

Marius Nied

Der Weg zu »Geist und Kunst«



Thomas Mann und sein Frühwerk
unter dem Blickwinkel der
Feldtheorie Pierre Bourdieus

büchner

Marius Nied

Der Weg zu „Geist und Kunst“

Thomas Mann und sein Frühwerk
unter dem Blickwinkel der Feldtheorie Pierre Bourdieus

Marius Nied

Der Weg zu „Geist und Kunst“

Thomas Mann und sein Frühwerk
unter dem Blickwinkel der Feldtheorie Pierre Bourdieus

büchner-
verlag
wissenschaft und kultur

www.buechner-verlag.de

Marius Nied

Der Weg zu „Geist und Kunst“

Thomas Mann und sein Frühwerk unter dem Blickwinkel der Feldtheorie Pierre Bourdieus

ISBN (Print): 978-3-941310-12-4

ISBN (PDF): 978-3-96317-625-8

DOI: 10.14619/978-3-96317-625-8

Erschienen 2010 im Büchner-Verlag

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag



Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC 4.0:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Diese Lizenz erlaubt unter dem Vorbehalt der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium, jedoch nur für nicht kommerzielle Zwecke. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Dank

Vor allem bedanke ich mich bei Andreas Kirchner und Patrick Lins für die Korrektur der Arbeit und bei Stefan Knöll für das Foto. Außerdem gilt mein Dank Lena Bühl, Inga Gärtner, Wiebke Göldner und Thomas Werckmeister, deren Unterstützung maßgeblich zum Gelingen dieses „Versuchs“ beigetragen hat, sowie meiner Familie, meinen Freunden, meinen Mitmusikern und meinen Mitbewohnern. Ihnen allen bin ich für ihre Geduld sehr dankbar. Ganz besonders möchte ich meinen Eltern danken, denen dieses Buch gewidmet sein soll.

Marius Nied

Inhalt

1. Einleitung.....	9
2. Der Habitus Thomas Manns.....	15
2.1 Der Habitusbegriff Bourdieus.....	16
2.2 Habituelle Prägungen in Kindheit und Jugend.....	19
2.3 Der Tod des Vaters als Beginn einer transversalen Karriere.....	22
3. Thomas Manns Etablierung im literarischen Feld.....	27
3.1 Zum deutschen literarischen Feld.....	27
3.2 Etablierung im Subfeld der eingeschränkten Produktion.....	32
3.2.1 Erste Veröffentlichungen in <i>Der Frühlingssturm</i>	34
3.2.2 Konsekration durch Dehmel.....	36
3.2.3 Zwischen Feldeintritt und „kommerziellem Durchbruch“.....	39
3.3 Etablierung im Subfeld der Massenproduktion.....	44
3.3.1 Reaktionen auf <i>Buddenbrooks</i> und <i>Tristan</i> aus dem literarischen Feld.....	44
3.3.2 Thomas Manns „Seilschaften“ im literarischen Feld.....	54
4. Positionierung Thomas Manns im literarischen Feld zwischen 1903 und 1910.....	59
4.1 Der Weg zu <i>Geist und Kunst</i> : Positionierungen Thomas Manns zwischen 1903 und 1909.....	60
4.2 Die Problematik in den <i>Geist und Kunst</i> -Notizen.....	70
4.2.1 Wagner- und Künstlerkritik.....	71
4.2.2 Dichter versus Schriftsteller/Literat.....	74
4.2.3 Die „neue Generation“.....	81
4.3 Das „Nachspiel“ der <i>Geist und Kunst</i> -Notizen.....	83
5. Schluss.....	89
Siglen.....	95
Literatur.....	97

1. Einleitung

Wenn ich zurückdenke – ich war nie modisch, habe nie das makabre Narrenkleid des *Fin de siècle* [Herv. i. O.] getragen, nie den Ehrgeiz gekannt, literarisch *à la tête* [Herv. i. O.] und auf der Höhe des Tages zu sein, nie einer Schule und Koterie angehört, die gerade oben-auf war, weder der naturalistischen, noch der neu-romantischen, neu-klassischen, symbolistischen, expressionistischen, oder wie sie nun hießen. Ich bin darum auch nie von einer Schule getragen, von Literaten selten gelobt worden. Sie sahen einen ‚Bürger‘ in mir – nicht zu Unrecht, denn aus einem Instinkt, der bis ins Bewußtsein reichte, hielt ich fest an der mir eingeborenen bürgerlichen Überlieferung, dem Bildungsgut des 19. Jahrhunderts, mit dem sich in mir ein ausgesprochener Sinn für Größe verband.¹

In diesem Zitat aus *Meine Zeit* (1950) stilisiert sich Thomas Mann zu einer Art Solitär im literarischen Leben seiner Zeit. Die literarischen Schulen beziehungsweise Richtungen, denen Thomas Mann sich hier retrospektiv verweigert, sind zeitlich allesamt um die Jahrhundertwende anzusiedeln, das heißt in etwa in der Zeit zwischen 1890 und 1910.² In dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Thomas Mann selbst um 1910 im literarischen Kräftefeld seiner Zeit positioniert (oder zu positionieren versucht) und ob im Zusammenhang mit dieser Positionierung tatsächlich von einer vollkommenen Bindungslosigkeit in Bezug auf die literarischen Schulen innerhalb des literarischen Kräftefeldes gesprochen werden kann.

Die Arbeit bedient sich der Feldtheorie Pierre Bourdieus als methodischem Fundament. Die Klassifizierungen, die Bourdieu für das französische literarische Feld entwickelt, werden hierbei für das deutsche literarische Feld um die Jahrhundertwende übernommen. Auf die Plausibilität einer solchen Übertragung soll in Kapitel 3.1 genauer eingegangen werden.

Bourdies Feldtheorie scheint gerade deshalb besonders gut auf den Autor Thomas Mann anwendbar zu sein, da dieser selbst häufig (auch im einleitenden Zitat) den Zusammenhang zwischen seinem künstlerischen Schaffen und seiner

1 E VI, S. 169.

2 Zur Situierung der „Literatur der Jahrhundertwende“ zwischen 1890 und 1910 beziehungsweise zwischen 1885 und 1914 vgl. Žmegač, Viktor: Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900). In: Žmegač, Viktor (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein 1981 (=Neue wissenschaftliche Bibliothek; Band 113), S. IX–XV; Würffel, Stefan Bodo: Einleitung. Epoche – Politik – Kultur. In: Haupt, Sabine; Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 1–11.

Herkunft betont und somit die Verwendung eines literatursoziologischen Ansatzes naheliegend erscheinen lässt. Auch Thomas Manns Drang danach, eine Art Repräsentant der deutschen Literatur zu sein und somit eine dominierende Rolle im literarischen Feld seiner Zeit zu spielen, scheint geeignet zu sein, mit den Theoremen und Klassifizierungen der Bourdieuschen Theorie in Zusammenhang gebracht und untersucht zu werden.

Um der Frage nachgehen zu können, wie Thomas Mann sich im literarischen Feld um 1910 positioniert, soll im zweiten Kapitel zunächst Manns Habitus, also das zum Teil bereits in der Kindheit erworbene Dispositionssystem des sozialen Akteurs Thomas Mann, skizziert werden. In diesem Zusammenhang sollen auch markante Wegmarken in Manns Kindheit und Jugend in Verbindung mit seiner späteren Positionsnahme gebracht werden, beispielsweise der Tod des Vaters, der die gesellschaftliche Position der Familie Mann schlagartig ändert und somit die Karriere des jungen Thomas Mann entscheidend und nachhaltig beeinflusst. Die Gründe für einen so weit ausholenden Rückgriff in Manns Biographie liegt in Bourdieus Ansatz begründet, in dem die Position eines Autors immer auch in Zusammenhang mit seiner Herkunft gebracht wird und in dem die Karriere eines Akteurs im literarischen Feld immer auch die Summe der verschiedenen Positionen dieser Karriere darstellt. Genauer sollen die Gründe für das Miteinbeziehen der Mannschen Kindheit und Jugend in Kapitel 2 und Kapitel 2.1 erläutert werden.

Im umfangreichen dritten Kapitel soll die Etablierung des Autors Thomas Mann im deutschen literarischen Feld untersucht werden. Zunächst soll deshalb auf die Existenz eines literarischen Feldes im deutschen Kaiserreich eingegangen und die in ihm enthaltenen Positionen kurz erläutert werden, um so die Grundlage für eine genauere Untersuchung des Mannschen Werdeganges innerhalb dieses Feldes zu schaffen. Da sich die Etablierung Manns im Feld Schritt für Schritt, besser Position für Position vollzieht, bevor es ihm im Jahre 1903 mit der Volksausgabe von *Buddenbrooks* und der Veröffentlichung des Novellenbands *Tristan* gelingt, eine dominierende Position im „Subfeld der Massenproduktion“³ einzunehmen, soll sie in zwei Schritten untersucht werden. Im ersten Schritt soll in Kapitel 3.2 sozusagen die Zeit „vor dem Ruhm“ genauer beleuchtet werden, das heißt die Zeit, in der Mann zwar bereits im literarischen Feld anerkannt ist, seine Produktion jedoch fast ausschließlich von Kollegen aus dem Feld wahrgenommen wird, sich seine Position nach Bourdieu also im „Subfeld der eingeschränkten Produktion“⁴ befindet. Obwohl im Zusammenhang mit Thomas Manns Schülerzeitschrift *Der Frühlingssturm* allein in Anbe-

3 Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999, S. 344.

4 Vgl. ebd., S. 344ff.

tracht des Mediums nicht von einem Eintritt ins literarische Feld gesprochen werden kann, sollen auch Positionen, die Mann in dieser Zeitschrift vertritt, skizziert werden. Da es sich bei den in diesem Organ publizierten schriftstellerischen Versuchen um die ersten Veröffentlichungen Manns handelt, vermittels derer mit einiger Vehemenz versucht wird, eine Stellungnahme im (noch gar nicht betretenen) literarischen Feld zu positionieren, die sich zum Teil radikal gegen etablierte Positionen richtet, ist eine Untersuchung in dieser Arbeit gerechtfertigt. Zudem scheint der junge Thomas Mann mit seinen Veröffentlichungen zu zeigen, dass er zumindest den von Bourdieu beschriebenen Mechanismus⁵ der permanenten Revolution im literarischen Feld bereits zu diesem frühen Zeitpunkt internalisiert hat.

Der Beschreibung dieses Auftakts zum eigentlichen Eintritt in das literarische Feld soll die Untersuchung der enormen Wirkung der brieflichen Konsekration Manns durch Richard Dehmel aufgrund der frühen Erzählung *Gefallen* folgen. Es wird hierbei gezeigt werden, wie Manns symbolisches Kapital im Feld durch Dehmel erhöht wird und wie Mann anhand dieser „Weihe“ (auch in seinem Selbstverständnis) überhaupt erst das Prädikat des Schriftstellers und damit die Möglichkeit der Teilhabe am Feld erhält. Ebenso soll in diesem Abschnitt der Beginn der Geschäftsbeziehung zu Fischer näher beleuchtet werden, eine Geschäftsbeziehung, die in letzter Konsequenz zu Manns Wechsel ins Subfeld der Massenproduktion führt.

Dieser Wechsel soll in Kapitel 3.3 nachvollzogen werden, in dem – analog zu Kapitel 3.2 – die Zeit von Manns ersten auch „kommerziellen“ Erfolgen im literarischen Feld einer genaueren Betrachtung unterzogen werden soll. Hierbei wird zunächst gezeigt werden, welche Position er mit *Buddenbrooks* und *Tristan* einnimmt. Des Weiteren soll jedoch vor allem transparent gemacht werden, wie Mann die Rezeption seiner Werke über befreundete Kritiker und Literaten im Feld zu steuern versucht. Dies wird anhand einiger Beispiele Mannscher „Seilschaften“ im Feld, wie Otto Grautoff, Richard Schaukal und Samuel Lublinski illustriert werden. Am Beispiel der Lessing-Affäre, in deren Kern die Auseinandersetzung um Lublinski steht, wird auch zu zeigen versucht werden, wie es Thomas Mann immer wieder gelingt, sein Agieren im literarischen Feld – selbst wenn es eigentlich der Ehrenrettung eines Freundes gilt – in den Dienst der Stärkung und weiteren Etablierung der eigenen Position zu stellen.

Im folgenden vierten Kapitel sollen Positionierungen Manns vom Erfolg von *Buddenbrooks* über die wichtigen Jahre 1909 und 1910 bis hin zur Veröffentlichung von *Der Tod in Venedig* (1912) im Hinblick auf die mit ihnen verbundenen Mannschen Strategien zur Positionsnahme untersucht werden. Zu dieser Untersuchung werden vor allem Texte herangezogen, die sich bereits mit Problemati-

5 Vgl. ebd., S. 379f.

ken befassen, mit denen sich Mann in den Jahren 1909 und 1910 während der Arbeit an den *Geist und Kunst*-Notizen noch intensiver auseinandersetzt.

Vor allem in diesem Kapitel wird auf Konkurrenten Manns im literarischen Feld einzugehen sein, namentlich auf Heinrich Mann, Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal, aber vor allem auch auf Stefan George, der von Veget als „selten genannte Gegenfigur“⁶ apostrophiert wird und der für diese Arbeit vor allem deshalb interessant ist, weil seine Position zwar ebenfalls als dominierend bezeichnet werden kann, jedoch an einem gänzlich anderen Pol des Feldes als diejenige Manns anzusiedeln ist.

Der zentrale Teil des vierten Kapitels wird sich mit den in den *Geist und Kunst*-Notizen behandelten Problematiken auseinandersetzen. Vor allem hier lässt sich ablesen, wie Thomas Mann sich um 1910 selbst zu positionieren gedenkt, weshalb das betreffende Unterkapitel 4.2 gewissermaßen als das Zentrum der Arbeit anzusehen ist. Festgehalten werden muss jedoch gleich zu Beginn, dass Mann letztendlich einen geplanten *Literatur-Essay*, dessen Fundament die Notizen darstellen sollten, nicht schrieb und auch aus den Notizen nur einzelne Bruchstücke und Fragmente veröffentlicht wurden, so zum Beispiel *Der Literat*⁷ (1913). Obwohl sich also in Bezug auf die Notizen nicht von einer tatsächlichen Positionierung im Feld sprechen lässt und obwohl Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bezüglich *Der Literat* etwas widerwillig bemerkt, dass vor allem das Veröffentlichte zähle („Gleichviel; was ich drucken ließ, ist das Gültige.“⁸), nimmt das Konvolut für eine Arbeit über die Selbstpositionierung Manns um 1910 fraglos einen hohen Stellenwert ein: Aus der Diskrepanz zwischen nur konzipiertem, zum Teil wahllos zusammengetragenem Gedankenmaterial und den schließlich veröffentlichten Bruchstücken lässt sich extrahieren, welche Positionierung und damit verbundene Position Mann ursprünglich anstrebt. In diesem Zusammenhang wird natürlich auch die Frage zu stellen sein, wieso Mann von den ursprünglichen Plänen abrückt und wieso letztendlich der Essay scheitert.

Im abschließenden Unterkapitel 4.3 soll gezeigt werden, wie sich Thomas Mann nach dem Scheitern von *Geist und Kunst* positioniert, das heißt vor allen Dingen, wie er auf die aufkommende Strömung der Neuklassik reagiert.

Obwohl generell natürlich nicht von einem Mangel an Forschungsliteratur über Thomas Mann gesprochen werden kann (man könnte im Gegenteil von einer

6 Veget, Hans Rudolf: Die Erzählungen. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 589.

7 Vgl. GKFA XIV.I, S. 354–362. Die Verwendung des Titels *Der Literat* anstatt *Der Künstler und der Literat* wird von Detering übernommen. Vgl. GKFA XIV.II, S. 498: „Inwieweit die im Erstdruck eingefügte Überschrift *Der Künstler und der Literat* von Thomas Mann gewünscht ist, lässt sich nicht mehr entscheiden; sie ist aber zumindest passiv autorisiert. Nichts spricht hingegen dafür, dass sie auch – wie in allen bisherigen Nachdrucken geschehen – als Titel über den gesamten Essay gestellt werden sollte.“

8 GWE XVII, S. 99.

Art Überschwemmung sprechen), gibt es erstaunlich wenige Arbeiten, die den Versuch unternehmen, eine Verbindung zwischen dem Autor Thomas Mann und der Feldtheorie Bourdieus herzustellen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Veröffentlichung eines schon lange angekündigten Sammelbandes über *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*⁹, der sich mit eben dieser Verbindung beschäftigen wird, immer wieder verschoben wurde und deshalb leider nicht Eingang in diese Arbeit finden konnte. Dies ist besonders bedauerlich, da von dem Band sicherlich starke Impulse bezüglich der Diskussion dieser Thematik ausgehen werden. Nichtsdestotrotz wäre eine umfassende Monographie über Thomas Mann im literarischen Feld (sowohl des deutschen Kaiserreichs, als auch der Weimarer Republik¹⁰ und der Bonner Republik, ganz zu schweigen von den literarischen Feldern der Exilaufenthalte Manns) wünschenswert, da bis jetzt (bis auf die Arbeit von Marquardt¹¹) nur kleinere Aufsätze über die Thematik erschienen sind. Desiderat wäre in diesem Zusammenhang auch ein systematischer Überblick über das literarische Feld des deutschen Kaiserreichs. Unverzichtbare Vorarbeit hat in dieser Hinsicht Magerski geleistet, deren Arbeit¹² sich jedoch nur mit der Konstituierung des literarischen Feldes Berlins beschäftigt, nicht aber mit der – gerade im Zusammenhang mit Thomas Mann interessanten – Konstituierung des literarischen Feldes in München (deren Untersuchung mit Sicherheit nicht minder reizvoll wäre) oder in anderen Literaturzentren Deutschlands.

Über Manns *Geist und Kunst*-Notizen ist hingegen vereinzelt immer wieder geschrieben worden, zuletzt umfangreicher in Guts Arbeit über *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*¹³, die sich jedoch vor allen Dingen mit dem Gegensatz von Kultur und Zivilisation beschäftigt, weniger mit der für diese Arbeit interessanten Auseinandersetzung Manns mit den Hierarchisierungen von Dichter und Schriftsteller, Lyrik, Drama und Roman durch das literarische Feld, durch Kritik, Kollegen und Publikum. Unverzichtbar bleibt nach wie vor Wyslings Edition der Notizen¹⁴ und der dazugehörige Kommentar.

9 Vgl. Ansel, Michael; Friedrich, Hans E.; Lauer, Gerhard (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin 2009.

10 Das „Dritte Reich“ kann hier aufgrund der mangelnden Autonomie seines literarischen Feldes – dessen Existenz nach den Kriterien Bourdieus möglicherweise ohnehin bestritten werden kann – ausgeklammert werden.

11 Vgl. Marquardt, Katrin: *Zur sozialen Logik literarischer Produktion. Die Bildungskritik im Frühwerk von Thomas Mann, Heinrich Mann und Hermann Hesse als Kampf um symbolische Macht*. Würzburg 1997.

12 Vgl. Magerski, Christine: *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen 2004 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Band 101).

13 Vgl. Gut, Philipp: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt am Main 2008.

14 Vgl. GuK.

Da eine Arbeit über die Positionierung eines Autors im literarischen Feld seiner Zeit ohne eine Auseinandersetzung mit der ihn betreffenden zeitgenössischen literarischen Kritik undenkbar ist, sind die Arbeiten von Goll¹⁵ und Schlutt¹⁶ zu erwähnen. Diese zeichnen die Rezeption des Mannschen Werkes, beziehungsweise Manns Bild in der deutschen Presse, systematisch nach und stellen somit eine wichtige Quelle für Thomas Manns Auseinandersetzungen im literarischen Feld und die Auseinandersetzungen um Thomas Mann in diesem Feld dar.

15 Vgl. Goll, Thomas: Die Deutschen und Thomas Mann. Die Rezeption des Dichters in Abhängigkeit von der politischen Kultur Deutschlands 1898–1955. Baden-Baden 2000 (=Würzburger Universitätsschriften zu Geschichte und Politik; Band 1).

16 Vgl. Schlutt, Meike: Der repräsentative Außenseiter. Thomas Mann und sein Werk im Spiegel der deutschen Presse. 1898 bis 1933. Frankfurt am Main 2002 (=Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft; Band 5).

2. Der Habitus Thomas Manns

Nach Pierre Bourdieu ist die Vergegenwärtigung des Dispositionssystems eines sozialen Akteurs, das er – vereinfacht gesagt – Habitus nennt¹⁷, unerlässlich, wenn man verstehen will, wie es einem solchen Akteur im Verlauf seiner „gesellschaftlichen Flugbahn“¹⁸ möglich ist, eine bestimmte Position in einem sozialen Raum oder Feld¹⁹ einzunehmen:

Wer nicht Gefahr laufen will, der nachträglichen Illusion einer rekonstruierten Kohärenz zum Opfer zu fallen, der hat nicht zu fragen, wie dieser oder jener Schriftsteller (usw.) zu dem wurde, was er war, sondern wie er aufgrund seiner sozialen Herkunft und der ihr geschuldeten gesellschaftlich konstituierten Eigenschaften bestimmte gegebene Positionen einnehmen konnte oder auch, in manchen Fällen, durch einen bestimmten Stand des literarischen (usw.) Feldes vorgegebene oder zu schaffende Positionen produzieren und damit den in ihnen potentiell enthaltenen Standpunkten mehr oder weniger vollständig und kohärent Ausdruck verleihen konnte.²⁰

Aus diesem Grund sollen im folgenden Kapitel die Dispositionen, die in Thomas Manns Kindheit und Jugend dessen Dispositionssystem, also dessen Habitus generiert haben, skizziert werden, um darauf aufbauend seine spätere schriftstellerische Laufbahn, das heißt die von ihm eingenommen Positionen²¹, erklärbar zu machen. Bevor jedoch Manns Habitus analysiert werden kann, soll zunächst der Bourdieusche Begriff des Habitus genauer gefasst werden.

17 Vgl. Schwingel, Markus: Pierre Bourdieu zur Einführung. 5. Auflage. Hamburg 2005, S. 59.

18 Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis; Schultheis, Franz (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse. Konstanz 1997 (=Edition discours ; Bd.4), S. 126.

19 Das Verhältnis der Begriffe „Feld“ und „Raum“ wird bei Bourdieu nur ansatzweise systematisch geklärt, häufig verwendet er sie synonym. In dieser Arbeit wird weitgehend mit dem Begriff des Feldes gearbeitet. Zum Vorschlag einer Differenzierung vgl. Schwingel, Markus: Analytik der Kämpfe. Macht und Herrschaft in der Soziologie Bourdieus. Hamburg 1993, S. 61.

20 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 341.

21 Nach Bourdieu handelt es sich bei einer gesellschaftlichen Laufbahn um eine Serie nacheinander von einem Akteur bezogener Positionen. Vgl. ebd., S. 409.

2.1 Der Habitusbegriff Bourdieus

Es kann im Zusammenhang dieser Arbeit keine ausführliche Definition des Bourdieuschen Habitusbegriffs gegeben werden, da Bourdieu sich mit diesem für seine Soziologie wichtigsten Terminus und dessen theoretischen Möglichkeiten bereits zu Beginn seiner soziologischen Arbeit²² auseinandersetzt, ihn später in *Die feinen Unterschiede*²³ und in dem für die vorliegende Arbeit eminent wichtigen Werk *Die Regeln der Kunst*, der „folgenreichste[n] literatursoziologische[n] Neuerscheinung der letzten Jahre“²⁴ weiterentwickelt. Eine über Jahrzehnte ausgefeilte Definition kann hier naturgemäß nur fragmentarisch, paraphrasiert und simplifiziert, nachvollzogen werden, um den gegebenen Rahmen nicht zu sprengen.

Zunächst gilt es den Habitusbegriff vom Feldbegriff zu unterscheiden, beziehungsweise sowohl die Differenz, als auch die Verzahnung der beiden Begriffe zu beschreiben. Während der Feldbegriff sich Bourdieu zufolge eher auf die Ebene der gesellschaftlichen Struktur bezieht, unterscheidet sich der Habitusbegriff hiervon in seiner Bezogenheit auf das Individuum, den sozialen Akteur. Sinnfällig illustriert wird diese Zuweisung durch die Formulierung „Habitus und Feld, Leib gewordene und Ding gewordene Geschichte“²⁵. Der Habitus, „jenes System von dauerhaften Dispositionen“²⁶ produziert und reproduziert die Strukturen des Feldes, so wie umgekehrt die Strukturen des Feldes, anders formuliert die dem Feld immanenten Positionen (also die verschiedenen Pole des Feldes), einen Habitus hervorbringen:

[D]er jeweilige Habitus – das System der „unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“ – über das jeder Akteur verfügt, kann sich immer nur in Beziehung auf eine bestimmte, schon gegebene Struktur von Positionen verwirklichen, also objektivieren, und umgekehrt kann jede einer Position inwohnende Möglichkeit nur durch einen bestimmten Habitus realisiert werden.²⁷

Die von Magerski angesprochenen Schemata, die Dispositionen, bilden also den Habitus, der wiederum die Grundlage für den praktischen Sinn des sozialen

22 Vgl. Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyrischen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1976.

23 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982.

24 Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. Einleitung. In: Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Band 108), S. 4.

25 Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum und „Klassen“. *Leçon sur la leçon*. Zwei Vorlesungen. Frankfurt am Main 1985, S. 69.

26 Ebd., S. 69.

27 Magerski, Konstituierung (Anm. 12), S. 31.

Akteurs darstellt²⁸ und somit dessen Laufbahn in der sozialen Welt und im speziellen seine Positionsnahmen in bestimmten Feldern (in Thomas Manns Fall dem literarischen Feld) maßgeblich mitbestimmen. Zu betonen ist, dass Bourdieu diese Dispositionen keineswegs als angeboren verstanden wissen will. Es handelt sich vielmehr um gesellschaftliche Prägungen, beispielsweise durch Eltern und Schule, die aber dem Akteur keineswegs oder höchstens teilweise bewusst sind, die er (und auch die bereits von den sozialen Strukturen geprägten individuellen und institutionellen Vermittler des Habitus) vielmehr soweit internalisiert hat, dass sie ihm als Orientierungshilfe in der sozialen Welt dienen, ohne dass er sie explizit benennen können müsste. Diese Dispositionen lassen sich (anschließend an die im obigen Zitat von Magerski genannte Formulierung von Bourdieu, in dem er von „unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“²⁹ spricht) in drei Kategorien unterteilen:

1. die Wahrnehmungsschemata, welche die alltägliche Wahrnehmung der sozialen Welt strukturieren (man könnte auch, um sie vom nächsten Punkt abzugrenzen, vom sensuellen Aspekt der praktischen Erkenntnis sprechen),
2. die Denkschemata, zu denen (a) die „Alltagstheorien“ und Klassifikationsmuster zu rechnen sind, mit deren Hilfe die Akteure die soziale Welt interpretieren und kognitiv ordnen, (b) ihre impliziten ethischen Normen zur Beurteilung gesellschaftlicher Handlungen, d.h. ihr „Ethos“, und (c) ihre ästhetischen Maßstäbe zur Bewertung kultureller Objekte und Praktiken, kurz ihr „Geschmack“,
3. schließlich die Handlungsschemata, welche die (individuellen oder kollektiven) Praktiken der Akteure hervorbringen.³⁰

Diese Wahrnehmungsschemata sind natürlich wiederum geprägt durch die soziale Klasse, in der der soziale Akteur aufwächst, sind ihm aber nicht für seine gesamte soziale Laufbahn eingebrannt: Ebenso wenig, wie der Habitus angeboren ist, ist er unmodifizierbar. Alle Erfahrungen, die der soziale Akteur während seiner sozialen Laufbahn (oder Flugbahn) macht, addieren sich zum Habitus und beeinflussen diesen. Da jedoch die ursprünglich zufälligen Klassenunterschiede und mit ihnen die Distinktionsstrategien ihrer Inhaber sich im Lauf der Geschichte verfestigen, also gewissermaßen zur zweiten Natur werden, lässt sich sagen, dass in vielen Fällen die erste habituelle Prägung eines Akteurs die Anerkennung der herrschenden Ordnung, der herrschenden Klassenunterschiede, impliziert. Das heißt jedoch nicht, dass dem sozialen Akteur beispielsweise der Wechsel in eine andere soziale Klasse vorenthalten ist. Schwingel erläutert diesen Sachverhalt beispielhaft:

Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass beispielsweise das von Bourdieu gerne thematisierte Kleinbürgertum sich Praktiken (etwa [...] den Besuch von Museen) zu Eigen macht, die traditionellerweise dem Groß- bzw. Bildungsbürgertum vorbehalten sind oder

28 Im Folgenden vgl. Schwingel, Einführung (Anm. 17), S. 62f.

29 Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main 1987, S. 101.

30 Schwingel, Einführung (Anm. 17), S. 62.

waren. Doch die Art der Ausführung dieser Praktiken wird sich durch ihren spezifischen Modus Operandi, hier: durch den Eifer, groß- oder bildungsbürgerliche Ziele und Standards zu erreichen, durch die Beflissenheit in der Erfüllung bürgerlicher Normen, als typisch kleinbürgerliche zu erkennen geben. Dieses Beispiel macht deutlich, dass der Habitus weniger einzelne Praktiken inhaltlich determiniert, als vielmehr die Art und Weise ihrer Ausführung bestimmt.³¹

Natürlich ist auch ein anderes Beispiel möglich: Als Thomas Mann am 22. Oktober 1932 seine *Rede vor Arbeitern in Wien* hält, tut er dies als „bürgerlich geborene[r] Schriftsteller [...] vor einem sozialistischen Arbeiterpublikum“³². Und trotz eines Bekenntnisses zum Sozialismus und zur Demokratie als wichtige und notwendige Erscheinungen und trotz der Tatsache, dass Mann diese Haltung über Jahrzehnte vertritt, ist er sich darüber bewusst, dass sie ihm eigentlich nicht gemäß ist, wie er in einem Brief an Ferdinand Lion vom 13. März 1952 zugibt: „[M]eine demokratische Attitüde ist nicht recht wahr, sie ist bloße Geiztheitsreaktion auf den deutschen ‚Irrationalismus‘.“³³ Sehr einfach und überspitzt formuliert speist sich Thomas Manns Bekenntnis zu Sozialismus und Demokratie zum Teil aus seinem Hass auf den Nationalsozialismus³⁴ und ist zumindest zum Teil eine Reaktion des großbürgerlichen Habitus auf die ihm fremde, kleinbürgerliche Provenienz des Nationalsozialismus und vieler seiner Exponenten. Insofern zeigt sich auch an diesem Beispiel der Unterschied zwischen der Nicht-Determinierung der einzelnen Praktiken beziehungsweise der Determinierung ihrer Ausführung durch den Habitus.

Letztendlich versucht Bourdieu mit dem Begriff des Habitus das Ziel zu erreichen, sowohl Subjektivismus als auch Objektivismus beziehungsweise Strukturalismus zu überwinden, indem er die beiden Gegensätze vereint:

Über den Habitusbegriff, verstanden als „inkorporiertes folglich individuiertes Soziales“ versucht sich Bourdieu abzusetzen von einer voluntaristischen Subjekt-Philosophie Sartrescher Prägung, die „Bewusstsein“ und „projet“ absolut setzt, aber auch vom mechanistischen Ansatz des Strukturalismus, der etwa bei Foucault die kulturelle Ordnung als autonome, transzendente Ordnung erscheinen läßt, die sich nach eigenen Gesetzen entwickelt, völlig unabhängig von den Interessen und den mentalen Gewohnheiten der Individuen.³⁵

Indem Bourdieu den sozialen Akteur zwar als durch den Habitus, das heißt durch inkorporierte Dispositionen, die wiederum soziokulturell generiert sind, geprägt sieht, ihm aber innerhalb dieser habituellen Prägung eine Art begrenzter

31 Schwingel, Einführung (Anm. 17), S. 71.

32 GWE XIV, S. 344.

33 Br., S. 248.

34 Natürlich speist sich dieses Bekenntnis auch aus der Erkenntnis, dass die bürgerliche Kultur anachronistische Züge trägt, eine Erkenntnis, der dennoch keineswegs die Möglichkeit einer Loslösung Manns von dieser, seiner Kultur innewohnt.

35 Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt 1995, S. 80.

Freiheit zugesteht, gelingt ihm die intendierte Verzahnung von Subjektivismus und Strukturalismus, die die Einseitigkeit dieser Theorien überwindet, indem sie durch die Einführung des Habitusbegriffs beide zu ihrem Recht kommen lässt.

Zweck dieser skizzenhaften Ausführungen zum Habitusbegriff Bourdieus war es zu zeigen, ein wie großer Stellenwert diesem Begriff in Bourdieus Theorie zukommt, wie sehr er mit dem Feldbegriff korrespondiert und wie wichtig „die frühesten Konditionierungen der primären Sozialisation [...] [sind, auch wenn es] durch Integration neuer Erfahrungen immer wieder zu einer ‚Restrukturierung‘ des Dispositionssystems“³⁶ kommt. Auf der Basis der Vergegenwärtigung der Entwicklung eines Dispositionssystems im sozialen Akteur soll im folgenden Teil der Arbeit versucht werden, wichtige Dispositionen in Kindheit und Jugend Thomas Manns nachzuzeichnen, um so deren Einfluss auf die spätere Position des Autors Thomas Mann im literarischen Feld herausarbeiten zu können.

2.2 Habituelle Prägungen in Kindheit und Jugend

Über die Kindheit Thomas Manns zu schreiben, ist insofern schwierig, als alle Berichte erster Hand darüber von Familienmitgliedern der Familie Mann und vor allem vom Autor selbst stammen, doch einige grundlegende Erkenntnisse über den Habitus Thomas Manns sind in diesen Berichten ohne Zweifel erhalten.

Wie Marquardt feststellt³⁷, erhalten sowohl Heinrich als auch Thomas Mann die wichtigsten habituellen Prägungen eher aus dem Elternhaus als aus der Schule, der beide Brüder ablehnend gegenüberstehen, eine Tatsache, die wahrscheinlich auf das im Elternhaus internalisierte Bewusstsein kultureller, sozialer und ökonomischer Überlegenheit gegenüber der durch die Schule repräsentierten Macht zurückzuführen ist. Sowohl die Tatsache, dass es sich bei der Familie Mann um altes lübisches Bürgertum (dem eine Art „patrizische Erlebnisdistanz“³⁸ zugeschrieben wird) handelt, als auch die Ernennung von Thomas Manns Vater Thomas Johann Heinrich Mann zum Senator am 19. Februar 1877 (also als Thomas Mann zwei Jahre alt war) können als Ursprung des lebenslangen Gefühl des Überlegen-, Erwählt- oder Besonders-Seins bei Thomas Mann betrachtet werden, jedoch auch die besondere Tradition des lübischen Bürgertums:

Der schon Jahrhunderte alte patrizische Republikanismus der Hansestadt hat Lebensformen geschaffen, die eher denen des Adels gleichen als denen einer robusten neureichen

36 Schwingel, *Analytik* (Anm. 19), S. 65.

37 Vgl. Marquardt, *Logik* (Anm. 11), S. 135.

38 Schoeller, Wilfried F.: *Heinrich Mann. Bilder und Dokumente*. München 1991, S. 8.

Bourgeoisie. Es ist das Bewußtsein einer *besonderen* und seltenen, einer aristokratischen Herkunft, was Thomas Manns Distanz zu allen Gruppierungen seiner Zeit erklärt.³⁹

Hinzu kommt die für die damaligen Lübecker Verhältnisse exotische Herkunft der Mutter aus Brasilien, die Thomas Mann innerhalb der Lübecker Patriziats-Enklave von aus ähnlichen Familien stammenden Mitschülern unterschied, in seiner Sicht von ihnen abhob. Fraglos steht der im *Lebensabriß*⁴⁰ von 1930 (und auch in der Thomas-Mann-Forschung immer wieder) zitierte Vers Goethes aus den *Zahmen Xenien*⁴¹ bereits im Zeichen der „imitatio Goethe’s“⁴², doch es scheint tatsächlich so, als hätten sowohl Thomas, als auch Heinrich Mann ihre ersten, ihren Geschmack entscheidend prägenden literarischen Erlebnisse ihrer Mutter und Großmutter zu verdanken: „Nicht nur die Mutter liest aus den Werken Fritz Reuters, Fontanes, Tolstois, Dickens’ und Goethes vor, sondern auch die Großmutter Elisabeth Mann fördert durch ihre ‚Sonntagsschule‘ die ‚literarische Neigung‘ der Kinder.“⁴³ Thomas Manns literarischer Geschmack, nach Bourdieu eine Disposition des Habitus, ein Denkschema, dass die „ästhetischen Maßstäbe zur Bewertung kultureller Objekte und Praktiken“⁴⁴ hervorbringt, wird also entscheidend durch die Mutter geprägt, ebenso wie die musikalische Bildung und Ausbildung. Nichtsdestotrotz ist in der Entwicklung des Thomas Mannschen Habitus die Rolle des Vaters, Thomas Johann Heinrich Mann, nicht zu unterschätzen. Thomas Mann erwähnt ihn in mehreren autobiographischen Schriften als geheimes Vorbild und „des Vaters Würde und Gescheitheit, sein Ehrgeiz und Fleiß, seine persönliche und geistige Eleganz“⁴⁵ (Attribute, die bezeichnenderweise auch Thomas Mann selbst später immer wieder zugeschrieben werden)⁴⁶ beeinflussen sein eigenes Auftreten maßgeblich. Vor allem aber wird Thomas Mann von seinem Vater in Hinsicht auf die Handlungsschemata seines Habitus geprägt, also die individuellen (Arbeits-)Praktiken, die Manns schriftstellerische Arbeit und vor allem Arbeitsethik bestimmen, wie er selbst in *Lübeck als geistige Lebensform* bestätigt:

Das Ethische ist recht eigentlich *Lebensbürgerlichkeit* [Herv. i. O.], der Sinn für Lebenspflichten, ohne den überhaupt der Trieb zur Leistung, zum produktiven Beitrag an das

39 Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 25.

40 Vgl. GWE XVII, S. 100.

41 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Herausgegeben von Ernst Beutler. Band 1. Sämtliche Gedichte. Erster Teil. Ausgabe letzter Hand. Zürich 1950, S. 669:

„Vom Vater hab ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Von Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.“

42 GW IX, S. 499.

43 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 137/138.

44 Schwingel, Einführung (Anm. 17), S. 62.

45 Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München 1999, S. 25.

46 Vgl. beispielsweise Hansen, Volkmar; Heine, Gert (Hg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann. Hamburg 1983, S. 33, S. 36, S. 41 etc.

Leben und an die Entwicklung fehlt; das, was einen Künstler anhält, die Kunst nicht als einen absoluten Dispens vom Menschlichen aufzufassen, ein Haus, eine Familie zu gründen, seinem geistigen Leben, das oft abenteuerlich genug sein mag, eine feste, würdige, ich finde wieder nur das Wort: bürgerliche Grundlage zu geben. Wenn ich in diesem Stile handelte und lebte, so ist gar kein Zweifel, daß das Beispiel meines Vaters bestimmend mitwirkte, und wenn auch äußere Auszeichnungen und Titel für das Schicksal eines Künstlertums wenig bedeuten, so entbehrte meine Amüsiertheit doch nicht der Zustimmung, als man auch mich, jetzt kürzlich, wer hätte es gedacht, zum „Senator“ machte – nämlich der Deutschen Akademie in München.⁴⁷

Etwas übertrieben ließe sich sagen, dass sich Thomas Manns Leben nicht nur in den Spuren Goethes, als „Imitatio Goethe's“, sondern auch in den Spuren seines Vaters, also als eine Art „Imitatio Thomas Johann Heinrich Manns“, bewegt, was in *beiden* Fällen⁴⁸ entscheidend durch seinen Habitus bestimmt ist.

Wie bereits bemerkt, scheint Thomas Mann durch die Schule wenige Prägnanzen und auch wenige Bildungserlebnisse („Was ich an Bildung besitze, vermochte ich mir nur auf freiem und autodidaktischem Wege zu erwerben und nahm vom amtlichen Unterricht fast nichts an als das Elementarste“⁴⁹) erfahren zu haben. Die Quellen hierzu sind zu spärlich, um sich über die Schulzeit ein genaues Bild machen zu können. Thomas Manns Kritik am wilhelminischen Bildungssystem fällt zwar recht negativ aus, doch in letzter Konsequenz scheint er die Schule fast nur aus einer rein künstlerisch-individuellen Position negativ zu beurteilen, während sein bürgerlicher Habitus ihn die Notwendigkeit einer Schule (für andere) bestätigen lässt, die keine Rücksicht auf „Sonderlinge“ wie ihn nimmt. Ein sinnfälliges Beispiel für diesen Sachverhalt ist ein Brief, den Mann am 11. Mai 1902 (also nach Erscheinen von *Buddenbrooks*) an Hugo Marcus⁵⁰ schreibt, als Antwort auf dessen Bitte, Stellung zu seinem Plan eines philosophischen Gymnasiums zu nehmen⁵¹:

Aber Gymnasien *für* [Herv. i. O.] Dichter, *für* [Herv. i. O.] Ausnahmemenschen – das ist jedenfalls (verzeihen Sie) eine Utopie, und man muß schon selbst ein Dichter und Ausnahmensch sein, um zu glauben, daß danach überhaupt Bedarf vorhanden ist. [...] Diejenigen unter uns, welche die menschliche Gesellschaft nicht durch die Ergötzlichkeit ihres Talentes für ihre totale Unbrauchbarkeit zu entschädigen vermögen, thäten gut, möglichst rasch zu Grunde zu gehen, anstatt durch so unbescheidene Forderungen wie „Philosophische Gymnasien“ den Bürger in verständnisloses Staunen zu versetzen! Bei alledem, sehr geehrter Herr, werden Sie nicht zweifeln, daß ich Ihren edelmüthigen Bestrebungen *die herzlichste Sympathie* [Herv. i. O.] entgegenbringe.⁵²

47 GWE XVII, S. 39.

48 Was in Bezug auf Goethe in dieser Arbeit leider nicht gezeigt werden kann.

49 GWE XVII, S. 95/96.

50 Dieser hatte wohl, ermutigt durch die im Schulkapitel von *Buddenbrooks* enthaltene Kritik an der Schule, eine positive Stellungnahme zu seiner Idee erwartet.

51 Vgl. GKFA XXI, S. 634.

52 Ebd., S. 200/201.

Der schulkritische Impetus im zweiten Kapitel des elften Teils von *Buddenbrooks* ist also nur notwendig, um die Qualen Hanno Buddenbrooks zu illustrieren, also notwendig aus der Anlage des Romans. Er ist nicht als auf Veränderung drängende Sozialkritik am wilhelminischen Schulsystem zu verstehen, sondern dient der Betonung und Hervorhebung der Besonderheit Hannos und wohl auch der des empirischen Autors Thomas Mann. Vor allem diese Besonderheit, die ihm durch sein großbürgerliches Elternhaus als naturgegeben habituell vermittelt wird, führt zu seiner Ablehnung der Schule. Er „verachtete sie als *Milieu* [Herv. d. Verf.], kritisierte die *Manieren* [Herv. d. Verf.] ihrer Machthaber“.⁵³ Etwas pejorativ formuliert könnte man sagen, dass das von Theodor Lessing (auf den später noch zu sprechen kommen sein wird) so genannte „Bürgerprinzchen“⁵⁴ Thomas Mann sich seinen – aus seiner Sicht ihm nicht ebenbürtigen – Lehrern nicht unterordnen kann und will (also, um auf oben getroffene Unterscheidung zurückzugreifen, weder der vom Habitus determinierten Ausführung noch den nicht determinierten einzelnen Praktiken nach).

2.3 Der Tod des Vaters als Beginn einer transversalen Karriere

Der Tod Senator Thomas Johann Heinrich Manns am 13. Oktober 1891 stellt einen für die weitere soziale Laufbahn Thomas Manns eminent wichtigen Einschnitt dar. Heinrich Mann, der nach den Wünschen des Vaters nicht die Getreidefirma übernehmen, sondern ein Studium der Jurisprudenz aufnehmen sollen, um Senator und vielleicht sogar Bürgermeister von Lübeck zu werden⁵⁵, hatte – entgegen diesen Plänen – im September 1889, kurz vor seinem Abitur die Schule abgebrochen. Mit Hilfe seines Vaters, der ihm zumindest eine halbwegs bürgerliche Stellung innerhalb des literarischen Marktes, des literarischen Feldes, verschaffen wollte, hatte er am 1. Oktober 1889 eine Buchhandelslehre in Dresden begonnen, diese nach weniger als zwei Jahren abgebrochen und war dann im August 1891 als Lehrling in den S. Fischer Verlag eingetreten, wiederum mit Unterstützung seines Vaters, der im Frühjahr 1891 nach Berlin reiste, um ein Gespräch mit Samuel Fischer zu führen.⁵⁶ Thomas Manns älterer Bruder hatte also noch vor dem Tod des Vaters, mit dessen (wenn auch widerwilliger) Unterstützung Fuß im literarischen Feld gefasst, ausgerechnet bei

53 GWE XVII, S. 100.

54 Zit. nach Schröter, Klaus (Hg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955. Hamburg 1969, S. 53.

55 Vgl. Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main 1997, S. 154.

56 Vgl. Flügge, Manfred: Heinrich Mann. Eine Biographie. Reinbek 2006, S. 34f.

dem Verlag, mit dem Thomas Mann später eine lebenslange Geschäftsbeziehung pflegen würde.

Thomas Mann scheint indes nicht gegen die Pläne des Vaters rebelliert zu haben, zumindest legt eine Stelle aus dem Testament diese Vermutung nahe:

Den Vormündern mache ich die Einwirkung auf eine *praktische* [Herv. i. O.] Erziehung meiner Kinder zur Pflicht. Soweit sie es können, ist den Neigungen meines ältesten Sohnes zu einer s. g. literarischen Thätigkeit entgegenzutreten. Zu gründlicher, erfolgreicher Thätigkeit in dieser Richtung fehlen ihm m.E. die Vorbedingnisse; genügendes Studium und umfassende Kenntnisse. [...] Mein zweiter Sohn ist ruhigen Vorstellungen zugänglich, er hat ein gutes Gemüth und wird sich in einen praktischen Beruf hineinfinden.⁵⁷

Während Heinrich Manns Pläne auch testamentarisch noch missbilligt werden, scheint der Senator sich der praktischen, vielleicht sogar kaufmännischen Begabung seines zweitgeborenen Sohnes sicher zu sein. Es stellt sich die Frage, ob es sich hier um eine Fehleinschätzung des Vaters handelt, oder ob die Entscheidung, ebenfalls eine literarische Karriere einzuschlagen, von Thomas Mann erst nach dem Tod des Vaters getroffen wird. Sicherlich beschäftigt sich Thomas Mann bereits in jungen Jahren mit literarischen Plänen, doch im Gegensatz zu Heinrich (der in der Beschäftigung mit Literatur fraglos ein Vorbild⁵⁸, aber auch ein Konkurrent war) äußert er diese wahrscheinlich nicht gegenüber dem Vater. Eine weitere interessante (wenn auch nur spekulativ zu beantwortende) Frage ist, wieso Thomas Manns Vater die erfolgreiche, keineswegs im Niedergang begriffene⁵⁹ Firma liquidierte, wenn er doch annahm, in seinem zweiten Sohn einen adäquaten Nachfolger zu haben. Entweder er dachte bei diesem testamentarischen Schritt an das jugendliche Alter seines Sohnes (Thomas Mann war zu diesem Zeitpunkt 16 Jahre alt) oder er ahnte insgeheim doch, dass dieser nicht für eine kaufmännische Karriere geeignet war.

Festzuhalten ist, dass Thomas Manns Pläne für eine literarische Karriere, gleichgültig zu welchem Zeitpunkt, also vor oder nach dem Tod des Vaters, sie gefasst und artikuliert werden, erst danach umgesetzt werden können, da der Senator den vermeintlichen Abstieg seines zweiten Sohnes wahrscheinlich noch weniger akzeptiert hätte als die bereits schmerzlich erfahrene Rebellion Heinrich Manns. Marquardts Annahme, dass der „Weg zur Schriftstellerei als Beruf [...] im Jahre 1891 für beide Brüder vom Tod des Vaters überschattet“⁶⁰ wird, ist somit nicht haltbar, da durch den Tod des Vaters dieser Weg zur Schriftstellerei überhaupt erst möglich wird, so dass die Einschätzung Flügges bedeutend plausibler scheint: „Es hat einen Hauch von Tragik, dass erst der Tod des Va-

57 Zit. nach Mendelssohn, Zauberer (Anm. 55), S. 198.

58 Vgl. Kurzke, Kunstwerk (Anm. 45), S. 38: „Das Hauptmotiv der Lektüreauswahl der Jugendzeit war die fast atemlose Nachahmung des vier Jahre älteren Bruders.“

59 Vgl. ebd., S. 203.

60 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 153.

ters, der ein generöser und bewundernswerter Mann war, Heinrich und dann auch Thomas die Freiheit gegeben hat, den ihnen gemäßen Weg zu gehen.“⁶¹

In der Terminologie Bourdieus handelt es sich bei der sozialen Laufbahn Thomas Manns (oder allgemeiner der Familie Mann) um eine transversale Karriere (im Gegensatz zu einer aufsteigenden Karriere), ausgelöst durch den Tod des Vaters, also durch einen Bruch. Diese transversale Karriere definiert Bourdieu als „horizontale, aber in gewissem Sinn absteigende Karrieren innerhalb des Macht-Feldes, die von ‚temporell‘ beherrschenden und kulturell beherrschten Positionen (Großbürgertum, Geschäftskreise) oder von mittleren, mit ökonomischem und kulturellem Kapital ungefähr gleich ausgestatteten Positionen (‚Koryphäen‘: Ärzte, Anwälte usw.) ausgehend zum Feld der Kulturproduktion führen“⁶². Im Fall der Familie Mann lässt sich durchaus von einer „in gewissem Sinn absteigenden Karriere“ sprechen, da vor allem der Verlust an sozialem Kapital, das heißt vor allem an Ansehen und Einfluss, durch den Tod des Vaters immens ist. Die vorher hochgeschätzten Bürger werden nun von Pastor Ranke öffentlich als „verrottete Familie“⁶³ bezeichnet und vom lübischen Bürgertum, also ihrer eigenen Klasse, verachtet. Dies mag zu einem großen Teil an den lange mühsam zurückgehaltenen Ressentiments gegenüber der exotischen Herkunft Julia Manns, aber auch an der fragwürdigen Karriere Heinrichs und der miserablen Schullaufbahn Thomas’ liegen, die den Bürgern Lübecks suspekt erscheinen. Der Tod des Vaters und Julia Manns bald darauf (am 3. Juli 1893) erfolgreicher Umzug nach München führen dazu, dass Thomas Mann zum weiteren Schulbesuch alleine in Lübeck zurückbleibt. Diese Entwicklungen zeitigen zweifellos eine Erschütterung von Manns Habitus:

Aus dem Sohn des Steuersenators der Stadtrepublik, vor dem die einfachen Leute den Hut zogen, war binnen eines Jahres der verbummelte Gymnasiast geworden, von dem keiner mehr etwas erwartete. Er war aufgegeben.⁶⁴

Die Erwartungsstrukturen⁶⁵ des Mannschen Habitus werden durch den erfahrenen sozialen Abstieg systematisch enttäuscht, was zu einer Distanzierung vom eigenen Ursprung führt, die die späteren Positionen und Positionierungen Thomas Manns im literarischen Feld überhaupt erst ermöglicht. Möglicherweise lassen sich die fundamentalen Unterschiede zwischen Heinrich und Thomas Manns sozialen Laufbahnen und der Positionen der beiden Schriftsteller im literarischen Feld zum Teil auch durch den *Zeitpunkt* des Todes des Vaters und durch die unterschiedlichen Erwartungshaltungen, die ihnen (auch testamenta-

61 Flügge, Heinrich Mann (Anm. 56), S. 29.

62 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 411.

63 Banuls, André: Thomas Mann. Leben und Persönlichkeit. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 5.

64 Kurzke, Kunstwerk (Anm. 45), S. 70.

65 Vgl. Schwingel, Einführung (Anm. 17), S. 80.

risch noch) entgegengebracht werden, erklären. Während Heinrich Mann schon früh gegen das Elternhaus opponiert, sich über die Erwartungen seines Vaters hinwegsetzt und schon vor dessen Tod das literarische Feld betritt, wird Thomas Mann gewissermaßen gewaltsam aus seinem Elternhaus gedrängt und mit der plötzlichen Missachtung seiner Umwelt und mit den testamentarischen Empfehlungen des Vaters zu Fleiß und einer praktischen Tätigkeit konfrontiert. Möglicherweise sind in diesem Unterschied zwischen den sozialen Laufbahnen von Heinrich und Thomas Mann zumindest zum Teil auch die Gründe für ihr unterschiedliches Verhältnis zum Bürgertum zu suchen, das von Klaus Mann folgendermaßen charakterisiert wird:

Es hängt vom individuellen Fall ab, welches Element in diesem Gefühlskomplex [dem Verhältnis des Künstlers zum Bürger; Anm. d. Verf.] die Oberhand gewinnt: Die Sehnsucht oder die Verachtung. Beim jungen Heinrich Mann dominierte der künstlerische Stolz; seine Geringschätzung des Philisters – wenngleich zunächst durchaus vom Ästhetischen her bestimmt – hatte von Anfang an die gesellschaftskritisch-revolutionäre Nuance. So unbedingt und intensiv war diese Idiosynkrasie gegen den deutschen Spießier, den „Untertan“, daß sie zum Ausgangspunkt, zur Basis einer politischen Gesinnung werden konnte. Der soziale Radikalismus seiner Reifezeit entspringt, scheinbar paradox und doch logisch, dem radikalen Ästhetizismus jener frühen Epoche. Der jüngere der beiden Brüder hingegen war geneigt, die sehnsüchtige Zärtlichkeit für die Blonden und Lachenden inniger zu betonen als die sinnlich-übersinnlichen Ekstasen des Künstlertums. Er war ein Bohémien mit schlechtem Gewissen, voll Heimweh nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“, dem Paradies des wohlbehüteten Bürgerhauses.⁶⁶

Thomas Manns Sehnsucht nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“ soll natürlich nicht ursächlich auf den Tod seines Vaters zurückgeführt werden; festzuhalten ist jedoch, dass erstens der Tod des Vaters notwendig ist, um Thomas Mann seine literarischen Pläne verwirklichen zu lassen, dass zweitens die Verachtung durch das vorher respektvolle Umfeld eine Verletzung oder Enttäuschung der Erwartungsstrukturen des Thomas Mannschen Habitus bewirkt, die drittens zu einer Distanzierung von diesem Umfeld und von alten Denkstrukturen und somit zu einer Modifizierung des Habitus führt.

In diesem Kapitel wurde herausgearbeitet, dass Thomas Manns großbürgerlicher Habitus in hohem Maße von seinem Elternhaus und dessen Einbettung ins lübische Bürgertum, jedoch kaum durch die Schule geprägt wird. Die Forschung sowie auch diese Arbeit folgt weitgehend Thomas Selbsteinschätzung bezüglich der musischen Prägung durch die Mutter, der Mann jedoch zeitlebens das bürgerliche Ethos des Vaters als Leitbild gegenüberstellt. Die habituelle Prägung durch den Vater findet sich wieder im Arbeits- und Leistungsprinzip des späteren Autors Thomas Mann. Wie dargestellt wurde, zeitigt der Tod des Vaters wichtige Entwicklungen in der sozialen Laufbahn und im Habitus Tho-

66 Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek 1993, S. 13/14.

mas Manns. Der Verlust an sozialem Kapital, der mit dem Tod des Senators einhergeht, bewirkt eine Verletzung der Erwartungsstrukturen des Habitus Manns, die dazu führt, dass die Selbstverständlichkeit der sozialen Strukturen, in denen Thomas Mann aufgewachsen ist, brüchig wird, so dass er gewissermaßen aus seinem ursprünglichen Umfeld hinausfällt. Betont wurde der Unterschied von Thomas Manns Entwicklung zu der Heinrich Manns, der das Elternhaus bereits vor dem Tod des Vaters verlässt und gegen dessen anfänglichen Widerstand – später mit dessen widerwilliger Unterstützung – erste Schritte im literarische Feld tut, während es fragwürdig erscheint, ob Thomas Manns literarische Karriere ohne den Tod des Vaters überhaupt möglich gewesen wäre.

3. Thomas Manns Etablierung im literarischen Feld

Im folgenden Kapitel soll die Etablierung Thomas Manns im deutschen literarischen Feld um die Jahrhundertwende nachgezeichnet werden. Zu diesem Zweck sollen zunächst einige grundsätzliche Überlegungen und allgemeine Ausführungen zum deutschen literarischen Feld zeigen, welche Möglichkeiten der Positionierung beim Eintritt Thomas Manns in das Feld gegeben sind.

Im Anschluss daran sollen die ersten Veröffentlichungen Manns skizziert werden, um so nachzeichnen zu können, wie sich Schritt für Schritt – von der Schülerzeitung *Der Frühlingssturm* über die erste Publikation in einer literarischen Zeitschrift bis hin zur Geschäftsbeziehung mit Fischer und der Veröffentlichung des ersten Novellenbands *Der kleine Herr Friedemann* – der Eintritt Thomas Manns ins literarische Feld beziehungsweise in das Unterfeld der eingeschränkten Produktion vollzieht.

Im darauf folgenden Abschnitt soll gezeigt werden, wie es Thomas Mann (teilweise für ihn selbst) überraschend gelingt, mittels der Veröffentlichung von *Buddenbrooks* und dem zweiten Novellenband *Tristan* einen Wechsel vom Subfeld der eingeschränkten Produktion ins Subfeld der Massenproduktion zu vollziehen, also (zumindest zum Teil) einen Tausch von symbolischem in ökonomisches Kapital vorzunehmen. Dabei soll auch gezeigt werden, wie Thomas Mann versucht, über Freunde Einfluss auf seine Position im Feld zu nehmen, was am Beispiel Grautoffs, Schaukals, aber auch anhand der (deutlich später stattfindenden, aber dennoch beispielhaften) so genannten Lessing-Affäre illustriert werden soll.

3.1 Zum deutschen literarischen Feld

Nach Bourdieu handelt es sich beim literarischen Feld um ein Feld, das wenig institutionalisiert ist.⁶⁷ Da Bourdieu seine Theorie am französischen literarischen Feld des 19. Jahrhunderts entwickelt, das durch die Académie Française zumindest bis zu einem gewissen Grad als institutionalisiert gelten kann, lässt

67 Im Folgenden vgl. Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 365–371.

sich durchaus behaupten, dass das deutsche literarische Feld zwischen 1890 und 1910 als noch weniger durch institutionelle Lenkung beeinflusst gelten kann, schließlich wird eine „Initiative von 1900 zur Gründung einer Dichterakademie, die zumindest für die Reputation der Schriftsteller sorgen sollte, [...] tatsächlich erst 1926 mit der Begründung der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Wissenschaften verwirklicht“⁶⁸. Als wichtigste „Institution“ im literarischen Feld ist daher (neben den etablierten Autoren) die Literaturkritik zu bezeichnen, die im deutschen literarischen Feld gewissermaßen das Konsekrationsmonopol innehat, das in Frankreich vor allem durch die Akademie repräsentiert wird (wobei fraglos auch im französischen literarischen Feld die Kritik einen bedeutenden Faktor darstellt). Diese Macht der Kritik führt um die Jahrhundertwende zu einem enormen Selbstbewusstsein der Kritiker, die sich selbst als Künstler zu definieren beginnen, sich also als Akteure im Feld positionieren:

Wer sich in alles einfühlen kann, ist im Grunde selbst Künstler – ein schon bei Herder zu findender Gedanke, der wieder aufgegriffen wird. Die formal-stilistische „Ästhetisierung der Literaturkritik“, zu der es um 1900 kommt, ändert das Verhältnis zur Kunst: Die „schöpferische Kritik“ will ihr gleichrangig sein, ja sogar, weil sie im Verhältnis zur Realität auf einem höheren Abstraktionsgrad als die Literatur angesiedelt ist, überlegen. Der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr adelt unter Berufung auf Friedrich Schlegel und Oscar Wilde den Kritiker zum Super-Künstler, zum „nicht unzurechnungsfähigen Dichter.“⁶⁹

Der geringe Grad an Institutionalisierung des literarischen Feldes führt laut Bourdieu dazu, dass sich die verschiedenen Positionen oder Stellungen des Feldes nur über die Eigenschaften der Inhaber dieser Positionen erfassen lassen. Die Positionen wiederum definieren sich über die Verteilung der Kapitalsorten, das heißt, über das Kapital vor allem symbolischer Art, das der Inhaber einer Position aufweisen kann. Die „Einsätze“, die ein Autor zur Erlangung von Kapital investiert, sind Bourdieu zufolge die Werke, die Positionierungen oder Stellungnahmen, die wiederum im Verhältnis zu den Positionierungen stehen, die durch entgegengesetzte Positionen hervorgebracht werden. Dieser Zusammenhang macht es notwendig, die konkurrierenden Positionen und Positionierungen und die Relation zwischen Position und Positionierung im literarischen Feld zu analysieren (in dieser Arbeit interessiert vor allen Dingen der Zusammenhang zwischen Mannscher Position und Mannscher Positionierung):

Es ist dann wichtig, stets beide Strukturen im Auge zu behalten: die Werke in ihrer Beziehung zu anderen Werksorten und die Produzenten in ihrer Relation zu anderen Auto-

68 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 93.

69 Pfohlmann, Oliver: Literaturkritik in der literarischen Moderne. In: Anz, Thomas; Baasner, Rainer (Hg.): Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. 4. Auflage. München 2007, S. 100/101.

ren. Eine bestimmte stilistische Strategie läßt sich vom Werdegang des Schriftstellers her erklären oder *vice versa* [Herv. i. O.].⁷⁰

Bevor kurz die Situation des deutschen literarischen Feldes um die Jahrhundertwende skizziert werden wird, womit verdeutlicht werden soll, mit welchen bereits etablierten konkurrierenden Positionen sich Thomas Mann bei seinem Eintritt ins literarische Feld konfrontiert sah, sollen an dieser Stelle einige grundsätzliche Überlegungen über die Existenz eines deutschen literarischen Feldes um 1900 angestellt werden.

Zunächst ist festzuhalten, dass in dieser Arbeit, anschließend an Magerski, Bourdieus Überlegungen zur Struktur des Feldes von Frankreich auf Deutschland übertragen werden. Zwar wendet Baasner⁷¹ gegen eine solche Übertragung ein, dass Bourdieu seine Überlegungen an der literarhistorischen Entwicklung Frankreichs entwickelt (was fraglos richtig ist), doch da Magerski zufolge die Theorie des literarischen Feldes „in einem gesamteuropäisch verlaufenden literarischen Modernisierungsprozess gründet“⁷², scheint eine Anwendung der Feldtheorie auf die deutsche Literatur der Jahrhundertwende plausibel und angemessen zu sein. Zudem weist der deutsche literarische Betrieb um die Jahrhundertwende signifikante Eigenschaften und Entwicklungstendenzen auf, die Bourdieu der Konstituierung eines literarischen Feldes zugrunde legt, so beispielsweise den Prozess der Autonomisierung der Literatur, der die Eigengesetzlichkeit des Feldes evoziert und ermöglicht und der um die Jahrhundertwende längst abgeschlossen ist:

Die Künste, das ist deutlich, lösen sich im Zuge der Kunstrevolution aus den traditionellen unmittelbaren Dienstbarkeiten, Bindungen, ja Verbindungen, sie sind – grundsätzlich jedenfalls – nicht mehr von Aufträgen abhängig. Die Kunst gibt sich selbst Ziel und Gesetz, definiert ihren Anspruch und ihr Wesen, sie ist frei, das Kunstwerk ist ein eigener Zweck, ein Zweck an sich selbst. Kunst ist – autonom.⁷³

Einhergehend mit der Autonomisierung kommt es Bourdieu⁷⁴ zufolge zu einer Professionalisierung des Feldes, die sich in einem höheren Reflexivitätsgrad der Akteure äußert, deren Produkte, da sie aus der autonomen Geschichte des Feldes hervorgehen, sich immer wieder auf diese Geschichte beziehen. Dies wird vor allem im Falle der Avantgarde deutlich, die sich *ex negativo* über die zu überwindenden Strukturen des Feldes definiert, was aber gleichzeitig bedeutet, dass diese Strukturen ihr sehr genau bekannt sein müssen:

Die Veränderung des Feldes geht nicht von externen Veränderungen aus; es läßt sich jedoch feststellen, daß meist die „Neuen“ im Feld zur Innovation neigen, weil sie sich

70 Jurt, Feld (Anm. 35), S. 95.

71 Vgl. Baasner, Rainer; Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2001, S. 218.

72 Magerski, Konstituierung (Anm. 12), S. 45.

73 Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Stuttgart 1998, S. 33.

74 Im Folgenden vgl. Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 384–395.

durch Differenz, nicht durch Konformität einen Namen machen können. Der Autonomisierungsprozeß des literarischen Feldes geht so einher mit einer immer wachsenden Reflexivität: gerade in den Werken der Neuerer sind die Verfahren und Motive früherer Werke, die man überwinden will, präsent.⁷⁵

Im größeren Rahmen des deutschen Kulturbetriebs um 1900 bestätigt Mommsen diesen Sachverhalt, der aber auch für das literarische Feld gilt:

Kultur wurde mehr und mehr zu einem Subsystem der modernen Gesellschaft, das von einer Klasse von professionellen Fachleuten gehandhabt und kontrolliert wurde, während der Einfluß des allgemeinen Publikums auf den Gang der Dinge immer stärker zurückging. Formal gesehen wurde dabei, im Rahmen eines zunehmend differenzierteren Kulturbetriebs, ein immer höheres künstlerisches beziehungsweise literarisches Niveau erreicht, besonders auf der Theaterbühne und im Konzertsaal.⁷⁶

Ein weiteres, nach Bourdieu charakteristisches Element des Feldes lässt sich im deutschen literarischen Feld um 1900 fraglos feststellen, nämlich die Stilpluralität, die für die Existenz des Feldes als Ort der Kämpfe zwischen divergierenden Positionen unabdingbar ist:

Die These des Nebeneinanders literarischer Bestrebungen und literarischer Stile ist dann legitim, wenn darin das Moment des Kampfs und der Konkurrenz gesehen wird. Denn wo jeder Schriftsteller mit dem Anspruch auf das Urheberrecht kultureller Sichtweisen auftritt, müssen schon durch das Unterscheidungsstreben die vielfältigsten Innovationen gleichzeitig entstehen.⁷⁷

Im Folgenden sollen die entgegengesetzten Positionen, die kennzeichnend für den Stilpluralismus des deutschen literarischen Feldes um 1900 sind, kurz skizziert werden, da Bourdieu zufolge die dem Feld inhärenten Positionen charakterisiert werden müssen, bevor man einzelne Akteure, die eine Position aufgrund ihrer persönlichen Dispositionen einnehmen, in den Blick nehmen kann.⁷⁸ Im literarischen Feld Frankreichs im 19. Jahrhundert lassen sich drei Positionen⁷⁹ unterscheiden: *L'art pour l'art*, *l'art social* und *l'art bourgeois*.⁸⁰ Wie oben angedeutet wird diese Arbeit der Argumentation Magerskis, aber auch der

75 Jurt, Feld (Anm. 35), S. 94.

76 Mommsen, Wolfgang J.: *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. 1870–1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich.* Frankfurt am Main, Berlin 1994, S. 107.

77 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 99.

78 Vgl. Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 140.

79 Dieser Unterteilung entsprechen vier Idealtypen von Schriftstellern: Ästhetizisten, Avantgardisten, Arrivierte und Populärschriftsteller, wobei letztere in dieser Arbeit keine Rolle spielen. Vgl. Bruendel, Steffen: *Zwei Strategien intellektueller Einmischung: Heinrich und Thomas Mann im ersten Weltkrieg.* In: Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert.* Berlin 2006, S. 90.

80 Vgl. Jurt, Joseph: *Die Theorie des literarischen Feldes. Zu den literatursoziologischen Arbeiten Bourdieus und seiner Schule.* In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4 (1981), S. 468.

Marquardts⁸¹ folgen, die beide feststellen, dass diese drei strategischen Positionen aus der Autonomie des Feldes entstehen und somit auf das deutsche literarische Feld um 1900 übertragbar sind.

Die Position des *l'art pour l'art* ist nach Bourdieu⁸² mit dem Unterfeld der eingeschränkten Produktion gleichzusetzen. Bezeichnend für dieses Unterfeld im Feld der kulturellen Produktion ist die Verachtung der Positionsinhaber für ökonomisches Kapital und kommerziellen Erfolg, die für diesen Teil des Feldes sozusagen Gesetz ist: „Infolgedessen sind sie [die Felder der kulturellen Produktion; Anm. d. Verf.] zu jedem Zeitpunkt Schauplatz eines Kampfes zweier Hierarchisierungsprinzipien, des heteronomen, das jene begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen (etwa die ‚bürgerliche Kunst‘), und des autonomen (beispielsweise des ‚L'art pour l'art‘), das seine nachdrücklichsten Verteidiger aus weltlichem Scheitern ein Zeichen der Erwähltheit und aus dem Erfolg ein Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack anfertigen läßt.“⁸³

Die Verachtung des kommerziellen Literaturmarktes kann zu einem höheren Grad an symbolischem Kapital und somit zu einem Konsekrationsmonopol führen, das sich zu einem späteren Zeitpunkt (möglicherweise sogar erst nach dem Tod des Autors) auch in ökonomisches Kapital umwandeln, das heißt in höheren Verkaufszahlen niederschlagen kann. Auf der anderen Seite muss die Gleichung je weniger Publikum (das heißt kommerzieller Misserfolg), desto höherer Unabhängigkeitsgrad vom Feld nicht immer die Erlangung eines höheren symbolischen Kapitals bedeuten, da ein kommerzieller Misserfolg entweder freiwillig oder unfreiwillig sein kann, wobei nur der freiwillige kommerzielle Misserfolg einen Zuwachs an symbolischem Kapital beinhalten kann. Der freiwillige Misserfolg im Gegensatz zur Anpassung an heteronome Mächte außerhalb des Feldes, also beispielsweise an den Publikumsgeschmack, steht demzufolge am äußersten Pol des literarischen Feldes. Im Zusammenhang dieser Arbeit kann als ein Positionsinhaber im Subfeld der eingeschränkten Produktion im deutschen literarischen Feld um 1900 Stefan George⁸⁴ betrachtet werden. Thomas Manns Verhältnis zu George soll auch aufgrund dieser mit hohem symbolischem Kapital ausgestatteten Position und aufgrund der Tatsache, dass George vor allem zwischen 1900 und 1910 dieses symbolische Kapital und somit seine Macht im literarischen Feld stark erweitern kann, im Verlauf dieser Arbeit von Zeit zu Zeit in den Blick genommen werden.

Im Gegensatz zur autonomen Position, die sich den (ökonomischen) Gesetzen des Literaturmarktes widersetzt, stehen die heteronomen Positionen der sozialen und der bürgerlichen Kunst (*l'art social* und *l'art bourgeois*). Diese

81 Vgl. Marquardt, *Logik* (Anm. 11), S. 32.

82 Im Folgenden vgl. Bourdieu, *Regeln* (Anm. 3), S. 199, S. 203.

83 Bourdieu, *Feld* (Anm. 18), S. 38.

84 Zu der Frage, ob George als Vertreter des *l'art pour l'art* oder als Avantgardist einzuordnen ist, vgl. Karlauf, *Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. 2. Auflage. München 2007, S. 156f.

orientieren sich am Geschmack des Volkes beziehungsweise dem Geschmack des Bürgertums⁸⁵ und unterliegen also externen Hierarchisierungsprinzipien des literarischen Feldes. Somit gehören sie nicht dem Unterfeld der eingeschränkten Produktion an, sondern dem „champ de grande production symbolique“, dem Subfeld der Massenproduktion, in dem laut Jurt „die ökonomischen Gesetze des Marktes akzeptiert werden und die kulturelle Produktion die Bedürfnisse des breiten Publikums sättigt“⁸⁶.

Anschließend an diese Unterteilung soll im weiteren Verlauf des Kapitels der Eintritt Thomas Manns in das deutsche literarische Feld nachgezeichnet werden. Es wird zu untersuchen sein, welche Position Thomas Mann einnimmt, wie und wann er durch seine Werke, also durch seine Stellungnahmen, seine Stellung im literarischen Feld verändert und wie und wann er Kapital akkumulieren kann.

3.2 Etablierung im Subfeld der eingeschränkten Produktion

Im folgenden Abschnitt soll der Eintritt Thomas Manns in das literarische Feld – um genauer zu sein in das Subfeld der eingeschränkten Produktion – thematisiert werden. Der zu beschreibende Zeitraum wird hierbei vom Wegzug der Mutter aus Lübeck im Januar 1893 bis zur Veröffentlichung von *Buddenbrooks* 1901 reichen. Die wichtigste Quelle für diesen Zeitraum sind – neben autobiographischen Äußerungen des Autors – Thomas Manns Briefe an seinen Bruder Heinrich und den Freund Otto Grautoff. Zum größten Teil sind deren Antwortbriefe nicht erhalten, was eine Analyse der Einschätzung Manns durch seine Briefpartner leider verhindert:

Indessen ist zu erinnern, daß Thomas Mann kein gewissenhafter Aufbewahrer empfangener Briefe war. Er hatte die Gewohnheit, seine Briefschaften von Zeit zu Zeit durchzusehen und das meiste davon, soweit es nicht unentbehrlich war, in den Papierkorb zu werfen.⁸⁷

Festzuhalten ist, dass Thomas Manns Eintritt in das literarische Feld (beziehungsweise Subfeld) seiner Zeit mit seinem Umzug nach München ungefähr zusammenfällt und die Schülerzeitschrift *Frühlingssturm*, die im folgenden Abschnitt kurz besprochen werden soll, als eine Art Präludium zum eigentlichen Eintritt in das literarische Feld bezeichnet werden kann. Der Umzug nach München leitet eine Phase in Thomas Manns Leben ein, deren äußere Umstände sich fundamental von Kindheit und Jugend in Lübeck, aber auch von

85 Vgl. Jurt, *Theorie* (Anm. 80), S. 468.; Bourdieu, *Regeln* (Anm. 3), S. 127.

86 Jurt, *Theorie* (Anm. 80), S. 459.

87 Br. Gr, S. VIII.

den Lebensumständen Thomas Manns nach seiner Hochzeit mit Katia Pringsheim am 11. Februar 1905 unterscheiden. In diese Zeit fällt Manns Aufenthalt in Italien, während dem er *Buddenbrooks* beginnt. Zwischen 1898 – dem Jahr in dem Mann seine erste eigene Wohnung bezieht – und 1905 bewohnt Thomas Mann acht Wohnungen⁸⁸, was sich durchaus als Zeichen dafür interpretieren lässt, dass Mann sich in diesen Jahren zaghaft der Münchener und vor allem der Schwabinger Boheme annähert, wenn auch mit der durch seinen nach wie vor großbürgerlichen Habitus gebotenen Distanz und letztendlich mit Verachtung des ihm fremden Lebensstils:

Mir fehlte jede Verbindung mit der guten Gesellschaft und den ersten und zweiten Kreisen der Stadt; um mich bei der goldenen Jugend als *fêtard* einzuführen, gebrach es mir bei Gott an Mitteln, – und andererseits die Boheme? Aber ich bin bei Gott ein Mensch von Erziehung, ich trage saubere Wäsche und einen heilen Anzug, und ich finde schlechterdings keine Lust darin, mit ungepflegten jungen Leuten an absinthklebrigen Tischen anarchistische Gespräche zu führen.⁸⁹

Diese Selbstcharakterisierung des *Bajazzo* lässt sich durchaus auch auf den jungen Thomas Mann beziehen, der sich zwar bis zu einem gewissen Grade als seiner eigenen Klasse entfremdet empfindet, aber dennoch nicht als Bohemien definiert. Hierin ist er Stefan George vergleichbar, der sich in jungen Jahren von der Boheme distanziert, sich aber im Gegensatz zu Mann (der den Typus des Dandy ablehnt⁹⁰) an Baudelaires Essay über den Dandy (1863) orientiert, dieses Vorbild nach Deutschland importiert und so seiner Karriere eine entscheidende Richtung gibt:

Daß George den Dandy zum Vorbild wählt und nicht den Bohemien, hat für seine Karriere entscheidende Bedeutung. [...] Nicht in ihm, sondern in der Figur des ersteren fühlt sich das schöngeistig ambitionöse großstädtische Bürgertum bestätigt; es ist daher kein Zufall, daß die öffentliche Anerkennung Georges durch diese Schicht erfolgt.⁹¹

Letztendlich lässt sich sagen, dass sowohl George als auch Thomas Mann schon durch ihren Habitus der Münchener Boheme kritisch gegenüberstehen, sich aber zeitweise durchaus in ihrem Dunstkreis bewegen. Im Zusammenhang mit Thomas Manns Karriere im Subfeld der eingeschränkten Produktion ist diese relativ „unbürgerliche“ Lebensphase durchaus wichtig, auch wenn es sich dabei nur um eine Art Interim handelt, das aber nichtsdestotrotz den notwendigen Auftakt zum „bürgerlichen“ Erfolg im Subfeld der Massenproduktion darstellt.

88 Vgl. Kolbe, Jürgen: Heller Zauber. Thomas Mann in München. 1894–1933. Berlin 1987, S. 68/69.

89 GKFA III, S. 139.

90 Vgl. Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 121.

91 Schonauer, Franz: Stefan George. 10. Auflage. Reinbek 2000, S. 19.

3.2.1 Erste Veröffentlichungen in *Der Frühlingssturm*

Die nur zweimal erschienene Zeitschrift *Der Frühlingssturm. Monatschrift für Kunst, Litteratur und Philosophie*, die Thomas Mann noch vor seinem Umzug nach München im Mai und Juni 1893 herausgibt, ist nicht nur deshalb von Interesse, weil es sich bei ihr um die erste von Schülern herausgegebene literarische Zeitschrift handelt, deren Existenz sich urkundlich belegen lässt⁹², sondern auch, weil in dieser Zeitschrift Thomas Manns erste Veröffentlichungen zu finden sind. Der Titel der Zeitschrift sowie der Einleitungstext gleichen Titels zeigen, dass Thomas Mann beabsichtigt, eine Art oppositionelles, der Schule kritisch gegenüberstehendes Blatt herauszugeben. Besonders interessant ist der kurze Essay *Heinrich Heine, Der „Gute“* aus der zweiten und letzten Ausgabe der Zeitschrift. Zunächst scheint es Thomas Mann um die Verteidigung Heines gegenüber dem Stettiner Pastor Konrad Scipio zu gehen, der Heine (weniger um ihn anzugreifen, sondern vielmehr um ihn gegen die antisemitische Rechte zu verteidigen) in einer Beilage des *Berliner Tageblatts* Patriotismus, Protestantismus und eine auf dem Sterbebett wiederentdeckte Religiosität konzidiert hatte, was ihn als „guten“ Menschen rehabilitieren sollte.⁹³ In seiner Replik auf diesen Artikel (die Scipio wahrscheinlich niemals zu Gesicht bekommen hat), weist Thomas Mann diese Zuschreibungen zurück, indem er auf recht polemische Weise zu zeigen versucht, dass es sich um Verfälschungen Heines handelt und indem er mithilfe eines Goetheschen Zitats den Patriotismus zugunsten einer kosmopolitischen Haltung zurückweist, nicht ohne durchscheinen zu lassen, dass ihm selbst diese Haltung gemäß, hingegen der auf „deutsche“ Bedürfnisse und Befindlichkeiten zugeschnittene, von Scipio gezeichnete Heine ihm zutiefst suspekt ist:

Aber bleibt mir nur vom Leibe mit diesen sogenannt „guten“ Menschen, deren Gutheit aus praktischem Lebensegoismus und christlicher Moral mit möglichster Inkonsequenz zusammengestückt ist! Von dem süblimen, wirklich guten Idealmenschen bis zu diesem ridicülen Otterngezüchte ist nicht ein Schritt, sondern eine Ewigkeit! Und zu einer solchen Spottgeburt sucht man immer und immer wieder meinen Heine zu stempeln!⁹⁴

Auch dass Thomas Mann in seinem Essay die Verlogenheit kritisiert, mit der Scipio versucht, dem seiner Meinung nach berechtigten Vorwurf der Frivolität durch die (vermeintliche oder tatsächliche) religiöse Besinnung Heines eine Art Ehrenrettung angedeihen zu lassen, zeigt, dass Mann entgegen der zu seiner Zeit üblichen Heine-Kritik⁹⁵ argumentiert und sich – die Bezeichnung „meinen

92 Vgl. GKFA XIV.II, S. 10.

93 Vgl. ebd., S. 21.

94 GKFA XIV.I, S. 21/22.

95 Vgl. beispielsweise Weber, Johannes: *Libertin und Charakter. Heinrich Heine und Ludwig Börne im Werturteil deutscher Literaturgeschichte* 1840–1918. Heidelberg 1984 (=Neue Bremer Beiträge; Band 2), S. 29-31.

Heine“ verrät es – mit einem ungeliebten Autor solidarisiert und vielleicht sogar vergleicht.

Diese für den späteren Autor Thomas Mann eher untypische Art der polemischen Provokation zeigt zweierlei: Erstens, dass Mann, wie oben bereits gezeigt, durch den Tod des Vaters und den Wegzug der Mutter eine Entfremdung von seinem Umfeld erfahren hat, die ihn Werturteile dieses Umfeldes als lächerlich und kritisierbar empfinden lässt und zweitens, dass er nach einer nonkonformistischen Position strebt, die fraglos die Schülerzeitung interessanter für die Leser macht, jedoch die Schule wahrscheinlich dementsprechend reizt, so dass es durchaus plausibel erscheint, dass *Der Frühlingsturm* möglicherweise nicht aus persönlichen oder finanziellen Gründen, sondern eher durch Zensurmaßnahmen der Schulleitung bedingt sein Erscheinen einstellen muss.

Natürlich lässt sich bei diesem ersten publizistischen Versuch Thomas Manns noch nicht von einem Eintritt ins literarische Feld sprechen, da keinerlei Resonanz des Feldes erfolgt und die Möglichkeit einer solchen Resonanz durch die Gattung „Schülerzeitung“ – die sich per se nur an einen sehr eingeschränkten, dem literarischen Feld nicht angehörenden Leserkreis richtet – letztendlich von vornherein auszuschließen ist. Dennoch zeigt sich hier im Kleinen der Versuch, eine untypische, aber durchaus im Raum des Möglichen enthaltene Position einzunehmen.⁹⁶

Thomas Manns Angriffe auf das Bürgertum Lübecks („Ja, wie der Frühlingsturm in die verstaubte Natur, so wollen wir hineinfahren mit Worten und Gedanken in die Fülle von Gehirnverstaubtheit und Ignoranz und bornierten, aufgeblasenen Philistertums, die sich uns entgegenstellt“⁹⁷) transportieren eine Kritik an seiner Herkunftswelt, die sehr viel radikaler scheint als in Manns späteren Positionierungen. Doch diese Radikalität relativiert sich, betrachtet man das Alter des Autors und die sich daraus und aus den durch seine Umwelt erfahrenen Anfeindungen seiner selbst und seiner Familie ergebende „pubertäre Opposition, pathetisch und altklug“⁹⁸. Mann hat zu diesem Zeitpunkt die ihm gemäße Position noch nicht gefunden und seine im *Frühlingsturm* geäußerte Kritik ist Vorbildern der literarischen Tradition entlehnt:

Thomas Mann beginnt also zwar mit einem radikal zeitkritischen Impetus, aber es ist die pauschale Zeitkritik in der Tradition der romantischen Philisterkritik, die zwar die bürgerliche Gesellschaft als ganze staubig, ignorant und materialistisch findet, aber im einzelnen ohne konkrete Perspektive ist.⁹⁹

96 Vgl. Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 371.

97 GKFA XIV, S. 18.

98 Kurzke, Kunstwerk (Anm. 45), S. 59.

99 Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 40.

3.2.2 Konsekration durch Dehmel

Nachdem Thomas Mann am 16. März 1894 mit dem Einjährigen-Freiwilligen-Zeugnis vom Lübecker Katharineum abgeht, zieht er nach München, um dort am 1. April als Volontär der Süddeutschen Feuerversicherungsbank AG beizutreten. Dieser Schritt zeigt, wie unsicher er sich in Bezug auf eine literarische Karriere im Vergleich zu Heinrich Mann fühlt, da er sich vorerst noch dem Willen der Mutter unterordnet, die bezüglich der literarischen Karriere ihres zweiten Sohnes eher skeptisch zu sein scheint, wie ihr Brief an Ludwig Ewers (ein Literaturkritiker und Freund Heinrich Manns) von 1909 rückblickend beschreibt:

Seltsam, wie ich gegen Tommy's Versuche geeifert habe! Es müssen damals sehr große Enttäuschungen über seine Schulstudien mir den Glauben an seine Begabung völlig genommen haben; oder, um ihn mehr Lerneifer gewinnen zu lassen, wollte ich seinen Dichterdrang hemmen – genug, fest steht daß Sie schon damals gehnt haben, was in dem kleinen „faulen“ Tommy steckte.¹⁰⁰

Es scheint also nahezuliegen, dass die Entscheidung über den Eintritt in die Versicherungsgesellschaft im Wesentlichen eine Rücksichtnahme auf den Willen der Mutter darstellt, auch wenn Marquardt auf Manns eigene Vorbehalte gegen eine rein künstlerische Existenz verweist: „Nach eigenem Bekunden siegte bei dieser Entscheidung der ‚Anstand‘ über den dichterischen ‚Müßiggang‘; darin drückt sich auch Th. Manns typisch ‚bürgerliches Gewissen‘ aus.“¹⁰¹ Marquardt bleibt leider den Nachweis schuldig, an welcher Stelle Thomas Mann dies bekundet. Die Formulierung „das Wort ‚vorläufig‘ im Herzen“¹⁰² im *Lebensabriß* legt eher nahe, dass die Episodenhaftigkeit dieser Tätigkeit für Mann schon früh abzusehen war, als dass die von Marquardt konstatierte „länger andauernde Unentschiedenheit bezüglich der Gewichtung zwischen einer ‚bürgerlichen‘ und einer künstlerischen Lebensform“¹⁰³ bereits zu dieser Zeit für Thomas Mann eine allzu große Rolle gespielt hätte.

Vielmehr steht zu vermuten, dass der Entschluss zu einer literarischen Laufbahn bereits während der Zeit zwischen Juli 1893 und April 1894 getroffen oder zumindest ins Auge gefasst wurde, also in der Zeit, in der Thomas Mann in Lübeck die Schule beendete, während seine Familie bereits nach München gezogen war. Diese Annahme würde ebenfalls dafür sprechen, dass der Eintritt in die Versicherungsgesellschaft tatsächlich nur den Erwartungen der Mutter

100 Zit. nach Schröter, Urteil (Anm. 54), S. 11.

101 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 154.

102 GWE XVII, S. 103.

103 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 154.

geschuldet ist, die ihren Sohn in seinen literarischen Plänen vorerst nicht unterstützt.¹⁰⁴

Die Erzählung *Gefallen*, die Thomas Mann während seiner Zeit bei der Versicherung schreibt und deren Veröffentlichung in der naturalistischen Zeitschrift *Die Gesellschaft* im Oktober 1894 scheinen Julia Mann davon zu überzeugen, dass auch ihr zweiter Sohn für eine literarische Karriere geeignet ist. Dazu trägt ein enthusiastischer Brief des bereits erfolgreichen Richard Dehmel an Thomas Mann bei, in dem dieser *Gefallen* lobt und damit eventuell noch vorhandene Zweifel bezüglich einer literarischen Karriere sowohl beim Adressaten, als auch bei dessen Mutter¹⁰⁵ hinfällig werden lässt.

Bei dem Brief Dehmels handelt es sich um die erste Reaktion aus dem literarischen Feld auf eine künstlerische Stellungnahme Thomas Manns. Wichtig ist für Thomas Mann nicht nur, dass Dehmel (der damals bereits berühmt und dementsprechend mächtig ist und „Ende der neunziger Jahre im öffentlichen Bewußtsein weithin für den größten Dichter dieser Zeit [gehalten wurde], auch bei manchen höchst gebildeten Kennern“¹⁰⁶) sich wohlwollend gegenüber seiner Erzählung äußert, sondern auch, dass er durch diesen Brief (ob wohlwollend oder nicht) in das literarische Leben beziehungsweise das literarische Feld eingeführt wird, wofür er Dehmel zeit seines Lebens dankbar ist.¹⁰⁷ Diese „Eintrittskarte“ ins literarische Feld bedeutet für Thomas Mann eine Konsekration, also eine Art Weihe zum Autor. Eine solche Auszeichnung kann in Bourdieus Theorie von bereits etablierten Autoren, der Literaturkritik, Verlegern oder einer (in Deutschland zu dieser Zeit nicht vorhandenen) Akademie vergeben werden und besitzt innerhalb des Feldes einen hohen Stellenwert:

Im Mittelpunkt literarischer (usw.) Konkurrenzkämpfe steht immer auch das Monopol literarischer Legitimität, das heißt unter anderem das Monopol darauf, aus eigener Machtvollkommenheit festzulegen, wer sich Schriftsteller (usw.) nennen darf, oder sogar darauf, wer Schriftsteller ist und aus eigener Machtvollkommenheit darüber befinden

104 Heinrich Mann hingegen wird bei der Veröffentlichung des Romans *In einer Familie* (1894) von Julia Mann unterstützt, die damit der testamentarischen Verfügung ihres Mannes gewissermaßen zuwiderhandelt. Vgl. Flügge, Heinrich Mann (Anm. 56), S. 43.

105 Zumindest ließ sich Julia Mann von ihrem Rechtsanwalt überreden, ihren Sohn Gasthörer an der Universität werden zu lassen, mit dem Ziel Journalist zu werden, um so wenigstens eine halbwegs gesicherte Stellung im literarischen Feld erhalten zu können. Vgl. Winston, Richard: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers. 1875–1911. München 1985, S. 83.

106 Rasch, Wolfdieterich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Žmegač, Viktor (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein 1981 (=Neue wissenschaftliche Bibliothek; Band 113), S. 20.

107 Vgl. Br. A, S. 139. Diese Dankbarkeit geht sogar soweit, dass Mann 1918 einen fragwürdigen *Warnruf* Dehmels unterzeichnet, der ihm zumindest in Teilen äußerst suspekt gewesen sein muss. Vgl. ebd., S. 141.

kann, wer Schriftsteller ist; oder, wenn man so will, das Monopol auf *die Konsekration* [Herv. i. O.] von Produzenten oder Produkten.¹⁰⁸

Hervorgehoben wird die Bedeutung dieser Konsekration, für Thomas Mann ein „sehr glücklicher Beginn meiner künstlerischen Laufbahn“¹⁰⁹, durch die Tatsache, dass sich der erste Roman Heinrich Manns – *In einer Familie* – als völliger Misserfolg erweist und wenig bis gar keine Resonanz bei der Kritik hervorruft¹¹⁰. Wie oben bereits angedeutet, ist eine solche fehlende Resonanz sehr viel schlimmer als beispielsweise negative Kritik. Eine negative Kritik an einem Autor oder an dessen Werk vonseiten eines im Feld etablierten Autors oder Kritikers begibt sich bereits in den Kampf über die normative Definition des Autors und der Literatur und bewirkt damit – wenn auch ungewollt – die Akzeptanz des kritisierten Autors als Akteur im literarischen Feld („Sich in einem Feld befinden heißt immer schon, dort Effekte hervorzurufen, sei es auch nur Reaktionen wie Widerstand oder Ausgrenzung“¹¹¹). Thomas Mann selbst bestätigt diese Bourdieusche Annahme, indem er in *On myself* (wenn auch bereits als Erfolgsautor) die Absage einer Zeitung schildert, an die er eine Skizze (wahrscheinlich *Vision*) sendet und die Wirkung dieser Absage auf sich folgendermaßen charakterisiert: „Ich war davon nicht so niedergeschlagen, wie man denken sollte, denn einen richtigen Redaktionsbrief in Händen zu halten, war immerhin ein Ergebnis [...] dergleichen Anfänger-Erlebnisse gehören nun einmal zum Schriftsteller-Leben und besagen gegen zukünftige bessere Erfolge gar nichts.“¹¹²

Natürlich ist auch Heinrich Mann zu diesem Zeitpunkt bereits im literarischen Feld anerkannt (er hat bereits mehrere kleinere Arbeiten veröffentlicht), nichtsdestotrotz bedeutet der Misserfolg von *In einer Familie* für ihn einen Rückschlag. Da zu dieser Zeit beide Brüder in München leben, existieren keine Briefe, die dokumentieren könnten, wie dieser Misserfolg sowohl von Heinrich als auch von Thomas Mann beurteilt wird oder wie Heinrich Mann auf Dehmels Lob der Erzählung des jüngeren Bruders reagiert.

Festzuhalten ist, dass dieser Brief tatsächlich den Eintritt Thomas Manns in das literarische Feld bedeutet und dass er diesen ersten Erfolg nun kontinuierlich auszubauen versucht, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

108 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 354.

109 An Otto Grautoff, 13./14.11.1894. GKFA XXI, S. 38.

110 Vgl. Flügge, Heinrich Mann (Anm. 56), S. 43.

111 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 357.

112 GWE XVII, S. 56/57.

3.2.3 Zwischen Feldeintritt und „kommerziellem Durchbruch“

Nach der durchaus vielversprechenden Konsekration durch Dehmel veröffentlicht Thomas Mann zwar *Der Wille zum Glück* und *Der Tod* im *Simplicissimus* und macht sich damit einen Namen vor allem im literarischen Feld Münchens, muss aber auch Ablehnungen, beispielsweise von der Zeitschrift *Pan*, hinnehmen. Dies hält ihn jedoch nicht davon ab zu versuchen, die abgelehnten Werke unermüdlich bei anderen Zeitschriften unterzubringen, wie er an Grautoff schreibt:

Gestern habe ich die beiden Novellen *nieder* [Herv. d. Verf.] in die Welt hinausgesandt. Den „kleinen Professor“ an Herrn Merian in Leipzig, mit der unerschütterlichen Weigerung, nun das Manuskript noch einmal in mein Haus aufzunehmen. „Lassen Sie es liegen, solange Sie etwas Besseres haben und drucken Sie es, wenn Sie Platz finden.“ Punctum. „Walter Weiler“ an Herrn Dr. Dehmel in Pankow bei Berlin.¹¹³

In diese Zeit fällt auch die durch Klaus Schröter 1964 aufgedeckte Mitarbeit Thomas Manns (zwischen August 1895 und November 1896) an der von Heinrich Mann herausgegebenen¹¹⁴ Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert*¹¹⁵, die Schröter später unter die Überschrift „verfrühtes Politisieren“¹¹⁶ stellt und die sich wohl aus dem oben erwähnten Entschluss journalistisch tätig zu sein ergeben hatte. Der stark nationalistischen Tendenz der Zeitschriften stehen, wie Schröter zeigt, die von Thomas Mann verfassten Rezensionen und kleineren Aufsätze in nichts nach. Sie stellen damit einen diametralen Gegensatz zu dem gerade einmal drei Jahre zurückliegenden Heine-Aufsatz dar, in dem Nationalismus und „Patriotentum“ noch als geistlos gegolten hatten: „Also der Mensch muß schon von einer gewißgradigen geistigen Beschränktheit sein, um Patriot sein zu können.“¹¹⁷

Es wäre möglich, den Charakter der im *Zwanzigsten Jahrhundert* veröffentlichten Texte auf den Charakter ihres Erscheinungsortes zurückzuführen, doch Schröter zeigt, dass Thomas Mann sich zu den Anfängen seiner Münchner Zeit durchaus in Einklang mit den chauvinistischen Tendenzen der Zeit befindet, und erst durch seine im Oktober 1896 beginnende Nietzsche-Lektüre wieder skeptische Distanz sein Verhältnis zum Nationalismus zu bestimmen beginnt.

Die Tätigkeit für *Das Zwanzigste Jahrhundert* zeigt jedenfalls, dass Thomas Mann vor der Veröffentlichung seines ersten Novellenbandes (wenn auch auf heute fragwürdig anmutende Weise) schon sein zweites Standbein im literarischen Feld gefunden hat, was mit einem Gedanken Bourdieus über den Beruf des Schriftstellers korrespondiert:

113 An Otto Grautoff, 17.05.1895. GKFA XXI, S. 55.

114 Vgl. An Otto Grautoff, August 1895. ebd., S. 62/63.

115 Vgl. Goll, *Rezeption* (Anm. 15), S. 83.

116 Schröter, Klaus: *Thomas Mann*. 28. Auflage. Reinbek 1997, S. 34.

117 GKFA XIV.I, S. 23.

Der Beruf eines Schriftstellers oder Künstlers ist tatsächlich einer der am wenigsten kodifizierten; auch einer der diejenigen, die sich dazu zählen am wenigsten festlegt (und ernährt); oft genug können sie die von ihnen für hauptsächlich erachtete Funktion überhaupt nur ausüben, wenn sie über einen zweiten Beruf verfügen, aus dem sie ihre wesentlichen Einkünfte beziehen. Offenkundig bietet dieser Doppelstatus jedoch subjektive Profite: Die beanspruchte Identität erlaubt beispielsweise, sich mit sogenannten Brotberufen zufriedenzugeben, die der Beruf selbst zugänglich macht: Lektorat oder Redaktion in Verlagen oder benachbarten Institutionen, im Journalismus [...] usw. Diese Beschäftigungen [...] bieten den Vorteil, ihre Inhaber im Kern des „Milieus“ zu platzieren, dort, wo die Informationen zirkulieren, die zur spezifischen Kompetenz des Schriftstellers und Künstlers gehören.¹¹⁸

Der ökonomische Aspekt, der in Bourdieus Überlegung eine wichtige, eigentlich sogar die entscheidende Rolle spielt, fällt im Falle Thomas Manns weniger ins Gewicht¹¹⁹, da dieser durch das väterliche Erbe, aus dem er bis zur Währungsreform 1923 eine Rente erhält, von ökonomischen Sachzwängen befreit ist.¹²⁰ Umso wichtiger erscheint also die Tatsache, dass Thomas Mann die ihm nach eigener Aussage¹²¹ mühsam erscheinende kritisch-journalistische Tätigkeit auf sich nimmt. Die von Bourdieu gemachte Annahme lässt den naheliegenden Schluss zu, dass Mann durch diese Tätigkeit weitere Kontakte im literarischen Feld knüpfen möchte, ebenso wie im Fall der späteren Tätigkeit (1898 bis 1902) für das Lektorat des Albert-Langen-Verlags, in dem der *Simplicissimus* erscheint. Insofern urteilt Marquardt etwas vorschnell, wenn sie dem jungen Thomas Mann eine Ablehnung der Gesetze des literarischen Marktes unterstellt:

Dem Schriftsteller Th. Mann erscheint es zunächst absurd, wenn er ökonomische Kriterien des literarischen Marktes akzeptieren oder gar Reklame für sein zum Verkaufsprodukt „entfremdetes“ Werk machen muß. Es kann daher sein, daß Th. Mann als junger Schriftsteller diese Strukturen als Angriff auf eine reine ästhetische Legitimation gesehen hat. Gleichwohl richtet Th. Mann sich im Laufe der Zeit mit seinem „produktiven Trieb“ im literarischen Berufsleben und auf dem literarischen Markt ein.¹²²

Marquardt entwickelt diese These anhand eines Zitats Manns aus *Lübeck als geistige Lebensform*¹²³, in dem er die „Schicksalhaftigkeit“ eines sich einzigartig und autonom wählenden Dichter- oder Schriftstellertums zum literarischen Feld in Beziehung setzt und feststellt, dass man als sehr junger Schriftsteller nicht damit rechnet, im Feld derart viele Erscheinungen des „normalen“ Berufslebens vorzufinden, wie Konkurrenz, Eifersucht etc.: „Davon gibt es nun im literarischen

118 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 359.

119 Auch wenn Thomas Mann durchaus Interesse daran hat, seine Bezüge zu erhöhen, da ihm für seinen zweiten Aufenthalt in Italien ab Oktober 1896 zu wenig Geld zur Verfügung steht. Vgl. An Otto Grautoff, 8.11.1896. GKFA XXI, S. 82.

120 Vgl. Kurzke, Kunstwerk (Anm. 45), S. 71.

121 Vgl. GKFA XIV.I, S. 169f.

122 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 162.

123 GWE XVII, S. 43.

Berufsleben, in das einen der produktive Trieb überraschenderweise stellt, vielleicht noch mehr als in anderen Berufen [...].¹²⁴

Mann kokettiert hier im Alter von 51 Jahren mit der Unbedarftheit des Anfängers in München, die zwar ganz zu Beginn der Münchner Zeit gegeben gewesen sein mag, die aber dem zum Teil erstaunlichen Elan und Geschäftssinn widerspricht, mit dem bereits der junge Thomas Mann seine Texte in Zeitschriften unterzubringen versucht („Gewiß lag ihm, ebenso wie Heinrich, vor allem daran, sich überhaupt ‚gedruckt‘ zu sehen, ganz gleich wo und womit“¹²⁵) und die angesichts seiner frühen Tätigkeit im Feld als Beiträger einer Zeitschrift und Lektor eines Verlages eher als eine spätere Verklärung des in seiner Heimatstadt auftretenden Erfolgsautors und „heimgekehrten Sohnes“ zu betrachten ist.

Nicht zuletzt dürfte Thomas Mann auch durch seinen bereits im literarischen Markt tätigen und im literarischen Feld erfahrenen, wenn auch nicht übermäßig erfolgreichen Bruder bereits über die Mechanismen und Strukturen des Feldes aufgeklärt worden sein, so dass die These eines von Mann empfundenen Angriffs dieser Strukturen auf eine reine ästhetische Legitimation zurückgewiesen werden kann.

Ungleich wichtiger als die von Mann später verschwiegene, weil der eingenommenen Position im Feld widersprechenden Mitarbeit am *Zwanzigsten Jahrhundert* ist der Beginn der Zusammenarbeit Thomas Manns mit dem S. Fischer Verlag, die durch einen Brief Fischers an Thomas Mann vom 29. Mai 1897 eingeleitet wird. Dieser Brief stellt die zweite, möglicherweise noch wichtigere Konsekration neben der bereits erwähnten durch Dehmel dar, da eine Veröffentlichung bei Fischer mehr oder weniger gleichbedeutend mit einer Etablierung im Feld ist und der symbolische Wert der Werke Thomas Manns dadurch immens gesteigert wird. Jurt zufolge wird dieser symbolische Wert eines kulturellen Produkts durch Vermittlung einer solchen Instanz erst geschaffen:

Der symbolische Wert der kulturellen Produkte existiert aber nicht an und für sich, sondern wird von feldinternen Selektions- und Konsekrationsinstanzen (wie Verleger, Theaterdirektoren, Galeriebesitzer) geschaffen; wenn ein Verleger sich entschließt, ein Buch zu veröffentlichen oder wenn ein Galeriebesitzer ein Gemälde ausstellt, dann „schafft“ er in gewissem Sinne den „Wert“ dieses Objektes, der nicht auf dessen ökonomischen Wert reduzierbar ist.¹²⁶

Diesen Befund bestätigt Samuel Fischer selbst in seinem Aufsatz *Der Verleger und der Büchermarkt*: „Der Buchhandel [...] mußte sich einen besonderen Markt schaffen, einen Markt für geistige Werte, der kulturbildende Kraft hat.“¹²⁷

124 ebd., S. 43.

125 Mendelssohn, Zauberer (Anm. 55), S. 327.

126 Jurt, Theorie (Anm. 80), S. 463.

127 Zit. nach Zeller, Bernhard: Vorwort. In: Zeller, Bernhard (Hg.): S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Litera-

Gesteigert wird das symbolische Kapital natürlich noch, wenn bereits der Verlag selbst symbolisches Kapital akkumuliert hat, was im Fall des S. Fischer Verlags, dem bereits Ibsen und Hauptmann angehören, fraglos bestätigt werden kann, wie auch Thomas Mann selbst bezeugt: „Ich war ein elfjähriges Kind [...] als er [Samuel Fischer; Anm.d. Verf.] in Berlin seinen Verlag gründete. Zehn Jahre später war es der Traum jedes jungen Literaten, ein Buch bei S. Fischer zu haben, und meiner auch.“¹²⁸

Die Veröffentlichungen von *Der kleine Herr Friedemann* in der *Neuen Rundschau* des S. Fischer Verlags (der „bedeutendsten deutschen Literatur- und Kulturzeitschrift, zu der alles beiträgt, was europaweit Rang und Namen hat“¹²⁹) im Mai 1897 und dem gleichnamigen ersten Novellenband im März 1898 bedeuten für Thomas Mann also einen enormen Zuwachs an symbolischem Kapital. Sie können mit Recht als Durchbruch und Positionsnahme Thomas Manns im literarischen Feld bezeichnet werden, jedoch wiederum nur im Subfeld der eingeschränkten Produktion. Diese Einschätzung wird zum einen durch die Verkaufszahlen gestützt: Von den 2.000 Exemplaren der Erstauflage werden innerhalb von 19 Monaten gerade einmal 400 Exemplare verkauft.¹³⁰ Positiv formuliert lässt sich mit Bourdieu sagen, dass im Subfeld der eingeschränkten Produktion derjenige an symbolischem Kapital gewinnt, der verliert, der also ein kleines Publikum anspricht: „Der Umfang des Publikums (und daher seine soziale Qualität) stellt gewiß den sichersten und eindeutigsten Indikator für die Position innerhalb des Feldes dar, mißt er doch vortrefflich das Ausmaß an Unabhängigkeit von der Nachfrage des „breiten Publikums“ und den vom Markt ausgehenden Zwängen [...] bzw. das Ausmaß an Unterordnung unter sie.“¹³¹

Zum anderen sprechen die Kritiken und Äußerungen von im Feld etablierten Kritikern (beispielsweise Richard Schaukal und Arthur Eloesser¹³²) ebenfalls dafür, Mann zu dieser Zeit in das Unterfeld der eingeschränkten Produktion einzuordnen, da Anerkennungen aus dem Feld (noch dazu von einem bereits anerkannten Lyriker und Kritiker wie Schaukal) – wenn auch nicht zahlreich, dafür aber wohlwollend urteilend – es nahelegen, das Werk als Stellungnahme im Raum der Produktion von Produzenten für Produzenten zu situieren. Trotz dieses kleinen feldinternen Erfolgs lässt sich im Fall des Novellenbands nicht behaupten, Mann hätte eine im Raum des Möglichen vorhandene, freie und

turarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach 1985 (=Marbacher Katalog; Band 40), S. 5.

128 Zit. nach Mendelssohn, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt am Main 1970, S. 277.

129 Pfohlmann, Literaturkritik (Anm. 69), S. 99.

130 Vgl. Schlutt, Außenseiter (Anm. 16), S. 51.

131 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 345.

132 Vgl. Goll, Rezeption (Anm. 15), S. 83f.

deshalb neue Position besetzt, da der „dekadent gefärbte Ästhetizismus“¹³³, den Marquardt Mann zum Zeitpunkt seiner ersten Stellungnahmen im Feld zuordnet, dargeboten in einem Novellenband – damals „gängige Ware“¹³⁴ – schlicht und einfach nicht neu genug ist. Dennoch erfüllt der Band in einem sehr pragmatischen Sinn für Thomas Mann seinen Zweck, wie er in einer Antwort auf eine Anfrage Franz Brümmers mitteilt, der biographische Auskünfte über Thomas Mann zu bekommen wünscht, um diese für einen lexikalischen Eintrag in seinem Werk *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrhunderts* verwenden zu können:

Denn ich bin Einer, der zwar viel Verdienstvolles im Sinne trägt, der aber doch erst – abgesehen von einigen in Zeitschriften verstreuten Arbeiten – ein [Herv. i. O.] armes Büchlein veröffentlicht hat ... Das kleine Buch, das sehr subjektiv und sehr aufrichtig ist, hat mir, so weit meine Fühlhörner reichen, die Sympathien der litterarischen Generation eingetragen, der ich angehöre. Mehr war davon nicht zu erwarten.¹³⁵

Neben der realistischen Selbsteinschätzung Manns zeigt die Anfrage Brümmers auch, dass der Band in bibliophilen Kreisen Aufnahme gefunden und den Autor schon soweit bekannt gemacht hat, dass er trotz nur einer einzigen Veröffentlichung Aufnahme in ein Autorenlexikon finden soll.

Positive Resonanz findet die Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* naheliegenderweise auch bei Samuel Fischer, der in dem bereits erwähnten Brief vom 29. Mai 1897 Thomas Mann gewissermaßen einen Blankoscheck für zukünftige Werke erteilt, aber auch Vorschläge für die weitere Entwicklung der Mannschen Laufbahn macht:

[...] ich würde mich aber freuen, wenn Sie mir Gelegenheit geben würden, ein größeres Prosawerk von Ihnen zu veröffentlichen, vielleicht einen Roman, wenn er auch nicht so lang ist. Für Publikationen dieser Art kann ich ungleich bessere Honorare bezahlen und vielleicht auch durch vorherigen Abdruck die Arbeit besonders gut verwerten. Ich will für Ihre Production gern wirken, natürlich unter der Vorraussetzung, daß sie mir alle Ihre Produkte zum Verlag übergeben.¹³⁶

Dieser „Schicksalsbrief“¹³⁷, der berechtigterweise „zu den Gründungsmythen des Thomas Mannschen Werks gehört“¹³⁸, ist nicht allein deshalb hoch zu bewerten, weil er die lebenslange Geschäftsbeziehung zwischen Thomas Mann und dem S. Fischer Verlag begründet, sondern auch, weil er entscheidenden Einfluss auf die weitere soziale Laufbahn und die Positionierung Manns im

133 Marquardt, Logik (Anm. 11), S. 158.

134 Koopmann, Helmut: Thomas Mann und Samuel Fischer. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 14 (2001), S. 111.

135 An Franz Brümmer, 7. April 1900. GKFA XXI, S. 113.

136 Zit. nach Mendelssohn, Fischer (Anm. 128), S. 279.

137 Koopmann, Fischer (Anm. 134), S. 112.

138 Ebd., S. 111.

Feld hat. Fischers Brief bewegt Thomas Mann zu einem Wechsel der Gattung – von der Novelle zum Roman:

Thomas Mann griff die beiläufig, aber gewiß absichtsvoll von Fischer eingeflochtene Anregung sofort auf. Möglicherweise hatte er selber schon an eine längere Prosaarbeit, einen Roman, gedacht, und es bedurfte nur noch dieses auslösenden Anstoßes; möglicherweise – und das ist wahrscheinlicher – brachte Fischer ihn überhaupt erst auf den Gedanken.¹³⁹

Dieser (natürlich nicht endgültige) Gattungswechsel zeitigt schließlich einen Sektorenwechsel¹⁴⁰, der sich nach Bourdieu im Umtausch von symbolischem in ökonomisches Kapital äußern kann (jedoch nicht muss), vorerst jedoch eine erhebliche Steigerung des symbolischen Kapitals Thomas Manns bewirkt, was im nächsten Abschnitt gezeigt werden soll.

3.3 Etablierung im Subfeld der Massenproduktion

Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, wie die Rezeption von *Buddenbrooks* und *Tristan* auf die Position Thomas Manns im deutschen literarischen Feld wirkt. Es wird zu zeigen sein, dass der unerwartete Erfolg ebenso unerwartete, geradezu für unvorstellbar gehaltene Stellungen im Feld plötzlich als für Mann möglich erscheinen lässt, zu denen auch ein Wechsel ins Subfeld der Massenproduktion gehört.

Ausführlicher soll in diesem Kapitel auch darauf eingegangen werden, wie sich Thomas Mann über Freunde und Bekannte im literarischen Feld selbst zu positionieren versucht, nämlich mittels einer sozusagen über Rezensionenlenkung gesteuerte Rezeption seiner Stellungnahmen. Hierfür werden einige Beispiele zu nennen sein, die illustrieren sollen, inwieweit Thomas Mann mit den Mechanismen des Feldes vertraut ist und inwieweit er es versteht, diese Mechanismen für seine Zwecke nutzbar zu machen, indem er sogar Freunde, die mit Einfluss im literarischen Feld ausgestattet sind, für diese Zwecke instrumentalisiert und sie im Falle von Ungehorsam mit dem Abbruch der Beziehungen straft.

3.3.1 Reaktionen auf *Buddenbrooks* und *Tristan* aus dem literarischen Feld

Festzuhalten ist zunächst, dass die Entscheidung Thomas Manns, auf den Vorschlag Fischers einen Roman zu schreiben einzugehen, eine der wichtigsten

139 Mendelssohn, Zauberer (Anm. 55), S. 389.

140 Vgl. Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 410.

Weggabelungen in Manns sozialer Laufbahn darstellt. Es gelingt ihm durch *Buddenbrooks*, eine Positionierung im Feld zu platzieren, die nicht nur im Subfeld der eingeschränkten Produktion positiv aufgenommen, das heißt ein künstlerischer Erfolg wird, sondern sich, entgegen der Erwartungen Thomas Manns und vor allem Samuel Fischers, ab der zweiten Auflage auch zum buchhändlerischen Erfolg entwickelt und sich im Subfeld der Massenproduktion durchsetzt. Dieser unerwartete Erfolg des Romans stellt von Matt zufolge eine Entwicklung in der sozialen Laufbahn Thomas Manns dar, die ihn eine für ihn bis zu diesem Zeitpunkt nicht in Betracht kommende Position für einnehmbar halten lässt, nämlich die des deutschen Nationalschriftstellers:

Ich stelle die These auf, daß Thomas Mann, im Anschluß an den nicht erhofften, alle vorstellbaren Maße übersteigenden Erfolg der *Buddenbrooks*, plötzlich die reale Möglichkeit sah und phantasierend bearbeitete, der deutsche Nationalschriftsteller zu werden. Denn so viele Romane zu seiner Zeit auch geschrieben wurden (nicht zuletzt auch von seinem Bruder Heinrich) und so anerkannt sie als literarische Leistungen waren, kein damaliges novellistisches Opus erfuhr dergestalt und so fraglos die Anerkennung als ein die literarische Epoche bestimmendes Produkt. Dieses Werk veränderte die Gattung „deutscher Roman“ als Ganzes, rückwärts und vorwärts, und machte seinen Autor zu einer Person, der man weitere, gesteigerte, höchste Produktionen zutraute.¹⁴¹

Im folgenden Abschnitt soll dementsprechend auch untersucht werden, inwieweit von Matts These zutrifft und inwieweit Thomas Mann tatsächlich in den folgenden Jahren versuchte, die durch den Erfolg von *Buddenbrooks* eingenommene Position in die von von Matt konstatierte Richtung weiterzuentwickeln, das heißt, ob er tatsächlich versuchte, eine Entwicklung zum deutschen Nationalautor zu forcieren.

Zunächst ist jedoch festzuhalten, dass *Buddenbrooks* kurz nach Erscheinen nicht auf die einhellige Zustimmung und Anerkennung im Feld trifft, die von Matt in seiner These suggeriert. Die Selbsteinschätzung Thomas Manns aus *On Myself*¹⁴² hingegen, in der er dem Roman eine eher zögerliche und nicht unbedingt positive Resonanz in der Presse attestiert, entspricht eher der tatsächlichen Aufnahme, die *Buddenbrooks* im literarischen Feld findet. Thomas Mann hebt vor allem die Rezension Samuel Lublinskis im *Berliner Tageblatt* vom 13. September 1902 (also knapp ein Jahr nach Erscheinen von *Buddenbrooks* Ende Oktober 1901) hervor, in der Lublinski dem Roman prophezeit, dass er noch viele weitere Lesergenerationen ansprechen wird und ihm den Status eines „unzerstörbaren Buches“¹⁴³ bescheinigt. Dieses positive Urteil ergänzt Lublinski in seiner 1904 erschienen Bilanz der Moderne:

141 Matt, Peter von: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann. In: Matt, Peter von: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München 1994, S. 245.

142 Vgl. GWE XVII, S. 63.

143 Zit. nach Goll, Rezeption (Anm. 15), S. 85.

Der junge Dichter gibt sein eigenes Mitgefühl nur durch eine wehmütig höhnische Ironie zu erkennen, die für den Seelenkundigen kein undurchsichtbarer Panzer bleibt. Darum muß es erstaunlich erscheinen, daß man ihn vielfach der Kälte und Mache zu bezichtigen wagte, und es läßt sich nur dadurch erklären, daß dieser erste und einzige naturalistische Roman zu einer Zeit erschienen ist, als alle Welt bereits mit viel Geschrei im neuroman-tisch-symbolistischen Fahrwasser plätscherte und die narkotische Betrunkenheit durch Stimmung beehrte.¹⁴⁴

Dieses Lob Lublinskis, das mit ein Grund dafür gewesen sein mag, dass sich Thomas Mann 1910 so stark in der später zu skizzierenden Lessing-Affäre engagiert, besitzt zum einen hohen Stellenwert für Mann, weil es ihn gegen den Vorwurf der Mache, also des berechnenden, sozusagen künstlichen Künstlertums, in Schutz nimmt, ein Vorwurf, der Thomas Mann von verschiedenen Seiten gemacht wird und auf den er beispielsweise in *Bilse und ich* und in den *Geist und Kunst*-Notizen näher eingehen wird. Zum anderen verdeutlicht Lublinski die Position Manns im literarischen Feld, die dieser durch das Erscheinen von *Buddenbrooks* eingenommen hat, nämlich eine Position, die gegen die antinaturalistische Position beispielsweise des durch George repräsentierten Symbolismus steht. *Buddenbrooks* als Positionierung im Raum der Werke erscheint also in der Argumentation Lublinskis verspätet, da die Gegenkräfte zum Naturalismus bei Erscheinen des Werks das Feld dominieren. Da jedoch laut Lublinski die Positionierung „großer deutscher naturalistischer Roman“ bislang im Feld noch nicht existiert (sondern nur im Raum des Möglichen), ist es Thomas Mann möglich, mit seinem Roman die mit dieser Positionierung verbundene Position einzunehmen und sich Lublinskis Kritik zu Eigen zu machen:

Es [*Buddenbrooks*; Anm. d. Verf.] ist, um die freilich sehr anspruchsvolle, kunst- und kulturgeschichtliche Formel anzuwenden, *Gotik* [Herv. i. O.], nicht Renaissance ... Das alles aber hindert freilich nicht, daß eine vollkommen europäisch-literarische Luft darin weht, – es ist für Deutschland der vielleicht erste und einzige naturalistische Roman und als solcher von künstlerisch internationaler Verfassung, europäischer Haltung, trotz des Deutschtums seiner Menschlichkeit.¹⁴⁵

Buddenbrooks wird in der Kritik zum einen als naturalistischer Roman apostrophiert, jedoch vor allem als eigenständiges Kunstwerk gesehen¹⁴⁶, das weder Vorläufer noch Nachfolger hat, eine Einschätzung, die sicherlich zur Erklärung des Erfolgs beiträgt, da sie die Neuartigkeit des Werks¹⁴⁷ betont und somit ver-

144 Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Herausgegeben von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974, S. 226.

145 GWE XI, S. 88.

146 Vgl. Wisskirchen, Hans: Thomas Manns Romanwerk in der europäischen Literaturkritik. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 878.

147 Das bei aller Neuartigkeit nichtsdestotrotz diverse Traditionslinien (so zum Beispiel Familien-, Gesellschafts- und Heimatroman) aufnimmt, auf ein höheres Niveau hebt und so verschiedene Marktsegmente bedienen kann. Vgl. Moulden, Ken: Literarische Vorbilder und Anregungen. In: Moulden, Ken (Hg.): *Buddenbrooks*-Handbuch. Stuttgart

ständig macht, wie Thomas Mann innerhalb weniger Jahre eine mit hohem symbolischem Kapital ausgestattete Position einnehmen kann.

Dennoch gelingt es Thomas Mann nicht, die Gattung des Romans in der Wahrnehmung und Bewertung des Subfeldes der eingeschränkten Produktion der hervorgehobenen Position der Lyrik anzugleichen¹⁴⁸, die auch in der deutschen literarischen Produktion für Produzenten einen ähnlich hohen Stellenwert hat, wie Bourdieu ihn in seiner Diagnose des literarischen Feldes Frankreichs festhält:

Sie [Die Lyrik; Anm. d. Verf.] bietet zunächst einmal eine gehobene Position in der Hierarchie der literarischen Metiers, die ihren Inhabern durch eine Art *Kasteneffekt* [Herv. i. O.] die zumindest subjektive Gewißheit einer wesenhaften Überlegenheit gegenüber allen anderen Schriftstellern verleiht – noch der letzte Lyriker (insbesondere wenn er sich zum Symbolismus zählt) fühlt sich dem ersten unter den (naturalistischen) Romanautoren überlegen.¹⁴⁹

Im Subfeld der Massenproduktion gelingt es Thomas Mann zwar nicht, die Dominanz des Dramas auf dem literarischen Markt zu überwinden (zumindest in kurzfristiger Hinsicht), aber dennoch bewirkt die Veröffentlichung von *Buddenbrooks* Koopmann zufolge, dass umfangreichere Romane in der Gunst des (vor allem bürgerlichen) Publikums (aus dem sich auch das Theaterpublikum rekrutiert) höher steigen:

Das Buch war in mehr als einem Sinne ein Wendepunkt: hatte bis dahin das Drama die literarische Öffentlichkeit dominiert, so begann jetzt der Roman einen Siegeszug, und war die Novellenproduktion zur Jahrhundertwende hochgeschraubt worden, so kamen jetzt bei Fischer die dickleibigen Romane heraus, und die Meinung, daß die schnellebige Zeit keine Muße mehr habe für solche Wälzer, erwies sich als dummes Gerede: Die Erfolgsromane waren umfangreich, und die umfangreichen Romane waren Erfolgsromane. Das erste Jahrzehnt nach den *Buddenbrooks*: welch ein Triumphzug der deutschen Prosa!¹⁵⁰

Nichtsdestotrotz steht „den positiven Rezensionen [...] eine gleiche Anzahl von negativen gegenüber“¹⁵¹, so dass von Manns Annahme von der fraglosen Anerkennung von *Buddenbrooks* als ein die literarische Epoche bestimmendes Produkt *von Beginn an* an dieser Stelle nochmals zurückgewiesen werden muss.

Den positiven und negativen Rezensionen von *Buddenbrooks* steht wiederum auch der sehr spezielle Versuch einer Selbstpositionierung Thomas Manns im

1988, S. 41–55. Dies korrespondiert wiederum mit oben zitierter Aussage von Jurt, der zufolge in den Positionierungen der Erneuerer immer auch Verfahren und Motive der Vorgänger enthalten seien. Vgl. Anm. 75.

148 Was als Anspruch und Aufgabe an und für nur einen einzigen Roman auch etwas zu hoch angesetzt wäre.

149 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 375.

150 Koopmann, Fischer (Anm. 134), S. 115.

151 Wisskirchen, Literaturkritik (Anm. 146), S. 877.

literarischen Feld gegenüber, nämlich der Versuch einer Rezeptions- und Rezensionslenkung. Diese Lenkung wird besonders durch zwei bei Grautoff in Auftrag gegebene, natürlich wohlwollende Kritiken des Romans deutlich, jedoch auch durch einige weitere Rezensionen von Freunden, Bekannten, oder zumindest ihm gewogenen Kritikern und Redakteuren, beispielsweise Kurt Martens, Richard Schaukal und Hermann Stodte (vermittelt durch Ida Boy-Ed). Diese Lenkungsversuche lassen keinen anderen Schluss zu, als dass „Thomas Mann [...] alles in seiner Macht Stehende getan [hat], um dafür zu sorgen, daß positive Besprechungen seines ersten Romans in der Presse erschienen“¹⁵².

Gerade an den Grautoff mehr oder weniger in die Feder diktierten Kritiken des Romans lässt sich ablesen, wie Thomas Mann sich im Feld positionieren will: Grautoff soll vor allem den deutschen Charakter des Buches, der sich in der im zweiten Band enthaltenen Musik und Philosophie manifestiere, die literarischen Einflüsse des Autors, den Wagemut Manns zu einem so umfangreichen Werk, die daraus resultierende und festzustellende künstlerische Energie des Autors sowie den Einfluss des Wagnerschen Leitmotivs auf die Komposition des Romans hervorheben.¹⁵³

Wie Schlutt¹⁵⁴ zeigt, geht die Strategie Manns auf, da viele der Grautoffs Rezensionen¹⁵⁵ nachfolgenden Besprechungen – beispielsweise die enthusiastische Kritik Richard Schaukals – den vorgegeben Richtlinien folgen und beispielsweise auf den deutschen Charakter, das „Deutsche“ des Werks hinweisen, nach dem „den meisten Rezensenten und Lesern der Sinn stand [...] [und das] jedenfalls zu den wichtigsten ästhetisch-literarischen Wertungskriterien zählte“¹⁵⁶.

Auch die von Grautoff folgsam festgestellte Verwendung des Leitmotivs zeitigt ihre Wirkung in der künftigen Mann-Rezeption, so dass noch 1995 Wisskirchen die Hellsichtigkeit der Grautoffschen Kritik feststellt und somit der von Thomas Mann verfolgten Intention bereitwillig nachgeht: „Als erster erkennt Grautoff die zentrale Bedeutung des Leitmotivs im Werk Thomas Manns, ja er weist sogar auf das Vorbild Wagner hin.“¹⁵⁷

Dieser Behauptung ist eindeutig zu widersprechen: Ganz im Gegenteil lässt sich sagen, dass Thomas Mann selbst die zentrale Bedeutung von Wagner und dessen Leitmotivtechnik in *Buddenbrooks* „erkennt“, „nur hatte [er] sich [...] des Pseudonyms ‚Otto Grautoff‘ bedient“¹⁵⁸. Er lässt die Verwendung dieses Stilmittels in der lancierten Kritik (die in der „meist gelesene[n] Tageszeitung in Thomas Manns damaligem Wirkungsfeld“¹⁵⁹, also in den *Münchener Neuesten*

152 Schlutt, Außenseiter (Anm. 16), S. 63.

153 Vgl. An Otto Grautoff, 26.11.1901. GKFA XXI, S. 179f.

154 Im Folgenden vgl. Schlutt, Außenseiter (Anm. 16), S. 63–67.

155 Diese erscheinen am 24. Dezember 1901 in den *Münchener Neuesten Nachrichten* und Anfang 1902 in der Zeitschrift *Der Lotse*. Vgl. ebd., S. 65.

156 GKFA I.II, S. 128.

157 Wisskirchen, Literaturkritik (Anm. 146), S. 878.

158 Harpprecht, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek 1995, S. 175.

159 Schlutt, Außenseiter (Anm. 16), S. 67.

Nachrichten erscheint) hervorheben, weist also geschickt auf die Übernahme einer Wagnerschen Eigenart hin, die bei der herrschenden Wagner-Euphorie das Interesse an dem Werk erhöht haben dürfte.

Hier zeigt sich, dass Thomas Mann, ob er nun beim Schreiben nach dem Publikum schießt oder nicht¹⁶⁰, die Vermarktung seines Werks mittels der Verwendung der Mechanismen des literarischen Feldes durchaus zu steuern weiß und sich dieser Mechanismen auch ohne Skrupel bedient, was ebenfalls nicht für die schon oben abgelehnte These Marquardts vom jungen Thomas Mann als einem vom Kampf im literarischen Feld angewiderten oder gar abgeschreckten Autoren spricht.

Diese Steuerung von Seiten Thomas Manns und die Entscheidung Fischers, *Buddenbrooks* in einer weniger kostspieligen Ausgabe auf den Markt zu bringen führen letztendlich dazu, dass der Roman auch zum buchhändlerischen Erfolg wird. Erst nach dieser 1903 erschienenen Volksausgabe steigern sich die Verkaufszahlen des Romans, was sich aber wiederum auch den zum Teil positiven Kritiken der Erstausgabe und somit (auch wenn es fraglos andere wichtige Faktoren gibt) dem Engagement Thomas Manns selbst verdankt. Im Gegensatz zu der zwiespältigen Aufnahme der Erstausgabe in Kritikerkreisen lässt sich für die Volksausgabe eine fast durchweg positive Resonanz der literarischen Kritik nachweisen.¹⁶¹

Der Erfolg dieser Ausgabe bedeutet für Thomas Mann, der trotz seiner Bemühungen um positive Resonanz von diesem buchhändlerischen Erfolg überrascht ist, eine Neupositionierung im literarischen Feld. Für einen Schriftsteller, der – laut einer von Kurt Martens verfassten Kritik im literarischen Echo vom 1. Juli 1903 – durch „zahlreiche Essais und die einmütige Zustimmung *aller* Volksschichten¹⁶² [...] zu den besten deutschen Erzählern“¹⁶³ gezählt wird, stellt diese Tatsache fraglos den Wechsel vom Subfeld der eingeschränkten in das Subfeld der Massenproduktion dar, da er schlichtweg für ersteres zu viel Erfolg hat und sein Publikum für eine „reine“ Produktion für Produzenten zu heterogen zusammengesetzt ist (wenn auch *Buddenbrooks* überwiegend in bürgerlichen Kreisen rezipiert wird). In einem Brief an Max Brod vom 1. Oktober 1930 artikuliert Mann seine Ansicht über die Ablehnung erfolgreicher Werke vonseiten des Subfeldes der eingeschränkten Position. Obwohl diese Aussage fast dreißig Jahre nach dem Erscheinen von *Buddenbrooks* gemacht und in ihr auf den *Zauberberg* eingegangen wird, verdeutlicht sie, wie Thomas Mann die Ablehnung aus dem an symbolischem Kapital reichen Teil des literarischen Feldes bewertet und wohl auch schon zum Beginn der Karriere im Feld der Massenproduktion bewertet hat:

160 Vgl. GKFA I.II, S. 128.

161 Vgl. Schlutt, Außenseiter (Anm. 16), S. 83.

162 Veget sieht die Zustimmung des breiten Publikums eher durch *Tonio Kröger* erreicht. Vgl. Veget, Erzählungen (Anm. 6), S. 564.

163 Zit. nach Schröter, Urteil (Anm. 54), S. 26.

Daß Sie es [den Erfolg des *Zauberbergs*; Anm. d. Verf.] als eine Art von Wunder empfinden und bezeichnen, damit ehren Sie ja das Buch am meisten, und Sie erweisen eine Selbstständigkeit und Unbestechlichkeit des Urteils damit, die in Kreisen der weiten Kollegenschaft selten anzutreffen ist. Diese hält im Ganzen an dem Satze „Erfolg haben nur Kitschwerke“ nicht ohne Geflissentlichkeit fest, und was man, eben auf dem Grund seines Erfolges, gelegentlich geglaubt hat, sich gegen den Roman herausnehmen zu dürfen, das konnte einem schon nahe gehen und einem vor dem „literarischen Leben“ einen Ekel einflößen.¹⁶⁴

Die Problematik, von diesem wichtigen Teil des Feldes möglicherweise ausgestoßen zu werden, versucht Thomas Mann zu umgehen, indem er eine Art Vermittlerposition zwischen den beiden Feldern als ihm gemäße Stellung im literarischen Feld anstrebt, nämlich die Stellung zwischen Ästhet und Arriviertem.

Bestätigt und konsolidiert wird der Erfolg von *Buddenbrooks* durch die positive Resonanz auf den zweiten Novellenband *Tristan*, der im März 1903 erscheint. Laut Vaget¹⁶⁵ ist die positive Resonanz, mit der *Tristan* in Kritikerkreisen aufgenommen wird, für Thomas Manns Selbstverständnis und für seine zukünftige Selbstpositionierung von noch größerer Bedeutung als der Erfolg von *Buddenbrooks*, wobei der Erfolg des Novellenbandes ohne den Erfolg des Romans natürlich nicht denkbar ist. Dies lässt sich beispielsweise an der Tatsache ablesen, dass in den meisten Rezensionen von *Tristan* Thomas Mann als Autor von *Buddenbrooks* vorgestellt wird¹⁶⁶ und so von vornherein mit dem Siegel des erfolgreichen, im literarischen Feld avancierten und arrivierten Autoren versehen wird. Wichtig ist aber vor allem die von Vaget festgestellte Tatsache, dass Mann durch seinen zweiten Novellenband eine Art neues „Image“ erhält:

Von nun an bestimmte das Bild des die Dekadenz und den Pessimismus seiner Anfänge überwindenden, noch jungen Autor, dem aber hier und da bereits Klassizität zugesprochen wurde, die Erwartungshaltung der literarischen Öffentlichkeit und nicht zuletzt auch das Selbstverständnis und die Entwicklung dieses außerordentlich rezeptionsorientierten Autors.¹⁶⁷

Eine wichtige Rolle in dieser Bewertung des Bandes spielt *Tonio Kröger*, in dem viele Rezensenten eine entscheidende (für Manns Geschmack zu antiintellektuelle)¹⁶⁸ Neupositionierung des mit dem Vorwurf der analysierenden Kälte versehenen Autors zu erkennen glauben.

164 Br. A, S. 85.

165 Vgl. Vaget, *Erzählungen* (Anm. 6), S. 556.

166 Vgl. Goll, *Rezeption* (Anm. 15), S. 89.

167 Vaget, *Erzählungen* (Anm. 6), S. 556.

168 Vgl. GKFA II.II, S. 133: „Eines war die Konstatierung, man habe von der Dekadenz Abschied genommen, ganz etwas anderes die Unterstellung, man wolle die psychologischen Erkenntnisse Nietzsches und die Artistik Flauberts desavouieren. Von dieser Kritik hat sich Thomas Mann zumindest innerlich distanziert.“

Selbst der katholische Publizist Karl Muth konzidiert Mann – am Ende seiner negativen Rezension des Novellenbands in seiner Zeitschrift *Hochland* – mit *Tonio Kröger* den Versuch einer Dekadenz- und vor allem einer l'art pour l'art-Überwindung unternommen zu haben. Da Muth laut Osinski „das geistig-kulturelle Leben der Zeit weniger negativ kritisieren als durch positive, aufmunternde Kritik befördern, nicht in bloßer Abwehr des Schlechten verharren, sondern Beispiele des Guten geben“¹⁶⁹ will, um so das Niveau der katholischen Literatur an das Niveau der modernen Literatur heranzuführen, ist sein verhaltenes Wohlwollen gegenüber Manns Novelle verständlich. Dass gerade dieser „kalte“ Autor, einer der wichtigsten Exponenten der Dekadenzliteratur, ein (mehr oder weniger eindeutiges) Plädoyer für das Leben und gegen die „kalte“, antichristliche Kunst ans Ende seines Textes stellt, interpretiert Muth als Annäherung an seine eigenen Vorstellungen von Literatur. Über die Schlussworte der Novelle schreibt er:

Zwar liegt auch über den ausblickenden Schlussworten jene erhaben und vornehm lächelnde Ironie, die uns durch das ganze bisherige Schaffen Thomas Manns begleitet, und die manche für Humor glaubten nehmen zu dürfen. [...] Aber das soll uns die Hoffnung nicht nehmen, daß Thomas Mann als der zur Zeit bedeutendste Vertreter eines bis zum Widersinn überspannten Kunstbegriffs in der Dichtung vielleicht auch der erste sein wird, diese Richtung zu überwinden. Hat aber erst die Liebe an seinem Schaffen Teil, so dürfen wir von ihm gewiß nicht bloß Bewunderungs-, sondern auch Liebenswertes erwarten.¹⁷⁰

Dementsprechend ist möglicherweise vor allem dieser Erfolg entscheidend für die von Matt konstatierte Fokussierung Manns auf die Position des deutschen Nationalschriftstellers, die laut Lehnert nur durch einen Autor eingenommen werden kann, der vom Bürgertum als Sprachrohr identifiziert wird, da das Bürgertum in sich selbst die Nation verkörpert sieht: „Die gebildeten Bürger betrachteten sich als *die* [Herv. i. O.] Nation. Der Schriftsteller, der für sie schrieb, empfand die Aussicht, durch sein Schreiben auf die Nation zu wirken.“¹⁷¹

Insofern lässt sich sagen, dass es einem Autor des „reinen“ l'art pour l'art kaum möglich wäre, diese Position einzunehmen. Erkennbar ist dies am Beispiel Georges, dessen ab dem *Teppich des Lebens* artikulierter geistiger Führungsanspruch nur in sehr überschaubaren bürgerlichen Kreisen Anklang findet, was auch daran gelegen haben mag, dass George sich als dezidiert un-, ja sogar anti-bürgerlich versteht. Da Mann hingegen nach einer der Boheme gewissermaßen distanziert zugeneigten Phase dem unbürgerlichen Artistendasein eine Absage erteilt hat, scheint er auch in seiner Eigenwahrnehmung prädestiniert für diese Position. Es scheint auch in Hinsicht auf die Biographie Manns plausibel, diese

169 Osinski, Jutta: *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*. Paderborn 1993, S. 365.

170 Zit. nach Schröter, Urteil (Anm. 54), S. 40.

171 Lehnert, Herbert: *Zur Biographie Thomas Manns. Sein Umgang mit dem Jüdischen. Review Essay*. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch 19* (2006), S. 202.

Absage mit Koopmann dahingehend zu interpretieren, dass die Rückbindung ans Bürgertum erst durch die Erfahrung der Anerkennung des Werks durch das bürgerliche Publikum (dem er entstammt und durch das sein Habitus bestimmt worden ist) für Thomas Mann einen (dann aber durchaus hohen) Stellenwert einnimmt: „Thomas Manns Bürgerlichkeit ist zweifellos auch an seine Wirkung gebunden, und wenn es je unbürgerliche Gedanken gegeben haben sollte, so sind sie mit seiner öffentlichen Anerkennung ein für allemal dahin.“¹⁷²

Dies korrespondiert mit der viel zitierten Aussage Heinrich Manns, er habe seinen Bruder seit „der Roman mitsamt dem Erfolg da waren [...] nie wieder am Leben leiden gesehen“¹⁷³. Auch und gerade der Versuch einer strategischen Abgrenzung von Heinrich Mann mag zu Thomas Manns Abkehr von der Bohème und der Hinwendung zum Bürgertum beigetragen haben.¹⁷⁴ Die Stellungnahmen Thomas Manns im literarischen Feld zwischen 1903 und 1909 weisen daraufhin, dass ein zentrales Element der Mannschen Positionsnahme in dieser Zeit die Entwicklung einer Gegenposition zu Heinrich Mann darstellt.

Die Vorstellung, die Thomas Mann von seiner Position in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* entwirft, nämlich die eines deutschen, anschließend an Lehnerts These eines bürgerlichen *l'art pour l'art*, das heißt einer anspruchsvollen, „aristokratisch-demokratischen, artistisch-bürgerlichen“¹⁷⁵ Kunst, die sowohl die feineren als auch die gröberen Geschmäcker (das heißt nichts anderes als die Rezipienten in beiden Subfeldern des literarischen Feldes) anspricht¹⁷⁶, findet sich ebenfalls in Heinrich Manns Urteil wieder:

Er wünschte schon damals, allein vor seinem Blatt Papier, daß eine Nation ihm über die Schulter blicke und zustimme. Sein Bedürfnis war, neu und tief, aber für eine Gesamtheit von Zeitgenossen neu und tief zu sein.¹⁷⁷

Trotz dieses Versuchs Thomas Manns, eine solch paradoxe Position einzunehmen, scheint es plausibel zu sein, ihn nach Bourdieus Theorie des literarischen Feldes eher der Position des *l'art bourgeois* zuzuordnen, denn erstens sieht sich Mann trotz aller Versuche seine Zwischenstellung zu behaupten selbst als bürgerlichen Schriftsteller (zumindest ab 1903), zum zweiten erfüllt Mann sehr eindeutig die von Bourdieu und seinen Interpreten entwickelten Charakterisierungen des *artiste bourgeois*. Nach Jurt¹⁷⁸ sind die Vertreter des *art bourgeois* vor

172 Koopmann, Helmut: Thomas Manns Bürgerlichkeit. In: Bludau, Beatrix; Heftrich, Eckhard; Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas Mann. 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck. Frankfurt am Main 1977, S. 40.

173 Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin 1947, S. 210.

174 Vgl. Bruendel, Einmischung (Anm. 79), S. 92.

175 GWE XI, S. 109.

176 Diese Vorstellung korrespondiert natürlich auch mit dem Prinzip der „doppelten Optik“, auf das im Zusammenhang mit den *Geist und Kunst*-Notizen in Kapitel 4.2.1 noch einzugehen sein wird.

177 Mann, Zeitalter (Anm. 173), S. 214.

178 Vgl. Jurt, Theorie (Anm. 80), S. 468.

allem durch Anerkennung und ökonomische Erfolge, die ihnen vom bürgerlichen Publikum entgegen- und eingebracht werden, dazu motiviert, sich als Sprachrohr dieser Klasse zu verstehen, wohingegen die Vertreter des *l'art pour l'art* sich nur als Sprachrohr ihrer eigenen ästhetischen Maximen definieren, die sie mit einem Alleinvertretungsanspruch behaupten. Die Vertreter des *art social* schließlich solidarisieren sich mit der unterdrückten Klasse und stehen dadurch im Widerspruch zu den Vertretern der anderen beiden Gruppen, die in den Subfeldern des literarischen Feldes die jeweils dominierenden Positionen besetzen. Thomas Mann dem *l'art pour l'art* oder dem *art social* zuzuordnen, erscheint im Zusammenhang dieses Modells schwer möglich.

Ein sinnfälliges Beispiel dafür, wie sehr Thomas Mann daran interessiert ist, seinen Erfolg beim bürgerlichen Publikum zu konsolidieren, ist sein Versuch, mit *Fiorenza* auch ein Drama im Feld zu positionieren. Nach Magerski nimmt das Theater um die Jahrhundertwende in der Gattungshierarchie unter wirtschaftlichen Aspekten, das heißt aus dem Blickwinkel des Subfeldes der Massenproduktion betrachtet, sozusagen die ranghöchste Position ein, der Roman und Lyrik folgen, während es sich im Subfeld der eingeschränkten Produktion genau umgekehrt verhält und das Theater dementsprechend verachtet wird:¹⁷⁹

Am „entgegengesetzten Pol“ der Dichtung steht dann auch das Theater. Ihm brachte seine unmittelbare Nähe zum bürgerlichen Publikum neben den finanziellen Gewinnen und offiziellen Ehrungen auch die ganze Verachtung der auf literarisches Prestige setzenden Schriftsteller und Kritiker ein.¹⁸⁰

Insofern ist es schwierig, „Thomas Manns Ehrgeiz [...] auch auf dem Gebiet des Dramas Ruhm zu erwerben“¹⁸¹, nicht als (misslungenen) Anbiederungsversuch an das ihm schon gewogene, dennoch im Allgemeinen den Dramatiker höher als den Epiker schätzende bürgerliche Publikum zu bewerten.

Auch dieses Beispiel spricht für die These, dass Thomas Mann ab etwa 1903 zu den Vertretern des *art bourgeois* zu zählen ist. Nichtsdestotrotz findet sich bei Mann der Versuch, zwischen den beiden Subfeldern zu vermitteln.

In diesem Abschnitt wurde gezeigt, wie die Reaktionen auf *Buddenbrooks* und *Tristan* es Mann ermöglichen, einen Positionswechsel im Feld zu vollziehen und

179 In Bezug auf den George-Kreis lässt sich diese Gattungshierarchie beispielhaft durch die Tatsache verdeutlichen, dass George den Kontakt zu seinem Vetter Saladin Schmitt abbricht, weil dieser sich für eine Theaterlaufbahn entscheidet und an der Verachtung, die Hofmannsthal entgegenschlägt, als dieser beginnt, Dramen und Libretti zu verfassen. Vgl. Boehringer, Robert: Mein Bild von Stefan George. Zweite ergänzte Auflage. Düsseldorf 1967, S. 151; Salin, Edgar: Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis. Düsseldorf 1954, S. 222.

180 Magerski, Konstituierung (Anm. 12), S. 20.

181 Lehnert, Herbert: Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 147.

welche Position im literarischen Feld er bei seinem Eintritt ins Feld der Massenproduktion resultierend aus diesem Positionswechsel einnimmt.

Im folgenden Abschnitt soll noch einmal genauer auf die oben bereits am Beispiel Grautoffs angesprochenen „Seilschaften“ Thomas Manns im literarischen Feld, also auf Freundschaften, die Thomas Mann nutzte, um auf seine Position im Feld Einfluss zu nehmen, eingegangen werden.

3.3.2 Thomas Manns „Seilschaften“ im literarischen Feld

Die Mobilisierung von Grautoff und anderen im literarischen Feld tätigen Freunden bildet den Auftakt zu mehreren Versuchen, über Kritiken und Gegenkritiken Einfluss auf die eigene Position im Feld zu nehmen. Diese „Seilschaften“ Thomas Manns sollen im Folgenden kurz anhand des Beispiels der „Freundschaften“ zu Richard Schaukal und Samuel Lublinski skizziert werden.

Obwohl Thomas Mann nach eigenem Bekunden niemals einer „Koterie“¹⁸² angehört hat, pflegt er doch, wie oben gezeigt wurde, Beziehungen im literarischen Feld, die er aktivieren kann, wenn er auf seine Positionierungen Einfluss nehmen will. Verbindungen dieser Art unterhält Mann in dem hier untersuchten Zeitraum beispielsweise zu Otto Grautoff, Kurt Martens, Richard Schaukal und Samuel Lublinski. Diese Beziehungen zu Kollegen und Freunden im literarischen Feld können beispielsweise dann mobilisiert werden, wenn Mann eine positive Kritik für eines seiner Werke benötigt wie beispielsweise die oben angeführte, bei Grautoff in Auftrag gegebene Rezension. Auffallend ist, dass im Fall Grautoffs die sonst geltende Regel verletzt wird, die besagt, dass ein solcher Freundschaftsdienst nicht ohne Gegenleistung oder wenigstens Dank erwiesen wird. Da Mann Grautoff nicht mehr benötigt, ist auch ein Dank nicht mehr notwendig, ein Indiz dafür, wie berechnend Mann mit seinen „Freundschaften“ im literarischen Feld umgeht:

Einen Dankesbrief des Autors der *Buddenbrooks* hat es offenbar nicht gegeben. In der Tat war diese Rezension der Endpunkt der Beziehung mit Grautoff. Der Freund hatte seine Schuldigkeit getan und wurde nun nicht mehr gebraucht. An seine Stelle traten andere: wiederum Statisten und Zuhörer, Gesprächs- und Korrespondenzpartner, die imstande und bereit waren, ihr Scherflein zum Ruhme Thomas Manns beizutragen.¹⁸³

Wie Mendelssohn zeigt, ist Thomas Mann durchaus bereit, einem Kollegen durch Lob zu helfen, vor allem in Zeiten, in denen er „sich selbst als Künstler ausreichend gefestigt und bestätigt weiß, damit sein Lob und seine Bewunderung Gewicht habe und dem anderen nützlich sein könne“¹⁸⁴. Mit anderen

182 E VI, S. 169.

183 Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart 1988, S. 24.

184 Mendelssohn, Zauberer (Anm. 55), S. 726.

Worten: Er ist bereit, seinen Einfluss, sein Konsekrationsmonopol geltend zu machen, wenn er sich seiner Position im Feld gewiss ist. Dass er später dieses Monopol häufig für Kollegen, die ebenfalls im S. Fischer Verlag veröffentlichten, verwendet (und diese umgekehrt für ihn), zeigt beispielhaft, wie sehr die Gruppe der bereits arrivierten Schriftsteller darum bemüht ist, ihre das Feld dominierende Position zu behalten und sie gegebenenfalls auszubauen.¹⁸⁵

Zu Beginn seiner literarischen Karriere *reagiert* er vor allem auf Lob aus dem Feld, wie in einem Brief an Kurt Martens, nachdem dieser einen Aufsatz über Mann veröffentlicht hat, der „mir in allen Stücken dienend entgegen“¹⁸⁶ kommt:

Und ob ich zufrieden bin! Ihr Aufsatz hat mir eine große Freude gemacht, mehr noch, er hat mich bewegt. Das ist ein bisschen mehr, als litterarische Camaraderie ... kurz, nehmen Sie herzlichen Dank! Und schreiben Sie rasch einen neuen Roman, damit ich mich ein wenig revanchieren kann.¹⁸⁷

Einem noch ungeschriebenen Roman eine positive Rezension zu versprechen zeigt bei aller Ironie, dass Thomas Mann ein durchaus spezielles Verhältnis zur „litterarischen Camaraderie“ attestiert werden kann. Anders verhält es sich im Fall Schaukals, dessen hymnische Besprechung von *Buddenbrooks* Mann nicht zum Anlass nimmt, über einen bereits in der *Gesellschaft* negativ rezensierten Aufsatz zu schreiben, worum Schaukal ihn gebeten hatte:

Erlassen Sie es mir, über Sie zu schreiben! [...] Ich fühle mich nämlich zum Kritiker *zu* [Herv. i. O.] wenig berufen. Es wäre das überhaupt *erste Mal* [Herv. d. Verf.], daß ich mich als solcher versuchte, und der Versuch würde ganz unwürdig schlecht ausfallen, glauben Sie mir! [...] Hoffentlich fassen Sie meinen Verzicht nicht als Undankbarkeit auf. Aber schließlich: würde mein Aufsatz nicht nach außen hin ein wenig als Retourkutsche und Kamaraderie wirken?¹⁸⁸

Bemerkenswerterweise unterschlägt hier Thomas Mann erstens, dass er sehr wohl bereits als Kritiker tätig gewesen ist, zweitens ist im oben zitierten Brief an Martens von Skrupeln gegenüber „Kamaraderie“ wenig zu spüren. Über die Gründe für diese Absage kann nur spekuliert werden: Es mag an der Qualität des Schaukalschen Aufsatzes gelegen haben, die möglicherweise Thomas Mann in die Bredouille gebracht hätte, sich bei seinem Fürsprecher mit einer negativen Kritik „bedanken“ oder ein unehrlich-positives Urteil fingieren zu müssen.

Auch und gerade an der Person Richard Schaukals lässt sich zeigen, dass Mann in Bezug auf seine Freundschaften im literarischen Feld vollkommen be-

185 Vgl. Pfohlmann, *Literaturkritik* (Anm. 69), S. 99: „*Die Neue Rundschau* wird auch ein wichtiges Medium der ‚impressionistischen Literaturkritik‘. Daran, daß in ihm Verlagsinteressen mit Kritik verquickt werden und sich Fischers Erfolgsautoren gegenseitig rezensieren, stoßen sich schon zeitgenössische Beobachter.“

186 An Otto Grautoff, 26.11.1901. GKFA XXI, S. 179.

187 An Kurt Martens, 19.12.1901. Ebd., S. 185.

188 An Richard Schaukal, 11.Mai 1902. Ebd. S. 197/198.

rechnend vorgeht: Er pflegt sie, solange sie ihm nützlich erscheinen, das heißt solange die Kollegen positiv über ihn und sein Werk berichten und beendet sie, sobald negatives, auch wenn es berechtigt ist, erscheint oder auch nur geäußert wird. Schaukals in einem privaten Brief geäußerten, kritischen Anmerkungen zu *Fiorenza* veranlassen Mann 1905 die Freundschaft recht abrupt in einem Brief zu beenden – dies zu einem Zeitpunkt, als er Schaukal längst nicht mehr benötigt, um im literarischen Feld zu reüssieren, da er bereits anerkannt ist und seine Position im Feld eingenommen hat, so dass er nicht mehr auf das Wohlwollen jedes einzelnen Kritikers, wie zu Beginn seiner Karriere, bedacht sein muss:

Da Ihnen der II. Akt nicht besser „gefallen“ habe, als der I., so hätten Sie den III. Akt – die Hauptsache – *noch nicht gelesen* [Herv. i. O.]. Mit der selben Post aber werfen Sie ein langes Erzeugnis Ihrer eigenen rührigen Feder auf meinen Tisch, damit ich es lese, ihm meine Zeit und Gedanken widme, Ihnen bestätige, daß es „mächtig“ ist und mich bei meinem Verleger dafür verwende.- Alles das, mein lieber Herr Doctor, bekundet eine Art von Naivetät, der gegenüber ich meine Ungeduld nicht länger verbergen kann und die noch länger auf mich wirken zu lassen ich mir nicht zumuthe. Ich erkläre unser Verhältnis für dringend ruhebedürftig und schlage vor, daß wir einander vorläufig vergessen.¹⁸⁹

Als der beleidigte Schaukal in einer (nun öffentlichen) Kritik *Fiorenza* verreißt, wendet sich Thomas Mann mit einer Art Hilferuf an seinen Bruder Heinrich, also an eine weitere „Seilschaft“ (gleichzeitig aber einer der größten Konkurrenten) im literarischen Feld. Dieser befolgt die Bitte seines Bruders und schickt ihm eine Antwort auf Schaukals Kritik, die Thomas Mann sogar noch bearbeitet, sie dann an Hardens *Zukunft* weiterleitet, um schließlich im Dankesbrief an Heinrich Mann durchaus befriedigt festzustellen: „Es ist wie unter Jungen: Einer hat mir was gethan, und der ältere Bruder kommt und rächt mich.“¹⁹⁰

Im Fall der Lessing-Affäre setzt Thomas Mann seinerseits sein symbolisches Kapital (und noch dazu ein erstaunliches Maß an Polemik) ein, um einem im literarischen Feld angegriffenen „Wohltäter“ seines literarischen Ruhmes zu helfen. Die Tatsache, dass sich Thomas Mann mit dem ihm gewogenen jüdischen Kritiker Samuel Lublinski solidarisiert, als dieser am 20. Januar 1910 in der *Schaubühne* von dem ebenfalls jüdischen Philosophen und Feuilletonisten Theodor Lessing in einem polemischen, antisemitischen Aufsatz unter dem Titel *Samuel zieht die Bilanz oder der kleine Prophet* angegriffen wird¹⁹¹, erklärt Mann selbst als Konsequenz auf die durch Lublinski gegebene Starthilfe im literarischen Feld und dessen frühzeitiges Verständnis für Manns Werk:

Daß Thomas Buddenbrooks Leben, wie Sie andeuten, ein modernes Heldenleben ist, hatte bisher nur ein Kritiker begriffen: der häßliche kleine Lublinski. Und, daß ich es ge-

189 An Richard Schaukal, 14.10.1905. Ebd., S. 326.

190 An Heinrich Mann, 21.03.1906. Ebd., S. 354.

191 Vgl. Mendelssohn, Zauberer (Anm. 55), S. 1351.

stehe, einzig aus Dankbarkeit dafür habe ich neulich gegen den verdrehten Schwachkopf von Lessing eine Lanze für ihn gebrochen.¹⁹²

Zweifellos ist Thomas Manns Polemik *Der Doktor Lessing*¹⁹³ zum Teil durch die Dankbarkeit gegenüber Lublinskis Engagement für sein Werk motiviert, doch es stellt sich die Frage, ob nicht auch die von ihm geforderte Unterschrift unter eine von 33 anderen Schriftstellern unterzeichnete, gegen Lessings Invektiven gewandte Erklärung ausgereicht hätte, um seine Solidarität mit Lublinski öffentlich wirksam zu artikulieren. Mann selbst weist auf einen weiteren Grund für das erstaunlich polemische Eintreten für Lublinski hin, nämlich eine unproduktive Phase zu Beginn der Arbeit an *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*: „Das Geheimnis ist, daß ich mit dem ‚Hochstapler‘ nicht anfangen konnte; aus gequälter Unthätigkeit schlug ich los, dessen bin ich mir innerlich wohl bewußt, und habe damit meine Kräfte natürlich nur weiter heruntergebracht.“¹⁹⁴

Ein anderer Grund für die Heftigkeit des Angriffs hängt mit den *Geist und Kunst*-Notizen und mit dem dort gezeichneten Bild des Literaten zusammen. Nicht nur die geradezu inflationäre Verwendung antisemitischer Stereotype in Lessings Charakterisierung Lublinskis empört Mann, sondern Darmaun zufolge auch die Tatsache, dass Lessing in allen Belangen den Eigenschaften des Mannschen „Idealliteraten“ diametral entgegengesetzt scheint:

Was Thomas Manns Groll anbelangt, so geht es hier um mehr als nur um die Person Lessings. Es handelt sich um einen Menschenschlag. Thomas Mann sieht in Lessing den Querulanten, Störenfried und Schnorrer par excellence, den Parasiten in jeder Hinsicht, einen würdelosen, sich aufblähenden Feuilletonisten. Lessing vertritt gerade damals den Antipoden des in Thomas Manns Sicht erstrebenswerten guten Literaten.¹⁹⁵

Es handelt sich bei der Lessing-Affäre also auch um eine Abgrenzung Manns von einer ihm fremden Position im literarischen Feld. Die Polemik Manns erscheint interessanterweise kurz nachdem er die Arbeit am *Literatur-Essay* im Januar 1910 aufgegeben hat. Insofern finden sich in Manns Aufsatz *Der Doktor Lessing* einige Bemerkungen über Lessing, die mit den *Geist und Kunst*-Notizen korrespondieren.

Festzuhalten ist, dass es für die Heftigkeit des Mannschen Einsatzes für Lublinski zwei Hauptgründe gibt: Zum einen gilt in dieser Affäre die schon

192 An Julius Bab, 31.08.1910. GKFA XXI, S. 462.

193 Der Aufsatz *Der Doktor Lessing* ist nicht als Reaktion auf Lessings „Dichter-Psychologem“ *Tomis melket die Moralkuh* zu bewerten, wie Kurzke fälschlicherweise behauptet, vielmehr wurde Lessings Aufsatz als Reaktion auf Manns Eintreten für Lublinski in *Der Doktor Lessing* verfasst und erst später veröffentlicht. Vgl. Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 299. Zum chronologischen Ablauf der Lessing-Affäre vgl. Mendelssohn, Zauberer (Anm. 55), S. 1349-1365.

194 An Heinrich Mann, 20.03.1910. GKFA XXI, S. 446.

195 Darmaun, Jacques: Thomas Manns Polemik mit Theodor Lessing. In: Kotowski, Elke-Vera: „Sinngebung des Sinnlosen“. Zum Leben und Werk des Kulturkritikers Theodor Lessing (1872–1933). Hildesheim u. a. 2006 (=HASKALA. Wissenschaftliche Abhandlungen; Band 31), S. 171.

weiter oben herausgearbeitete „Grundregel“ für eine Parteinahme Manns im literarischen Feld, die (bis auf die Ausnahme im Falle Otto Grautoffs) zu einer positiven Kritik oder zu einer Ehrenrettung verpflichtet, wenn vorher von der zu kritisierenden oder zu schützenden Person keine negative Stellungnahme oder Kritik zu Thomas Mann erschienen ist, das heißt wenn Mann sich dieser Person verpflichtet fühlt. Zum zweiten gibt die Affäre Mann die Gelegenheit, Positionen aus dem unveröffentlicht, sogar unverfasst gebliebenen *Literatur-Essay* zu artikulieren, indem er diese in der Polemik gegen Lessing verarbeitet. So schafft es Mann gleichzeitig Lublinski zu verteidigen, seine eigene Position im Feld zu stärken und so letztendlich die Verpflichtung gegenüber einer literarischen „Seilschaft“ zu einer Positionierung im Feld zu erweitern.

Diese Auseinandersetzungen Manns im literarischen Feld sind also keineswegs Selbstzweck. Dies zeigt sich auch in seiner Aussage, er setze sich für Lublinski ein, weil er mit der Arbeit an *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* nicht vorangekommen sei. Die Fehde mit Lessing ist also als Kampf im literarischen Feld auch um die Position Thomas Manns zu verstehen. Bourdieu betont die eminente Bedeutung dieser Kämpfe im Feld für die Position eines Autors:

Erzeugungs- und Verallgemeinerungsgrundlage dieses ‚Systems‘ von Gegensätzen – und Widersprüchen – ist der Kampf selbst: so daß man die Tatsache, selbst in den Kampf verwickelt, Grund, Gegenstand oder Anlaß von Kämpfen, Angriffen, Polemiken, Kritiken, Annexionen etc. zu sein, als wesentlichsten Maßstab der Teilhabe eines Werkes am Feld der Stellungnahmen und seines Verfassers am Feld der Stellungen sehen kann.¹⁹⁶

Nachdem in diesem Abschnitt anhand einiger Beispiele Thomas Manns „Freundschaften“ und „Seilschaften“ im literarischen Feld charakterisiert wurden, sollen im folgenden Kapitel literaturtheoretische Positionierungen Manns zwischen 1902 und 1909 skizziert werden, um so schließlich eine Perspektive auf die zu der Zeit der Niederschrift der *Geist und Kunst*-Notizen von Thomas Mann eingenommenen Position eröffnen zu können.

196 Bourdieu, Feld (Anm. 18), S. 74.

4. Positionierung Thomas Manns im literarischen Feld zwischen 1903 und 1910

Nachdem im letzten Kapitel gezeigt wurde, welche Position im deutschen literarischen Feld Thomas Mann von seinem Eintritt in dieses Feld bis zum „kommerziellen Durchbruch“ im Subfeld der Massenproduktion einnahm, sollen im folgenden Kapitel literaturtheoretische Positionierungen, mittels denen Mann versucht, seine Position im Feld zu wahren, oder aber auch zu modifizieren, genauer untersucht werden. Es soll gezeigt werden, in welchem Zusammenhang literaturtheoretische, aber auch literarische Arbeiten des Frühwerks, vor allem *Fiorenza* (1905), *Bilse und ich* (1906), und der *Versuch über das Theater* (1908) und andere, kleinere Arbeiten mit den *Geist und Kunst*-Notizen stehen, die von Mann hauptsächlich 1909 als Vorarbeit zu einem nie entstandenen *Literatur-Essay* aufgezeichnet werden und die eminent wichtige Gedanken Manns zu seiner eigenen Position im literarischen Feld um 1910 enthalten, wodurch ihre Thematiken den Kern dieser Arbeit bilden. Schon Wysling¹⁹⁷ stellt in einem Anhang der von ihm edierten und kommentierten Notizen fest, dass das Mannsche Frühwerk in ihnen kulminiert und dass aus ihnen Einflüsse auf fast das gesamte essayistische aber auch literarische Schaffen des späteren Werks entspringen, weshalb die Notizen nicht nur als ein Zentrum des Frühwerks, sondern als ein Zentrum des gesamten Werks Thomas Manns bezeichnet werden können.

Nachdem gewissermaßen der Weg zu *Geist und Kunst* nachgezeichnet wird, sollen die in den Notizen behandelten Problematiken und ihre Bedeutung für Manns beabsichtigte (Selbst-)Positionierung im Feld herausgearbeitet werden, um schließlich in einem „Nachspiel“ die weitere Entwicklung der Mannschen Position skizzieren zu können.

Festzuhalten ist, dass es sich bei dem behandelten Jahrzehnt (1903–1910) beziehungsweise Jahrzehnt (1903–1913) durchaus um eine Zeit der Schaffenskrise handelt, ausgelöst durch den enorm hohen Leistungsdruck, der nach dem Erfolg von *Buddenbrooks* auf Thomas Mann lastet. In dieser Periode werden – im Gegensatz zum späteren Werk Manns – einige Pläne liegengelassen, ein Vorgang, der dem Mannschen Leistungsprinzip eigentlich grundsätzlich fremd ist. Sowohl der *Maja*-, *Friedrich*-, und der *Ein Elender*-Plan als auch der *Geist und Kunst*-Essay werden aufgegeben und an Aschenbach „delegiert“, die *Bekanntnisse*

197 Vgl. GuK, S. 233.

des *Hochstaplers Felix Krull* bleiben Fragment. Auch dieser Aspekt ist fraglos wichtig für die Analyse der Mannschen Position um 1910.

4.1 Der Weg zu *Geist und Kunst*: Positionierungen Thomas Mann zwischen 1903 und 1909

Eine Art „Urzelle“ der *Geist und Kunst*-Problematik findet sich bereits im Literaturgespräch zwischen Tonio Kröger und Lisaweta Iwanowna, auch wenn es sich dabei nicht um einen rein essayistischen Text, sondern um einen in ein literarisches Werk verflochtenen Dialog essayistischer Natur handelt. Das von Lisaweta Iwanowna – die als Verteidigerin von Tonios „Berufsstand“ nicht von ungefähr denselben Namen trägt wie Figuren von Dostojewski und Gontscharow¹⁹⁸ – gezeichnete Bild des Literaten als „edelste Erscheinung des Menschengeschlechtes [...], als vollkommener Mensch, als Heiliger“¹⁹⁹, dient als Vorlage für die Vorstellung des Literaten, die Mann später in den *Geist und Kunst*-Notizen entwickeln und in *Der Literat* auch publizieren wird.²⁰⁰

Es handelt sich hierbei um eine andere Vorstellung des „heiligen Literaten“, als diejenige, die der George-Kreis um diese Zeit schon entwickelt hat. Der von Lisaweta Iwanowna gemeinte Literat erlangt seinen Nimbus durch seinen Erkenntniswillen, also durch seinen Willen zur Analyse, zur Kritik, letztendlich durch seinen Geist, da bei Thomas Mann die Begriffe Geist und Kritik gleichgesetzt werden.²⁰¹ Eine solche Gleichsetzung und die Heiligsprechung des Literaten aufgrund seiner Intellektualität stehen in einem diametralen Gegensatz zu Stefan Georges Ansichten, der „höher als alle Wissenschaft [...] die Kunst [stellte], die nicht aus dem radikalen und zweifelnden Verstand, sondern aus erlebender Intuition stammt“²⁰². Hier deutet sich ein Missverhältnis zwischen Manns Georgerezeption (beziehungsweise Manns Verständnis des Georgeschen Künstlertypus) und Georges Selbstwahrnehmung an, auf das später, in der Untersuchung der *Geist und Kunst*-Notizen, noch näher einzugehen sein wird. Die „Heiligkeit“ des Georgeschen Dichters widerspricht also schon im Grundsatz Thomas Manns Literatenkonzept, wie Gut herausstellt:

In seinem [Thomas Manns; Anm. d. Verf.] Frühwerk findet sich [...] der Topos des Literaten als Heiligen – in einer Ausprägung, die der Kunstreligion der ästhetischen Moderne und ihrem Oberpriester, dem Dichter Stefan George, widersprach. Der Literat war für

198 Vgl. URL: http://www.thomasmann.de/thomasmann/werk/figuren/#fruehe_erzaehlungen [Stand: 30.06.2009].

199 GKFA III, S. 275.

200 Vgl. GuK, S. 184; Mann, *Der Literat*, S. 362.

201 Vgl. Gut, *Idee* (Anm. 13), S. 38.

202 Landmann, Michael: *Erinnerungen an Stefan George. Seine Freundschaft mit Julius und Edith Landmann*. Amsterdam 1980, S. 34.

Mann heilig, nicht weil er nach dem Credo des ästhetischen Katholizismus, dem George huldigte, „künstlichen Weihrauch“ produzierte, sondern durch die Klarheit und die Schärfe seiner Erkenntnis.²⁰³

Ein fundamentaler Unterschied zwischen der Begriffskonstellation von *Tonio Kröger* und derjenigen in den *Geist und Kunst*-Notizen (aber auch in *Fiorenza*)²⁰⁴ besteht darin, dass in der Novelle „das ‚Leben‘ [...] als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht“²⁰⁵, in den Notizen und dem Theaterstück aber die Kunst dem Leben zugeordnet wird, während der Geist nun diesen beiden Begriffen entgegengesetzt ist. In diesem Zusammenhang sind die Begriffe *Geist und Kunst* im provisorischen Titel für den *Literatur-Essay* also antithetisch zu verstehen und das intendierte Ziel des Essays ist letztendlich eine Synthese der beiden Begriffe. Wie Reed nachweist, zeichnet sich diese Verschiebung der Begriffe bereits in *Gladus Dei* ab (was insofern nachvollziehbar ist, als es sich nach Thomas Manns eigenem Bekunden²⁰⁶ hierbei um eine Studie zu *Fiorenza* handelt): „*Kunst* [Herv. i. O.] is now an accomplice and beautifier of thoughtless, spirit-less life, while the man of pure spiritual commitment utters his radical (and in Mann’s story grotesquely unsuccessful) objection to it.“²⁰⁷

Diese Gegenüberstellung wird in den folgenden Werken weiter ausformuliert und so lässt sich sagen, dass sich Thomas Mann in den Jahren zwischen 1903 und 1909 immer intensiver und differenzierter mit diesem Themenkomplex beschäftigt, der letztendlich in der Frage kulminiert, ob es eine kritische, analytische Kunst überhaupt geben kann oder ob diese nicht gewissermaßen ein Betrug am Publikum ist, das noch immer organische, naiv-plastische Kunstwerke erwartet.

In der „wichtigste[n] poetische[n] Selbstreflexion der Frühzeit“²⁰⁸, der 1906 entstandenen Schrift – man könnte auch sagen dem literaturästhetischen Manifest – *Bilse und ich* (eine Reaktion auf die Lübecker Vorwürfe, bei *Buddenbrooks* handele es sich um einen Schlüsselroman) versucht Thomas Mann bereits eine Antwort auf diese Frage zu geben. Mann weist die Annahme einer beim Künstler vermuteten Feindseligkeit gegenüber der Wirklichkeit, die durch den Erkenntniswillen des Künstlers und dem daraus resultierenden Willen zum

203 Gut, Idee (Anm. 13), S. 38.

204 In *Fiorenza* ist der Geist Girolamo Savonarola, die Kunst Lorenzo de Medici, also den Antagonisten des Stückes zugeordnet, was deutlich macht, dass Mann auch die Begriffe Geist und Kunst antagonistisch oder antipodisch verstanden wissen will. Vgl. Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 86.

205 GKFA II.I, S. 278.

206 Vgl. An Richard Schaukal, 29.07.1902. GKFA XXI, S. 206

207 Reed, Terence James: ‚Geist und Kunst‘. Thomas Mann’s Abandoned Essay on Literature. In: Oxford German Studies 1 (1966), S. 57.

208 Kurzke, Kunstwerk (Anm. 45), S. 181.

„Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt“²⁰⁹ evoziert werde, zurück. Im Rekurs auf die Nietzschesche Traditionslinie konstatiert Mann eine in der Moderne mögliche und seiner Meinung nach sogar notwendige Gleichzeitigkeit von Kritik und Kunst (also letztendlich von Geist und Kunst):

Es gibt in Europa eine Schule von Geistern – der deutsche Erkenntnis-Lyriker Friedrich Nietzsche hat sie geschaffen –, in welcher man sich gewöhnt hat, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen. In dieser Schule ist die Grenze zwischen Kunst und Kritik viel unbestimmter als sie ehemals war. Es finden sich in ihr Kritiker von durchaus dichterischem Temperament und Dichter von einer vollkommen kritischen Zucht des Geistes und Stiles. Dieser dichterische Kritizismus aber, die scheinbare Objektivität und Dégagiertheit der Anschauung, die Kühle und Schärfe des bezeichnenden Ausdrucks ist es, was jenen Anschein von Feindseligkeit erweckt.²¹⁰

Mann versucht hier seine Position, die Position des kritischen Erkenntnisliteraten zu etablieren, die im deutschen literarischen Feld wenig anerkannt ist, und er versucht diese Position mit dem Rückbezug auf Nietzsche zu stützen. Während der Literat Mannscher Provenienz nach Erkenntnis und nach „Erledigung“ der Wirklichkeit strebt, ist das Ziel des „reinen“ Künstlers oberflächliche und deshalb der Erkenntnis hinderliche Schönheit: „*Geist* [Herv. i. O.] penetra-tes, *Schönheit* [Herv. i. O.] palliates – this is the difference in function between two quite distinct forms of art.“²¹¹

Dieser Konflikt bestimmt wie bereits bemerkt die Personenkonstellation in *Fiorenza*, aber auch die Schillerstudie *Schwere Stunde*, verfasst zum Schillerjahr 1905 und in Thematik und Stil die Anwartschaft auf den Posten des National-schriftstellers enthaltend und betonend. Die Gegensätze zwischen Savonarola und Lorenzo de Medici, zwischen Schiller und Goethe, spiegeln zugleich die unterschiedlichen Positionen von Thomas und Heinrich Mann wieder.

Das in *Schwere Stunde* gezeichnete Bild von Goethe als dem, der „mit weiser und glücklicher Hand Erkennen und Schaffen zu scheiden“²¹² vermag, der also naiv schafft und nicht erkennt, spiegelt das Bild wieder, das Thomas Mann in seinem „Vernichtungsbrief“²¹³ vom 5. Dezember 1903 von seinem Bruder zeichnet (wenn auch in der Schillerstudie die Eigenschaften der Gegenfigur positiv gezeichnet sind):

Ehrgeiz, Naivetät, Skrupellosigkeit – das sind ja wohl Eigenschaften des „Künstlers“, des „reinen Künstlers“, dessen Rolle Du übernommen hast, und ich würde Dir diese Eigenschaften nicht zum Vorwurf machen, wenn ich nicht wüßte, daß sie Deinem ursprünglichen Sein und Wesen so vollständig fremd sind. [...] „Ich war nervenkrank“, hast Du Dir

209 GKFA XIV.I, S. 108.

210 Ebd., S. 105/106.

211 Reed, Essay (Anm. 207), S. 59.

212 GKFA II.I, S. 426.

213 Koopmann, Helmut: Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder. München 2005, S. 138.

gesagt; „ich will gesund, künstlerisch, wirksam sein. Auch der Geist ist eine Nervenkrankheit, ich will ganz sinnlich, ganz körperlich, ganz Scene sein.“²¹⁴

Thomas Mann erklärt Heinrich Mann in diesem Brief, in dem er den Roman *Die Jagd nach Liebe* verreit und den Titel „Die Jagd nach Wirkung“ als passender vorschlägt, zu seinem Antipoden, nämlich zum ungeistigen Schnellschreiber, der nach schnellem Publikumserfolg strebt (wobei Thomas Mann, wie gezeigt wurde, seit der Veröffentlichung von *Buddenbrooks* und *Tristan* durchaus auch sehr am Erfolg beim bürgerlichen Publikum gelegen ist). In *Schwere Stunde* präsentiert Mann jedoch auch seine eigene Arbeitsweise²¹⁵, die weniger um Quantität als um Qualität bemüht ist und nach Erkenntnis strebt.

Ähnlich lässt sich die Rollenverteilung in *Fiorenza* zuordnen: Auf der einen Seite steht Girolamo Savonarola, der Bußprediger, zu dem sich Mann in seinem vierten Notizbuch einige Aufzeichnungen macht, die zeigen, wie sehr er sich – selbst in biographischen Details – mit der Figur vergleicht:

Savonarola ist aus Ferrara aus guter und hochangesehener Bürgerfamilie gebürtig. Statt auch seinerseits einen bürgerlichen Beruf zu ergreifen, entweicht dieser *geniale Verfallstypus* [Herv. i. O.] seinen Eltern ins Kloster, in die Heiligkeit (die Litteratur), gelangt später nach Florenz und *wird dort Herr* [Herv. i. O.]...²¹⁶

Es handelt sich also bei Savonarola zwar um eine historische, aber durchaus ebenfalls um eine auf Thomas Manns eigener Person beruhende Figur, die – wie schon Schiller in *Schwere Stunde* und wie auch Tonio Kröger – dem Typus und dem Ideal des Mannschen erkennenden Literaten nachgebildet ist.

Auf der anderen Seite hingegen stehen Lorenzo de Medici und das ihn umgebende Künstlervolk (im Begriffskosmos des Stückes der Kunst und dem Leben zugeordnet), die sich als Stellvertreter Heinrichs identifizieren lassen. Die Charakterisierung der Arbeitsweise Savonarolas (die vom heutigen Kenntnisstand aus gesehen eine sehr ironische Charakterisierung des poetischen Verfahrens Thomas Manns darstellt²¹⁷) durch den jungen Kardinal Giovanni und dessen Selbstcharakterisierung zeichnen ein recht genaues Bild der Unterschiede zwischen Künstler und Literat, wie sie Mann definiert:

214 An Heinrich Mann, 05.12.1903. GKFA XXI, S. 246/247.

215 Vgl. Koopmann, *Brüder* (Anm. 213), S. 161/162: „Treffender könnte Thomas Mann sich nirgendwo abkonterfeit haben als in diesem Spiegel, den er sich mit seiner Schiller-Schilderung selbst vorhielt.“ Peter de Mendelssohn geht sogar so weit, Manns langwierige und ermüdende Arbeit an *Fiorenza* mit der Arbeit Schillers am *Wallenstein* in *Schwere Stunde* gleichzusetzen. Vgl. Mendelssohn, *Zauberer* (Anm. 55), S. 1061.

216 Not. I, S. 212.

217 Vgl. GW VIII, S. 968: „Er [Savonarola; Anm. d. Verf.] kennt, weiß, will nur sich, sich, sich selbst und spricht von sich selbst, welchen Gegenstand auch immer er behandeln möge; – ja, zuweilen arbeitet er mit Anekdoten aus seinem Privatleben, denen er eine tiefere Bedeutsamkeit zu geben sucht, – als ob irgendein Mensch von Bildung und Geschmack geneigt wäre, den Erlebnissen dieser Eule die mindeste Bedeutung beizumessen.“

Da der würdige Bruder [Savonarola; Anm. d. Verf.] Plato's herrlichen Dialog verwirft, so war ich begierig, zu erfahren, was er selbst über die Liebe zu sagen hat. Was ich fand, mein Freund, war über alles Erwarten widerlich. Ein wüstes und brünstiges Durcheinander von dunklen, trunkenen und fieberhaften Empfindungen, Ahnungen und innerlichen Zwischenzuständen der Seele, die ganz vergebens nach einem plastischen sprachlichen Ausdruck ringen. [...] Statt seinen ehrenwerten Eltern ins Kloster und in die Heiligkeit zu entlaufen und zwischen nackten Zellenwänden in sein eigenes finsternes Inneres zu starren, hätte dieser Narr sich ein wenig unterrichten und seinen Blick für die bunte, herrliche Körperlichkeit der Außenwelt klären und schärfen sollen. Er wüßte dann, daß das Schaffen keine Marter und Kasteiung, sondern eine fröhliche Sache ist, daß alles Gute leicht und selig vonstatten geht. Ich habe mein Drama „Orpheus“ in einigen wenigen Tagen geschrieben [...].²¹⁸

Die Savonarola vorgeworfene, asketische Weltflucht, die ihn zuungunsten des „Lebens“ permanent um seine eigene Person kreisen lässt, gehört zu den klassischen Topoi, die von der Kritik gegen Mann und sein Werk vorgebracht werden und die er in diesem Stück in der Kritik an Savonarola zu konterkarieren und zu karikieren versucht – ein Versuch, der angesichts der negativen Kritiken (die sich zum Teil wieder gegen die Eigenschaften des Autors richten)²¹⁹ als misslungen bezeichnet werden kann.

Trotz des Misserfolges auf dem Theater, der in der Hierarchie des Subfeldes der Massenproduktion zuoberst stehenden, vom Bürgertum bevorzugten Gattung, muss festgehalten werden, dass es sich bei *Fiorenza* um den sehr geschickten Versuch Thomas Manns handelt, seine Erfolge in diesem Subfeld zu konsolidieren. Ganz abgesehen davon, dass – wie bereits bemerkt – zu der Zeit der Veröffentlichung von *Fiorenza* mit einem Drama mehr symbolisches Kapital erworben werden kann als mit einem Roman (auch wenn die Veröffentlichung von *Buddenbrooks* dazu beiträgt, die Hierarchie im Feld zu verändern), ist auch die Wahl des Stoffes und damit der Epoche, die in *Fiorenza* dargestellt wird, ein Indikator für diese Tatsache.²²⁰ Wie Schwede zeigt, nutzt Mann den Renaissancekult des beginnenden Jahrhunderts sozusagen als Vehikel, um seine Problematik von Geist, Kunst und Leben einem möglichst breiten, an der Renaissance interessierten Publikum vor Augen zu stellen. Zwar bezeichnet Mann selbst sein Stück als Renaissancekritik²²¹ und auch in *Tonio Kröger* wird die Ablehnung Cesare Borgias zur Grundlage einer solchen Kritik an der Renaissance und ihrer Verherrlichung, die Wahl der Epoche als Hintergrund für sein

218 Ebd., S. 968/969.

219 Vor allem natürlich Kerrs Verriss der Aufführung in den Kammerspielen Berlin (3. Januar 1913) in *Der Tag* vom 5. Januar 1913. Vgl. Schröter, Urteil (Anm. 54), S. 61–63.

220 Vgl. Pegatzky, Stefan: Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Artur Schopenhauer bis Thomas Mann. Würzburg 2002 (=Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Band 16), S. 290.

221 Vgl. GKFA XIV.I, S. 188ff.

Stück zeigt jedoch, dass Mann die Renaissancebewunderung der Jahrhundertwende geschickt für seine Stellungnahme zu nutzen weiß.²²²

Auf der anderen Seite widmet er [Thomas Mann; Anm. d. Verf.] eben diesem „Cesare Borgia Leben“ zehn Jahre intensiver Studien. Seine Behauptung, er habe außerhalb dieser „Mode- und Gassenwirkung“ gestanden, mutet befremdlich an, wenn er als Resultat seiner Nicht-Bemühungen der Öffentlichkeit z.B. ein Drama übergibt, in dem unter den bekannten und geschätzten Kriterien diese Epoche präsentiert wird; und er – neben nahezu zwei Dutzend mehr oder minder bekannten Autoren – den in *Fiorenza* in den Mittelpunkt gestellten Figuren, Lorenzo de Medici und Savonarola, sein künstlerisches Interesse widmet.²²³

Das Scheitern von *Fiorenza*, dem Versuch, auf dem Theater Erfolg zu erlangen, führt zum *Versuch über das Theater*, in dem Mann dieses Scheitern gewissermaßen zu erklären versucht und dabei (unter anderem anhand einer Auseinandersetzung mit der Kunst Wagners) gegen die Gattungshierarchie im kulturellen Leben Deutschlands polemisiert. Thomas Mann selbst leugnet in seiner *Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn* einen Zusammenhang zwischen dem Misserfolg *Fiorenzas* und dem Essay:

Eingeweihte wissen, daß ich kürzlich *persönliche* [Herv. i. O.] Erfahrungen auf dem Gebiete des Theaters gemacht habe. Eine große deutsche Bühne hat den – nicht übel gelungenen – Versuch unternommen, meine dramatische Dichtung *Fiorenza* ihrem Publikum vorzustellen. Muß ich sagen, daß zwischen diesem merkwürdigen persönlichen Erlebnis und dem *Versuch* nicht die geringste Beziehung besteht? Nichts von „Undank“, wenn ich bitten darf, und noch weniger etwas von „Ranküne“! Mein Aufsatz war seit Wochen fertig, als ich nach Frankfurt fuhr, um mir eine *Fiorenza*-Aufführung anzusehen, und wenn es anders gewesen wäre: ich war ein mit Auszeichnung aufgenommenen Gast im theatralischen Reich, aber doch nur ein Gast, ein Fremdling; auch *nach* [Herv. i. O.] Frankfurt hätte es mir an Distanz von meinem Stoff nicht gefehlt.²²⁴

Dieser „Arbeitsbericht“ Manns, der jeden Kausalzusammenhang zwischen Drama und Theateressay als geradezu absurd von sich weist, ist jedoch mit Vorsicht zur Kenntnis zu nehmen, da einige Einwände gegen diese Zurückwei-

222 Nicht anders verhält es sich im Fall von Manns Plan, einen Roman über Friedrich II. von Preußen zu schreiben. Die persönliche Vorliebe für das Thema spielt bei diesem Plan zwar zweifellos eine Rolle, jedoch ist Friedrich II, als eine der wichtigsten Symbolfiguren des deutschen Kaiserreiches ein dankbares Sujet für einen Autor, der Ambitionen auf die Position des deutschen Nationalschriftstellers hat. Wenzel weist darauf hin, dass Thomas Mann bei diesem Plan möglicherweise auch an den 200. Geburtstag Friedrichs II. im Jahre 1912 gedacht haben könnte, der einen Misserfolg des Friedrich-Romans geradezu unmöglich gemacht hätte. Vgl. Matt, Nationalschriftsteller (Anm. 141), S. 247; Wenzel, Georg: Spiegelungen. Aspekte zum Friedrich-Bild der Brüder Mann. In: Thomas Mann Jahrbuch Band 5 (1992), S. 65.

223 Schwede, Reinhold: Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main 1987 (=Hochschulschriften Literaturwissenschaft; Band 81), S. 85.

224 GKFA XIV.I, S. 171.

sung sprechen: Zum einen legt der Zeitpunkt der Niederschrift und der Veröffentlichung einer tendenziell *gegen* das Theater gerichteten Abhandlung kurz nach dem Misserfolg seines Stücks sowie die von Thomas Mann selbst festgehaltene Intensität der Auseinandersetzung mit der Thematik („in einem erregten, gereizten, dialektischen Zustande“²²⁵) einen Zusammenhang zwischen *Fiorenza* und dem Aufsatz nahe. Zum anderen ist auch die Argumentation des *Versuchs* so angelegt, dass sie als eine Art (schlecht versteckte) Ehrenrettung oder sogar Apologie von *Fiorenza* und Thomas Manns eigener Position im Feld eingeordnet werden kann: „Mann konzipierte den *Versuch über das Theater* als eine ‚verschlüsselte Rechtfertigung‘ seines 1905 in München uraufgeführten Renaissancedramas *Fiorenza*, das die Kritik ‚einhellig als handlungsarm und undramatisch‘ bezeichnet hatte.“²²⁶

Die gleich zu Beginn des ersten Kapitels des Essays eingeführte Unterscheidung zwischen (Literatur-)Drama und Theater lässt diesen Schluss zu. Mann verneint hier eine Einheit von Drama und Theater und verdeutlicht, dass das Drama nicht notwendigerweise für die Theaterbühne verfasst werde, ebenso wenig, wie das Theater als Erfüllungsgehilfe des dramatischen Dichters betrachtet werden könne. Insofern lässt sich Manns Argumentation auch als *Fiorenza*-Apologie verstehen, da die von Kritikern monierte mangelnde Bühnentauglichkeit des Stücks, die es eher zum epischen Werk mache²²⁷, Manns Ansicht nach nicht als Einwand gegen das Drama an sich gelten kann. Er geht sogar soweit, die Notwendigkeit einer Aufführung von dramatischen Dichtungen grundsätzlich in Frage zu stellen: „Daß man die dramatischen Dichter, Schiller, Goethe, Kleist, Grillparzer, daß man Henrik Ibsen und unsere Hauptmann, Wedekind, Hofmannsthal nicht ebenso gut lesen als aufgeführt sehen könne, daß man in der Regel nicht *besser* tue, sie zu lesen, wird niemand mich überzeugen.“²²⁸

Während herausgestellt wird, dass das Drama, beziehungsweise die dramatische Dichtung (also auch *Fiorenza*, das Mann später als „ein wenig zwischen die Gattungen geraten [...], nicht mehr, wie sonst, Erzählung und doch auch nicht wirkliches Theater“²²⁹ bezeichnet) auch ohne Übertragung auf die Theaterbühne ein eigenständiges Existenzrecht für sich beanspruchen kann (eine Volte, mit der die negative Kritik an *Fiorenza* ihres wichtigsten Arguments beraubt wird), wird der Wagnerschen Kunst die Notwendigkeit einer Bühnenumsetzung konzidiert. Diese Notwendigkeit beruht nach Mann darauf, dass es sich bei Wagners Kunst, wie von diesem in *Oper und Drama* selbst proklamiert, um eine

225 Ebd., S. 170.

226 Biccari, Gaetano: „Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944. Tübingen 2001 (=Forum modernes Theater; Band 28), S. 38.

227 Vgl. Goll, Rezeption (Anm. 15), S. 94.

228 GKFA XIV.I, S. 139.

229 GWE XVII, S. 69.

sinnliche Kunst handelt, die dementsprechend die Sinne des Theaterbesuchers ansprechen soll und nicht seine „Einbildungskraft“, wie Wagner selbst schreibt:

Überall da, wo Lessing der Dichtkunst Grenzen und Schranken zuweist, meint er nicht das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, das in sich alle Momente der bildenden Kunst nach höchster, nur in ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus sich erst dieser Kunst höhere künstlerische Lebensmöglichkeit zugeführt hat, sondern den dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerks, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Literaturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Faktor gemacht worden war, zu dem sich das Gedicht nur anregend verhielt.²³⁰

Der *Versuch über das Theater* antwortet direkt auf die Wagnerschen Thesen, die in letzter Konsequenz nichts anderes bezwecken, als eine Abwertung von Epik und Lyrik (von Wagner als „Literaturdichtung“ im Gegensatz zum „wahren Drama“²³¹ denunziert) zugunsten des Dramas, also des Wagnerschen Bühnenfestspiels, das auf dessen „Dichtungen“, wie Wagner seine Libretti zu nennen pflegt, basiert. Die in *Oper und Drama* verkündete Sinnlichkeit des Bühnendramas relativiert und verurteilt Mann im *Versuch* mit dem Hinweis auf ihre Einseitigkeit:

Das Schauspiel, das Theater, das wie eine schlechte Illustration die Phantasie tyrannisiert, sie auf eine unzulängliche Sinnfälligkeit festlegt, – das Schauspiel, das Theater mit seiner aufdringlichen Täuschungssucht, seinem technischen Zauberapparat, seinen Guckgenüssen gegen Entree, – das Theater als Kunstsurrogat für die stumpfe Menge, als prädestinierte Volksbelustigung, als eine höhere – und nicht immer höhere – Kinderei: diese Auffassung wäre mir sehr verständlich.²³²

Auch Wagners These, der Roman sei dem Drama unterlegen, da dieses gewissermaßen erzählökonomischer verfare, indem es dem Zuschauer eine Szenerie vor Augen stelle, auf der sich seine Charaktere entfalten, während der Romanautor diese Szenerie umständlich entwickeln müsse und so gewissermaßen keine schöpferische Potenz mehr für die Darstellung seiner Figuren habe²³³, wird von Mann zurückgewiesen. Im Rekurs auf Nietzsche behauptet er das Gegenteil, indem er feststellt, dass die Figuren des Dramas im Gegensatz zu denen des Romans nur oberflächlich charakterisiert würden, was sich allein durch die Stereotypie, mit der immer wieder bestimmte klischeehafte Typen auf die Bühne gebracht würden, illustrieren ließe, die nicht zufälligerweise auf der Theaterbühne zu finden sei.²³⁴ Die von Mann zu Beginn des Textes geäußerte Überzeugung, man könne in der modernen Literatur keine Gattungshierarchi-

230 Wagner, Richard: *Oper und Drama*. In: Knapp, Julius (Hg.): *Richard Wagners gesammelte Schriften*. 11. Band. *Grundlegende theoretische Schriften II (Oper und Drama)*. Leipzig 1914, S. 7–336, S. 110.

231 Ebd., S. 113.

232 GKFA XIV.I, S. 136.

233 Vgl. Wagner, *Oper* (Anm. 230), S. 155f.

234 GKFA XIV.I, S. 129.

sierungen mehr vornehmen, wird durch seine Argumentation konterkariert, die letztendlich die negative Literaturkritik Wagners mit positiven Vorzeichen versieht und in ihr Gegenteil verkehrt:

Sind im Roman nicht Lyrik und Drama beschlossen, so gut wie im Drama 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* [Herv. i. O.] überträfe? Sie ist *tiefer* [Herv. i. O.], behaupte ich, diese Wirklichkeit, im Roman, als im Drama.²³⁵

Durch die im *Versuch über das Theater* geführte Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Schriften Richard Wagners und der daraus hervorgegangenen, um die Jahrhundertwende noch immer wirkungsmächtigen Gattungshierarchie gelingt es Thomas Mann also, seine Position im literarischen Feld zu rechtfertigen: Die von Wagner vorgenommene Unterscheidung zwischen Literaturdrama und -dichtung und „wirklichem“ Drama, also dem zur Aufführung gelangten, für die Bühne konzipierten (Musik-) Drama, wird von Mann zwar übernommen, doch in Hinblick auf die negative Bewertung der Literatur durch Wagner, im Rekurs auf andere „Literaturdichter“ und vor allem auf Nietzsches Künstler- beziehungsweise Wagnerkritik, in ihr Gegenteil verkehrt. Durch diese Argumentation ist auch *Fiorenza* gewissermaßen rehabilitiert. Ein weiteres Ziel des Aufsatzes ist die von Mann – entgegen seiner anfänglich beteuerten Überzeugung einer notwendig vorhandenen Einebnung der Gattungshierarchie in der literarischen Moderne – vorgenommene Hervorhebung des Romans als „genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer, als das Drama“²³⁶.

Letztendlich lässt sich also sagen, dass die von Mann in seiner *Mitteilung an die literaturhistorische Gesellschaft in Bonn* konstatierte Intensität, mit der er sich mit den Fragen des *Versuchs über das Theater* beschäftigt, zum einen tatsächlich aus der Auseinandersetzung mit der Situation des Dramas herrührt, zum anderen aber aus der Notwendigkeit erwächst, die eigene Position im literarischen Feld zu konsolidieren. Diese beiden Triebfedern der Mannschen Polemik gegen das Theater hängen natürlich eng zusammen, da Manns Position aus der Auseinandersetzung mit der Tradition des Wagnerschen Künstlertypus und der Kritik Nietzsches an diesem Typus hervorgeht. Dennoch lässt sich der *Versuch* nicht nur als eine Auseinandersetzung mit Wagner beschreiben, sondern auch als strategische Positionierung im Feld, sogar als eine Art Manifest für die eigene Position. Diese Positionierung ist notwendig, um die eigene Position neu zu justieren, die durch *Fiorenza* undeutlich geworden ist. Der Misserfolg auf dem Theater führt also zu einer Polemik gegen das Theater (getarnt als objektiver Versuch über einen Bereich des literarischen Feldes, an dem der Autor höchst-

235 Ebd., S. 129.

236 Ebd., S. 130.

tens als Gast teilnimmt)²³⁷ und zu einer Art Apotheose des Romans. Thomas Mann versucht, das symbolische Kapital der ihm gemäßen Gattung zu erhöhen, nachdem er erkannt hat, dass er mittels des Dramas (das – wie oben gezeigt wurde – im Feld der Massenproduktion das höchste symbolische Kapital aufweist) seine Position im Feld nicht verbessern kann. Dass er dabei die Dramen Hauptmanns etwas polemisch als lesenswerter denn als aufführens-wert bezeichnet, stellt einen verdeckten Seitenhieb auf den „Gegen-Kaiser im Reich der Literatur“²³⁸ dar, dessen Führungsposition im Bereich der bürgerlichen Kunst zur Zeit der Veröffentlichung des *Versuchs* unumstößlich und uneinnehmbar scheint, seitdem sich Hauptmann bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts von seinen Wurzeln im *art social* zu lösen beginnt und immer mehr eine bürgerliche Positionierung anstrebt und auch einnimmt:²³⁹ „Nachdem Hauptmann also in die ‚in jeder Beziehung gehobene Gesellschaftsschicht‘ Berlins geraten war und einen großbürgerlichen Lebensstil angenommen hatte, wandelte sich sein sozialer Erfahrungsbereich, und die frühere sozia- lethische Einstellung schwächte sich ab.“²⁴⁰

Durch die im *Versuch* vorgenommene Höherbewertung des Romans werden im Umkehrschluss das Drama im Allgemeinen und somit auch die Dramen Hauptmanns abgewertet, erneut ein Hinweis auf die Anwartschaft Manns auf die Rolle des deutschen Nationalautors, oder zumindest auf die des führenden bürgerlichen Autors. Diese Position mittels Erfolgen in der Gattung des Dramas, also auf Hauptmanns ureigenstem Gebiet, einnehmen zu können, scheint nach dem Misserfolg von *Fiorenza* nicht mehr möglich zu sein, so dass Thomas Mann sich genötigt sieht, die Rolle des Epikers herauszuheben, also dessen Position so zu situieren, das auch über diesen Weg das Einnehmen einer repräsentativen Dichter- und Schriftstellerrolle in Deutschland möglich wird.

Wie gezeigt wurde, verfolgt Thomas Mann in *Bilse und ich*, *Fiorenza* und dem *Versuch über das Theater* vor allem ein Ziel: In allen drei Texten wird dem analysierenden, kritischen Erkenntnisliteraten der Vorrang gegenüber den Vielschreibern, dem naiven Dichter, dem Autoren von Schlüsselromanen und dem wirkungsbesessenen Künstler Wagnerscher Provenienz eingeräumt. Es handelt

237 Vgl. ebd., S. 143.

238 Just, Klaus Günther: Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. In: Handbuch der deutschen Literaturgeschichte. Erste Abteilung. Darstellungen. Band 4. Bern 1973, S. 125.

239 Dass die Neigung zur Auseinandersetzung mit der politischen Macht deutlich geringer wird, je arrivierter der Autor ist, das heißt je mehr er sich der Position des *art bourgeois* annähert, lässt sich nicht nur an der Karriere Hauptmanns, sondern auch an derjenigen Manns ablesen. Vgl. Bruendel, Einmischung (Anm. 79), S. 94; S. 92: „Hatte der junge Thomas Mann noch gegen die Normen des Wilhelminismus aufbegehrt, pflegte er nach der Jahrhundertwende den Lebensstil des Großbürgers und loyalen Staatsbürgers.“

240 Brescius, Hans von: Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekanntem Selbstzeugnissen. Bonn 1976 (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft; Bd.197), S. 28.

sich also immer auch um Versuche, die eigene Position zu stärken, sie gegenüber sich selbst, dem Publikum und den anderen Autoren im Feld zu rechtfertigen.

Die Problematiken, mit denen sich Thomas Mann in diesen drei Texten, aber auch in anderen, aus Platzgründen hier nicht untersuchten Werken sowohl essayistischer als auch literarischer Art beschäftigt, kulminieren in den *Geist und Kunst*-Notizen, gedacht als Vorstufe zu einem großen *Literatur-Essay*, bei dem es sich nach Manns eigenem Bekunden um eine „große Abhandlung über Geist und Kunst, Kritik und Plastik, Erkenntnis und Schönheit, Wissen und Schöpfung, Zivilisation und Kultur, Vernunft und Dämonie“²⁴¹ handeln sollte.

Im folgenden Abschnitt sollen daher die Problemkomplexe, die sich aus den Notizen extrahieren lassen, skizziert und im Hinblick auf Thomas Manns Position im literarischen Feld untersucht werden.

4.2 Die Problematik in den *Geist und Kunst*-Notizen

Bei den so genannten *Geist und Kunst*-Notizen handelt es sich um ein Konvolut von 152 zum Teil nicht vom Autor nummerierten Notizen. Wysling²⁴² arbeitet in seiner Einleitung zu dem Notizenkonvolut fünf wesentliche Themenkomplexe heraus, die sich zum Teil überschneiden und die nur zum Teil Rückschlüsse auf eine eventuelle Anordnung im nicht realisierten Essay zulassen.

Ein Themenkomplex des Essays hätte sich demzufolge mit dem von Nietzsche konstatierten Komödiantentum des Künstlers (Richard Wagner) auseinandergesetzt und dieses erläutert und definiert. Diese Definition hätte die Grundlage für eine Analyse und Kritik des in Thomas Manns Sinne modernen Künstler-tums geschaffen. Hierbei hätte – unter dem Titel „Volkstümlichkeit“ – untersucht werden sollen, wie Wagners Popularität als Folge seines Wirkungsdrangs zustande kommt. Ein Hauptaugenmerk sollte hierbei auf die Technik der „doppelten“ oder „wechselnden Optik“ gelegt werden, mittels der es Wagner gelingt, sowohl den Kunstverstand (beispielsweise durch den Detailreichtum seiner Werke), als auch und vor allem – wie schon im *Versuch über das Theater* von Mann kritisiert – sinnlich-rauschhafte Bedürfnisse verschiedener Publikumsschichten zu befriedigen, wodurch sich Mann zufolge die Popularität Wagnerscher Werke und der Mangel an (öffentlich wahrgenommenen) Kritikern der Wagnerschen Kunst zur Zeit der Niederschrift der Notizen erklären lassen:

241 GKFA XIV.I, S. 354.

242 Im Folgenden vgl. GuK, S. 126f.

W. [Wagner; Anm. d. Verf.] als Klassiker als Autorität! Generalmusikdirektoren dirigieren ihn; 60000 Mark-Tenöre deklamieren ihn; Offiziere, Bürgerfrauen, höhere Töchter, Studenten (kurz, das „Volk“ aus den Meistersingern) lauscht in absoluter Gläubigkeit [...] Er ist sakrosankt, er ist Tabu, niemand denkt an Kritik.²⁴³

Diesem „volkstümlichen“, das heißt erfolgssüchtigen, dabei letztendlich skrupel- und gewissenlosen Künstlertum stellt Thomas Mann in einem weiteren Komplex den Literaten gegenüber, der sich kritisch mit seiner Zeit auseinandersetzt und dabei wenig Wert auf den Erfolg beim Publikum legt, wobei es fragwürdig erscheint, ob Mann selbst diesem Bild des Literaten gerecht wird.

Ein weiteres Thema des geplanten Essays wäre Wysling zufolge die Unterscheidung oder vielmehr die Überwindung der Unterscheidung von Literat und „naiv gestaltende[m] Künstler“²⁴⁴ gewesen. In den Notizen zu diesem Komplex bezieht sich Thomas Mann unter anderem auf Schillers Typologie des „naiven“ und des „sentimentalischen“ Dichters.

Der letzte von Wysling herausgearbeitete Komplex befasst sich mit der nachfolgenden Dichtergeneration, die sich zwar wie Manns eigene Generation ebenfalls auf Nietzsche beruft, jedoch weniger auf dessen Psychologie und Skeptizismus, als vielmehr „auf den lebensbejahenden, leib-vergottenden“²⁴⁵ Nietzsche (der in Notiz 103 als „Nietzsche triumphans“²⁴⁶ bezeichnet wird, im Gegensatz zum kritisch-psychologischen „Nietzsche militans“).

Die fünf skizzierten Themenkomplexe lassen sich zwar aus den Notizen extrahieren, doch welche Gestalt der Essay letztendlich gehabt hätte, lässt sich auch und gerade aufgrund der vielen in den Notizen enthaltenen Widersprüche nicht genau sagen. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, den Inhalt der Notizen und die Stoßrichtung der in ihnen formulierten Kritik und Argumentation nachzuzeichnen, um so aufzeigen zu können, welche Position im literarischen Feld Thomas Mann mit dem Essay einzunehmen versucht hätte.

4.2.1 Wagner- und Künstlerkritik

Zunächst ist festzuhalten, dass Thomas Mann nach der Auseinandersetzung mit dem Theater im *Versuch über das Theater*, der sich bereits kritisch mit Wagners Ansichten aus *Oper und Drama* auseinandersetzt und das Drama zugunsten des Romans abwertet, in den Notizen eine Definition des Literaten (und somit seiner eigenen Position) zu geben versucht, auch und wiederum in der Auseinandersetzung mit Wagner. In diesem Zusammenhang spielt die das berechnende

243 Ebd., S. 178.

244 Ebd., S. 126.

245 Ebd., S. 144.

246 Ebd., S. 208.

und nach Effekt heischende Element der Wagnerschen Kunst entlarvende Kritik Nietzsches eo ipso eine entscheidende Rolle. Während Nietzsche jedoch die Unfähigkeit Wagners zum organischen Kunstwerk betont und ihm vorwirft „er kumuliere Details wie ein Miniaturist [und] mache wirkungsversessen die Musik zur Hure des Theaters“²⁴⁷ nimmt Thomas Mann den Vorwurf der Detailakkumulation gewissermaßen als Anleitung zum eigenen Schaffen. Die Notiz 102 über das Künstlertum Max Reinhardts zeigt, dass Thomas Mann sich über diesen Sachverhalt bewusst ist und in letzter Konsequenz die von Nietzsche kritisierte Arbeitsweise zum Charakteristikum des modernen Kunstwerks (zumindest der Künstler seiner Generation) erhebt:

Der Fall Reinhardt: Für mich ein künstlerisches Erlebnis hohen Ranges. Es ist nämlich ein ermutigendes, *michselbst bestätigendes Erlebnis* [Herv. d. Verf.]. Daß *Modernität* [Herv. i. O.], daß Kleinheit, Détail-Addition, Geniemangel, Intellektualität, verbunden mit Zähigkeit, Arbeit, Willensdauer, sich mit Glück an Aufgaben großen Styles wagen darf: der Fall Reinhardt beweist es. Dabei sehr kritisierbar, sehr angreifbar, in seiner Modernität. Schleppend, kleinlich, peinlich.[...] „Addition, nicht Composition“. Thatsache bleibt, daß dieser Styl für moderne Nerven das einzig Fesselnde ist.²⁴⁸

Die Selbstdiagnose als moderner, das heißt konstruierender Künstler befreit dennoch nicht von den Skrupeln und der Skepsis, mit denen Thomas Mann der eigenen Schaffensweise gegenübersteht. So listet er, wie um die eigene Art der Produktion zu rechtfertigen, eine Gruppe unterschiedlicher Künstler auf²⁴⁹, die gewissermaßen als Gewährsmänner für den modernen, intellektuellen Künstler gelten sollen, darunter Namen wie Richard Strauss, Gustav Mahler, Richard Dehmel und Stefan George.²⁵⁰ Die Bezugnahme auf George zeigt, dass Mann versucht auch ihm entgegen gesetzte Positionen in sein Literatenkonzept einzubeziehen, um die These vom konstruierenden Künstler gegenüber einem Publikum zu vertreten, das gerade in George um 1910 (also dem George der „Zeitgedichte“ des *Siebenten Rings*) eher eine Art mythischen Propheten denn einen intellektuellen Literaten sieht.

Das Unbehagen Thomas Manns darüber, nicht mehr unbefangen, sondern nur bewusst und kritisch produzieren zu können²⁵¹, wird durch die Annahme,

247 Heimendahl, Hans Dieter: Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in „Betrachtungen eines Unpolitischen“, „Der Zauberberg“, „Goethe und Tolstoi“ und „Joseph und seine Brüder“. Würzburg 1998 (=Epistemata; Band 196), S. 54.

248 GuK, S. 206.

249 Vgl. ebd., S. 159.

250 Wysling führt in seinem Kommentar zu den Notizen Passagen aus einem Essay von Willy Rath über George an, in denen George ein naives Künstlertum abgesprochen wird. Manns Bild des Georgischen Künstlertypus wird – wie aus den Notizen ersichtlich ist – entscheidend durch diesen Essay geprägt. Dieses Bild widerspricht jedoch diametral der Vorstellung vom Dichtertypus, die George beziehungsweise der George-Kreis entwerfen. Vgl. ebd., S. 159.

251 Das in hohem Maße ein Unbehagen gegenüber den Bedürfnissen des Publikums und den literarischen Tendenzen der Zeit ist.

dass die Intellektualität des modernen Künstlers ein Signum seiner Generation sei und in dieser Generation eine andere Art der Produktion schlechterdings nicht möglich zu sein scheine, wenn nicht aufgewogen, dann zumindest gelindert. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, worin Manns Wagnerkritik (in den *Geist und Kunst*-Notizen) besteht, wenn er Nietzsches Kritik der Arbeitsweise Wagners ex negativo als Anleitung für die eigene Arbeit nutzt und sogar an Hermann Hesse schreibt:

Nietzsche spricht einmal von Wagners ‚wechselnder Optik‘: bald in Hinsicht auf die größten Bedürfnisse, bald in Hinsicht auf die raffiniertesten. Dies ist der Einfluß, den ich meine, und ich weiß nicht, ob ich je den Willen finden werde, mich seiner völlig zu entschlagen. Die Künstler, denen es nur um eine Coenakel-Wirkung zu thun ist, war ich stets geneigt, gering zu schätzen. Eine solche Wirkung würde mich nicht befriedigen. *Mich verlangt auch nach den Dummen* [Herv. i. O.]. Aber das ist nachträgliche Psychologie. Bei der Arbeit bin ich unschuldig und selbstgenügsam.²⁵²

Diese Äußerung zeigt unmissverständlich, dass Thomas Mann sich des Charakters seiner Werke als Werke der „doppelten“ oder „wechselnden Optik“ bewusst ist, wenn auch die Briefstelle das Bewusstsein über diesen Sachverhalt während der Arbeit leugnet, was unglaublich erscheint, da Thomas Manns Kunst „immer auf Wirkung ausgerichtet [ist], sie hat immer den künftigen Leser im Blick“²⁵³.

Aufgrund der Ähnlichkeit der eigenen Arbeitsweise mit derjenigen Wagners bleibt bei Thomas Mann der Verdacht diesem und auch sich selbst gegenüber, eine Art Scharlatan zu sein, der Wirkungen genau berechnet und gewissermaßen sein Publikum betrügt. Dennoch bezieht aus diesem Verdacht die Wagnerkritik in den Notizen weniger Nahrung, als aus dem von Thomas Mann gemachten Vorwurf, Wagner trage die Schuld für die literaturbeziehungsweise literatenfeindlichkeit, die in Deutschland herrsche. Mann kritisiert in den Notizen also sehr viel weniger den *Komponisten* Wagner, den er wenn vielleicht auch widerwillig als – durch Nietzsches Kritik vermitteltes – wichtigstes Vorbild und ähnlich produzierenden Künstler anerkennen muss, als vielmehr den Verfasser von *Oper und Drama* und den *Librettisten* Wagner, der – wie bereits im *Versuch über das Theater* kritisiert – so weit geht, zwischen „Literaturdichtungen“ und eigentlichen „Dichtungen“ (also seinen eigenen Werken) zu unterscheiden.²⁵⁴

Wagners Texte enthalten, rein sprachlich-literarisch genommen, nicht viel weniger Lächerlichkeiten, als andere Libretto's [sic!]. [...] Er ist in der That diejenige künstlerische

252 An Hermann Hesse, 01.04.1910. GKFA XXI, S. 448.

253 Wisskirchen, Hans: Hauptsache Unterhaltung! Thomas Manns „Joseph“-Roman als „Fest der Erzählung“. In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Die Davoser Literaturtage 2002. Frankfurt am Main 2004 (=Thomas-Mann-Studien Band 29), S. 39.

254 Vgl. GuK, S. 198: „Es sei endlich einmal erlaubt, in Erinnerung zu bringen, daß das Wortdrama das ‚eigentliche‘ Drama und das ‚Musikdrama‘ eine Spezialität ist.“

Erscheinung, die zu dem Glauben an die Möglichkeit eines unliterarischen Dichtertums verführt.²⁵⁵

Thomas Mann erkennt also in Wagner den Begründer einer antiliterarischen oder sogar antiintellektuellen Stimmung in Deutschland, die zu einer Missachtung des Literaten Mannscher Provenienz führt, so dass der Angriff gegen Wagner verständlich scheint im Bemühen um die Konsolidierung der eigenen Position im literarischen Feld. Dieses Bemühen beinhaltet auch die Kritik an der aus der niedrigen Bewertung der analysierenden, intellektuellen Literatur gewachsenen Dichotomie von Dichter und Schriftsteller.

4.2.2 Dichter versus Schriftsteller/Literat

Im Rahmen dieser Arbeit kann die Geschichte des Dualismus Schriftsteller/Dichter in Deutschland nicht genauer verfolgt werden.²⁵⁶ Festzuhalten ist, dass eine Höherbewertung des Dichters gegenüber dem Schriftsteller in Deutschland zur Zeit der Niederschrift der Notizen bereits eine lange Tradition aufweist:

Schon im 18., besonders aber im 19. Jahrhundert unter dem steigenden Konkurrenzkampf ideologischer Schulen und – mit diesen – immer neu eröffneter und fallierender Publikationsmöglichkeiten hatte sich diese Konvention [Die Unterscheidung von Dichter und Schriftsteller; Anm. d. Verf.] gefestigt. [...] Der jüngere Begriff des „Schriftstellers“ war zum Peiorativ [sic!] geworden, der alte Begriff des „Dichters“ wurde enger spezifiziert, des Charakters einer Berufsbezeichnung entkleidet und zur Würde eines Titels erhoben.²⁵⁷

Insofern lässt sich dieser Dualismus natürlich nicht ursächlich auf Wagners Literaturfeindlichkeit beziehungsweise Literaturverachtung zurückführen. Thomas Mann sieht vielmehr durch Wagner die grundsätzliche deutsche Tendenz zur Höherbewertung des „reinen“ Dichters bestärkt, die dem intellektuellen Schriftsteller eine untergeordnete Rolle zuweist, wohingegen es „in den westeuropäischen Sprachen [...] ein vergleichbares Verfechten partikularistischer Interessen zwischen Dichter und Schriftsteller“²⁵⁸ nicht gibt. Die Hochschätzung des „homme de lettres“, also des gelehrten, intellektuellen Schriftstellers in Frankreich trägt möglicherweise dazu bei, dass Autoren dieser Provenienz im deutschen literarischen Feld um 1900 kritisch beäugt werden, auch wenn es sich

255 Ebd., S. 192.

256 Zur Geschichte des Dualismus Schriftsteller/Dichter vgl. Schröter, Klaus: Der Dichter, der Schriftsteller. Eine deutsche Genealogie. In: Akzente 20 (1973), S. 168–188; Lepenies, Wolf: Eine deutsche Besonderheit. Der Gegensatz von Dichtung und Literatur. In: Lepenies, Wolf: Die Drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. München 1985, S. 265–281.

257 Schröter, Genealogie (Anm. 256), S. 168.

258 Ebd., S. 170.

beim kritisch-analytisch konstruierenden Autor sozusagen um einen Reimport romantischer Ansätze handelt:

Der ästhetische Wert des Kreativen wuchs unter romantischem Einfluß und trieb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zuerst im französischen Sprachraum, die Ästhetik des Symbolismus hervor, die des hergestellten, des gemachten, nicht mehr „gewachsenen“ Kunstwerks. Diese Ästhetik hatte es, trotz der deutsch-romantischen Mitwirkung an ihren Ursprüngen, schwer, sich in Deutschland durchzusetzen.²⁵⁹

Geht es Thomas Mann im *Versuch über das Theater* um eine Rechtfertigung des Romans gegenüber dem Theater, versucht er in den Notizen seinen Teil zur Ehrenrettung des modernen, intellektuellen Autors (und somit seiner selbst) beizutragen, dessen Position im literarischen Feld in Manns Augen zu wenig symbolisches Kapital aufweist. In letzter Konsequenz ist das Anliegen des Literaturreports, die nach Mann obsolekte Unterscheidung zwischen Schriftsteller und Dichter und die dieser Unterscheidung immanenten Ressentiments gegenüber dem Schriftsteller sichtbar zu machen und einzuebnen, wobei – ähnlich wie im *Versuch* – der ursprüngliche Zweck der Einebnung letztendlich in eine Umkehrung der Hierarchie mündet. Stellenweise haben dementsprechend die Notizen geradezu den Charakter eines Manifests wider die Überwertung des Schriftstellers („Im Ganzen scheint es mir, daß man bei uns vom Dichter gegenüber dem Schriftsteller allzu viel Aufhebens macht“²⁶⁰) und werden beschwörend, zum Teil sogar fast pathetisch:

Es ist Zeit für den Literaten, den Schriftsteller in des Wortes hoher Bedeutung ein Wort einzulegen und ihm den Titel eines Künstlers zu wahren. Solche Welt- und Herzenskennner und -künder wie die großen Schriftsteller, die nicht unmittelbar und sinnlich darstellten, sondern redeten und aussprachen u. bezeichneten, sollen nicht Künstler heißen?²⁶¹

Manns Kritik entzündet sich nicht nur an einem literarischen Publikum, dem „unproblematische Schönheit und Lebensbejahung, und eine entsprechende, als ‚Plastik‘ verstandene Wortkunst“²⁶² gegenüber analytischen, zeitgebundenen Werken die eigentliche Literatur ist. Sie entzündet sich auch an denjenigen Künstlern im Feld, die ihre Werke gewissermaßen als zu hochwertig für die „unwürdige“ Gegenwart erachten und Manns Position mit Verachtung begegnen:

259 Lehnert, *Literatur* (Anm. 181), S. 137.

260 GuK, S. 175.

261 Ebd., S. 167.

262 Reed, Terence James.: *Thomas Mann und die literarische Tradition*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 107.

Heut will niemand ein guter Romanschriftsteller sein; man heißt sich Epiker – das klingt unliterarischer. Schreiben können gilt nichts, aber was lallend aus orphischen Tiefen kommt oder zu kommen vorgiebt, wird sehr geschätzt.²⁶³

Ein sinnfälliges Beispiel hierfür findet sich in Notiz 116²⁶⁴, in der Mann sich über den Gedichtband *Maria im Rosenhag* des (im *Versuch über das Theater* übrigens noch hochgelobten)²⁶⁵ Lyrikers Alexander von Bernus mokiert, der in einem (in Manns Material zu den Notizen vorhandenen) Verlagsprospekt, als exklusives Werk für wenige verständige Leser und eigentlich für eine „reifere Zeit“ gedacht, angekündigt wird. Mann spricht dem „Werkchen“ jegliche Relevanz für Gegenwart und Zukunft ab und betont entschieden, dass es ihn mit Stolz erfüllen würde, wenn es ihm selbst gelänge, die Gegenwart in seinen Werken auszudrücken. Hier artikuliert Mann eine wichtige Forderung an den Literaten, der sich zu seiner Zeit bekennen und nicht versuchen soll, über ihr zu stehen, der sie in seinen Werken zu thematisieren und kritisch zu analysieren hat.

Interessant ist in dieser Notiz Manns Bemerkung, dass er sich den von von Bernus zur Schau getragenen, feierlichen Hochmut vom originalen George (von dem der Gestus der Exklusivität sicherlich übernommen ist) gefallen lassen würde, nicht aber von einem solchen Nachahmer wie Alexander von Bernus. Diese Bemerkung korrespondiert mit Notiz 65, in der der epigonale Literat als Literat im üblen Sinne definiert und als „artistische[r] Geck“²⁶⁶ verworfen wird, auch an dieser Stelle wieder im Rekurs auf die Originalität Georges.

Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund Thomas Mann in den Notizen häufig die Originalität, Modernität und Intellektualität Georges betont, obwohl ihm, wie bereits in Kapitel 4.1 herausgearbeitet wurde, die Kunstreligion und der Künstlerbegriff Georges und seines Kreises eigentlich fremd und in *Beim Propheten* durchaus Anlass zum Spott ist. Diese Frage ist vor allem deshalb interessant, da gerade George und seine Anhänger „am entschiedensten versuchten [...], den Dichter vom Schriftsteller zu trennen“²⁶⁷ und George Manns „Nivellierungs-“ oder Umwertungstendenzen in dieser Hinsicht diametral entgegensteht.

Ein Grund für den Rekurs Manns auf George mag sein, dass Mann in George zum Teil ihm ähnliche Anlagen erkennt, so zum Beispiel „die gemeinsamen Wurzeln in der Dekadenz, das Wechselspiel von Dekadenz und Dekadenzüberwindung, die intensive Rezeption Friedrich Nietzsches“²⁶⁸.

263 GuK, S. 158.

264 Vgl. ebd., S. 214.

265 Vgl. GKFA XIV.I, S. 160.

266 GuK, S. 186.

267 Lepenies, Besonderheit (Anm. 256), S. 266.

268 Marx, Friedhelm: Der heilige Stefan? Thomas Mann und Stefan George. In: George-Jahrbuch Band 6 (2006/2007), S. 81.

Ein anderer Grund liegt möglicherweise in der Mann durch Rath's George-Essay vermittelten Erkenntnis, dass George, obwohl sein Kreis in ihm „von Anfang an den in Schillers Sinn naiven, aus der Fülle seines Schöpfungstums und dem Bewusstsein seiner Berufung schaffenden Dichter sehen wollte“²⁶⁹, durchaus als moderner, konstruierender Autor bezeichnet werden kann, wie auch Lublinski in seinem Urteil über Georges Lyrik (das Thomas Mann kannte) bestätigt:

Ein durchaus moderner Rhythmus hinsichtlich seiner strengen Konzentration und genauen Ökonomie, die mit der kleinsten Kraft die grössten Wirkungen erzielen will und manchmal erzielt. Nur in einem industriellen, methodischen und rationalistisch-intellektuellen Zeitalter, das von Takt und Rhythmus der Maschinen, vom disziplinierten Schritt der Arbeiterbataillone und der Masseheere wiederholte, konnte so gedichtet werden.²⁷⁰

Diese Erkenntnis wird durch die Tatsache gestützt, dass George durch seine dichterische „Schulung“ an den Dienstagabenden bei Mallarmé in der Pariser rue de Rome²⁷¹ zu Beginn seiner Laufbahn dem französischen, konstruierenden Symbolismus und dessen Werk- und Kunstverständnis näher steht als dem in Deutschland ästimmten organischen, unbewusst geschaffenen Kunstwerk. George steht für Mann gewissermaßen als der „deutsche Symbolist“ in der französischen Symbolismustradition²⁷², die wiederum maßgeblich durch die deutsche Frühromantik beeinflusst ist. Diese wird von Mann in Notiz 42 (mit Bezug auf Georges ersten Jünger und „Staatsinterpreten“ Friedrich Gundolf) als „Literaten-Epoche“ charakterisiert (womit die Verbindung zu George als modernem Literaten hergestellt ist):

Romantik und Kritizismus (Schriftstellertum). Schlegel. Wackenroder. In der ganzen Romantik ist der Geist, die Ironie die (Rückseite) Hauptsache. Sie ist tief litterarisch. Tieck. Wackenroder, ein Standard Werk der Romantik, ganz analytisch-schriftstellerisch. Unnaiv.[...]Die Romantiker im Ganzen keine starken Plastiker: philosophisch. Ihre Naivetät ist Raffinement. „Welch ein Wissen vom Dichterischen, von Sprache u. Bildung ...“ (Gundolf.)²⁷³

Indem Thomas Mann George mit Berufung auf die Frühromantik als in seinem Sinne modernen Künstler – das heißt als Literaten – beschreibt, versucht er, symbolisches Kapital, mit dem Georges Mann entgegen gesetzte Position im

269 Maier, Hans Albert: Stefan George und Thomas Mann. Zwei Formen des dritten Humanismus in kritischem Vergleich. 2. Auflage. Zürich 1947, S. 6.

270 Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909, S. 200.

271 Vgl. Karlauf, George (Anm. 84), S. 83ff.

272 Auch wenn George selbst zum Teil seine französischen Wurzeln leugnet und Frankreich den Rang eines „Dichterlandes“ abspricht. Vgl. Lepenies, Besonderheit (Anm. 256), S. 265: „[D]as Verdikt Stefan Georges – der doch den Franzosen so viel verdankte und zu Mallarmés Bewunderern zählte –, Frankreich habe zwar *littérature* [Herv. i. O.], aber keine Dichtung.“

273 GuK, S. 172.

literarischen Feld reichlich ausgestattet ist, auf seine eigenen Position zu verlagern beziehungsweise an diesem Kapital teilzuhaben. Die Berufung auf den *Dichter* George zeigt, dass Thomas Mann keineswegs erhaben über dem Dichter/Schriftsteller-Dualismus steht, sondern sein eigenes, modernes, analytisch-kritisches Werk vehement als ebenfalls dichterisch verstanden und gewürdigt wissen will, da die erwünschte Position im literarischen Feld, nämlich die des deutschen Nationalschriftstellers²⁷⁴, zu dieser Zeit nur in Verbindung mit dem „Prädikat“ des Dichters erreichbar ist. Ein Ziel des Essays ist also auch die Vermittlung der Mannschen Synthese von Modernität und Dichtertum. Nichtsdestotrotz kann als sicher gelten, dass der George-Kreis eine solche Vereinnahmung des „Meisters“ abgelehnt und möglicherweise zu einer Fehde im literarischen Feld aufgebauscht hätte, eine Aussicht, die möglicherweise auch zu der Nichtveröffentlichung der Notizen²⁷⁵ beziehungsweise einer kaum vorhandenen öffentlichen (positiven oder negativen) Auseinandersetzung Manns mit George vor dem ersten Weltkrieg²⁷⁶ führt. Zwar ist hierin sicherlich kein Hauptgrund für das Scheitern des Essays zu sehen, jedoch ein wichtiger Hinweis darauf, wie sich Mann mit dem Essay zu positionieren gedachte.

Abgesehen von den strategischen Aspekten, die eine neue Definition des „Dichterischen“ zum Ziel haben, um so eine noch nicht erreichbare Position einnehmbar zu machen, spielt auch ein weiterer Aspekt eine Rolle in der Verurteilung des traditionellen Hierarchisierungsprinzips, der mit den Dispositionen des Autors Thomas Mann zusammenhängt: Die Betonung des dichterischen Charakters seiner Werke, so gerechtfertigt sie auch sein mag, kann nämlich nicht völlig eine Tatsache verdecken, die dem Epiker Thomas Mann besonders in jüngeren Jahren (und gerade weil das Publikum seiner Zeit die Lyrik der „orphischen Tiefen“ höher schätzt) zu schaffen macht: Er leidet „in einem Winkel seines Herzens zeitlebens daran, daß er zum reinen Poeten nicht taugte [...] [und] verfügte über genügend Urteilskraft, seine eigenen frühen Verse als medioker zu betrachten“²⁷⁷. Die Kritik an tradierten Hierarchisierungsprinzipien hängt also naheliegenderweise mit der eigenen Disposition zum Epiker zusammen, derentwegen Mann in den Notizen und im *Versuch über das*

274 Hier erweist sich von Matts Formulierung „Nationalschriftsteller“ als kritisierbar; die Bezeichnung Nationaldichter scheint für diese Position im wilhelminischen literarischen Feld angebrachter zu sein.

275 Zumindest eine Veröffentlichung der George betreffenden Notizen, Auszüge aus den Notizen wurden am 25.12.1909 in der Berliner Zeitung *Der Tag* veröffentlicht. Vgl. GKFA XIV.II, S. 293.

276 Die Auseinandersetzung mit George sucht Mann auch während des Krieges und danach nicht. In der Rede *Von deutscher Republik* zitiert er zwar zustimmend aus Georges *Der Krieg*, die Äußerungen im Tagebuch werden dagegen immer kritischer, wie beispielsweise im Eintrag vom 17.12.1936: „Sympathie für Rilke contra George, dessen sterile Starre und *schuldhaft* [Herv. i. O.] Überhebung mir immer grauenhafter wird.“ Vgl. Mann, Thomas: *Tagebücher 1935–1936*. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main. 1978, S. 409; Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 194f.

277 Harpprecht, Mann (Anm. 158), S. 195.

Theater die Dominanz von Lyrik und Drama abzuschwächen und kritisch zu kommentieren versucht.

Nach der Definition des modernen Künstlers und der Bezugnahme auf die oben erwähnte Gruppe von Manns Ansicht nach charakteristischen modernen Künstlern versucht er nun die „Rechtfertigung seiner schriftstellerischen Eigenart“²⁷⁸, die der Essay letztendlich hätte darstellen sollen, durch Hinzuziehung der literarischen Tradition, namentlich Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, zu stützen. Dieses vorhandene theoretische Fundament scheint zunächst für die Zwecke des Essays prädestiniert zu sein. Thomas Mann setzt den Literaten (dem Geist zugeordnet) – also letztlich sich selbst – mit dem sentimentalischen, den (Sprach-) Künstler (der Kunst zugeordnet) mit dem naiven Dichter gleich. Analog hierzu präsentiert er in Notiz 124 eine ganze Serie von Gegensatzpaaren, die er miteinander zu synthetisieren beabsichtigt, um das Problem zu lösen, „wie er als rationaler Literat zur Irrationalität der wahren Kunst gelangen kann“²⁷⁹.

Der Rekurs auf Schillers Begriffe hätte im Essay wohl zwei Funktionen erfüllen sollen. Erstens hätte er Thomas Manns Rechtfertigung des Literaten gestützt, da die Begriffsbildungen eines mehr oder weniger sakrosankten Klassikers wie Schiller die Mannsche Literatur- und Literatentheorie noch sehr viel stichhaltiger und folgerichtiger hätten erscheinen lassen als nur die konstatierte Verwandtschaft zu anderen zeitgenössischen Künstlern (die diese Verwandtschaft möglicherweise dementiert hätten). Zudem hätte der Bezug auf einen solchen „Ahnen“ die Anwartschaft auf die Rolle des Nationalschriftstellers gestärkt und plausibler gemacht. Zweitens sollte mit dem Rekurs auf die Schillerschen Begriffe gewissermaßen auch gleichzeitig des Rätsels Lösung gefunden werden, das in der Synthese der scheinbar unauflösbaren Gegensatzpaare lag. Schiller gibt in der Abhandlung zu, dass naives und sentimentalisches Dichtertum abstrakte Konstrukte sind und in sozusagen „reiner Form“ letztendlich nie auftreten:

Wir haben auch in neuern ja sogar in neuesten Zeiten naive Dichtungen in allen Klassen wenn gleich nicht mehr ganz reiner Art, und unter den alten lateinischen ja selbst griechischen Dichtern fehlt es nicht an sentimentalischen. Nicht nur in demselben Dichter, auch in demselben Werke trifft man häufig beyde Gattungen vereinigt an; wie z.B. in Werthers Leiden, und dergleichen Produkte werden immer den größern Effekt machen.²⁸⁰

Im Versuch, diverse Begriffspaare zum Teil unterschiedlichster Art gleichsetzen und dann synthetisieren zu wollen, so beispielsweise Schillers Typologie, den

278 Hellmann, Winfried: Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906–1918). Tübingen 1992 (=Studien zur deutschen Literatur; Band 31), S. 37.

279 Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 91.

280 Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart 2002 (=RUB 18213), S. 35.

später in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zum zentralen Thema erhobenen Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation und Nietzsches apollinisches und dionysisches Prinzip, liegt ein, wahrscheinlich der wichtigste Grund für das Scheitern des *Literatur-Essays*. In letzter Konsequenz lässt sich sagen, dass Mann zu willkürlich mit verschiedensten Konzeptionen experimentiert und beispielsweise Schillers Dichtertypologie in seinem Bedürfnis nach Rechtfertigung des modernen Schriftstellers zu sehr seinen Zwecken unterordnet. Koopmann geht sogar so weit zu behaupten, dass Schillers begriffliche Konzeptionen und Polarisationen für Thomas Mann letztendlich überhaupt keine Bedeutung haben.²⁸¹ Es handelt sich bei dem Gegensatzpaar *naiv/sentimentalisch* eben auch nur um *ein* Gegensatzpaar in der (zu großen) Masse von widerstreitenden Begriffen, die Mann in seinem Essay gegenüberzustellen und zu synthetisieren geplant hätte, so dass bezüglich dieses Aspekts der Notizen mit Gut diagnostiziert werden kann, dass „der Literatur-Essay [...] ein zu weites Experimentierfeld [war], als dass Mann dafür eine definitive Struktur gefunden hätte“²⁸².

Fragt man nichtsdestotrotz mit Reed²⁸³ nach dem „naiven Gegenspieler“ des „sentimentalischen Autors“ Thomas Mann, so reicht es keinesfalls, auf Autoren wie den kritisierten Alexander von Bernus, Gerhart Hauptmann oder den produktiveren Bruder Heinrich Mann zu verweisen. Viel wichtiger für das Verständnis der Position Thomas Manns um 1910 ist die Tatsache, dass Mann sich mit der nächsten Generation junger Autoren konfrontiert sieht, die dem „naiven Dichtertum“ zuzurechnen zu sein scheint und ihn als arrivierten, „sentimentalischen“ Autor Gefahr laufen lässt, sozusagen selbst „erledigt“ und überholt zu sein. Thomas Mann muss sich also mit der permanenten Revolution im literarischen Feld auseinandersetzen, die nach Bourdieu immer von den „Neuankömmlingen“ im literarischen Feld ausgeht:

Jede Veränderung innerhalb eines Raumes von Positionen, die durch ihren gegenseitigen Abstand objektiv definiert sind, löst einen allgemeinen Wandel aus. [...] Allerdings geht der Anstoß für einen solchen Wandel gleichsam *per definitionem* von den Neulingen aus, das heißt den Jüngsten, denselben, denen es auch am stärksten an spezifischem Kapital fehlt und die in einem Universum – in dem „sein“ so viel ist wie „sich unterscheiden“, das heißt eine distinktive und distinguierende Position einnehmen – nur insoweit überhaupt existieren, als sie, ohne es eigens wollen zu müssen, dahin gelangen, über die Durchsetzung neuer Denk- und Ausdrucksweisen, die mit den geltenden Gewohnheiten brechen und also durch ihre „Dunkelheit“ und ihre „Grundlosigkeit“ verstören müssen,

281 Vgl. Koopmann, Helmut: Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Missverständnisse? In: Thomas Mann Jahrbuch Band 12 (1999), S. 121.

282 Gut, Idee (Anm. 13), S. 40.

283 Vgl. Reed, Terence James.: Thomas Mann und die literarische Tradition. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 106f.

ihre Identität, das heißt ihre Differenz, zu behaupten, ihr Bekanntheit und Anerkennung zu verschaffen („sich einen Namen machen“).²⁸⁴

Im folgenden Abschnitt soll gezeigt werden, wie Thomas Mann in den Notizen auf diese „Bedrohung“ vonseiten der Neulinge im literarischen Feld reagiert.

4.2.3 Die „neue Generation“

Über die „neue Generation“, also die Generation der ungefähr 1890 geborenen Autoren (wobei die strukturell „jüngsten“ Autoren nach Bourdieu theoretisch „biologisch gesehen fast ebenso alt sein können wie die ‚Alten‘, die sie zu überholen beanspruchen“²⁸⁵) enthält das *Geist und Kunst*-Konvolut zwar nur eine explizite Notiz (Nr.103)²⁸⁶, die jedoch für die Gesamtbewertung der Mannschen Intentionen eine wichtige Rolle spielt. In ihr scheint durch, dass Thomas Mann – obwohl er erkennt, dass die Position der jungen Autoren der seinen entgegengesetzt ist – der „neuen Generation“ nicht in allen Belangen kritisch gegenübersteht. Er sieht auch sie durch Nietzsche beeinflusst, jedoch weniger durch dessen „psychologischen Radikalismus“ als vielmehr durch die Verherrlichung des Leibes, der Gesundheit. Nietzsche wird Mann zufolge von dieser Generation nicht unbedingt gelesen, vielmehr wird ihm als eine Art Begründer eines Mythos vom „neuen Menschen“ fast schon gehuldigt, ein Vorgang, den Thomas Mann als zukünftiges Schicksal Nietzsches ansieht. Positiv vermerkt Mann am Beispiel der Novelle *Wie wir einst so glücklich waren* von Wilhelm Speyer, dass bei den jungen Autoren „viel echte und unmittelbare Romantik; reine unverhunzte Gefühlsintensität“²⁸⁷ zu finden sei, also Elemente, die seinem Werk fehlen, die ihm – bezogen auf das eigene Schaffen – fremd sind und unter deren Mangel er dennoch leidet. Die „neue Naivität“ in den Werken der jüngeren Autoren ist ihm keineswegs zuwider, vielmehr steht er ihr mit Erstaunen und einer gewissen Furcht gegenüber („Interessant, interessant – und beunruhigend“²⁸⁸). Erstaunlich ist für Mann die Interesselosigkeit der Jüngeren am Pathologischen, das seiner Meinung nach seine Generation entscheidend geprägt hat. Was Thomas Mann an der „neuen Generation“ beunruhigt, ist weniger ihr Talent, das er mit einem Fragezeichen versieht, als vielmehr die neue „Gesundheit“, Lebensbejahung und Naivität, die ihn und seine Generation Gefahr laufen lassen, als veraltet zu gelten. Mann sträubt sich also gewissermaßen gegen den von Bourdieu konstatierten Kampf innerhalb des literarischen Feldes, der in der Natur des Feldes und dessen Geschichte liegt:

284 Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 379.

285 Ebd., S. 379.

286 Vgl. GuK, S. 207f.

287 Ebd., S. 207.

288 Ebd.

Es ist der Kampf zwischen Inhabern und Anwärtern, der die Geschichte des Feldes (aus)macht: das Altern von Autoren, Schulen und Werken ist das Ergebnis der Schlacht zwischen jenen, die Epoche gemacht haben und um Dauer kämpfen, und jenen, die ihrerseits keine Epoche machen können, ohne diejenigen in die Vergangenheit zu verweisen, die Interesse am Anhalten der Zeit, am Verteidigen und Bewahren haben. Epoche machen heißt, sein Erkennungszeichen durchzusetzen, seinen Unterschied erkennbar und anerkennen zu machen, und jenseits der bereits besetzten Stellungen eine neue Stellung zu Bestand zu bringen.²⁸⁹

In besagter Notiz moniert nun der arrivierte Autor Thomas Mann zu offensichtliche Versuche seitens des ebenfalls arrivierten Hauptmann (in dessen 1908 erschienenem Reisebericht *Griechischer Frühling*), sich an die „neue Generation“ anzupassen und hegt die Vermutung, dass auch Hugo von Hofmannsthal bald ebenfalls entsprechende Anbiederungsversuche unternehmen wird, was Ohl zurückweist:

Weder hat Hofmannsthal je ein Interesse am Pathologischen im Sinne Thomas Manns bekundet noch stand er gar in Gefahr, sich in Richtung auf „Gesundheit“ oder „kultivierte Leiblichkeit“ zu orientieren. Offenbar war Thomas Mann, seiner narzisstischen Komponente zufolge, nur dann in der Lage, sich einer ihm fremden Individualität zu öffnen, wenn es ihm gelang, sie nach seinem Bild von sich selbst umzumodeln.²⁹⁰

Auf Hauptmann geht Mann vor allem in Notiz 84 ein. In ihr wird diesem mit einer Art skeptischem Erstaunen eine bewusste Renaivisierung und Hinwendung zur Klassik und somit eine Anpassung an die jüngere Generation attestiert:

Hauptmann plötzlich ein Grieche! Der mitleidige Sänger leidender Menschlichkeit, der zärtliche Heger des Pathologischen, der christlichste und Wagnern am nächsten stehende unter allen modernen Dichtern!²⁹¹

Trotz dieser Kritik an Hauptmann und Hofmannsthal ist in Manns Notiz über die „neue Generation“ auch eine Annäherung an diese Generation und an die von Lublinski in *Der Ausgang der Moderne* proklamierte neuklassische Literatur zu erkennen. Mann sieht es als „Forderung der Zeit [...] [an], alles was irgend gesund ist in uns, zu kultivieren“²⁹² und scheint damit ein Zugeständnis an die junge Generation und deren „Nietzsche triumphans“ zu formulieren, das letztendlich dem Bild des Literaten, das er im Großteil der Notizen zeichnet, diametral widerspricht. Während Mann zu Beginn der Notizen ein falsches Künstlertum kritisiert, das volkstümlich sein will und diese Volkstümlichkeit nur durch die Technik der doppelten Optik erreicht, reklamiert er in anderen

289 Bourdieu, Feld (Anm. 18), S. 88.

290 Ohl, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Freiburg im Breisgau 1995 (=Rombach Wissenschaft Reihe Litterae; Band 39), S. 169.

291 GuK, S. 195.

292 Ebd., S. 207.

Notizen ein solches Künstlertum verbunden mit psychologischer Radikalität und Intellektualität für sich selbst (in Abgrenzung zum „naiven Künstler“), um schließlich in der Äußerung über die „neue Generation“ sozusagen eine neue Gesundheit, eine neue Naivität zu fordern, die in letzter Konsequenz nichts anderes ist als eine Art Antipsychologismus. Auch diese Widersprüche in der Argumentation Manns tragen zum Scheitern des Essays bei: Er scheint sich über die eigene Position – vor allem in Bezug auf Abgrenzung und Annäherung an die jüngere Generation und die Neuklassik – zu unsicher zu sein, als dass er sie im Essay hätte fixieren können. Mann verfehlt das Ziel der Selbstvergewisserung, auf das die Notizen angelegt sind, der Essay angelegt worden wäre. Es scheint ganz im Gegenteil so, dass die Auseinandersetzung mit den literarischen Tendenzen der Zeit Manns Ungewissheit bezüglich seiner eigenen Position im Feld und der Definition seiner selbst noch vergrößert, wie auch Kurzke bestätigt:

Geist und Kunst verhält sich zum Literaten zwiespältig. Undeutlich zeichnet sich eine Entwicklung innerhalb der Notizen ab, die von einer Rechtfertigung des Literaten über seine Relativierung zu seiner Verabschiedung zu reichen scheint.²⁹³

Im folgenden Abschnitt soll skizziert werden, wie Thomas Mann sich nach dem Scheitern des Essays zu positionieren versucht und wie er auf die Herausforderungen des Feldes in Form einer jüngeren Generation und einem proklamierten Ende der Moderne und Beginn einer neuen Klassik reagiert.

4.3 Das „Nachspiel“ der *Geist und Kunst*-Notizen

Im Verlauf des Jahres 1910 beschäftigt sich Mann weiter mit der Problematik der *Geist und Kunst*-Notizen und nimmt an ihn gerichtete Bitten um Stellungnahmen zu verschiedenen Themen zum Anlass, Problematiken des Essays in kleineren Texten, die man durchaus als Miszellen aus dem Umfeld der Notizen bezeichnen kann, festzuhalten. Jedoch werden diese Texte – namentlich *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland* (7. März 1910) und *Roman und Theater in Deutschland* (November/Dezember 1910) – zu Lebzeiten nicht veröffentlicht.

Wie bereits in Kapitel 3.3.2 beschrieben, fällt zwischen das Scheitern des Essays und den Beginn der Arbeit an *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* die Lessing-Affäre, in der Mann für Lublinski eintritt und Lessing unter anderem vorwirft, er sei mitschuldig daran, dass der „Ehrentitel“ des Literaten zum Schimpfwort

293 Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 89.

werde.²⁹⁴ Dieser Vorwurf wird in *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland* wieder aufgenommen, indem Lessings abwertendes Urteil über Literatur aus *Samuel zieht die Bilanz* – ohne dass Lessings Name genannt wird – zitiert und als Exempel für die deutsche Literaturverachtung aufgestellt wird.²⁹⁵ Mann versucht also, dieses bereits aus den Notizen bekannte Urteil über das Literaturverständnis und das Bild des Literaten in Deutschland und vor allem München mittels dieses Angriffs auf Lessing auch öffentlich werden zu lassen. Indem er also gleichzeitig für einen „Freund“ im literarischen Feld eine Lanze bricht und den ihm verhassten Literatentypus Lessing öffentlich brandmarkt (und sich selbst nebenbei von den Problemen bei der Arbeit am *Felix Krull* ablenkt) schafft er es, Positionen aus den Notizen in die Polemik einzuflechten, wie zum Beispiel die Forderung nach Intellektualität und Kritik, die nicht von ungefähr prädestiniert sind, nicht nur Lublinskis, sondern auch seine eigene Position im Feld zu stärken:

Es *fehlt* [Herv. i. O.] in Deutschland an Psychologie, an Erkenntnis, an Reizbarkeit, Gehässigkeit der Erkenntnis, es fehlt an kritischer Leidenschaft ... Der Kampf gegen die Zeit und gegen das, was sie im Triumphe emporhebt, braucht nicht notwendig aus persönlicher Verbitterung hervorzugehen. Große Beispiele lehren, daß er dem Willen zur Selbsterkenntnis, zur Selbstüberwindung entspringen und die Selbsterkenntnis der Zeit, ihre Selbstüberwindung fördern kann.²⁹⁶

Das Eintreten für Lublinski ermöglicht es Thomas Mann auch zu zeigen, dass er mit den literarischen Urteilen des Verfassers von *Der Ausgang der Moderne* sympathisiert, der eine Tendenzwende zur Neuklassik prognostiziert und feststellt, dass sich die Tendenz in diese Richtung „an Dichtern und Werken, die in unseren Tagen leben und entstehen, vielfach erweisen“²⁹⁷ wird, was Thomas Mann, wie Vaget zeigt²⁹⁸, durchaus auf sich bezogen haben könnte. Er versucht also, nicht den Anschluss im literarischen Feld zu verlieren und gleichzeitig einen Ausweg aus den Aporien der Notizen und den Fragen nach der eigenen Position zu finden, was sich besonders in einer weiteren Miscelle aus dem Umfeld der *Geist und Kunst*-Notizen und des *Versuchs über das Theater, der Auseinandersetzung mit Wagner*, bemerkbar macht, in der Mann den Faden Lublinskis und der jungen Generation aufnimmt, wenn er schreibt: „eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen.“²⁹⁹ Dieses, im Mai 1911 auf Briefpapier des Hôtel des Bains auf dem Lido di Venezia notierte Bekenntnis zur neuklassischen Literatur taucht nicht von ungefähr – als fikionalisierter Text – im (zwei Monate

294 Vgl. GKFA XIV.I, S. 218.

295 Vgl. ebd., S. 225f.

296 Ebd., S. 221/222.

297 Lublinski, *Ausgang* (Anm. 270), S. 83.

298 Vgl. Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann und die Neuklassik. „Der Tod in Venedig“ und Samuel Lublinskis Literaturauffassung. In: Kurzke, Hermann (Hg.): *Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970*. Würzburg 1985, S. 52.

299 GKFA XIV.I, S. 304.

später begonnenen) *Tod in Venedig* auf, nämlich als „jene anderthalb Seiten erlebener Prosa“³⁰⁰, die Aschenbach (ebenfalls auf dem Lido) verfasst. Thomas Mann reklamiert diese neue Klassizität für sich selbst, wenn er in *Roman und Theater in Deutschland* die Situation der deutschen Literatur und vor allem des deutschen Romans als sehr viel besser diagnostiziert, als gemeinhin angenommen werde. Auch hier zeichnet Mann letztendlich ein Selbstporträt, das mit dem Schiller-Bild aus *Schwere Stunde* korrespondiert und gleichzeitig die Charakterisierung Gustav von Aschenbachs vorwegnimmt, dabei aber, wie in den Bemerkungen über den modernen Künstler in den Notizen, die Unfähigkeit der modernen Kunst zum organischen Kunstwerk betont und noch einmal explizit das seiner Meinung nach obsolete Hierarchisierungsprinzip, durch das das deutsche literarische Feld charakterisiert ist, kritisiert:

Auf allen litterarischen Gebieten regen sich lebendige und eigentümliche Talente. Urwüchsige Kraft und Größe giebt es freilich wohl nirgends; das hindert die Zeit, der allgemeine seelische Zustand Europa's. Aber vorhanden ist viel feine Persönlichkeit, viel Wissen um die Kunst, selbst Genialität und vor allem ein Wille zur besonderen Leistung, eine Organisation und Anspannung eigentlich zarter Kräfte, die bis zum heroischen geht. Namentlich der Roman, der als Form, als Kunstwerk bei uns eigentlich erst jetzt zum Selbstbewusstsein kommt, hat unbedingt eine Blüte zu verzeichnen. [...] Unsere höhere Kritik kümmert sich leider nicht viel um den Roman. Sie scheint an dem absoluten und in keinem anderen Lande möglichen³⁰¹ ästhetischen Grundsatz festzuhalten, der das Drama für die höchste Dichtungsart erklärt.³⁰²

Die Auseinandersetzung mit Lublinskis *Ausgang der Moderne* und die Angst vor dem „Altern“ im literarischen Feld, die aus der Anerkennung der Existenz einer jüngeren Generation herrührt, ebnet also den Weg zum *Tod in Venedig*.

Die Charakterisierung Aschenbachs widerspricht dabei zum Teil diametral dem in den Notizen gezeichneten, kritisch-analysierenden Schriftsteller, so dass sich sagen lässt, dass auch Thomas Mann sich einer – von ihm in den Bemerkungen zur „neuen Generation“ in *Geist und Kunst*-Notiz 103 an Hauptmann kritisierten – „Verjüngungskur“ im Sinne einer Hinwendung zur Neuklassik unterzieht oder zumindest unterziehen will und diese Möglichkeit an Aschenbach und dessen Abwendung von Erkenntnis und Psychologie durchexerziert:

Aber es scheint, daß gegen nichts ein edler und tüchtiger Geist sich rascher, sich gründlicher abstumpft, als gegen den scharfen und bitteren Reiz der Erkenntnis; und gewiß ist, daß die schwermütig gewissenhafteste Gründlichkeit des Jünglings Seichtheit bedeutet im Vergleich mit dem tiefen Entschlusse des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu

300 GKFA III, S. 556.

301 Harpprecht stellt fest, dass Mann möglicherweise bei diesem Urteil entgeht, mit welcher Ernsthaftigkeit um die Jahrhundertwende in Frankreich beispielsweise Corneille und Racine zelebriert werden und welchen Stellenwert demnach das Theater auch im französischen literarischen Feld (zumindest im Subfeld der Massenproduktion) einnimmt, wie auch Bourdieu mehrfach bestätigt. Vgl. Harpprecht, Mann (Anm. 158), S. 310; Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 199; Magerski, Konstituierung (Anm. 12), S. 20.

302 GKFA XIV, I, S. 275.

leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzusehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaften im Geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist.³⁰³

Der Mythensynkretismus im *Tod in Venedig*, der „das Recht der Elite auf eine Lektüre, an der sich [...] die wohlerworbene humanistische Bildung beweisen konnte“³⁰⁴ befriedigt und der klassische Dramenaufbau des Textes sind also zumindest zum Teil durchaus Manns Bedürfnis nach einer neuklassischen Positionierung und somit einem intendierten Anschluss an Strömungen im literarischen Feld geschuldet, auch wenn der Inhalt der Erzählung den klassischen Stil und Aufbau konterkariert und sich Aschenbachs Untergang schwerlich als sinnfälliges Beispiel einer gelungenen neuklassischen Programmatik deuten lässt. Wie Schlutt jedoch nachweist, nimmt die Kritik den *Tod in Venedig* tendenziell positiv auf, scheut aber – wohl aufgrund der homoerotischen Thematik – eine Auseinandersetzung mit dem Inhalt und hebt dementsprechend in ihrem Lob den Stil hervor, den sie selbst zu parodieren versucht: „Auf die Erzählung im Aschenbach-Stil reagierte man mit der Kritik im Aschenbach-Stil.“³⁰⁵

Mann gelingt es also durchaus, seine Position mit der Erzählung zu stärken und sich sogar der jüngeren Generation anzunähern, obwohl er im *Tod in Venedig* das Scheitern eines neuklassischen Autors beschreibt und „die implizite Kritik an Aschenbachs Weg [...] undenkbar [ist] ohne Thomas Manns innere Abkehr von der Neuklassik“³⁰⁶. Diese Abkehr liegt wohl in der Arbeit an der Erzählung selbst begründet, während der Mann erkennt, dass eine Renaivisierung, eine Art künstliche Verjüngung (wie sie Aschenbach im 5. Kapitel vornehmen lässt), seinem Habitus vollkommen widerspricht und eher dem Bild entspräche, das er in den Notizen als Negativbeispiel des Literaten anführt:

Der Literat im üblen Sinne scheint mir ein Schriftsteller zu sein, sich gefallend in einem von einer echten Natur und Persönlichkeit geschaffenen Geschmack, der nicht zu ihm gehört, ihm nicht ansteht, an sich berechtigt aber an ihm unmöglich und ein lächerlicher Widerspruch ist,- mit einem Wort der artistische Geck.³⁰⁷

Insofern erscheint es folgerichtig, dass Mann in dem 1913 erschienenen Fragment des *Literatur-Essays – Der Literat* – erneut die Überlegenheit des ihm in den Notizen vorschwebenden Literaten gegenüber dem naiven Künstler betont. Festzuhalten ist jedoch, dass sich Mann in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg keineswegs festlegt und mit „allen theoretisch denkbaren Lösungen, mit solchen, die einseitig auf ‚Literatur‘ setzen [...] [und] solchen, die einseitig auf ‚Kunst ist Leben‘ setzen“³⁰⁸ experimentiert und sich somit seiner eigenen Posi-

303 GKFA III, S. 513.

304 Harpprecht, Mann (Anm. 158), S. 348.

305 Schlutt, Außenseiter (Anm. 16), S. 115.

306 Vaget, Erzählungen (Anm. 6), S. 589.

307 GuK, S. 186.

308 Kurzke, Epoche (Anm. 39), S. 91.

tion keineswegs gewiss ist. Vor allem nach der Veröffentlichung von *Der Tod in Venedig* kann man durchaus von einer Schaffenskrise sprechen, die möglicherweise auch durch Kritiken wie die von Martens (1913 im 2. Heft des fünften Jahrgangs des *Zwiebelfisch* erschienen) hervorgerufen wird, die zwar Manns Arriviertheit und hohen künstlerischen Rang anerkennen, ihm jedoch die Möglichkeit einer Weiterentwicklung und somit gewissermaßen die weitere erfolgreiche Positionierung im literarischen Feld absprechen und ihn sozusagen zum vorzeitigen Altern in diesem Feld verurteilen:

Ich sehe andere Wege, fruchtbarere Gebiete, weitere Horizonte; nur darüber ist nicht hinwegzukommen, daß hier für's erste ein Gipfel erklommen wurde, eine Aufgabe bezwungen, wie nur Thomas Mann allein sie so schwer sich stellen durfte, so glänzend sie lösen konnte. Was ihm gelang, ist: Psychologie als Sprachkunst, Die Erkenntnis einer subjektiven Besonderheit als objektives Seelengemälde. Daneben wirkt nahezu gleichgültig alles Stoffliche, so sehr es an sich dazu angetan wäre, uns zu erschüttern, alles Milieuhafte, so klar und überzeugend es an uns vorüberzieht, alles Landschaftliche, so bedeutungsvoll es die seelischen Krampfzustände des Helden, *der mit dem Dichter nahezu identisch ist* [Herv. d. Verf.], steigert. Selbst das sogenannte Problem – Entrückung und Untergang eines alternden Dichters (*von hohem Rang doch ohne Entwicklungsmöglichkeiten* [Herv. d. Verf.]) in die Abgründe der reinen Form – bedeutet wenig im Vergleich mit dem Seherblick und den Seherworten, die sein Innerstes durchwühlen. Die sinnliche Welt der Antike und die Schrecken modernster Psychopathie haben im *Tod in Venedig* seine Vorstellungen gleichermaßen befruchtet.³⁰⁹

Obwohl Martens betont, dass Mann durchaus eine Synthese im Sinne der von Lublinski geforderten neuklassischen Kunst gelingt, sieht er die Erzählung gewissermaßen als einzigartig an, das heißt er schätzt die Wirkungsmöglichkeiten des Textes auf die Arbeit anderer Künstler im Feld gering ein (ähnlich wie es bereits Lublinski in der *Bilanz der Moderne* in Bezug auf *Buddenbrooks* getan hatte)³¹⁰. Der von Martens konstatierte Mangel an Entwicklungsmöglichkeiten beim Autor des *Tod in Venedig* scheint auch in Manns brieflichen Selbstpositionierungsversuchen durch. Er sieht sich selbst (auch wenn er – wie häufig in Briefen an Heinrich Mann – ein wenig übertreibt) um 1913 am Ende seiner Entwicklung und orientierungslos in Bezug auf das geistige und politische Leben seiner Zeit:

Wenn nur die Arbeitskraft und –Lust entsprechend wäre. Aber das Innere: die immer drohende Erschöpfung, Skrupel, Müdigkeit, Zweifel, eine Wundtheit und Schwäche, daß mich jeder Angriff bis auf den Grund erschüttert; dazu die Unfähigkeit, mich geistig und politisch eigentlich zu orientieren, wie Du es gekonnt hast; eine wachsende Sympathie mit dem Tode, mir tief eingeboren: mein ganzes Interesse galt immer dem Verfall, und das ist es wohl eigentlich, was mich hindert, mich für Fortschritt zu interessieren.[...] Ich bin ausgedient, glaube ich, und hätte wahrscheinlich nie Schriftsteller werden dürfen. *Buddenbrooks* waren ein Bürgerbuch und sind nichts mehr fürs 20. Jahrhundert. *Tonio Krö-*

309 Zit. nach GKFA XXI, S. 837.

310 Vgl. Lublinski, *Bilanz* (Anm. 144), S. 227f.

ger war bloß larmoyant, *Königliche Hobeit* eitel, der *Tod in Venedig* halb gebildet und falsch. Das sind so die letzten Erkenntnisse und der Trost fürs Sterbestündlein.³¹¹

Insofern lässt sich sagen, dass erst der Beginn des ersten Weltkriegs Mann die Möglichkeit gibt, diese zwiespältige Situation und Position hinter sich zu lassen und die Position des Nationalschriftstellers einzunehmen, mit dessen Untergang er in der Figur Aschenbachs experimentiert hatte. Aufgrund externer Veränderungen – namentlich dem „Rechtsruck“³¹² im intellektuellen Leben des Kaiserreichs während der Kriegsjahre – nimmt auch Thomas Mann eine Neupositionierung vor, die ihn die geistige und politische Orientierungslosigkeit der Vorkriegsjahre überwinden lässt, auch wenn dabei manche in den *Geist und Kunst*-Notizen entwickelte Ansätze eines kritisch-analytischen Literatentums zugunsten der vorher verurteilten Positionen aufgegeben werden.

311 An Heinrich Mann, 08.11.1913. GKFA XXI, S. 535.

312 Vgl. Bruendel, *Einmischung* (Anm. 79), S. 108; GWE XI, S. 115f.

5. Schluss

In dieser Arbeit wurde versucht, mittels des analytischen Rahmens der Feldtheorie Pierre Bourdieus zu einer Antwort auf die Frage zu gelangen, wie sich Thomas Mann im literarischen Kräftefeld Deutschlands um 1910 positioniert und ob tatsächlich von einer vollkommenen Bindungslosigkeit Manns in Bezug auf die literarischen Schulen und Richtungen seiner Zeit gesprochen werden kann. Der Versuch einer Antwort auf diese Frage soll im Folgenden in einer Rekapitulation der wichtigsten Einzelergebnisse des Hauptteils der Arbeit formuliert werden.

Im zweiten Kapitel wurde zunächst (nach einer einleitenden Zusammenfassung von Bourdieus Habitusbegriff) festgestellt, dass in Kindheit und Jugend Manns wichtige habituelle Prägungen erfolgen, die es Mann später ermöglichen, eine dominierende Position im literarischen Feld einzunehmen. Zum einen wurde gezeigt, dass von der mütterlichen Seite her Thomas Manns literarischer und musikalischer Geschmack entscheidend geprägt wird. Dieser literarische Geschmack, nach Bourdieu ein Denkschema, das die „ästhetischen Maßstäbe zur Bewertung kultureller Objekte und Praktiken“³¹³ hervorbringt, ist als unabdingbar für Manns spätere Produktion zu betrachten, da er Kenntnisse über die literarische Tradition (im Falle Thomas Manns vor allem der russischen, im Falle Heinrich Manns der französischen Literatur) inkludiert. Diese sind Bourdieu zufolge bis auf Ausnahmen³¹⁴ notwendig für die Anerkennung im literarischen Feld, dessen „Spiele“ und Kämpfe sich fast immer auch mit der Deutungshoheit über die eigene Tradition beschäftigen.

Zum anderen wurde auch die Bedeutung des väterlichen Einflusses auf Thomas Mann betont und es wurde gezeigt, dass das väterlich-bürgerliche Berufsethos (und das bürgerliche Bedürfnis nach Repräsentation) Eingang in Manns Habitus findet und ihn später nach kurzen Ausflügen in die Künstlerkreise Schwabings eine Rückkehr in die bürgerliche Welt seiner Abstammung anstreben und also – trotz seines künstlerischen Berufes – die Position eines Großbürgers einnehmen lässt.

Allein diese Konstellation erklärt zumindest zum Teil bereits Manns spätere Positionierung als Künstler des *art bourgeois*, der jedoch nichtsdestotrotz eine

313 Schwingel, Einführung (Anm. 17), S. 62.

314 Bourdieu zeigt unter anderem am Beispiel des Zöllners Rousseau, dass nur in Ausnahmen „Naivität“, also Unkenntnis über die Geschichte der Problematiken des Feldes zugelassen wird. Vgl. Bourdieu, Regeln (Anm. 3), S. 384–395.

Art Zwitterposition zwischen zwei Schriftstelleridealtypen, nämlich dem Arrivierten und dem Ästheten einnimmt.³¹⁵

Der Unterschied zu seinem Bruder Heinrich Mann, der von der zuerst eingenommenen Position des *l'art pour l'art* in die Position des *l'art social* wechselt, liegt, wie gezeigt wurde, möglicherweise in der unterschiedlichen Modifikation des Habitus. Während die Erwartungsstrukturen des Thomas Mannschen Habitus durch den Verlust an sozialem Kapital enttäuscht werden, was zu einer Sehnsucht nach einer Rückkehr in die bürgerliche Herkunftswelt führt, hat Heinrich sich zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters bereits größtenteils von seinem Elternhaus gelöst und vor allem bereits eine Karriere im literarischen Feld begonnen. Thomas Mann oszilliert hingegen gewissermaßen lebenslang (vor allem mit Beginn des Erfolgs im Subfeld der Massenproduktion) zwischen Künstler- und Bürgertum und sieht sich so dazu gezwungen sein Künstlertum auch in der bürgerlichen Welt zu legitimieren – ein Grund dafür, wieso seine Werke an das (Groß-)Bürgertum adressiert sind.

Gezeigt wurde auch, dass der elterliche Einfluss gewissermaßen umschlossen wird von einem aus der Besonderheit der Herkunft aus dem lübischen „Bürgeradel“ erwachsenen Bewusstsein der Distinktion, das Mann ebenfalls dazu prädestiniert, im literarischen Feld seiner Zeit eine dominierende Rolle als Repräsentant eines (auch nicht-lübischen) Bürgertums einzunehmen. Auch dieses Bewusstsein führt mit dazu, dass es Mann nach dem Beginn einer transversalen Karriere durch den Tod des Vaters und nach den ersten Erfolgen im literarischen Feld danach drängt, die angestammte Position wieder einzunehmen, sozusagen über den Umweg der Kulturproduktion.

Im dritten Kapitel wurde zu zeigen versucht, wie Mann sich zuerst im Subfeld der eingeschränkten Produktion und später im Subfeld der Massenproduktion etabliert.

Obwohl der Eintritt ins literarische Feld noch nicht mit der Veröffentlichung der Schülerzeitschrift *Der Frühlingsturm* zusammenfällt, wurden diese ersten Veröffentlichungen Manns untersucht, um zeigen zu können, wie der junge Thomas Mann die literarische Tradition attackiert und somit versucht als Neuerer aufzutreten, auch wenn dieser Versuch natur- beziehungsweise gattungsgemäß wirkungslos bleibt.

Der eigentliche Eintritt Manns ins deutsche literarische Feld erfolgt durch die Veröffentlichung von *Gefallen* und die daraus resultierende Konsekration durch Dehmel. Die Anerkennung, die den ersten Arbeiten Manns und auch dem ersten Novellenband *Der kleine Herr Friedemann* entgegengebracht wird, kommt jedoch nach wie vor nur aus dem Subfeld der eingeschränkten Position; Mann produziert also fast ausschließlich für andere Akteure beziehungsweise Produzenten im literarischen Feld. Mit dieser Position korrespondiert, wie aufgezeigt

315 Vgl. Bruendel, Einmischung (Anm. 79), S. 90.

wurde, auch Manns später von ihm verschwiegene kritisch-journalistische Arbeit für die Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert*, anhand welcher Mann versucht, neue Kontakte im Feld zu knüpfen. Diese journalistische Tätigkeit weist darauf hin, dass sich Thomas Mann zu dieser Zeit bereits „professionell“ im literarischen Feld zu bewegen weiß, ganz im Gegensatz zu der von Marquardt vertretenen Sichtweise.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wurde zu zeigen versucht, dass Manns Eintritt ins Subfeld der Massenproduktion eng mit der Geschäftsbeziehung zum Fischer-Verlag zusammenhängt und dass vor allem die erfolgreiche briefliche Empfehlung beziehungsweise Bitte Samuel Fischers an Mann, er möge einen Roman schreiben, und der damit einhergehende Gattungswchsel Thomas Manns zum Erfolg in diesem, von Mann zu diesem Zeitpunkt möglicherweise noch gar nicht bevorzugten Unterfeld des literarischen Feldes beiträgt. Mann gelingt eine im deutschen literarischen Feld bis dato noch nicht vorhandene Positionierung (von Lublinski mit dem Etikett des einzigen großen naturalistischen Romans deutscher Sprache versehen, eine Einordnung, über die sich natürlich streiten lässt) und es gelingt ihm, die Bedeutung des deutschen Romans zu steigern, wenn es ihm auch (noch) nicht gelingt, die tradierten Gattungshierarchien des Feldes einzuebnen.

Als Ergebnis des Wechsels ins Subfeld der Massenproduktion lässt sich festhalten, dass sich Thomas Mann zwar auf der einen Seite (wie von Matt behauptet) ab diesem Erfolg die Möglichkeit eröffnet, die Position des deutschen Nationalschriftstellers einzunehmen, auf der anderen Seite aber der Druck, sowohl der selbst gestellten Aufgabe gerecht zu werden, als auch die Publikumerwartungen (nämlich die Produktion eines adäquaten *Buddenbrooks*-Nachfolgers) zu befriedigen, immens wird. In diesem ambivalenten Ergebnis liegt die Triebfeder der Mannschen Produktion der nächsten Jahre und die Wurzel der Schaffenskrise, die in verschieden ausgeprägtem Maße die im vierten Kapitel untersuchte Phase zwischen 1903 und 1910, beziehungsweise 1913 bestimmt. Auch die Bemühungen um eine seinem Selbstverständnis und der imaginierten Position gemäße Rezeption seiner Positionierungen, die er mittels „Seilschaften“ im literarischen Feld (die am Beispiel Grautoffs, Schaukals, und des Engagements für den für seine Karriere wichtigen Lublinski illustriert wurden) zu steuern versucht, erklären sich zum Teil aus den Konsequenzen des zweischneidigen Erfolges im Subfeld der Massenproduktion.

Manns Position um 1903 ist also durchaus die eines arrivierten, bürgerlichen Künstlers, der jedoch aufgrund der in diesem Teil des Feldes herrschenden Gattungshierarchie die führende Position noch nicht einnehmen kann, dem aber ebenfalls (durch den „Stempel“ des Erfolgs von *Buddenbrooks*) der Rückwechsel ins Subfeld der eingeschränkten Produktion versperrt ist. Wie gezeigt wurde, sind auch aus dieser Perspektive Manns Versuch, auf dem Theater zu

reüssieren, sowie – nach dessen Scheitern – der Versuch das Theater gewissermaßen zu desavouieren, dem Streben nach der Position des Nationalschriftstellers oder -dichters geschuldet. *Fiorenza* stellt jedoch nicht nur den Versuch dar, auch Erfolg in der beim bürgerlichen Publikum beliebtesten Gattung zu erringen, um so ein höheres symbolisches Kapital für die Anwartschaft der Position des Nationaldichters zu erlangen. Das Drama inkludiert ebenfalls eine stoffliche Anpassung an die von der Renaissance begeisterte Epoche. Es handelt sich also um eine dem Zeitgeschmack geschuldete beziehungsweise angepasste Positionierung, die es insgesamt plausibel erscheinen lässt, Manns Behauptung zurückzuweisen, er habe „nie den Ehrgeiz gekannt, literarisch *à la tête* [Herv. i. O.] und auf der Höhe des Tages zu sein“³¹⁶. Wie herauszuarbeiten versucht wurde, gehen Manns Bemühungen in den folgenden Positionierungen vor allem in die Richtung, die Dominanz der Gattungshierarchie zu brechen, um sich selbst den Weg zur dominierenden Position zu sichern und, ergänzend dazu, eine Definition des Literaten zu geben, um so sowohl dem Publikum seine angestrebte Position zu vermitteln, als auch sich selbst über die eigene Position zu vergewissern. Diese Bemühungen münden in den *Geist und Kunst*-Notizen, eine Art Standortvergewisserung Manns, in denen fast alle Problematiken, mit denen sich Mann in den Jahren seit dem Erfolg von *Buddenbrooks* auseinandersetzt, zur Sprache kommen.

Die Notizen lassen zunächst den Schluss zu, dass Mann hier versucht, sich selbst als modernen, bewusst konstruierenden Schriftsteller zu positionieren, der nichtsdestotrotz das Prädikat des Dichters verdient hat. Um diesen Anspruch zu stützen, beruft sich Mann auf eine Phalanx unterschiedlichster moderner Künstler, die eben nur durch die gemeinsame Modernität verbunden sind, das heißt durch die Unfähigkeit zum organischen, naiv-plastischen Kunstwerk, nach dem es dem deutschen Publikum verlangt.³¹⁷ Manns Essay hätte also im wahrsten Sinne des Wortes versucht, seine Position neu zu verorten, indem nämlich die Gattungs- und Künstlertypushierarchien des Feldes zugunsten seiner Position neu definiert hätten werden sollen. Das Bild, das Mann in den Notizen vom idealen Literaten entwirft, gleicht zu großen Teilen dem in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* angegriffenen Zivilisationsliteraten, und möglicherweise liegt ein Grund für die Nichtveröffentlichung beziehungsweise für die nicht erfolgte Niederschrift des Essays auch in der Erkenntnis, dass ein solcher Essay sich zu wenig von Heinrich Mann abgegrenzt hätte.

Auf der anderen Seite findet sich in der Notiz über die „neue Generation“ eine Annäherung an die Neuklassik, die sich letztendlich nicht mit den vorher

316 E VI, S. 169.

317 Hierbei kann in Frage gestellt werden, ob die angeführten Künstler sich einer Vereinnahmung durch Mann nicht vehement widersetzt hätten, vor allem George, der Verfechter eines antimodernen Dichterbegriffs und gewissermaßen der Gegner allen Literatentums (und in seiner Entschlossenheit zur „Naivität“ durchaus Aschenbach vergleichbar).

aufgestellten Maximen des idealen Literaten vereinbaren lässt. Vor allem widerspricht sie der Verurteilung der Hauptmannschen Anbiederungsversuche an die Neuklassik. In diesem Widerspruch zwischen dem entworfenen Bild des Literaten und dem Bedürfnis Manns, nicht zu veralten, nicht wie Ibsens *Baumeister Solneß*³¹⁸ zu enden, ist sicherlich ein weiterer Grund für das Scheitern des Essays und ein Hinweis auf die Unsicherheit des Autors bezüglich seiner eigenen Position zu sehen. Die Suche nach Anschluss an die „neue Generation“ mündet in die Arbeit am *Tod in Venedig*, worin Mann das neuklassische Experiment durchspielt und sich mehr und mehr davon distanziert. Diese Distanzierung ermöglicht wiederum die Veröffentlichung von *Der Literat*, dem Fragment aus den Notizen, in denen – diesmal öffentlich – der moderne, konstruierende Schriftsteller gegenüber dem naiven Künstler propagiert wird und das Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* mit den Worten aburteilt: „Welch ein Sermon!“³¹⁹

Hier findet sich jedoch auch das Bekenntnis: „Freilich belehren mich meine Papiere, daß ich zur selben Zeit auch gerade umgekehrt denken konnte.“³²⁰

In diesem Bekenntnis ist letztendlich auch die Position Manns um 1910 zu finden: Ein arrivierter Künstler im Subfeld der Massenproduktion, dem es aufgrund der Gattungshierarchien nicht gelingen kann, die dominierende (von Hauptmann eingenommene) Position im literarischen Feld beziehungsweise Subfeld seiner Zeit einzunehmen und dessen Positionierungen bezüglich des Literaten eher geeignet scheinen, die Position des Bruders anstatt die eigene aufzuwerten, sieht sich gescheitert und orientierungslos. Die Lösung liegt für Mann im Beginn des Krieges, in dem es ihm gelingt, eine dem deutschen Publikum gemäße (wenn auch zum Scheitern verurteilte) Position einzunehmen und sich mit der Umkehrung der in den *Geist und Kunst*-Notizen aufgestellten Maximen von den Positionen des Bruders abzugrenzen. Insofern führt die Mannsche Orientierungslosigkeit bezüglich der eigenen Position dazu, dass Mann im Krieg „selbst noch Aschenbach werden [...] [muss], nachdem er den Aschenbach in sich selbst diagnostiziert und ‚respektvoll erschüttert‘ zu Tode gebracht hatte“³²¹. Etwas überspitzt formuliert lässt sich sagen, dass ähnlich wie der als Satyrspiel zum *Tod in Venedig* gedachte *Zauberberg* im Krieg seine Auflösung findet, das „Nachspiel“ der *Geist und Kunst*-Notizen (das hingegen nur schwerlich als Satyrspiel bezeichnet werden kann) seine „Lösung“ im ersten Weltkrieg findet, der Mann die Möglichkeit gibt, sich völlig neu zu positionieren.

Zwar scheitert Mann vordergründig mit dieser Position, bleibt aber dennoch weiterhin dominierend im literarischen Feld auch der Weimarer Republik und des Exils (wenn man von einem literarischen Feld des Exils sprechen will). In

318 Vgl. GuK, S. 207.

319 GWE XI, S. 99.

320 Ebd., S. 99.

321 Veget, *Erzählungen* (Anm. 6), S. 580.

letzter Konsequenz gelingt es Mann sogar, die von ihm kritisierten Hierarchien des Feldes zu verändern:

Läßt man einmal, um des Argumentes willen, die eigentümlich deutsche Antinomie „Dichter – Schriftsteller“ gelten – Fischer war sie eine natürlich gegebene Selbstverständlichkeit, während Thomas Mann nichts von ihr hielt –, so kann man sagen, daß die Spannung zwischen Hauptmann und Thomas Mann recht eigentlich die weit übers Persönliche hinausgehende, dieser Antinomie innewohnende Spannung war. Neben den „ersten Dichter des Verlags“, wie Fischer Hauptmann nannte, war der „erste Schriftsteller des Verlags“ getreten, und die Zeitläufte, welche Maß und Gewicht deutscher geistiger Repräsentanz bestimmten, übertrugen diese Repräsentanz vom Dichter Gerhart Hauptmann auf den Schriftsteller Thomas Mann.³²²

Mann trägt also entscheidend dazu bei, die deutsche Unterscheidung von Dichter und Schriftsteller (beziehungsweise die Bevorzugung des Dichters) einzuebnen oder sogar umzukehren, so dass es ihm gelingen kann und letztendlich tatsächlich gelingt, die von ihm gewünschte Position des deutschen National-schriftstellers einzunehmen.

322 Br. BF, S. XX.

Siglen

Werke Thomas Manns werden nach folgenden Ausgaben zitiert und es werden folgende Siglen verwendet (auf die Sigle folgt bei den Gesamtausgaben die durch römische Ziffer gekennzeichnete Band- und die durch arabische Ziffer gekennzeichnete Seitenangabe, ansonsten nur die mit arabischer Ziffer gekennzeichnete Seitenangabe):

- Br. Mann, Thomas: Briefe. 1948–1955 und Nachlese. Herausgegeben von Erika Mann. Frankfurt am Main 1965.
- Br. A Mann, Thomas: Briefwechsel mit Autoren. Herausgegeben von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1988.
- Br. BF Mann, Thomas: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer. 1932–1935. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1973.
- Br. Gr Mann, Thomas: Briefe an Otto Grautoff (1894–1901) und Ida Boy-Ed (1903–1928). Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975.
- E Kurzke, Hermann; Stachorski, Stephan: Thomas Mann. Essays. 6 Bände. Frankfurt am Main 1993–1997.
- GKFA Detering, Heinrich; Heftrich, Eckhard; Kurzke, Hermann u.a. (Hg.): Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Frankfurt am Main 2002ff.
- GuK Wysling, Hans: „Geist und Kunst“. Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“. In: Scherrer, Paul/Wysling, Hans: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München 1967 (=Thomas-Mann-Studien Band 1). S. 123–233.
- GW Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Zweite Auflage. Frankfurt am Main 1960–1974.
- GWE Mendelssohn, Peter de: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. 17 Bände. Frankfurt am Main 1980–1986.
- Not. I Mann, Thomas: Notizbücher 1–6. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991.
- Tb. 35/36 Mann, Thomas: Tagebücher 1935–1936. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main. 1978.

Literatur

Primärliteratur

Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Band 11. Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main 1983.

Mann, Thomas: Bilse und ich. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S.95–111.

Mann, Thomas: Briefe I. 1889–1913. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe -Tagebücher. Band 21. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002.

Mann, Thomas: Briefe. 1948–1955 und Nachlese. Herausgegeben von Erika Mann. Frankfurt am Main 1965.

Mann, Thomas: Briefe an Otto Grautoff (1894–1901) und Ida Boy-Ed (1903–1928). Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Frankfurt am Main 1975.

Mann, Thomas: Briefwechsel mit Autoren. Herausgegeben von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1988.

Mann, Thomas: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer. 1932–1935. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Frankfurt am Main 1973.

Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Kommentar. In: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe -Tagebücher. Band 1.2. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002.

Mann, Thomas: Der Bajazzo. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 2.1. Frühe Erzählungen. 1893–1912. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 120–159.

Mann, Thomas: Der Doktor Lessing. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 218–224.

- Mann, Thomas: Der Literat. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 354–362.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 2.1. Frühe Erzählungen. 1893–1912. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 501–592.
- Mann, Thomas: Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 225–230.
- Mann, Thomas: Frühe Erzählungen. 1893–1912. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 2.2 (Kommentar). Kommentar. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002.
- Mann, Thomas: Essays I. 1893–1914. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.2 (Kommentar). Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002.
- Mann, Thomas: Fiorenza. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band 8. Erzählungen. Frankfurt am Main 1960, S. 961–1067.
- Mann, Thomas: Freud und die Zukunft. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band 9. Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1960, S. 478–501.
- Mann, Thomas: Frühlingssturm. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 17–18.
- Mann, Thomas: Heinrich Heine, der „Gute“. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 21–23.
- Mann, Thomas: Lebensabriß. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Band 17. Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main 1983, S. 99–146.
- Mann, Thomas: Lebenslauf 1930. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Band 17. Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main 1983, S. 95–99.

- Mann, Thomas: Lübeck als geistige Lebensform. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Band 17. Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main 1983, S. 28–50.
- Mann, Thomas: Meine Zeit. In: Thomas Mann. Essays. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Band 6: Meine Zeit. 1945–1955. Frankfurt am Main 1997, S. 160–182.
- Mann, Thomas: Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 169–173.
- Mann, Thomas: Notizbücher 1–6. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991.
- Mann, Thomas: On myself. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Band 17. Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main 1983, S. 51–93.
- Mann, Thomas: Rede vor Arbeitern in Wien. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Band 14. Von deutscher Republik. Politische Schriften und Reden in Deutschland. Frankfurt am Main 1984, S. 344–364.
- Mann, Thomas: Roman und Theater in Deutschland. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 275–276.
- Mann, Thomas: Schwere Stunde. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 2.1. Frühe Erzählungen. 1893–1912. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 419–428.
- Mann, Thomas: Tagebücher 1935–1936. Herausgegeben von Peter de Mendelsohn. Frankfurt am Main. 1978.
- Mann, Thomas: Tonio Kröger. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 2.1. Frühe Erzählungen. 1893–1912. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 243–318.
- Mann, Thomas: Über Fiorenza [II]. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 188–190.

Mann, Thomas: Versuch über das Theater. In: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. Herausgegeben von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. Frankfurt am Main 2002, S. 123–168.

Wysling, Hans: „Geist und Kunst“. Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“. In: Scherrer, Paul/Wysling, Hans: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München 1967 (=Thomas-Mann-Studien Band 1). S. 123–233.

Sekundärliteratur

Ansel, Michael; Friedrich, Hans E.; Lauer, Gerhard (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Berlin 2009.

Baasner, Rainer; Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2001.

Banuls, André: Thomas Mann. Leben und Persönlichkeit. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 1–17.

Biccari, Gaetano: „Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944. Tübingen 2001 (=Forum modernes Theater; Band 28).

Boehringer, Robert: Mein Bild von Stefan George. Zweite ergänzte Auflage. Düsseldorf 1967.

Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis; Schultheis, Franz (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse. Konstanz 1997 (=Edition discours ; Bd.4), S. 33–147.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999.

Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1976.

Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum und „Klassen“. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt am Main 1985.

Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main 1987.

- Brescius, Hans von: Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekanntem Selbstzeugnissen. Bonn 1976 (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft; Bd.197).
- Bruendel, Steffen: Zwei Strategien intellektueller Einmischung: Heinrich und Thomas Mann im ersten Weltkrieg. In: Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert. Berlin 2006, S. 87–115.
- Darmaun, Jacques: Thomas Manns Polemik mit Theodor Lessing. In: Kotowski, Elke-Vera: „Sinnggebung des Sinnlosen“. Zum Leben und Werk des Kulturkritikers Theodor Lessing (1872–1933). Hildesheim u. a. 2006 (=HASKALA. Wissenschaftliche Abhandlungen; Band 31), S. 165–178.
- Flügge, Manfred: Heinrich Mann. Eine Biographie. Reinbek 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Herausgegeben von Ernst Beutler. Band 1. Sämtliche Gedichte. Erster Teil. Ausgabe letzter Hand. Zürich 1950.
- Goll, Thomas: Die Deutschen und Thomas Mann. Die Rezeption des Dichters in Abhängigkeit von der Politischen Kultur Deutschlands 1898–1955. Baden-Baden 2000 (=Würzburger Universitätschriften zu Geschichte und Politik; Band 1).
- Gut, Philipp: Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur. Frankfurt am Main 2008.
- Hansen, Volkmar; Heine, Gert (Hg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann. Hamburg 1983.
- Harpprecht, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek 1995.
- Heimendahl, Hans Dieter: Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in „Betrachtungen eines Unpolitischen“, „Der Zauberberg“, „Goethe und Tolstoj“ und „Joseph und seine Brüder“. Würzburg 1998 (=Epistemata; Band 196).
- Heine, Gert; Schommer, Paul: Thomas-Mann-Chronik. Frankfurt am Main 2004.
- Hellmann, Winfried: Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906–1918). Tübingen 1992 (=Studien zur deutschen Literatur; Band 31).
- Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. Einleitung. In: Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Band 108), S. 1–24.
- Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt 1995.

- Jurt, Joseph: Die Theorie des literarischen Feldes. Zu den literatursoziologischen Arbeiten Bourdieus und seiner Schule. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 4 (1981), S. 454–479.
- Just, Klaus Günther: Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. In: Handbuch der deutschen Literaturgeschichte. Erste Abteilung. Darstellungen. Band 4. Bern 1973.
- Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. 2. Auflage. München 2007.
- Kolbe, Jürgen: Heller Zauber. Thomas Mann in München. 1894–1933. Berlin 1987.
- Koopmann, Helmut: Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder. München 2005.
- Koopmann, Helmut: Thomas Manns Bürgerlichkeit. In: Bludau, Beatrix; Heftrich, Eckhard; Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas Mann. 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck. Frankfurt am Main 1977, S. 39–60.
- Koopmann, Helmut: Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Missverständnisse? In: Thomas Mann Jahrbuch Band 12 (1999), S. 113–131.
- Koopmann, Helmut: Thomas Mann und Samuel Fischer. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 14 (2001), S. 105–127.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München 1999.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985.
- Landmann, Michael: Erinnerungen an Stefan George. Seine Freundschaft mit Julius und Edith Landmann. Amsterdam 1980.
- Lehnert, Herbert: Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 137–163.
- Lehnert, Herbert: Zur Biographie Thomas Manns. Sein Umgang mit dem Jüdischen. Review Essay. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 19 (2006), S. 201–230.
- Lepenies, Wolf: Eine deutsche Besonderheit. Der Gegensatz von Dichtung und Literatur. In: Lepenies, Wolf: Die Drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. München 1985, S. 265–281.
- Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Dresden 1909.
- Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. Herausgegeben von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974.

- Magerski, Christine: Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie. Tübingen 2004 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 101).
- Maier, Hans Albert: Stefan George und Thomas Mann. Zwei Formen des dritten Humanismus in kritischem Vergleich. 2. Auflage. Zürich 1947.
- Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin 1947.
- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek 1993.
- Marquardt, Katrin: Zur sozialen Logik literarischer Produktion. Die Bildungskritik im Frühwerk von Thomas Mann, Heinrich Mann und Hermann Hesse als Kampf um symbolische Macht. Würzburg 1997.
- Marx, Friedhelm: Der heilige Stefan? Thomas Mann und Stefan George. In: George-Jahrbuch Band 6 (2006/2007), S. 80–99.
- Matt, Peter von: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann. In: Matt, Peter von: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München 1994.
- Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. 3 Bände. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main 1997.
- Mendelssohn, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt am Main 1970.
- Mommsen, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. 1870–1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. Frankfurt am Main, Berlin 1994.
- Moulden, Ken: Literarische Vorbilder und Anregungen. In: Moulden, Ken (Hg.): Buddenbrooks-Handbuch. Stuttgart 1988, S. 41–55.
- Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Stuttgart 1998.
- Ohl, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Freiburg im Breisgau 1995 (=Rombach Wissenschaft Reihe Litterae; Band 39).
- Osinski, Jutta: Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Paderborn 1993.
- Pegatzky, Stefan: Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Artur Schopenhauer bis Thomas Mann. Würzburg 2002 (=Studien zur Literatur- und Kultugeschichte; Band 16).
- Pfohlmann, Oliver: Literaturkritik in der literarischen Moderne. In: Anz, Thomas; Baasner, Rainer (Hg.): Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. 4. Auflage. München 2007, S. 94–113.

- Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Žmegač, Viktor (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein 1981 (=Neue wissenschaftliche Bibliothek; Band 113), S. 18–48.
- Reed, Terence James: ‚Geist und Kunst‘. Thomas Mann’s Abandoned Essay on Literature. In: Oxford German Studies 1 (1966), S. 53–101.
- Reed, Terence James.: Thomas Mann und die literarische Tradition. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 95–136.
- Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart 1988.
- Salin, Edgar: Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis. Düsseldorf 1954.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart 2002 (=RUB 18213).
- Schlutt, Meike: Der repräsentative Außenseiter. Thomas Mann und sein Werk im Spiegel der deutschen Presse. 1898 bis 1933. Frankfurt am Main 2002 (=Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft; Band 5).
- Schoeller, Wilfried F.: Heinrich Mann. Bilder und Dokumente. München 1991.
- Schonauer, Franz: Stefan George. 10. Auflage. Reinbek 2000.
- Schröter, Klaus: Der Dichter, der Schriftsteller. Eine deutsche Genealogie. In: Akzente 20 (1973), S. 168–188.
- Schröter, Klaus: Thomas Mann. 28. Auflage. Reinbek 1997.
- Schröter, Klaus (Hg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955. Hamburg 1969.
- Schwede, Reinhild: Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetischer, existenzialistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main 1987 (=Hochschulschriften Literaturwissenschaft; Band 81).
- Schwingel, Markus: Analytik der Kämpfe. Macht und Herrschaft in der Soziologie Bourdieus. Hamburg 1993.
- Schwingel, Markus: Pierre Bourdieu zur Einführung. 5. Auflage. Hamburg 2005.
- Vaget, Hans Rudolf: Die Erzählungen. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 534–618.
- Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann und die Neuklassik. „Der Tod in Venedig“ und Samuel Lublinskis Literaturauffassung. In: Kurzke, Hermann (Hg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970. Würzburg 1985, S. 41–59.

- Wagner, Richard: Oper und Drama. In: Knapp, Julius (Hg.): Richard Wagners gesammelte Schriften. 11. Band. Grundlegende theoretische Schriften II (Oper und Drama). Leipzig 1914, S. 7–336.
- Weber, Johannes: Libertin und Charakter. Heinrich Heine und Ludwig Börne im Werturteil deutscher Literaturgeschichte 1840–1918. Heidelberg 1984 (=Neue Bremer Beiträge; Band 2).
- Wenzel, Georg: Spiegelungen. Aspekte zum Friedrich-Bild der Brüder Mann. In: Thomas Mann Jahrbuch Band 5 (1992), S. 62–77.
- Winston, Richard: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers. 1875–1911. München 1985.
- Wisskirchen, Hans: Hauptsache Unterhaltung. Thomas Manns „Joseph“-Roman als „Fest der Erzählung“. In: Sprecher, Thomas (Hg.): Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Die Davoser Literaturtage 2002. Frankfurt am Main 2004 (=Thomas-Mann-Studien Band 29), S. 35–50.
- Wisskirchen, Hans: Thomas Manns Romanwerk in der europäischen Literaturkritik. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart 2001, S. 877–924.
- Würffel, Stefan Bodo: Einleitung. Epoche – Politik – Kultur. In: Haupt, Sabine; Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 1–47.
- Zeller, Bernhard: Vorwort. In: Zeller, Bernhard (Hg.): S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach 1985 (=Marbacher Katalog; Band 40), S. 5–8.
- Žmegač, Viktor: Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900). In: Žmegač, Viktor (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein 1981 (=Neue wissenschaftliche Bibliothek; Band 113), S. IX–LI.

Leseempfehlungen – erschienen im Büchner-Verlag



Dorothea Frangopoulos-Blank:
»Zum Miteinander verdammt«
Rhetorik in der Großen Koalition:
Argumentationsgänge bei Volker Kauder
und Peter Struck

2009, 109 Seiten, kartoniert
ISBN 978-3-941310-09-4



Andreas Ickes:
Parteiprogramme
Sprachliche Gestalt und Textgebrauch

2008, 243 Seiten, kartoniert
ISBN 978-3-941310-03-2

Büchner-Verlag
Wissenschaft und Kultur

Das sozialkritische Kino des Ken Loach



Jong Uk Yun:
Die Spielfilme von Ken Loach
Perspektive eines realistischen Kinos

2010, 215 Seiten, kartoniert
ISBN 978-3-941310-10-0

Büchner-Verlag
Wissenschaft und Kultur

