TEIL I

Erstes Kapitel. *Buddenbrooks* oder Die Utopie

1. Staat und Kultur in der deutschen Tradition

Thomas Mann bekannte sich zum Bürgertum, dem er selbst entstammte: „Wer bin ich, woher komme ich, dass ich bin, wie ich bin, und mich anders nicht machen noch wünschen kann?“ So beginnt ein Abschnitt im Kapitel *Bürgerlichkeit* der *Betrachtungen,* wo er sich zwar nicht zur Demokratie, wohl aber zur „Liberalität“ seiner Vorfahren bekennt.[103] In der Rede *Von deutscher Republik* versucht er eine romantische und damit eine deutsche Quelle der Demokratie zu erschließen. Gewiss liegen die Ursprünge des deutschen Bürgertums bereits in den städtischen Gemeinwesen des späten Mittelalters, aber die bürgerliche Epoche des neunzehnten Jahrhunderts führt sich politisch auf die Aufklärung und die Französische Revolution zurück. „Das bürgerliche Denken beginnt als Kampf gegen die Autorität der Tradition und stellt ihr die Vernunft in jedem Individuum als legitime Quelle von Recht und Wahrheit entgegen“, schreibt Horkheimer.[104] Immanuel Kant, der deutsche Vater der Aufklärung, hatte in seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* für Republik und Demokratie plädiert. Die Gewaltenteilung sei unabdingbar: „Der Republikanismus ist das Staatsprincip der Absonderung der ausführenden Gewalt (der Regierung) von der gesetzgebenden.“ Nicht nur den Despotismus des Regenten lehnt er ab, auch den Despotismus als „Willen Aller“, die *volonté générale.* Sein Ideal ist die repräsentative Demokratie: „Alle Regierungsform nämlich, die nicht repräsentativ ist, ist eigentlich eine Unform […]“[105]. Aber die Republik scheint ihm vor allem die Staatsform zu sein, die den Frieden garantiert: „Nun hat aber die republikanische Verfassung, außer der Lauterkeit ihres Ursprungs, aus dem reinen Quell des Rechtsbegriffs entsprungen zu ein, noch die Aussicht in die gewünschte Folge, nämlich den ewigen Frieden; wovon der Grund dieser ist.“[106] In der Re-

---

[103] GW XII, 115 f. und in mehreren Essays.
[104] Horkheimer 1977, 303.
[105] Kant 1983, 207.
[106] Ebd., 205.

publikrede wird Thomas Mann aus ähnlichen Gedanken ein Argument für die Demokratie ableiten.

Die Französische Revolution hatte in Deutschland zunächst große Begeisterung hervorgerufen. Als sie in die Schreckensherrschaft der Jakobiner mündete, wandte man sich ab. Herder, zuerst ein Befürworter der Revolution, fragte im Jahr 1792, was man von einer Bewegung hoffen könne, durch die „alle Spuren der Humanität aus den Gemütern vertilgt werden? Was kann, was muss dieser Schwindelgeist der Freiheit und der […] blutigen Kriege auf Völker und Regenten, vorzüglich aber auf die *Organe der Humanität,* Wissenschaft und Künste, für Wirkungen hervorbringen?“[107] Von dieser Enttäuschung abgesehen, ist die Abneigung gegen politische Veränderungen, die von „unten“ kommen, nach Jahrhunderten landesherrlicher Macht im Bewusstsein der Deutschen verankert und geht nicht erst auf die Französische Revolution zurück. Das führt bis zur Eliminierung der Politik und zur Behauptung eines vom Politischen getrennten Kulturbegriffs. Schiller schrieb: „Abgesondert von dem politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe doch die deutsche Würde unangefochten. Sie ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation, die von ihrem politischen Schicksal unabhängig ist […]. Indem das politische Reich wankt, hat sich das geistige immer fester und vollkommener gebildet.“[108] Es wird sich nach Richard Wagner vor allem in der Kunst manifestieren.[109] Das ist lange auch Thomas Manns Überzeugung; sie gilt noch für die Republikrede und danach. Hier ist der Beginn des viel beschworenen politischen Sonderweges[110] zu suchen, der ein deutsches Sendungsbewusstsein begründet hat.[111] Die Erfahrungen, die die Deutschen mit ihrer Revolution gemacht haben, es ist die von 1848, formten ihr politikfernes Bewusstsein. Die Gedanken Herders, vor allem das Stichwort „Humanität“, und Schillers Idee eines von der Politik los-

---

[107] Herder 1991, 780 (Hervorh. Herder).
[108] Schiller 1983, 2. Bd., Teil I, 431 ff.
[109] Er lässt Hans Sachs singen: „Zerging in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst.“
[110] Vgl. dazu u. a. Nipperdey 1998; Winkler 2002.
[111] So bei Fichte, *Reden an die deutsche Nation*.

gelösten deutschen Kulturbegriffs werden in Thomas Manns Republikrede eine zentrale Rolle spielen.

2. „Das Wort, der Geist sei frei." Thomas Manns liberale Phase vor dem Ersten Weltkrieg

Thomas Mann schreibt 1904 an seinen Bruder Heinrich: „Für politische Freiheit habe ich gar kein Interesse."[112] Aber gerade in dieser Zeit setzt er sich entschieden für die Freiheit des künstlerischen Wortes ein. Das bedeutet Widerstand gegen obrigkeitlich befestigte Moral- und Machtstrukturen. Später, in seinem berühmten Vortrag über Richard Wagner von 1933, wird er rückblickend die apolitische Haltung der Mehrzahl der Künstler seiner Zeit und ihrer „resignierten, machtgeschützten Innerlichkeit"[113] kritisieren. Und er beruft sich auf den Meister: „Wer sich unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich selber!"[114]

Die Rolle der Literatur und des Schriftstellers in der Gesellschaft beschäftigt schon den knapp achtzehnjährigen Gymnasiasten Thomas Mann. Er veröffentlicht im Mai 1993 unter dem Pseudonym Paul Thomas seinen ersten Artikel in der von ihm mitbegründeten Schülerzeitschrift *Frühlingssturm,* in dem er verspricht, er und seine Mitautoren wollten „hineinfahren mit Worten und Gedanken in die Fülle von Gehirnverstaubtheit und Ignoranz und bornierten, aufgeblasenen Philistertums"[115]. Im zweiten (und schon letzten) Heft von Juni/Juli 1893 wird klar, welche Art Ignoranz der Verfasser meint. In einem Aufsatz mit dem Titel *Heinrich Heine, der „Gute"* kritisiert Thomas Mann den Verfasser eines Artikels über den Dichter, in welchem Heine als Patriot und guter Protestant bezeichnet wird. Paul Thomas hält dagegen, ein „absolutes ‚gut' oder ‚schlecht', wahr' oder ‚unwahr', ‚schön' oder ‚häßlich'" gebe es „in der Theorie" nicht.[116] Und ob es in der „grünen, goldnen Praxis einen *wirklich guten* Menschen"[117] gibt, stellt er gleichfalls in Frage. Nach solcherart Relativierungen im Moralischen und Ästhetischen folgt die entschiedene Zurückweisung des Versuchs,

---

[112] Brief vom 27. 2. 1904, GKFA 21, 269.
[113] Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners,* GW IX, 419.
[114] Ebd.
[115] GKFA 14.1, 18.
[116] Ebd., 21.
[117] Ebd.

den Patriotismus Heines zu retten. Diese moralischen und ästhetischen Relativierungen verweisen schon auf Nietzsche, ohne dass nachgewiesen werden könnte, dass „Paul Thomas" bereits unmittelbare Lektürekenntnis des Philosophen gehabt hätte.[118] Eine Äußerung seines Deutschlehrers über Goethe ist dem Verfasser in dem Zusammenhang noch wichtig: „Göthes Geist […] war zu groß und gewaltig, um an der Vaterlandsliebe genüge zu finden; er umspannte die ganze Welt."[119] Der Schüler Thomas Mann ist bereits Gegner des herrschenden nationalen Zeitgeistes. Nebenbei setzt er noch dem Lehrer ein Denkmal, der jenen weltoffenen Geist vertrat, wie er vor der Ära eines Schuldirektors Wulicke in *Buddenbrooks* geherrscht haben muss.[120]

Der Freiheitsbegriff des knapp Zwanzigjährigen ist weiter anhand von Notizen greifbar, die er sich aus Anlass einer Ästhetik-Vorlesung 1894/95 in München macht.[121] Er hält fest: „Es ist nichts häßlich an sich. Es giebt natürlich keine absolute Schönheit. […] In der Kunst kann das ‚Schöne' als absoluter Begriff überhaupt nicht in Frage kommen. […] Man kann die Aesthetik, die Gefühlssache ist, u. in der die Psychologie des Einzelnen eine so große [Rolle] spielt, nicht in Dogmen & Regeln verknöchern."[122] Und: „Die Professoren beachten vor allem niemals den Unterschied zwischen *klassischer* Ästhetik und *Décadence*-Ästhetik und sie bedenken nicht, dass unsere Zeit die klassische Ästhetik, die sie lehren, völlig *fremd* sein muss."[123] Der *Décadence*-Künstler ist der Dilettant, als welchen Thomas Mann den Kritiker bezeichnet. Dieser Begriff des Dilettanten ist keineswegs abwertend gemeint, im Gegenteil: In seinem Essay *Kritik und Schaffen* (1896) betont er, dass der Kritiker ebenso ein Künstler sei wie der schaffende Mensch, nur dass er sich bei seiner Arbeit immer wieder in andere künstlerische Persönlichkeiten verwandle und in ihnen aufgehe. „Mit dem Dahinsinken des Glaubens an ein ‚Schönes an sich' hat der Kritiker aufgehört, ein *Richter*

---

[118] Vgl. Detering/Stachorski in GKFA 14.2, 23.
[119] Ebd., 23.
[120] Hierzu Detering/Stachorski in GKFA 14.2, 21 ff. Ausführlich auch Höbusch 2000, 17 ff.
[121] Thomas Mann ist Gasthörer an der TU München mit dem Ziel, Journalist zu werden. Vgl. Bürgin/Mayer 1974, 14.
[122] Thomas Mann, *Coll.*, 91 f.
[123] Thomas Mann, ebd.,135, und in GKFA 14.2, 61 f.

zu sein und ist zum *Erklärer* geworden."[124] Der Kritiker hätte nach Thomas Mann folglich die Aufgabe, die mit einem Künstler und sogar mit dem einzelnen Kunstwerk jeweils originär entwickelte Ästhetik zu erkennen und verständlich zu machen, da es ja, wie er sagt, eine allgemein verbindliche Ästhetik nicht mehr gibt. Der Künstler nimmt für sich das Vorrecht in Anspruch, seine Individualität unabhängig von gesellschaftlichen Zwängen zu behaupten. Anhand der Proklamation des *Décadence*-Künstlers, der Aufwertung des Kritikers zum Künstler und der Verkündung der individuellen Ästhetik hat Thomas Mann ähnliches geleistet wie die Münchner, Wiener und Berliner Sezessionisten und Worpsweder Maler, als sie sich vom „Akademismus" abwandten und eigene Wege gingen. Von solchen Ideen nahm die Kunstrevolution des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ihren Anfang, und Thomas Mann hat seinen Anteil daran.[125] Seine frühen Äußerungen enthalten bereits Ansätze seiner Poetik, deren ästhetische Kategorien bis ins Gesellschaftskritische reichen. Obwohl Thomas Manns kleiner Essay nicht entfernt mit dem Echo zu vergleichen ist, das die Maler der Sezession mit ihrer Revolte hervorriefen, so zeigt er doch parallele Denkwege.

In den Jahren 1898 bis 1900 ist Thomas Mann Redakteur bei der Münchner satirischen Zeitung *Simplizissimus.* Man darf annehmen, dass er hier Bildungseindrücke empfängt, die ihn auf dem Weg liberalen Denkens bestärken. Aber zurück zu Thomas Manns erwähnten Brief an Heinrich, in dem er schreibt, er verstehe wenig von Freiheit, sie sei für ihn „ein rein moralisch-geistiger Begriff", und „ für politische Freiheit habe ich gar kein Interesse". Er fragt: „Was ist überhaupt ‚Freiheit'? Schon weil für den Begriff so viel Blut geflossen ist, hat er für mich etwas unheimlich *Un*freies, etwas direkt Mittelalterliches…"[126] Freiheit wird als „Begriff" und auch als Stimulans revolutionärer Bewegungen abgelehnt, das heißt: eine abstrakte, politisch oder gar ideologisch definierte Vor-

---

[124] GKFA 14.1, 48. Thomas Mann wird den Begriff des Dilettanten später weiterentwickeln und auf Richard Wagner beziehen (in: *Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933), was ihm den berüchtigten „Protest der Richard-Wagner-Stadt München" einbringt.

[125] Rilke schreibt am Beginn seines Buches *Worpswede* einen ganz kurzen Satz: „Dieses Buch vermeidet es zu richten." O. J., 1.

[126] Brief vom 27. 2. 1904. GKFA 21, 269.

stellung von Freiheit ist nicht nach Thomas Manns Geschmack. Dennoch wird ihn das Freiheitsproblem weiter beschäftigen.

Im folgenden Jahr, 1905, antwortet Thomas Mann auf eine Umfrage der Zeitschrift *Kritik der Kritik. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde,* ob die Kritik einer Reform bedürfe. Hier formuliert er seine Idee der Freiheit: „Ich bin, um es ganz schlicht zu sagen, für *Freiheit*. Das Wort, der Geist sei frei. Die Kritik sei frei […]. Jeder Künstler sollte die Freiheit vor allem und in allem lieben."[127] Der Freiheitsgedanke löst sich hier schon deutlich aus dem Kontext der ästhetischen Reflexion und erhält einen gesellschaftspolitischen Akzent. Auch plädiert er ein weiteres Mal für die Gleichwertigkeit von Kunst und Kritik. Nicht nur sei dem Kritiker Künstlerschaft zuzugestehen, das gelte auch umgekehrt: „Es gibt keinen wahren Künstler […], der nicht zuletzt auch ein Kritiker wäre […]". Thomas Mann hat kein Verständnis für einen Autor, „der kritischer Angriffe wegen greint und grollt oder gar in die Gerichte läuft […]"[128]. Hervorgerufen hatte solche Reaktionen der gefürchtete Literatur- und Theaterkritiker Alfred Kerr. Vordergründig ging es immer um Beleidigungsklagen; aber dahinter stand Prinzipielles, nämlich die Frage, ob der kritisierte Künstler noch an verbindlich „Gültiges" und „Richtiges" appellieren könne und ob folglich Gerichte auf der Basis entsprechender Gesetze zu urteilen berechtigt seien. Thomas Mann als moderner Künstler hat die Frage – nach dem Vorgang Nietzsches und der von ihm proklamierten „Umwertung aller Werte" – verneint. Er hatte Ähnliches schon notiert, als er Vorlesungen über Ästhetik in München hörte.

Das Thema Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft sollte bald eine Fortsetzung erfahren. Der Leutnant und Schriftsteller Fritz Oswald Bilse hatte 1903 in einem Roman unter einem Pseudonym Vorgänge in einer lothringischen Garnison geschildert, und zwar in einer wenig verhüllten Form, so dass man von einem Schlüsselroman sprechen konnte.[129] Die Angelegenheit zog eine Klage vor dem Kriegsgericht nach sich. Der Kaiser mischte sich ein; er befand die von den Richtern verhängte Strafe als zu milde, und die Richter wurden in den Ruhe-

[127] GKFA 14.1, 87.
[128] Ebd.
[129] Vgl. zu dem Komplex Detering in: GKFA 14.2, 127 ff. und 137 ff.

stand versetzt. Eine Debatte im Reichstag über die ganze Angelegenheit schloss sich an. So weit der erste Teil. Ein zweiter folgte. In einem weiteren Prozess, der diesmal in Lübeck stattfand, wurde wegen Geschäftsschädigung verhandelt, die der Kläger wegen der Darstellung intimer persönlicher Verhältnisse in dem Roman eines Schriftstellers namens Johannes Dose für sich befürchtete.

Was ging das alles Thomas Mann an? Zunächst dieses: Worin der Kaiser intervenierte und worüber der Reichstag debattierte, betraf den Bereich der Kunst und der künstlerischen Freiheit, Grund genug für Mann, sich aufzulehnen. Dann aber, dass der in dem Lübecker Prozess angeklagte Autor sich auf andere berief, auch auf Thomas Mann, der, wie jener meinte, mit *Buddenbrooks* einen ähnlichen Schlüsselroman geschrieben habe wie er, und schließlich, dass der Richter die genannten Romane, *Buddenbrooks* eingeschlossen, als „Bilse-Romane" bezeichnete. Wen wundert es, dass Thomas Mann nicht gern in eine Reihe mit Bilse-Autoren gestellt werden mochte? In zwei Artikeln nimmt er Stellung, in einem mit dem Titel *Ein Nachwort,* in einem anderen, grundsätzlicheren, *Bilse und ich* (erschienen 1906). Thomas Mann berichtet, Dose habe sich damit verteidigt, dass ein Dichter unbewusst handle, wenn er lebende Personen in seinem Roman beschreibe. Er selbst jedoch, Thomas Mann, habe die Wirklichkeit mit vollem Bewusstsein ausgeschöpft, als er seinen Roman schrieb, und, „aus Eigenstem hinzufügend", seine Erzählungen gestaltet. Denn: „Die bürgerlichen Gesetze sind offenbar andere, als die, welche ich in mir trage […]".[130] Damit wird die Verbindlichkeit gesellschaftlicher Regeln für die Welt der Kunst zurückgewiesen, denn jedes neue Werk schaffe sich eigene Gesetze, und ein allgemeinverbindlicher Anspruch auf individuelle Selbstbestimmung wird angemeldet. Zugleich aber verweist der Satz auch auf jene Kontrastierung von Kunst und Politik, die sich in der deutschen Tradition so verhängnisvoll auswirkte. Im Folgenden behauptet Thomas Mann erst recht künstlerische Subjektivität und gesellschaftliche Ungebundenheit: „Man muss […] begreifen, dass es eine objektive Erkenntnis im Reiche der Kunst überhaupt nicht gibt", bemerkt er in *Bilse und ich.*[131] Am Ende dieser poetischen Grundsatzerklärung (er nennt

[130] *Ein Nachwort,* GKFA 14.1, 88.
[131] GKFA 14.1, 102.

sie treffend „ein Sendschreiben, ein kleines Manifest“[132]) stehen diese programmatischen Sätze: „Wenn ich aber von Freiheit rede, so meine ich jene innere Unabhängigkeit und Einsamkeit, welche die Vorbedingung jeder neuen und ursprünglichen Leistung ist. Sie schließt eine herzliche menschliche Gebundenheit keineswegs aus; aber des Künstlers Würde und Hoheit beruht in ihr, und Forderungen von Rücksicht und Bürgertakt vermögen nichts über sie.“[133] „Freiheit“ steht gegen „Bürgertakt“, und die Individualität des Künstlers garantiert durchaus nicht soziales Wohlverhalten. Will man konzedieren, dass Thomas Manns im Grunde anarchische Haltung nicht untypisch ist für einen Künstler seiner Generation, so bedingt die Art und Weise, in der er seine Subjektivität ausspielt, eine erstaunliche Schärfe. Die Wirklichkeit wird ganz in die Vorstellung des Subjekts zurückgenommen: „Wie aber kann ich mein ganzes Selbst preisgeben, ohne zugleich die Welt preiszugeben, die meine Vorstellung ist? *Meine* Vorstellung, *mein* Erlebnis, *mein* Traum, *mein* Schmerz? Nicht von Euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir…“[134]

Bilse und ich sagt aber noch mehr. Indem der Autor seine Geschichte erzählt, in der nur von ihm die Rede sei, schafft er im Vorgang des Erzählens sein eigenes, biographisches Selbst. So wie der Autor als Erzähler in immer neuen Anläufen im Zeitverlauf seine Geschichten spinnt, wird sein Selbst ein geschichtliches, denn als Erzähler seiner Geschichten wird er zum Autor seiner persönlichen Geschichte. Nicht ohne Grund zitiert Thomas Mann ein Motto Henrik Ibsens, das in seiner Version so lautet: „Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten“.[135] Wie sich Biographie in Literatur verwandelt, diese autobiographische Literatur die Biographie des Autors aber schafft oder mitschafft, zeigt sich anhand der wiederholten Erzählungen seines Lebens.[136]

Wenn Thomas Mann dem Kritiker den gleichen künstlerischen Rang zugesteht, wie ihn der schaffende Künstler besitzt, so zieht er hier noch einmal den

---

[132] Ebd., 110.
[133] Ebd.
[134] Ebd.
[135] GKFA 14.1, 102.
[136] *Selbstbiographie* 1913, *Lebenslauf* 1930, *Lebensabriß* 1930, *Lebenslauf* 1936, *On Myself* 1940 und andere.

Schluss, dass der Künstler umgekehrt auch ein Kritiker sein könne. Er beruft sich auf Nietzsche: „Es gibt in Europa eine Schule von Geistern – der deutsche Erkenntnis-Lyriker Friedrich Nietzsche hat sie geschaffen –, in welcher man sich angewöhnt 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."[137] Daraus folgt, dass auch die Grenzen der literarischen Gattungen durchlässig sind; der Roman übernimmt Aufgaben des kritischen Essays, der Essay kann zur Dichtung werden. Das trifft auch auf seine eigenen Arbeiten zu. Die künstlerische Freiheit, die sich Thomas Mann herausnimmt, macht es natürlich nicht leicht, zu entscheiden, wie und wo er persönliche Standpunkte unmittelbar äußert. Solcher Erwartung entzieht er sich immer wieder; jede Fiktion kann seine Wahrheit enthalten wie auch ihr Gegenteil, und gerade so verhält es sich mit der kritischen Erörterung oder dem Essay. In *Bilse und ich* entwirft Thomas Mann sein „produktionsästhetisches Modell"[138].

Der Roman *Der Zauberberg* besteht zu guten Teilen aus Rededuellen der Kontrahenten Naphta und Settembrini; es sind, unter anderem, fiktiv ausgetragene Kontroversen Thomas Manns mit seinem Bruder Heinrich. Über das „essayistisch Erörternde […], das Kommentatorische, Kritische, Wissenschaftliche" im fiktiven Roman hat der Autor später in einem Vortrag über den Josephs-Roman gesprochen: „Wir haben da ein ästhetisches Problem, das mich oft beschäftigt hat. Die erörternde Rede, die schriftstellerische Einschaltung braucht nicht aus der Kunst zu fallen, sie kann ein Bestandteil davon, selber ein Kunstmittel sein."[139]. In dem Spannungsverhältnis von Fiktivem und Nichtfiktivem im Roman zeigt sich auch sein Ironiebegriff.[140]

---

[137] *Bilse und ich,* GKFA 14.1, 105 f.
[138] Detering in GKFA 14.2,139.
[139] Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag,* GW XI, 655.
[140] „Die Erörterung gehört hier zum Spiel, sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors, sondern die des Werkes selbst, sie ist in seine Sprachsphäre aufgenommen, ist indirekt, eine Stil- und Scherzrede, ein Beitrag zur Schein-Genauigkeit, der Persiflage sehr nahe und jedenfalls der