

Zeitschrift: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Herausgeber: Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Band: 26 (1995-1996)

Artikel: Thomas Mann heute
Autor: Dierks, Manfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1052872>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Thomas Mann heute

Von Manfred Dierks

«Thomas Mann heute» – das ist eine *Frage*. Diese Frage lautet etwas ausführlicher: Was kann uns Thomas Mann heutzutage bedeuten? Darauf werden gerade in diesem Jahr gewichtige Antworten gegeben – allein vier große Thomas-Mann-Biographien sollen bis Frühjahr 1996 erschienen sein – in der Frist eines einzigen Jahres also. Auch die akademische Forschung produziert weiter – zuweilen hält man sie ja für so überfischt wie die Ostsee vor Travemünde, aber das ist noch immer ein Irrtum: Nun hat sie gerade Hans Christian Andersen unter den Quellen und Wurzeln des «Zauberbergs» entdeckt, seit Jahrzehnten also ist er den Germanisten durch die Netze gegangen. Ein weiteres Buch macht Appetit: «Bei Thomas Mann zu Tisch». Was mag da aufgetragen werden? Fisch vermutlich, Stöhr vielleicht, mit einer von achtundzwanzig verschiedenen Fischsaucen, auf jeden Fall aber das Gericht, an dessen Zubereitung Thomas Mann sein Leben gewendet hat: *Ewigkeitssuppe*. Für den Herbst sind die letzten Tagebücher angekündigt. Dennoch: kein Ende. Von Manns geschätzten 30'000 Briefen und Karten, beispielsweise, ist bisher nur ein kleiner Teil veröffentlicht, die Post *an ihn* überhaupt einmal beiseitegelassen... Der Biograph Donald Prater spricht zu Recht von einer «Thomas-Mann-Industrie».

Was macht diese Industrie denn so lebendig? Welches Interesse bewirkt, daß die Deutsche Thomas-Mann-Gesellschaft so regen Mitgliederzulauf hat (was der hiesigen Gesellschaft ebenfalls gewünscht und risikolos prophezeit sei) – daß das «Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum» im Lübecker Buddenbrookhaus die höchsten Besucherzahlen nach den Nationalen Forschungsstätten in Frankfurt und Weimar verzeichnen konnte? Ist es der liebevolle Abschied des deutschen, des europäischen Bürgertums von einem seiner größten, glänzendsten Repräsentanten in der Vergangenheit, ein letzter sentimentaler Blick zurück in die alte Heimat – bevor sich die elektronischen Schranken der Postmoderne öffnen und sich alles verläuft? Was ist der Grund für dies so eindringliche und nachhaltige Interesse an Thomas Mann?

Schon der «Tod in Venedig» weiß darüber Bescheid. Dort heißt es:

Damit ein bedeutendes Geistesprodukt [...] eine breite und tiefe Wirkung zu üben vermöge, muß eine geheime Verwandtschaft, ja Übereinstimmung zwischen dem persönlichen Schicksal seines Urhebers und dem allgemeinen des mitlebenden Geschlechtes bestehen. Die Menschen wissen nicht, warum sie einem Kunstwerke Ruhm bereiten. [Sie glauben] hundert Vorzüge daran zu entdecken, um so viel Teilnahme zu rechtfertigen; aber der eigentliche Grund ihres Beifalls ist ein Unwägbares, ist Sympathie. (GW VIII, 452)

Sympathie – das ist ein von Schopenhauer entlehnter Hilfsbegriff. Er meint hier, daß das Unbewußte des «mitlebenden Geschlechtes» sich im Kunstwerk ausgesprochen findet – weniger geheimnisvoll gesagt: Das Kunstwerk entspricht dem «Zeitgeist», dem «Habitus» seiner Epoche. Thomas Mann war immer überzeugt, daß er mit seiner Zeit in tiefem, intuitivem Zusammenhang stand. Seine Zeit trägt den Epochenamen *Moderne*.

Thomas Mann und die Moderne: Ihr Zustandekommen, ihre Fragestellungen und Fragwürdigkeiten, ihre großen Leistungen – sie sind bei ihm so eindringlich zu studieren wie an keinem anderen literarischen Werk. Er ist eine ihrer zentralen Figuren – wie der Tiefenpsychologe Sigmund Freud in Wien oder der Soziologe Max Weber in Heidelberg. Kein Wunder, daß zwischen diesen dreien – Mann, Freud und Weber – eine tiefgehende, aber völlig unabhängige Gemeinsamkeit des Denkens bestand, auf die Thomas Mann selbst mit großer Befriedigung hingewiesen hat.

Meine Antwort auf die Frage: Was bedeutet uns heute Thomas Mann? soll deshalb lauten: Wir bekommen von ihm Auskunft über das Wesen der Moderne. Er war an sie angeschlossen, er war ihr Mitbetreiber, und heute ist er ihr Zeuge. Warum aber wollen wir gerade das von ihm wissen?

Kaum jemand, der heute nicht das Gefühl hätte, daß wir in einer Umbruchs- oder Übergangssituation leben. Sie wird gekennzeichnet durch zwei Erscheinungen: die elektronische Revolution und (damit zusammenhängend) die Ausbildung einer weltweiten und einheitlichen Popularkultur. Wir haben dieser Situation einen Namen gegeben: Übergang von der Moderne in die Postmoderne. Über Datierungen und Inhalte ist man sich dabei meist nicht einig, wie immer, wenn man selbst in der Entwicklung steckt, die man erkennen möchte. Eine starke Fraktion von Philosophen, Soziologen und Literaturwissenschaftlern will der Postmoderne den Weg frei machen, indem sie die Moderne «dekonstruiert» – also ihre Prinzipien bloßlegt. Dabei wird die Moderne für uns erst richtig kenntlich. Es ist jene Epoche, die mit dem Projekt der europäischen Aufklärung im 18. Jahrhundert einsetzt und Ende des 19. Jahrhunderts sich noch einmal potenziert, in zwei Weltkriegen perverse Höhepunkte erreicht und heute wohl ausläuft. Ich möchte auf die Moderne-Postmoderne-Diskussion hier nicht eingehen – sie aber doch unausgesprochen im Hintergrund halten. Von dort her mag sie dem Gesagten ein paar zusätzliche Konturen liefern.

Wir sind an der Auskunft über die Moderne so sehr interessiert, weil wir daher kommen. Die Moderne prägt unsere Kultur, unsere Geschichte, unsere Lebenswelt – uns selbst. Also wollen wir legitimerweise wissen, was sie ist. Für diesen Zweck muß ich eine Ausnahme machen und aus der Moderne-Diskussion einen Autor zitieren, dessen Gedanken mir unabdingbar erscheinen: den englischen Soziologen Zygmunt Bauman mit seinem faszinierenden Buch «Moderne und Ambivalenz» (1991). Bauman charakterisiert das Gesamtprojekt der Moderne – ihre Philosophie, ihre Wissenschaften, ihre Technik – als ein gigantisches Unternehmen, um in der Welt Eindeutigkeit und Ordnung herzustellen. Baumans Grundthese lautet: «Wir können sagen, daß die Existenz modern ist, sofern sie sich in Ordnung und Chaos

spaltet. Die Existenz ist modern, insoweit sie die *Alternative* von Ordnung und Chaos enthält.»¹ Die Moderne hat einen riesigen Apparat errichtet, um ihre Ordnungen gegen das immer mögliche Chaos zu verteidigen – daher auch ihre Unerbittlichkeit in der Durchsetzung von Ordnung, Struktur, System, Organisation. (Zygmunt Bauman hat in der Linie dieses Arguments auch den Holocaust zu begründen versucht.) Nun passiert immer wieder eine Merkwürdigkeit in dieser ordentlichen Welt der Moderne: Die Ordnungen können nicht alles unter einen Hut bringen, eindeutig machen – manches bleibt unbestimmt, doppeldeutig oder hat mehrfache Bedeutung, kurz: es ist ambivalent.

Das soll an einem Beispiel deutlicher – also: eindeutiger – gemacht werden. Ich nehme dies Beispiel am besten gleich von Thomas Mann – die Probe aufs Exempel. Adrian Leverkühn, der «Doktor Faustus», trägt gerade in der Darstellung seiner Produktionsweise starke autobiographische Züge Thomas Manns. Man kann sich – und so ist es wohl auch beabsichtigt – seine musikalischen Kompositionstechniken oft in literarische Kompositionsverfahren übersetzen; zugespitzt: wie Leverkühn musiziert, so schreibt Thomas Mann. Nun wird im «Doktor Faustus» dargestellt, wie die gesamte Kunstanstrengung des Adrian Leverkühn darauf gerichtet ist, sein Ich einzufassen – das offenbar dazu neigt, seine Fassung zu verlieren. Deshalb sucht er sein Leben lang Ordnungsbeziehungen auf. Das fängt schon früh an. So erkennt der Acht- oder Neunjährige beim Singen mit der Stallmagd sofort die Struktur und Machart eines Kanons – offenbar durch intuitives «Wissen und mokante Eingeweihtheit» (GW VI, 43). Der Gymnasiast dann respektiert nur ein Schulfach, die exakte Mathematik. Das erklärt er einmal dem Freund: «Ordnungsbeziehungen anzuschauen ist doch schließlich das Beste. Die Ordnung ist alles. Römer dreizehn: <Was von Gott ist, das ist geordnet.> » (GW VI, 64) Deshalb studiert Adrian Leverkühn auch Theologie, was er so begründet: «Ich sehe in der Kirche auch noch [...] eine Burg der Ordnung, eine Anstalt zur objektiven Disziplinierung [...] des religiösen Lebens, das ohne sie [...] dem [...] Chaos verfiel, zu einer Welt phantastischer Unheimlichkeit [...] würde.» (GW VI, 161) Nun macht schon der junge Adrian Leverkühn eine irritierende Entdeckung an seinen Ordnungsbeziehungen – sie bleiben nicht eindeutig: «Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name <Zweideutigkeit>.» (GW VI, 66) Hier hat Adrian Leverkühn die Ambivalenz entdeckt, die Zwei- und Mehrdeutigkeit, die aus dem Geordneten und Eindeutigen immer wieder hervorgeht. Doch seine Reaktion ist charakteristisch *modern* im Sinne Zygmunt Baumans – Adrian fängt auch die Ambivalenz wieder in einer Ordnung auf. «<Weißt du, was ich finde?> fragte er. <Daß Musik die Zweideutigkeit ist als System.> »

Zu Zygmunt Baumans These ließ sich also ohne Mühe bei Thomas Mann das Beispiel finden: Ein moderner Künstler sucht Ordnungsbeziehungen auf. Dabei bekommt er es zugleich mit der Ambivalenz, dem Nichtordnungsfähigen zu tun. Er versucht nun beides, die Ambivalenz zu respektieren und zugleich, sie wieder in Ordnung zu bringen: «Zweideutigkeit als System». Dabei wird erkennbar: Der moderne Künstler bedarf offenbar der Ordnungsgestalten zur Einfassung seines Ich.

Das soll das Thema sein der folgenden kleinen Geschichte aus der Moderne, die hier jetzt erzählt werden soll. Ich greife fast beliebig hinein in die Zeit Thomas Manns, und was ich dabei hervorhole, ist so etwas wie eine Anekdote – eine biographische, eine zeitgeschichtliche und schließlich auch kulturhistorische Anekdote. Sie steckt voller Beziehungen – zu Menschen, Themen, Problemen und Ereignissen der Moderne mit Thomas Mann im Mittelpunkt. Nehmen wir den Beziehungsfaden in einem bestimmten Jahre auf.

Es ist Frühjahr 1911. Thomas Mann arbeitet an einem neuen Projekt, den «Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull» – er kommt aber kaum damit voran. Offenbar hat er es mit einer richtigen Schreibhemmung zu tun. Schuld hat ein langdauerndes Unwohlsein, das die Ärzte für eine Blinddarmreizung ausgeben – er selber hält es eher für eine nervöse Schwäche, «Ausdruck einer momentanen Erschöpfung des Centralnervensystems», wie er in einem Brief schreibt,² die ihm schließlich sehr vertraut ist. In solchen Fällen kuriert er sich gern mit «einigen Wochen Zürich» in der Naturheilstätte des Doktor Bircher-Benner³ – doch diesmal wird im Mai 1911 eine Mittelmeerreise daraus, die schließlich nach Venedig führt. Hier, das weiß heute alle Welt, verliebt sich Thomas Mann in jenen schönen Polenknaben – und durchaus nicht von ungefähr. Die Bereitschaft, sich zu verlieben, hat sich schon seit einiger Zeit angekündigt – schon vor einem Jahr hatte sich in der Erzählung «Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten» eine Jugenderinnerung entsprechend durchgesetzt: Johnny Bishop, als kleiner Erot gezeichnet, ist bereits ein Vorläufer Tadziós. Thomas Mann erkennt offenbar auch schon bald, was ihm nun in Venedig widerfährt: die Wiederkehr des Verdrängten. An einer zentralen Stelle des «Tod in Venedig» wird es deshalb auch von Gustav von Aschenbach heißen: «Ehemalige Gefühle, frühe, köstliche Drangsale des Herzens, die im strengen Dienst seines Lebens erstorben waren und nun [...]»⁴ zurückkehrten –, er erkannte sie mit verwirrtem, verwundertem Lächeln. Er sann, er träumte, langsam bildeten seine Lippen einen Namen» (GW VIII, 495) – es ist der Name des Knaben, dem seine erste Liebe einst gegolten hatte. Die Wiederkehr des Verdrängten macht nervös – jedenfalls so lange, als man ihr Widerstand entgegengesetzt. Man darf Thomas Manns «Erschöpfung des Centralnervensystems» und die daraus folgende Schreibhemmung wohl so deuten. Das Liebeserlebnis jedenfalls, mit dem er im Juni 1911 aus Venedig nach München zurückkehrt, ist eine starke Gefühlserschütterung. Bald weiß er auch, daß er darüber schreiben wird.

Da dröhnt in diese Gefühlserschütterung ein umfassenderes, tatsächlich kontinentales Beben hinein, verstärkt sie und macht sie «bedeutend». Es ist der «Panthersprung nach Agadir» in der zweiten Marokkokrise. Deutschland reagiert auf die zunehmende Besetzung Marokkos durch die Franzosen mit einer Machtdemonstration und entsendet am 1. Juli 1911 das Kanonenboot «Panther» vor die marokkanische Stadt Agadir. Einige Wochen sieht es so aus, als ob der längst fällige große Krieg endlich ausbrechen würde. In Europa schwankt der Boden. Viele Tage lang veröffentlichen die Münchener Neuesten Nachrichten die neuesten Kabel vom Verhalten der Großmächte – es ist wie fünfzig Jahre später

noch einmal in der Cubakrise von 1962. Thomas Mann reagiert darauf sofort, indem er seinen persönlichen Konflikt nun unter dem Aspekt der allgemeinen europäischen Krise versteht. Schon der erste Satz des «Tod in Venedig» verbindet beides: «Gustav [...] von Aschenbach» – wir erfahren bald auch, daß er an einer Schreibhemmung leidet – «Gustav [...] von Aschenbach hatte an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19., *das unserem Kontinent monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte* [...], allein einen weiteren Spaziergang unternommen» (GW VIII, 444; meine Hervorh.). In der Novelle wird nun das Schicksal Europas immer mitverhandelt – die Cholera und der Dionysoszug berennen es von Asien her. Hier wird jetzt Nietzsches Kulturmodell wirksam: «Europa» steht in ständiger Bedrohung durch die ihm entgegengesetzte «dionysische» Kultur Asiens. Dies Europa wird von Asien so bedroht wie Aschenbach durch den dionysischen Rausch. Durch diese Analogie kommt der persönliche Konflikt Thomas Manns in einer europäischen Perspektive unter – er wird zur Kulturangelegenheit.

Eine zweifache Erschütterung also – die persönliche und die europäische Bedrohung –, auf die Thomas Mann mit seiner Venedig-Novelle reagiert. Ihren Helden Gustav von Aschenbach opfert er als Stellvertreter für sich selbst – mit ihm schickt er seinen Werther vor.

Nun muß man genau hinsehen: Aschenbach wird nicht etwa für seine Homosexualität mit dem Tode bestraft, er stirbt, weil er für den Rausch keine Kraft mehr hat. «Der Tod in Venedig» ist ja im Gegenteil ein Zeugnis dafür, daß Thomas Mann sich seine Gefühle zugibt und den gleichgeschlechtlichen Eros feiert – wir lesen die Novelle heute als ein geradezu beabsichtigtes, nur leicht verhülltes *Coming-out*. Ihre Entstehung hat Thomas Mann im «Gesang vom Kindchen» (1919) denn später auch so erinnert:

Weißt du noch? Höherer Rausch, ein außerordentlich Fühlen
Kam auch wohl über dich einmal und warf dich danieder,
Daß du lagst, die Stirn in den Händen. Hymnisch erhob sich
Da deine Seele, es drängte der ringende Geist zum Gesange
Unter Tränen sich hin. (GW VIII, 1069)

So sieht die Wiederkehr des Verdrängten aus – wenn es endlich zugelassen wird (und nun Kunst werden kann). Allerdings wird es dann auch gefährlich, der Ansturm der Gefühle bedroht die Einfassung der Persönlichkeit mit Auflösung. Thomas Mann hat auf diese Gefahr mit dem dichtesten Text reagiert, den er je geschrieben hat –

[...] ein versachlichend Mühen begann da, ein kältend Bemeistern,–
Siehe, es ward dir das trunkene Lied zur sittlichen Fabel.
(GW VIII, 1069)

So steht es im «Gesang vom Kindchen». Das «kältend Bemeistern» benennt hier die Strukturleistung, die dem auflösenden «Rausch» entgegengesetzt wird und die das

«trunkene Lied» verhindert. Natürlich ist auch an der «sittlichen Fabel», an dem in Maß und Struktur gefaßten Text des «Tod in Venedig», Eros noch überaus beteiligt. Im autobiographischen «Lebensabriß» um 1930 kommentiert Thomas Mann dann noch einmal jene außerordentliche Schreibsituation von 1911/12 – und schildert einen Zustand hoher Assoziativität und geistiger Flüssigkeit, den die Kreativitätspsychologie (und übrigens auch die Psychologie des Glücksgefühls) *Flow* nennt, «Fließen», «Flüssigsein»:

Hier schoß, im eigentlich kristallinen Sinn des Wortes, vieles zusammen, ein Gebilde zu zeitigen, das, im Licht mancher Facette spielend, in vielfachen Beziehungen schwebend, den Blick dessen, der sein Werden tätig überwachte, wohl zum Träumen bringen konnte. (GW XI, 123)

Alle Einzelheiten des realen venezianischen Erlebnisses wurden so der Kunst verfügbar, gingen wie von selbst in sie über. «Auch damit mochte es zusammenhängen», erinnert sich Thomas Mann, «daß ich bei der [...] Arbeit an der Novelle momentweise das Gefühl eines gewissen absoluten Wandels, einer gewissen souveränen Getragenheit erprobte, wie ich es sonst nicht gekannt hatte.» (GW XI, 124)

Wie sieht ein Text aus, der sich einer solchen Verfassung verdankt? Er ist vor allem eine hochgetriebene Ordnungsgestalt – ein dichtes Beziehungsgeflecht, in dem viele Elemente der Novelle aufeinander bezogen sind. Der Wanderer am Münchener Zentralfriedhof beispielsweise hat mit den vier weiteren Männergestalten bestimmte Merkmale gemeinsam, sie alle fünf haben eine Bedeutungsverbindung zur einwandernden Cholera, über die Farbe «rot» läuft eine Anmutungsbeziehung von diesen fünf Gestalten zum geliebten Tadzio und damit zum Grundthema des Erotisch-Dionysischen – und so fort. Wer in diesem Netz aus vielfach geknüpften Beziehungen die von der Psychoanalyse gerade zu jener Zeit herausgestellte Traumtechnik der «Verdichtung» erkennen wollte, der hätte sehr recht.

Es ist besonders das Erzählverfahren der mythischen Typisierung, das Thomas Mann im «Tod in Venedig» neu entwickelt und mit dem er seinen Text gegen die Unordnung – gegen die Ausartung ins «trunkene Lied» – stabilisiert, eben verdichtet: Er entdeckt 1911 den Mythos, und der ist für ihn identisch mit dem «Typischen». Die antike Mythologie enthält nach dieser Auffassung für alles Menschliche schon die Grundmuster, den Urtypus – für Liebe und Tod, Hochzeit und Not stehen hier schon die Bilder bereit, mit denen man ihnen Sinn und Würde geben kann. Hinter dem einzelnen Menschen und dem einzelnen Geschehen in Raum und Zeit erscheint ihr mythisches Muster und gibt ihnen Zeitentiefe und Halt. So «ist» Aschenbach im Laufe des Geschehens mythischerweise auch der platonische Sokrates oder der thebanische König Pentheus, Tadzio erscheint als Hyakinthos und als Narziß, die Wanderung der Cholera als Dionysoszug, und überhaupt findet sich das ganze Geschehen schon mythischerweise vorgezeichnet in den «Bakchen» des Euripides: Hier hat der thebanische König Pentheus dem Gott

Dionysos abgeschworen und sich einseitig zum hellen, geistigen Gott Apollon bekannt. Dionysos aber zieht heran, unterwirft Pentheus und läßt ihn schließlich von seinen Mänaden töten. Das ist das mythische Bild für den modernen Schriftsteller Aschenbach, der seinen Gefühlen abgeschworen und sich nur noch dem Geiste verschrieben hat – und der dann mit dem Tod für seine Verdrängung des Eros bezahlt. Diese feste Beziehung zwischen mythischem Typus und dem Einzelfall sichert und verstärkt den Text, indem sie den komplizierten Einzelfall vereindeutigt. Das mythische Muster ist immer deutlicher als das Vereinzelte in seiner Zeit. Es ist, so heißt es im Josephsroman, «das Gegründet-Seiende [...] und mehr als Wirkliche, nämlich Wahre dessen, was [in der Zeit] geschieht» (GW V, 1130).

Nun hat diese Vereindeutigung des Individuellen durch den mythischen Typus im «Tod in Venedig» eine merkwürdige Kehrseite. Wir haben es dabei mit einer Erscheinung zu tun, die modernen Texten seit der Jahrhundertwende zunehmend eigen ist: Die mythisch-typische Erzählweise, das Sicherungs- und Vereindeutigungsverfahren also, kann genau das Gegenteil produzieren – Mehrdeutigkeit, und deshalb Unsicherheit. Das läßt sich am «Tod in Venedig» gut zeigen. Zu Beginn des Geschehens begegnet Gustav von Aschenbach einer eigentümlichen Gestalt, die schließlich die Reiselust in ihm wachruft und damit sein Schicksal besiegelt – das ist der fremde Wanderer im Porticus der Aussegnungshalle. Er hat eine Physiognomie, die an einen *Totenkopf* erinnert, er stemmt sich zudem in einer Weise gegen seinen Wanderstab, die genau dem antiken *Todesgenius* abgesehen ist, den Lessing in einem berühmten Aufsatz vorführt. Über sein «Wandererhaftes», über das «Fremdländische» und «Weitherkommende» in seinem Äußeren hat er Verbindung zur heranwandernden indischen Cholera und zum «fremden», aus Indien weitherkommenden Rauschgott Dionysos. Und vor allem ist der fremde Wanderer mit den Merkmalen «Basthut», «Wetterkragen» und «Stock» einer ganz bestimmten antiken Statue des Hermes (aus Ephesos) nachgebildet – der Wanderer im Porticus der Aussegnungshalle «ist» also mythischerweise auch *Hermes, der Totengeleiter*. Wer ist denn nun dieser Wanderer an und für sich? Er vereinigt in seiner Person den Verweis auf fünf mythische Typisierungsmuster: den Tod, einen antiken Todesgenius, die Cholera, Dionysos und schließlich Hermes. Wer also ist er – alle fünf? Befaßt man sich mit der Figur näher und mit ihren verschiedenen Bedeutungsmerkmalen, beginnt sie zu flimmern. Sie ist vieles auf einmal und nichts eindeutig – eine Bastelei mit verschiedenen mythischen Typen, eine Mehrdeutigkeit ohne klare Identität. Welche Bedeutung man dem fremden Wanderer auch abliest, er hat immer noch eine andere, ist Hermes oder der Tod oder Symbol für die Cholera – diese Mischgestalt ist prinzipiell *ambivalent*.

Das moderne Verfahren der Sicherung und Festigung des literarischen Textes durch den mythischen Typus kann also im «Tod in Venedig» gleichermaßen das Gegenteil bewirken: Unsicherheit durch Mehrdeutigkeit, also Ambivalenz – also drohende Unordnung.

Im Jahre 1911 sahen wir Thomas Mann auf eine tiefgreifende Gefühlserschütterung und auf das Zeitbeben des drohenden Krieges mit dem dichtesten Text reagieren, den er je geschrieben hat. Er setzt der Gefahr einer Auflösung die hochgetriebene Festigkeit der literarischen Form entgegen. Dabei kann dieser Festigkeit allerdings auch wieder das Undeutliche der Ambivalenz entspringen.

Das ist der erste Teil der Anekdote aus der Moderne, die ich erzählen wollte. Sie handelte von Thomas Mann und dem «Tod in Venedig». Der zweite Teil spielt fast auf den Monat genau im selben Jahr und hat einen erstaunlich verwandten Helden. Dieser Teil ist leichter und rascher erzählt.

Im März 1911 kommt ein junger Schriftsteller, er ist 31 Jahre alt, aus dem Norden Deutschlands nach München. Er hat soeben den ungeliebten Lehrerberuf aufgegeben und gedenkt, fortan von einer kleinen Erbschaft zu leben – was auch nicht lange währen muß, da er sich in Bälde einen enormen literarischen Erfolg erwartet. Vielleicht schenkt er den Deutschen ja endlich den großen Roman der Epoche⁵ – er hat nur noch nicht damit angefangen. Er kann überhaupt derzeit nichts zu schreiben anfangen – er hat eine veritable Schreibhemmung. Seinen Größenphantasien nämlich steht eine enorme Nervosität und Entschlußschwäche gegenüber, die man damals wohl als «Erschöpfung des Centralnervensystems» bezeichnet hätte. Er ist überaus reizbar. Einer seiner Biographen berichtet: «Schon der bloße Anblick einer mißlungenen Architektur verursachte ihm körperliches Unbehagen, ein vollendetes Rokokomöbel rührte ihn zu Tränen»⁶. Er hält sich durch eine wahre Lesewut zusammen und leiht sich «die Bücher rucksackweise aus der Bayerischen Staatsbibliothek»⁷. Es handelt sich hierbei im Frühjahr 1911 um den kulturkritischen Schriftsteller Oswald Spengler – der sich in der Gefahr des persönlichen Untergangs befindet. Dieser künftige Verkünder eines heroischen Geschichtsfatalismus kennt nur ein Grundgefühl im Leben, das ihm sicher ist: *Angst*. In seinen Notizen für eine geplante Autobiographie – die übrigens ebenso erstaunlich freimütig und ehrlich sind wie Thomas Manns Tagebücher – schreibt Spengler in jener Zeit:

Wenn ich mein Leben betrachte, ist es ein Gefühl, das alles, alles beherrscht hat: Angst. Angst vor der Zukunft, Angst vor Verwandten, Angst vor Menschen, vorm Schlaf, vor Behörden, vor Gewitter, vor Krieg, Angst, Angst.⁸

Faßt man die von Spengler über sich selbst mitgeteilten Auskünfte einmal zusammen: enorme Größenphantasien und Menschenscheu, Cäsarische Pläne und Handlungshemmung, Euphorien und Depressionen – dann kommt man auf ein Persönlichkeitsbild, das die psychoanalytische Selbstpsychologie als «narzißtisch» benennt. (Wir wissen aus der großen «Felix Krull»-Studie von Hans Wysling, wie weitgehend der seelische Narzißismus auch die Persönlichkeit Thomas Manns bestimmt.) Eine besondere Befindlichkeit muß deshalb noch mitgeteilt werden, um Oswald Spenglers Verfassung in dieser Zeit ganz zu verstehen: seine «narzißtische» Eingeschlossenheit ins eigene Selbst. Er hat über sich das Folgende notiert:

Es ist nicht <Glück>, das mir gefehlt hat, ich wäre für jedes Unglück dankbar, das mich getroffen hätte, wenn es nur Leben gewesen wäre. Aber bis zum heutigen Tage kann ich weder von Freunden noch Erlebnissen noch Taten noch Freuden und Leiden erzählen, sondern nur vom Ich, Ich, Ich, das in mir eingekapselt, wie im Kerker, seiner Haft sich bitterlich bewußt, sich quälte, ohne je eine Beziehung zum Draußen zu finden.⁹

Das ist eine geradezu klassische Beschreibung der «narzißtischen Mauer» zwischen dem Ich und der Welt – bis in die Wortwahl steht das so auch bei Thomas Mann, vor allem im «Doktor Faustus». Aus dem Kerker des Ich, durch die narzißtische Mauer, zu gelangen, das ist es auch, was Adrian Leverkühn eigentlich mit «Durchbruch» meint. Er wird ihm über sein Werk gelingen. Auch Spengler kommt zur Welt nur über sein Werk – die Kulturphilosophie vom «Untergang des Abendlandes». Dies Werk nimmt jetzt, im Sommer 1911, seinen Anfang.

Nämlich mit dem «Panthersprung nach Agadir» – mit dem drohenden Weltkrieg. Oswald Spengler hegt schon seit längerem dunkle und unbestimmte Spekulationen über die Gründe der europäischen Krise und vermutet sie in tieferen, nicht nur politischen, sondern vor allem kulturhistorischen Zusammenhängen. Es wird auch erkennbar, daß Spengler wohl unbewußt seine persönliche Krise in den kritischen europäischen Verhältnissen wiedererkennen möchte. Ihm fehlt jedoch überhaupt ein Konzept, diese Verhältnisse systematisch zu verstehen. Da geschieht der «Panthersprung», und in der Erregtheit der plötzlichen Kriegsgefahr hat Spengler jetzt schlagartig sein System. Er beschreibt das im «Untergang des Abendlandes» – es sind Worte für das klassische Intuitionserlebnis, man liest sie so bei Augustin und so auch bei Rousseau:

Ich sah die Gegenwart – den sich nähernden Weltkrieg – in einem ganz andern Licht. Das war nicht mehr eine einmalige Konstellation zufälliger, von nationalen Stimmungen, persönlichen Einwirkungen und wirtschaftlichen Tendenzen abhängiger Tatsachen [...] das war der *Typus einer historischen Zeitwende*, die innerhalb eines großen historischen Organismus von genau abgrenzbarem Umfange einen biographisch *seit Jahrhunderten vorbestimmten Platz* hatte.¹⁰

Schlagartig also sieht Spengler den drohenden Krieg nun in einem übergreifenden Zusammenhang. Die europäische Geschichte ist ein großer, lebendiger Organismus mit einem bestimmten Wachstumsplan. In diesem Wachstumsplan gibt es charakteristische Zeitenwenden, die man erkennen kann. Als einen solchen «Typus einer historischen Zeitenwende» begreift Spengler im Juli 1911 jetzt den sich nähernden Weltkrieg. Was Spengler hier zustößt, ist ein Ganzheitserlebnis – er hat sein Ordnungsprinzip gefunden. Alles zuvor Vereinzelte, Einmalige, scheinbar Zufällige kommt sinnvoll unter in dem *Typus* «Zeitwende» und wird so Bestandteil in den Zusammenhängen eines «großen historischen Organismus». Es ist genau dieselbe Erfahrung, wie sie zur gleichen Zeit Thomas Mann mit dem «Tod in

Venedig» macht – in seinen Worten: «Hier schoß, im eigentlich kristallinen Sinn des Wortes, vieles zusammen, [um] ein Gebilde zu zeitigen, [...] im Licht mancher Facette spielend, in vielfachen Beziehungen schwebend» (GW XI, 123).

Spenglers Ganzheitsheitserlebnis schenkt ihm sein kulturgeschichtliches Konstruktionsprinzip – und es rettet ihn aus seiner persönlichen Krise, indem es ihn strukturiert, ihn in Fassung bringt. Von nun an bis 1917 arbeitet er systematisch und ohne Unterbrechung am ersten Band seiner Kulturphilosophie vom Untergang des Abendlandes. Dabei stellt sich als sein ganz besonderes Talent heraus – die Fähigkeit zu typisieren. Wie Thomas Mann 1911 das Mythisch-Typische entdeckt, entdeckt gleichzeitig Spengler die durch und durch systematische Typik aller Kulturen.

Ich will andeuten, wie das geht: Spengler nimmt acht Hochkulturen auf der Erde an, die einen Wachstumsplan haben wie das menschliche Leben – Kindheit, Jugend, Reife und Greisentum. Diese Verlaufstypen haben alle Kulturen, man kann sie deshalb untereinander vergleichen – im Greisentum der ägyptischen Kultur beispielsweise sehen die Großstädte genauso aus wie das heutige Berlin. Jede einzelne Kultur nun stellt eine besondere Einheit dar – in ihr lebt eine eigentümliche Kulturseele, die sich vor allem im Verhältnis dieser Kultur zur Zeit ausprägt. So versteht die «faustische» Kultur des Abendlandes Zeit als einen nach vorn sich öffnenden weiten Raum, den es zu durchmessen gilt. Jede Kulturseele prägt sich in allen Einzelheiten einer Kultur aus – macht sie typisch. So sind im «faustischen» Abendland derart verschiedene Kulturerscheinungen wie die gotischen Dome, die infinitesimale Mathematik und Wagners «Tristan» typisch – die Mathematik, die in den Raum ragende Gotik und die Unendlichkeitssehnsucht des «Tristan» sind drei Untertypen ein und desselben abendländischen Kulturtypus: des «faustischen» Dranges, den unendlichen Raum zu durchmessen. Indem Spengler in der Durchmusterung jeder Kultur immer wieder Kategorien bildet, kann er alles Vereinzelte auf seinen Grundtypus zurückbeziehen. Was steht als Grundtypus des unendlichen Raumes hinter dem gotischen Münster? Der Tannenwald, der nordische Hochwald. Und was hört der Eingeweihte aus der «Tristan»-Musik heraus als ihren Grundtypus? Das Brausen der Wipfel im Hochwald. So hängt kulturtypisch die Gotik mit Wagners «Tristan» zusammen – so hängt in einer Kultur alles mit allem zusammen.

Spenglers Kultursystem stellt eine riesige Ordnungsphantasie dar – und genau das ist im Kleinen auch der «Tod in Venedig». Psychologisch gesehen, erbringen beide Werke auch dieselbe Leistung: Sie strukturieren ein schwaches, gefährdetes Ich und geben ihm Fassung. Es bleibt noch eine Frage: Wo aber ist in Spenglers System denn Spielraum – wo bleibt die Ambivalenz? Nun, es gibt keine Ambivalenz bei Spengler. Sein System ist außerordentlich eindeutig. Wir werden sehen, daß das Folgen hatte.

Damit ist nun die Geschichte zuende erzählt – eine biographische, zeitgeschichtliche und kulturhistorische Anekdote aus dem Jahre 1911. Sie sollte eines vorführen: Hier besorgen zwei Schriftsteller das Geschäft der Moderne. Sie befreien ihr Ich – das heilige Subjekt – aus einer Krise, indem sie es neu strukturieren – über

die Ordnungsbeziehungen ihrer Texte, vor allem durch Typisierung. Sie entdecken den Mythos, finden den Typus als Ordnungsverfahren. Dabei verstehen sie die schwierige Lage ihres Ich als repräsentativ, als eine europäische Angelegenheit – als charakteristisch für die europäische Kultur. Der «Tod in Venedig» gerät deshalb in einem ganz präzisen Sinn zur Europa-Novelle – Spenglers Werk trägt Europa schon im Titel: «Der Untergang des Abendlandes».

Jene Anekdote aus der Moderne hat uns insbesondere Gelegenheit gegeben, konkret, empirisch teilzunehmen. Wir haben Zugang zu Thomas Manns und Oswald Spenglers Lebenswelt nehmen können, erfahren Eindringliches über ihre Psychologie und konnten verfolgen, wie sie ihre künstlerischen und intellektuellen Methoden einsetzen.

Darin besteht die Antwort auf die Frage: Was kann uns Thomas Mann heute bedeuten? Er ist eine Zentralfigur der Moderne. Ihr Zustandekommen, ihre Fragestellungen und Fragwürdigkeiten, ihre großen Leistungen – sie sind bei ihm so eindringlich zu studieren wie an keinem anderen literarischen Werk. Im Fokus Thomas Mann versammeln sich die Entwicklungslinien seiner Zeit, die förderlichen und die verderblichen – das gilt schließlich auch für die persönlichen Kontakte. Dieser gewiß Einsame stand über seine Briefe und eine gewissenhaft gepflegte, wenn auch kühle Geselligkeit mit den wichtigsten Köpfen und Akteuren der Moderne in persönlicher Beziehung – mit Hofmannsthal und Freud, mit Einstein und Adorno, er saß im Vorstand der Nietzsche-Gesellschaft und in der Preußischen Akademie, in Amerika war er einer der ganz wenigen Emigranten, die in die Nähe Roosevelts gelangten... Wenn wir genaue Auskunft suchen über die Ideen- und die Realgeschichte der Moderne, dann finden wir diese Auskunft hier, bei Thomas Mann. Hier laufen viele der wichtigsten Fäden zusammen.

Lassen Sie uns diesen Gedanken noch ein wenig erproben – probieren wir noch ein bißchen. Aus unserer Anekdote von 1911 hängen sozusagen einige Verbindungsfäden heraus, die man nur aufnehmen und verknüpfen muß – dann verweben sie die kleine Geschichte in ein größeres, noch bedeutenderes Geflecht.

Zum Beispiel so: Thomas Mann hat Oswald Spengler im Jahre 1911 nicht gekannt. Den kannte noch einige Jahre keiner in München – er saß in einem Schwabinger Quartier und besorgte den Untergang des Abendlandes. 1918, als der erste Band erscheint, ist Spengler allerdings bald berühmt. Er wird dabei allmählich von den Konservativen vereinnahmt, rechnet sich dann auch selbst zu den Gegnern der neuen Republik. Thomas Mann hat inzwischen die «Betrachtungen eines Unpolitischen» abgeschlossen, die in Stimmung und politischer Tendenz auf der gleichen Linie liegen. Nun macht er sich wieder an den «Zauberberg», den er solange beiseitegelegt hatte. Im Grunde weiß er nicht, wie es damit weitergehen soll – er weiß ja 1919, in diesem Jahr des politischen Umbruchs, überhaupt nicht mehr, wie weitermachen. Am Roman interessiert ihn vor allem das Thema der Zeit: Was denn «Zeit» überhaupt sei. Gibt es die Zeit an und für sich? Oder machen wir sie in unserem Kopf? Warum vergeht Zeit einmal so rasch, dann wieder so langsam? Das Zeit-Thema hat sich schon 1912 plötzlich und eigentlich überraschend gestellt. Thomas Mann, systematisch wie immer, erarbeitet sich nun 1919 mit

Schopenhauer ein regelrechtes Begriffs-Exposé – daraus wird dann das Kapitel von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt. In diesen Frühjahrs- und Sommerwochen 1919 nimmt er sich als Gelegenheitslektüre den «Untergang des Abendlandes» vor – und ist sofort gefesselt. Das Tagebuch verzeichnet im Juni-Juli eine rasch anwachsende Faszination. Da steht unter dem 26. Juni 1919:

Die Art, wie das historische Problem hier [bei Spengler] zum *Zeit*problem wird, ist berückend im geistigsten Sinn. Es ist *merkwürdig*, daß ich die neue Szene mit der Taufschale im Zbg. schrieb, bevor ich das Spenglersche Buch zur Hand genommen.

Spengler hat ja in der Tat ab 1911 eine explizite Zeitphilosophie entwickelt – er analysiert das Dasein in den einzelnen Kulturen in Hinsicht auf seine Zeitlichkeit. Schließlich zieht Thomas Mann im Tagebuch das Fazit seiner Spengler-Lektüre, und er bekommt genau das Jahr 1912 in den Blick, von dem wir hier erzählt haben.

Es macht mir tiefen, geheimnisvollen Eindruck, zu sehen, welche Rolle in der Spengler'schen Geschichtsphilosophie das Zeitproblem spielt, das mich seit 1912 oder 13, als Spenglers Werk noch im Entstehen begriffen war, als ein Grundmotiv des Zbg. beschäftigt. [...] Die Erfahrung bestätigt mir aufs neue eine ungewöhnliche Sensitivität, die ich mir zuschreibe, und die meine Einsamkeit mit allem höheren Denken und Planen der Zeit in sympathetische Beziehung setzt. Daß das Problem der <Zeit> für Philosophen und Träumer um 1912 aktuell wurde und in ihre Produktion trat, mag an der historischen Erschütterung unserer Tage liegen, die damals noch tief unterirdisch war. (TB, 2. Juli 1919)

Die Erschütterung hatte mit jenem «Panthersprung nach Agadir» begonnen. Thomas Mann spricht sich dafür «seismographische Empfindlichkeit» zu, und Spengler hat im Tagebuch genau denselben Ausdruck: «Bebenfähigkeit». Wir wissen, durch welche persönlichen, konstitutionellen Bedingungen diese Bebenfähigkeit verstärkt worden war. Tatsächlich reagiert Thomas Mann nicht nur auf das gemeinsame Zeit-Thema – er spricht im Tagebuch von einer «a priori vertraute[n] Essenz des Buches» (2. Juli 1919), und er vermutet, daß «Spenglers Buch in meinem Leben Epoche machen könnte auf ähnliche Weise wie vor 20 Jahren die <W. a. W. u. V.>»¹¹ (2. Juli 1919). Die «Essenz des Buches» – ich denke, man übersetzt das angemessen so: Thomas Mann antwortet auf das psychische Substrat im «Untergang des Abendlandes»- er erfaßt das Ganzheitserlebnis, das in seiner Struktur steckt. Spengler hatte mit dieser ganzheitlichen Strukturleistung 1911 darauf reagiert, daß die Zeit und er selbst aus den Fugen ging – genau wie Thomas Mann mit dem «Tod in Venedig» auf eine solche Lage geantwortet hat. Deshalb auch der erstaunlich hochgreifende Vergleich mit Schopenhauer. Auch Schopenhauer bildet in seinem philosophischen System fortwährend Typen und Analogien und wirft damit ein Ordnungsnetz über die gesamte Welt, das sie

zusammenhält – so «spiegelt sich Alles in Allem, klingt Jedes in Jedem wieder» (Schopenhauer).

Es wird Zeit, den Beziehungsfaden Spengler schneller abzuspuhlen. Wir wissen ja, wie es mit ihm weitergeht. 1922, nach seiner politischen Wende zur Demokratie, kehrt sich Thomas Mann von ihm ab. Mit Spengler war kein neuer Staat zu machen. Interessant aber noch einmal das Argument, das Thomas Mann gegen ihn hat: *Fatalismus*. Spengler mache nicht den mindesten Ansatz, den von ihm eisern prophezeiten Untergang zu relativieren, sondern er bejahe ihn in «fatalistischer Wut» (GW X, 178) – in «wissenschaftliche[r] Unerbittlichkeit» (GW X, 174). Das entspricht unserer Beobachtung: Spengler ist zu eindeutig – er toleriert keine Undeutlichkeit, kennt nicht die Mehrdeutigkeit, er läßt keine Ambivalenz zu. Er will das unbedingt Eindeutige – Eindeutigkeit als System. Thomas Mann hat das mit einem enormen Instinkt für die darin liegende Gefahr gespürt. Sein Urteil über Spengler bezeichnet genau den Punkt. Der liegt in Spenglers

feindselige[r] Nichtachtung solcher Imponderabilien, wie des Menschen Geist und Wille sie darstellen, indem sie der [geschichtlichen] Entwicklung denn doch vielleicht ein der berechnenden Wissenschaft unzugängliches Element von Irrationalität beimischen. (GW X,174)

«Element von Irrationalität» ist hier ein anderes Wort für «sich der Ordnung entziehend», für Nichteindeutigkeit – für: Ambivalenz.

Spulen wir noch schneller am Beziehungsfaden: Es ist Herbst 1924, in Marburg. Auf dem Höhepunkt ihrer Beziehung lesen Hannah Arendt und Martin Heidegger gemeinsam den soeben erschienenen «Zauberberg»-Roman Thomas Manns. Heidegger schreibt seit über einem Jahr an «Sein und Zeit». Er ist jetzt dabei, in die Daseinsanalyse den Begriff der Zeit einzuführen. Im Sommer hat er in einem Vortrag dazu die Schlüsselfragen gestellt – er fragt jetzt nicht mehr, *was* denn die Zeit sei, sondern *wer* sie ist. Die Fragefolge lautet: «Sind wir selbst die Zeit?», weiter: «Bin ich die Zeit?» und schließlich: «Bin ich meine Zeit?» Das wird fortan zulaufen auf Paragraph 53 von «Sein und Zeit», in dem das moderne Subjekt die ihm einzig verbliebene Möglichkeit erfährt, es selbst zu sein: im Vorlauf auf seinen eigenen Tod.

Dies Zusammentreffen in Marburg kann man einen Konvergenzpunkt der Moderne nennen. Da ist der Roman Thomas Manns. Er gibt eine Summe der europäischen Kulturtradition, und zugleich ist er durchsetzt von den Grundfragen der Moderne. Sein Held Hans Castorp besitzt nur ein schwaches, träumerisches und grenzdurchlässiges Ich, das aber zunehmend Sorge trägt um sich selbst. Deshalb denkt Castorp nach über Zeit und Zeitlichkeit, und sein Denkweg wird bestimmt von der Erfahrung des Todes. – Da ist der Philosoph, der den Zeit-Roman Thomas Manns im Herbst 1924 liest. Seine 1927 erscheinende existenziale Interpretation des Daseins in «Sein und Zeit» wird die letztmögliche, illusions- und trostlose Selbstbestimmung des modernen Subjekts durchführen – im Hinblick auf seine Zeitlichkeit und also in Hinsicht auf seinen Tod. Der Philosoph wird später,

1933, seinen eigenen illusionslosen Bestimmungen einmal zu entkommen suchen – er wird sie an die nationalsozialistische Macht verraten – eine kurze Frist, aber das reicht, um verantwortlich teilzuhaben an der größten Katastrophe der Moderne. – Und da ist die junge Frau, Hannah Arendt. Sie wird diese Katastrophe einmal analysieren in ihren Büchern über den Totalitarismus und über Eichmann in Jerusalem. Auch sie geht dann aus von der Krise der Moderne als Folge des Ersten Weltkrieges und von der Verlassenheit des einzelnen in der modernen Welt.

Wir wissen noch nicht – der Briefwechsel ist bisher nicht publiziert –, was Hannah Arendt und Heidegger einander über den «Zauberberg» zu sagen hatten. Ich bin aber sicher, daß sie die Gemeinsamkeit des Themas «Zeit» erörtert haben – natürlich liegt hier eine gewisse Verwandtschaft vor, ihr wäre nachzuspüren. Und Spengler? Der ist auch hier dabei. Martin Heidegger liest den «Untergang des Abendlandes» zweimal, er hält Vorlesungen darüber und gibt mehrere Urteile dazu ab. Er mag Spengler überhaupt nicht, sein Zeitbegriff ist ihm noch zu flach, nicht *eigentlich* genug. Auch hier aber sollte die Forschung einmal dem Sachverhalt nachgehen, daß Heidegger seine beiden Konzepte der *Weltangst* und der *Sorge* offenbar von Spengler genommen hat. Wir haben hier also eine weitere Beziehungsbrücke entdeckt: Thomas Mann – Spengler – Heidegger.

Noch einmal der Beziehungsfaden, der sich aus unserer Geschichte weiterspinn – sein letzter Zipfel: Im März 1929 treffen auf den Davoser Hochschulwochen zwei Philosophen aufeinander, die unterschiedliche, ja gegensätzliche Tendenzen vertreten: Der Kulturphilosoph Ernst Cassirer und Martin Heidegger, der jetzt berühmt ist. Cassirer hat in diesem Jahr 1929 sein großes Werk über die symbolischen Formen abgeschlossen, in dem er darlegt, wie durch sein symbolbildendes Vermögen sich der Mensch die Welt zu einer Kulturwelt gestaltet hat, in der er leben kann. Für Heidegger, das weiß man, ist Cassirers Philosophie nicht konsequent genug – gewissermaßen zu bequem. Deshalb wartet das angereiste internationale Publikum in Davos gespannt auf den Höhepunkt der Vortragsreihe – ein Streitgespräch zwischen Cassirer und Heidegger.

Inzwischen läßt man sich von Heideggers ungewöhnlichem Auftreten faszinieren: Er fährt nämlich ziemlich rasant Ski. An Nachmittagen kann man ihn mit einem Freund auf den weiten, sonnigen Abfahrten des Hochgebirges beobachten – diese Kombination von Ski und Philosophie war in der Tat neu. Wie wir wissen, hätte sich Herr Settembrini herzlich darüber gefreut – und Hans Castorp erst: Der hatte sich ja zwanzig Jahre früher auch die Skier genau deshalb gekauft, um dort draußen in der Winterwildnis philosophieren zu können. (GW III, 659) Er wollte nämlich ins Elementare, Wilde, weil er sich schämte über den Komfort des Berghofs – nicht anders dann Heidegger. Dieser beschreibt selber, wie er es genoß, des Abends mit seiner Skiausrüstung mitten hinein in die Eleganz der abendlichen Toiletten zu treten.

Dann das Streitgespräch. Die gegensätzlichen Positionen werden rasch deutlich – manche Beobachter fühlen sich an Settembrini und Naphta erinnert. Der weltläufige und konziliante Cassirer führt das «Zwischenreich» der Kultur als den eigentümlich menschlichen Lebensraum vor, der gegen das Metaphysische geöffnet

bleibt. Heidegger ist das zuwenig – zu komfortabel. Er will die radikal existenzielle Sicht (wörtlich): «aus dem faulen Aspekt eines Menschen, der bloß die Werke des Geistes benutzt, gewissermaßen den Menschen zurückzuwerfen in die Härte seines Schicksals». Das ist sehr eindeutig, kein bißchen ambivalent. Hätte Hans Castorp da noch mitgemacht? Wohl kaum. Der hatte ja beim Skifahren gerade die Idee der Mitte erfahren: Der Mensch soll Herr der Gegensätze sein – mit unseren Worten: Er soll mit der Ambivalenz umgehen können.

Wenige Jahre später ist das alles vorbei. Cassirer lebt in New York in der Emigration. Heidegger hat endlich eine große, greifbare Eindeutigkeit erfahren und feiert sie in seiner Freiburger Rektoratsrede vom 27. Mai 1933: die «Herrlichkeit» des nationalen «Aufbruchs». Spengler, von den Nationalsozialisten enttäuscht, prophezeit den Zweiten Weltkrieg und stirbt im Mai 1936. Thomas Mann erhält die Todesnachricht in der Schweizer Emigration. Noch einmal bedenkt er «eine gewisse Verwandtschaft der Herkunft und der geistigen Neigungen zwischen uns» und hebt Spenglers «Mißachtung der menschlichen Freiheit» hervor, seinen strikten, übereindeutigen Fatalismus also. «[...] er hat gräßlich vorgearbeitet», steht im Tagebuch, «und stieß früh in das Horn, das heute tönt» (1. August 1936).

Thomas Mann heute? Ich habe zur Antwort eine Anekdote erzählt – zum «Tod in Venedig» und zum «Untergang des Abendlandes». Es war eine Geschichte aus der Moderne: Es ging um das Ich, um seine Geschlossenheit und um seine Verteidigung. Es ging um moderne Literatur und Wissenschaft und deren Streben nach Ordnung und Ganzheit – das sie aber gleichzeitig mit Ambivalenz vereinbaren müssen. Es ging um Akteure: Thomas Mann, Oswald Spengler, Hannah Arendt, Martin Heidegger, Ernst Cassirer. Werk und Biographie Thomas Manns stecken voller solcher moderner Anekdoten wie die eben vorgetragene. Wir sind erst dabei, sie zu entdecken. Sie müssen wiedererzählt werden – ohne Scheu auch vor Begriff und Theorie. Sinnlich sind sie von sich aus, weil sie stets im Leben wurzeln. Von Kunst handeln sie immer. Am Ende schießen sie dann zusammen, diese Anekdoten, zu zentralen Kapiteln in dem großen intellektuellen Roman, in dem wir alle mitspielen und der den Titel «Moderne» trägt.

Anmerkungen

- 1) Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz, Hamburg: Junius 1992, S. 19.
- 2) Brief an Heinrich Mann vom 24.3.1911.
- 3) Ebda.
- 4) Der hier weggelassene Ausdruck «so sonderbar gewandelt» gehört zu der auch im «Tod in Venedig» noch für notwendig befundenen Verhüllungstechnik.
- 5) Oswald Spengler: Briefe 1913-1963, hg. von A.M. Koktanek, München 1963, S. 35.

- 6) Detlef Felken: Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur, München: C.H. Beck 1988, S. 30.
- 7) Felken, Oswald Spengler, S. 32.
- 8) Oswald Spengler: Eis Heauton (unpublizierte Fragmente zu einer Autobiographie, vermutlich 1911-1919), mitgeteilt von Felken, Oswald Spengler, S. 29.
- 9) Oswald Spengler: Eis Heauton, S. 68, mitgeteilt bei Felken, Oswald Spengler, S. 30.
- 10) Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, 11. Aufl., München 1993 (= dtv 30073), S. 67.
- 11) Schopenhauers «Die Welt als Wille und Vorstellung».