

TOBIAS BOES

Thomas Manns Krieg

*Literatur
und Politik
im amerikanischen Exil*



Wallstein

Tobias Boes
Thomas Manns Krieg

Tobias Boes
Thomas Manns Krieg

*Literatur und Politik im
amerikanischen Exil*

Aus dem Englischen übersetzt
von Norbert Juraschitz
und Heide Lutosch



WALLSTEIN VERLAG

Gefördert mit einer Druckkostenbeihilfe
der Alexander von Humboldt-Stiftung.
Außerdem wurde das Projekt von VATMH e. V.
aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien gefördert.



Originalausgabe:
Tobias Boes: Thomas Mann's War.
Literature, Politics, and the World Republic of Letters
© 2019 Cornell University
Published by Arrangement with Cornell University Press,
Sage House, 512 East State Street, Ithaca, NY 14850

Dieses Werk wurde vermittelt durch die
Literarische Agentur Thomas Schlück GmbH, 30161 Hannover

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021
(für die deutsche Ausgabe)
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von: Thomas Mann bei seinem Besuch in Frankfurt
am Main im Juli 1949. The LIFE Picture Collection/Getty Images.,
sowie: Werbebroschüre zu Thomas Manns Lesereise
für »The Coming Victory of Democracy«, 1938.

ISBN (Print) 978-3-8353-3973-6
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4697-0

INHALT

EINLEITUNG

Entsandter Deutschlands in den USA 7

KAPITEL I

Lehrmeister Deutschlands 29

KAPITEL 2

Größter Literat unserer Zeit 63

INTERMEZZO I

Joseph in Ägypten (1938) 101

KAPITEL 3

*Erster Bürger der internationalen
Republik der Literatur* III

INTERMEZZO II

Lotte in Weimar (1940) 149

KAPITEL 4

Hitlers Intimfeind. 159

INTERMEZZO III

Das Gesetz (1943) 199

KAPITEL 5

Eine blühende Blume. 209

INTERMEZZO IV

Joseph der Ernährer (1944). 247

KAPITEL 6

Amerikanischer Untertan 255

INTERMEZZO V

Doktor Faustus (1948). 293

KAPITEL 7

Isolierter Weltbürger 303

SCHLUSS 341

ANMERKUNGEN 359

ANHANG

Abgekürzt zitierte Literatur 401

Bibliographie 404

Bildnachweis 424

Dank 426

Personenregister 429

Sachregister 435

EINLEITUNG

Entsandter Deutschlands in den USA

Diese Vertreter des Dritten Reiches, Hitlers gefährlich betriebene Agenten, mögen wohl Anspruch darauf erheben, in Deutschlands Namen zu sprechen, man hört sie nicht. [...] Der Deutsche in Amerika, der Vertreter des Deutschtums in den Vereinigten Staaten ist – so sehr unlieb das auch manchmal sein mag – Thomas Mann.

Bodo Uhse, »Der entsandte Deutschlands in Amerika«,
23./24. Juli 1939

Was deutsche Kultur ist und was nicht – darüber entscheidet letzten Endes das zeitlose Urteil des deutschen Volkes selbst. Für unsere heutige Zeit ist dieses Urteil einmütig gefällt. Daran ändert die Einstellung bestimmter ausländischer Kreise nichts, die sich nun auch noch zum Richter über deutsche Kultur aufwerfen wollen.

Völkischer Beobachter, 25. Oktober 1935

In den Morgenstunden des 21. Februar 1938 lief der Ozeandampfer *Queen Mary* in den Hafen von New York ein und beendete die Atlantiküberquerung, zu der sie vier Tage vorher von Cherbourg in Frankreich aus in See gestochen war. An Bord befand sich einer der berühmtesten Schriftsteller seiner Zeit: der deutsche Romancier Thomas Mann, der 1929 den Literaturnobelpreis bekommen und 1934 als erster nicht-anglophoner Autor das Cover des *Time Magazine* geschmückt hatte. Inzwischen wurde er in der US-amerikanischen Presse regelmäßig als der »größte Literat unserer Zeit« (»Greatest Man of Letters«) gefeiert.

Es war Manns vierte Reise in die Vereinigten Staaten in ebenso vielen Jahren, und deshalb hätte man es den New Yorker Journalisten durchaus verzeihen können, wenn sie beschlossen hätten, seiner Ankunft lediglich eine kleine Notiz in den Gesellschaftsspalten zu widmen (Abb. 1). Das Gegenteil war jedoch der Fall. Der Autor wurde von einem großen Pulk Reporter empfangen, unter denen sich Vertreter aller großen Tageszeitungen fanden, sowie ein Kamerateam der Paramount News Corporation, das Manns spontane Pressekonferenz auf dem Hauptdeck der *Queen Mary* für die spätere Verwendung in einer Wochenschau aufzeichnete.¹ Wie der Titel der Wochenschau

»Vereinigte Staaten reagieren auf Krise in Europa« andeutet, waren literarische Überlegungen ganz klar von zweitrangiger Bedeutung für die Aufregung. Die Reporter waren wegen der jüngsten politischen Entwicklungen gekommen. Vor gut einer Woche hatte Adolf Hitler den österreichischen Kanzler Kurt von Schuschnigg gezwungen, Mitglieder der österreichischen Nationalsozialisten in seine Regierung aufzunehmen, und damit de facto im Nachbarland einen Putsch inszeniert. Viele Beobachter sagten voraus, dass dies das Ende eines unabhängigen Österreichs ankündige. Und Mitte März rollten tatsächlich deutsche Panzer in Wien ein, ohne auf Widerstand zu stoßen. Die amerikanische Öffentlichkeit verfolgte mit angehaltenem Atem die Entwicklungen in Europa, und die Reporter konnten es deshalb kaum erwarten zu hören, wie Mann, der seit Hitlers Machtübernahme im Exil in der Schweiz lebte, wohl die Lage beurteilen mochte.

Der berühmte Schriftsteller kam diesem Wunsch nur zu gern nach. In einer scharfsinnigen Ansprache sagte er korrekt die Annexion Österreichs voraus und verglich sie mit Benito Mussolinis Invasion in Äthiopien zweieinhalb Jahre zuvor. Er verurteilte ferner die Appeasement-Politik des britischen Premierministers Neville Chamberlain (*E*, 4:246). Thomas Manns Rede an Bord der *Queen Mary* war ausschließlich politischer Natur, doch auf einer zweiten Pressekonferenz am selben Tag fügte er einige Worte über die angespannte Beziehung zwischen der offiziellen Kultur des Faschismus und seiner persönlichen kreativen Tätigkeit hinzu. Auf die Frage, ob er das Exil nicht als eine recht einsame Angelegenheit empfinde, antwortete Mann trotzig:

Es ist schwer zu ertragen. Aber was es leichter macht, ist die Vergewärtigung der vergifteten Atmosphäre, die derzeit in Deutschland herrscht. Das macht es leichter, weil man in Wirklichkeit nichts verliert. Wo ich bin, ist Deutschland. Ich trage meine deutsche Kultur in mir. Ich lebe im Kontakt mit der Welt und ich betrachte mich selbst nicht als gefallen Menschen.²

.Das war nicht das erste Mal, dass Mann sich öffentlich mit der deutschen Kultur identifizierte und sich mit Hilfe dieses Anspruchs gegen das NS-Regime positionierte. Rund ein Jahr zuvor hatte er in einem offenen Brief an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn, die ihm den Ehrendokortitel entzog, den man ihm 1919 verliehen hatte, geschrieben: »Verdient oder nicht, mein Name hatte sich nun einmal für die Welt mit dem Begriff eines Deutschtums verbunden, das sie liebt und ehrt; daß gerade ich der wüsten Verfälschung klar widerspräche, welche dies Deutschtum jetzt erlitt, war



Abb. 1: Thomas Mann und seine Familie auf dem Weg nach Amerika, 1937

eine in alle freien Kunsträume, denen ich mich so gern überlassen hätte, beunruhigend hineintönende Forderung« (GW, XII:788). Die führende liberale Wochenzeitung *Nation* veröffentlichte unter der reißerischen Überschrift »I Accuse the Hitler Regime« eine englischsprachige Übersetzung von Manns Brief, und der *Reader's Digest* brachte eine gekürzte Fassung davon in Millionen amerikanische Haushalte.³ Wenige Monate später gab Manns US-amerikanischer Verleger Alfred A. Knopf das ganze Dokument erneut unter dem Titel *An Exchange of Letters* heraus – rechtzeitig zur Signatur des Buches während Manns erster Lesereise durch die USA.

Von diesem Moment an, und vor allem nachdem er im September 1938 einen ständigen Wohnsitz in den Vereinigten Staaten genommen hatte, nahm Thomas Mann, der sich einst im Titel eines seiner Bücher als »Unpolitischer« bezeichnet hatte, in den Augen des amerikanischen Publikums eine neue Rolle an. Für die Hunderttausende von amerikanischen Lesern, die seine Bücher kauften, zu seinen Vorträgen strömten oder seine Bemühungen mittels der häufig schnelllebigen Berichterstattung verfolgten, wurde Mann sowohl zur Verkörperung der deutschen Kultur als auch zum persönlichen Antagonisten Hitlers, Joseph Goebbels' und des NS-Regimes. Durch seine Worte und Aktionen schien er eine große kulturelle Tradition zu personifizieren, die jetzt in Gefahr war, durch den Faschismus unwiderruflich kor-

rumpiert oder gar ausgelöscht zu werden. Mann selbst fand große Befriedigung an dieser Entwicklung und war sich über deren Implikationen völlig im Klaren. Wie er seiner amerikanischen Mäzenin Agnes E. Meyer in einem Brief von 1941 auch einmal schrieb: »*Je fais la guerre* – und Sie wollen mich *au dessus de la mêlée* sehen, – gütiger Weise« (*Br. AM*, 253). Demnach sah er sich selbst in einem Krieg, sozusagen mitten im Getümmel, aus dem er hoffentlich als Sieger hervorgehen werde.

In diesem Buch möchte ich zum einen die Umstände untersuchen, die diese bemerkenswerte Entwicklung ermöglichten, zum anderen deren Bedeutung für die Literaturgeschichte allgemein aufzeigen. Schriftsteller haben gewiss fast seit Beginn der dokumentierten Menschheitsgeschichte als Stachel im Fleisch der Mächtigen fungiert. Doch Manns Fall war dennoch neuartig. Er wurde in Amerika nicht wegen seiner persönlichen Kritik an Hitler berühmt, geschweige denn weil er starke Worte fand, um wie seine Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert Heinrich Heine und Émile Zola staatliche Ungerechtigkeit anzuprangern. Sein Ruhm stützte sich vielmehr auf die ruhige, würdevolle Aura der Kultur und Tradition, mit der er sich umgab und die jedem Satz, den er schrieb, zu entströmen schien.

Thomas Manns Lebensgeschichte wirkt wie maßgeschneidert für diesen Eindruck. Der Sohn eines Kaufmanns und Senators aus der kleinen norddeutschen Stadt Lübeck war unter wohlhabenden Verhältnissen aufgewachsen und hatte von klein auf gelernt, was es hieß, in den Augen der Öffentlichkeit eine repräsentative Funktion zu bekleiden. Im Jahr 1894, im Alter von 19 Jahren, zog Mann nach München und begann eine Laufbahn als Schriftsteller. Er trat damit in die Fußstapfen seines älteren Bruders Heinrich, eines bereits angesehenen Romanautors. Der Erfolg und finanzielle Unabhängigkeit stellten sich im Jahr 1901 mit der Veröffentlichung seines ersten Romans *Buddenbrooks* und 1903 mit der Novelle *Tonio Kröger* ein. Obwohl er sich zu Männern hingezogen fühlte, heiratete er 1905 Katia Pringsheim, die Tochter eines prominenten Mathematikprofessors. Das Paar hatte sechs Kinder, von denen die beiden ältesten, Erika und Klaus, zu der Zeit, als die Manns in die Vereinigten Staaten kamen, bereits eigene vielversprechende literarische Karrieren begonnen hatten. Die Pringsheims zählten zu den wohlhabendsten und einflussreichsten Familien Münchens, und von 1905 bis 1933 führten der Autor und sein stets wachsender Haushalt ein Leben des Luxus und der gesellschaftlichen Anerkennung. In dieser Zeit schrieb Mann seine heute berühmtesten Werke: die Novelle *Der Tod in Venedig*

(1912) und den Roman *Der Zauberberg* (1924). Er verfasste darüber hinaus unzählige Werke der Kulturkritik, mit denen er den öffentlichen Eindruck untermauerte, dass er ein Schriftsteller in der großen deutschen Tradition Johann Wolfgang von Goethes, Friedrich Schillers und Theodor Fontanes war und kein avantgardistischer Revolutionär. Als er an Bord der *Queen Mary* ging, hatte Mann einen vierbändigen Romanzyklus, der die biblische Geschichte von Joseph und seinen Brüdern nacherzählte, ungefähr halb abgeschlossen. Es war ein in jeder Hinsicht »großes« Projekt, ein selbstbewusster Versuch, ein posthumes Vermächtnis zu hinterlassen.

Mit anderen Worten, Mann war ein Schriftsteller, der keinem seiner Zeitgenossen glich, die in der Literaturgeschichte noch heute ein vergleichbares Ansehen genießen: berühmt, statt sich wie Franz Kafka im stillen Kämmerlein abzuplagen; wohlhabend, statt wie James Joyce ohne einen Groschen in der Tasche; weitgereist und leutselig, statt zurückgezogen arbeitend wie Marcel Proust; überaus selbstbewusst, statt depressiv wie Virginia Woolf. Eben diese sorgsam gepflegte Aura der Autorität und Würde machte Mann in einem Zeitalter totalitärer Herrschaft zu einem besonders starken Akteur. Die NS-Regierung stützte ihre Vertretungsansprüche auf das Konzept des »Volkswillens«, der angeblich jeden Aspekt der Identität der deutschen Nation durchdrang. Nach dieser totalitären Logik wurde Mann gerade wegen seines Anspruchs auf kulturelle Autonomie zu einer politischen Gefahr, nicht trotz dieses Anspruchs. In seinem Brief an den Dekan der Philosophischen Fakultät in Bonn hatte Mann auf Folgendes hingewiesen: »Seit ich ins geistige Leben eintrat, habe ich mich in glücklichem Einvernehmen mit den seelischen Anlagen meiner Nation, in ihren geistigen Traditionen sicher geborgen gefühlt. Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer« (GW, XII:787). Die Klage war zwar berechtigt, traf aber nicht ganz den Kern der Angelegenheit. Gerade weil Mann so ideal für die Vertretung der intellektuellen Traditionen seiner Nation war, war er in Gefahr, unter den Händen der Nazis zum Märtyrer zu werden.

Thomas Manns Fall war allerdings in einer weiteren Beziehung neuartig. Wie sowohl sein Interview mit der *New York Times* als auch sein Brief an den Dekan ausdrücklich festhalten, stützte sich Manns repräsentative Autorität nicht auf die Zustimmung des deutschen Volkes, sondern auf die der »Welt« oder der, wie man es heute nennen würde, globalen literarischen Gemeinschaft. Tatsächlich erschienen Übersetzungen des Briefwechsels mit der Universität Bonn schon bald nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Eng-

land, Frankreich, Dänemark, Schweden, den Niederlanden, Polen, Ungarn, der Tschechoslowakei, der Sowjetunion, Bulgarien, Argentinien und Japan. Das war nicht sonderlich verwunderlich, denn Mann hatte schon in einem frühen Stadium seiner Karriere einen triumphalen Einzug in die Weltliteratur gefeiert und erlebt, dass seine Werke in ganz Europa und darüber hinaus übersetzt wurden. Diese Entwicklung wurde massiv durch die Ausarbeitung stabiler Urheberrechtsregelungen und das Wachstum des internationalen Verlagswesens in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts gefördert. Als Folge dieser allgemeineren Entwicklungen wurde »deutsche Kultur« zu einer Einheit, die nicht länger allein in den Augen der Deutschen eine kohärente Form annahm. Sie war jetzt eine Exportware und wurde, wie alle derartigen Waren, zu einem Vehikel für fetischistische Projektionen durch internationale Verbraucher. Wie stark die Nazis ihre territoriale und kulturelle Kontrolle über das deutschsprachige Europa (abgesehen von der Schweiz) auch festigen mochten, Manns Selbststilisierung als Repräsentant Deutschlands in den Augen der Welt konnten sie nicht verhindern.

Gewiss, nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges beschränkte sich diese »Welt« weitgehend auf den nordamerikanischen Kontinent. Doch diese Einschränkung hatte keine nennenswerte Bedeutung, denn sobald der Krieg vorüber war, gestaltete die US-amerikanische Militär- und Industriemacht die literarische Welt komplett um – vor allem in Europa, wo die ganze Verlagsbranche in Trümmern lag. Als die Vereinigten Staaten zum weltweiten Hegemon aufstiegen, veränderte der amerikanische Geschmack das, was die Welt las. Diese Tatsache blieb anderen deutschen Schriftstellern nicht verborgen; einer von ihnen hat Thomas Mann eifersüchtig als »amerikanischen Untertan« bezeichnet.⁴

Diese beiden Faktoren, die den Fall Mann charakterisieren – der Kampf kultureller Autonomie gegen totalitäre Abhängigkeit und die Auseinandersetzung zwischen internationalen und nationalen Quellen der literarischen Anerkennung – sind bis heute für die literarische Produktion von maßgeblicher Relevanz. Wir brauchen nur an den türkischen Schriftsteller Orhan Pamuk zu denken (vielleicht nicht zufällig ein großer Bewunderer Thomas Manns), dem unlängst von den regierungsfreundlichen Medien im eigenen Land vorgeworfen wurde, er sei das »Projekt« einer »internationalen Literaturlobby«, die es sich zum Ziel gesetzt habe, die türkische Kultur zu zerstören.⁵ Pamuks Fall hat mit dem Manns nicht nur die Konstellation gemeinsam, dass ein Autor gegen seine eigene Regierung antritt, sondern auch die Tat-

sache, dass Pamuks Gegner behaupten, seine repräsentative Autorität leite sich von den Meinungen der globalen literarischen Gemeinschaft und nicht von den Lesern seines Heimatlandes ab. Oder nehmen wir die israelische Schriftstellerin Dorit Rabinyan, deren Roman *Wir sehen uns am Meer*, eine jüdisch-palästinensische Liebesgeschichte, weltweite Anerkennung erfuhr, obwohl er in Israel mit der Begründung, er gefährde die »national-ethnische Identität des Volkes«, indem die »Bedeutung von Mischehen« verharmlost werde, aus dem Lehrplan gestrichen wurde.⁶ Thomas Manns Geschichte in den Dreißiger- und Vierzigerjahren ist folglich eindeutig nicht nur von historischem Interesse. Vielmehr markiert sie den Beginn einer historischen Situation, die bis weit ins 21. Jahrhundert hinein Bestand hat.

Die Weltrepublik der Literatur

Die Ehrendoktorwürde, die Thomas Mann im Jahr 1935 von der Harvard University verliehen wurde, illustriert sehr gut die komplexe Beziehung, die sein Kampf um kulturelle Autonomie mit seinem Ringen um internationale Anerkennung verband. In dem »Brief an den Dekan der Philosophischen Fakultät zu Bonn« verweist Mann stolz auf den lateinischen Text seiner Urkunde der Harvard University, der ihn als »den weitberühmten Schriftsteller« anpreist, welcher »zusammen mit ganz wenigen Zeitgenossen die hohe Würde der deutschen Kultur bewahrt« (GW, XII:786). Für Mann bedeutete die Urkunde die Existenz einer autonomen kulturellen Sphäre, die Landesgrenzen überschritt und nicht von lediglich lokalen Akteuren eingeschränkt werden konnte, nicht einmal von so mächtigen wie der Reichsschrifttumskammer, der für Literatur und Buchhandel zuständigen NS-Behörde. Eine zweite Doktorurkunde, die er vier Jahre später vom Hobart College erhielt, gab dieser autonomen Sphäre sogar einen Namen: »internationale Republik der Literatur«.⁷ Im Sommer 1938 las Mann auch noch einmal Eckermanns *Gespräche mit Goethe*, das Transskript einer Reihe von Unterhaltungen zwischen dem Dichter Johann Wolfgang von Goethe und seinem Vertrauten Johann Peter Eckermann in den 1820er- und 1830er-Jahren (*Tb.*, 2. Juni 1938). Mann machte sich sorgfältige Notizen von der berühmten Passage, in der Goethe voraussagt, dass der Nationalstaat künftig ein immer unbedeutenderer Schiedsrichter über das, was literarische Größe ausmacht, sein werde und dass »die Epoche der Weltliteratur an der Zeit« sei.⁸ Verweise auf die Stelle finden sich in etlichen Essays Manns aus den Kriegsjahren.

Für Mann war die »internationale Republik der Literatur« keineswegs ein apolitisches Reich. Das ist ein wesentlicher Unterschied zwischen seiner Auffassung von einer weltweiten literarischen Rezeption, zu der er in einem Zeitalter beispielloser militärischer Konflikte gelangte, und dem Konzept einer »Weltrepublik der Literatur« des 21. Jahrhunderts, das die einflussreiche Literaturkritikerin Pascale Casanova um die Jahrtausendwende herum anregte. Während Casanova die Republik der Literatur als ein ästhetisches Reich betrachtet, in dem Schriftsteller von aller »willkürlichen politischen und nationalen Macht« befreit sind, war Mann überzeugt, dass es sich um eine echte *Republik* im ursprünglichen Sinn handelte: einen Raum, dessen Mitglieder als Repräsentanten oder Gesandte ihrer jeweiligen Nationen agierten.⁹ Schon im Jahr 1922 hatte Mann (in seinem Essay »Nationale und internationale Kunst«) behauptet, so etwas wie »den reinen, den absoluten Kosmopolitismus« gebe es im Reich der Literatur nicht. Vielmehr

sollte man [...] nicht vergessen, daß Größe und paradigmatische Volkhaftigkeit auch wieder in kausalem, in organischem Zusammenhang stehen, und daß ein großer Deutscher, ein großer Franzose, ein großer Russe allerdings »der Menschheit gehören«, daß sie aber nicht so groß wären und also auch nicht »der Menschheit gehörten«, wenn sie nicht in solchem Grade deutsch, französisch und russisch wären (*GKFA*, 15.1:506).

Deshalb betrachtete er seinen eigenen Platz in der Weltliteratur als eine direkte Konsequenz seiner Fähigkeit, die deutsche Kultur in den Augen der Welt zu verkörpern, statt sie zu transzendieren.

Diese Überzeugung wiederum wurde von einer großen Zahl anderer europäischer Intellektueller geteilt, die die verheerende Katastrophe von 1914-1918 erlebt hatten, als nicht nur Soldaten, sondern auch Ideen gegeneinander in den Krieg zogen. Als Reaktion auf diese Erlebnisse entstand unter den europäischen Intellektuellen in den Zwanzigerjahren die feste Überzeugung, dass Künstler und Gelehrte geradezu die Pflicht hätten, den internationalen Dialog zu suchen, und zwar nicht nur aus einem gemeinsamen Engagement für die Schönheit oder für das Geistesleben heraus, sondern um weiterhin offene Gespräche zu führen, die allzu leichtfertig von machthungrigen Politikern zunichtegemacht wurden. Diese Überzeugung nahm Thomas Mann mit nach Amerika.

Die Zeitschrift *Nation* hatte, als sie Manns offenen Brief neu mit »I Accuse the Hitler Regime« überschrieb, eindeutig die Absicht, einen Bezug zu früheren Protesten von Schriftstellern gegen ihre eigenen Regierungen herzustellen, insbesondere zu Émile Zolas be-

rühmtem Manifest »J'Accuse«. ¹⁰ Wie das Konzept einer »internationalen Republik der Literaten« jedoch illustriert, besteht ein entscheidender Unterschied zwischen Manns Selbstpositionierung und der jener Autoren des 19. Jahrhunderts wie Zola oder Heinrich Heine. Sowohl Heine als auch Zola blieben selbst im Exil fest mit den literarischen Systemen ihrer Ursprungsländer verbunden; sie hatten keine autonome kulturelle Sphäre wie jene, die Mann in seiner Harvard-Urkunde ausmachte, in die sie sich zurückziehen konnten. Heine etwa hatte in französischen intellektuellen Zeitschriften viele Essays über deutsche Kultur veröffentlicht, aber als er diese Schriften in einem Buch, das er *Die Romantische Schule* (1836) nannte, zusammenfassen wollte, wandte er sich wieder an den deutschen Verlag Hoffmann & Campe, trotz der Tatsache, dass er dort massive Einmischungen seitens der staatlichen Zensoren über sich ergehen lassen musste. ¹¹ Zola machte sich während seines kurzen Aufenthalts in London nie die Mühe, sich tiefer mit dem Land zu befassen, das ihn beherbergte. Er veröffentlichte weiterhin auf Französisch und für einen französischen Markt. Sein weltweiter Ruhm stellte sich erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand ein, über die Übersetzungen seiner mutigen Interventionen in die öffentliche Sphäre seines Landes, nicht weil er sich direkt an ein internationales Publikum wandte.

Im Gegensatz hierzu hatte Thomas Mann bei seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten allmählich erkannt, dass das nationalsozialistische Regime ihn unwiderruflich von seinem Publikum in Deutschland getrennt hatte. In einer Ansprache von 1943 zum Thema »Schriftsteller im Exil« klagte er:

Das Exil eines Victor Hugo etwa war ein Kinderspiel im Vergleich mit dem unseren. Gewiß, er saß, ein Verbannter, fern von Paris auf seiner Ozeaninsel, aber nie war das geistige Band zwischen ihm und Frankreich eigentlich zerrissen. Was er schrieb, wurde in der französischen Presse gedruckt, seine Bücher durften zu Hause gekauft und gelesen werden. Seitdem ist das Exil total geworden wie der Krieg, wie die Politik, wie Welt und Leben überhaupt total geworden sind. Wir sind nicht nur physisch fern unserem Lande, wir sind, der Absicht und vorläufig dem Effekt nach, radikal aus seinem Leben ausgeschieden. (GW, XIII:195)

Selbstverständlich teilten Hunderte literarischer Emigranten den Gemütszustand, den Mann hier beschreibt. Die Lehren, die der berühmte Autor aus seiner Analyse zog, unterschieden sich jedoch erheblich von denen seiner Zeitgenossen. Ein Großteil der Emigrantengemeinde

hegte die Hoffnung, dass deutsche kulturelle Institutionen einfach in den Vereinigten Staaten wiederaufgebaut werden konnten, außerhalb der Reichweite der Nazis. Um nur ein Beispiel zu nennen: Prinz Hubertus zu Löwenstein, ein eher unbedeutender Autor, der jedoch enorme Ambitionen und beträchtliche Mittel besaß, verbrachte die zweite Hälfte der Dreißigerjahre mit dem Aufbau seiner Deutschen Akademie der Künste und Wissenschaften im Exil. Volkmar von Zühlsdorff, ihr geschäftsführender Direktor, bekannte später, dass diese Akademie als »eine deutsche Institution« gedacht war.

Die Akademie sollte ja ihrem Ursprung, ihrer Mitgliederschaft und ihren Zielen nach eine deutsche Institution sein – im Exil nur deshalb, weil die Mitglieder durch das nationalsozialistische Terrorregime aus ihrer Heimat vertrieben waren. Sie sollte auf dem Gebiet der Kultur das sein, was auf politischem eine Exilregierung ist.¹²

Thomas Mann war ein Gründungsmitglied der Deutschen Akademie im Exil und fungierte sogar als Vorsitzender ihrer Literaturabteilung. Er hatte sich in den Zwanzigerjahren außerordentlich stark in literarischen Akademien, Gilden und Schutzverbänden engagiert und deren Bedeutung für die Förderung der internationalen Solidarität durchaus erkannt. Ihm wurde jedoch schon bald bewusst, dass Projekte, wie sie von Löwenstein oder von Alfred Kantorowicz, dem Generalsekretär des Schutzverbands Deutscher Schriftsteller im Ausland, angeregt worden waren, auf einer grundlegend falschen Prämisse beruhten. Kantorowicz' Motto, dem sich auch Löwenstein ohne weiteres angeschlossen hätte, lautete: »In unserem Lager ist Deutschland.«¹³ Anders ausgedrückt, ging er davon aus, dass das Krebsgeschwür des Faschismus lediglich oberflächlich sei und dass die deutsche Kultur als solche die Assoziation mit den Nazis unbeschadet überdauern werde.

Mann selbst schätzte die Situation völlig anders ein. In seiner wichtigsten politischen Ansprache, dem Vortrag »Deutschland und die Deutschen« von 1945, erklärte er,

daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen aus-
schlug. Das böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute, das gute im Unglück, in Schuld und Untergang. Darum ist es für einen deutsch geborenen Geist auch so unmöglich, das böse, schuldbeladene Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: »Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung« (GW, XI:1146).

Mit anderen Worten, Mann stellte die These auf, dass die NS-Herrschaft aus strukturellen Rahmenbedingungen hervorgegangen sei, die in der deutschen kulturellen Tradition selbst heimisch seien, ja sogar deren besten Elementen innewohnten. Einfach diese Tradition über den Atlantik zu transportieren und mit einer neuen Riege an Akademikern, Verlagshäusern und Literaturzeitingen neu zu beginnen, hieße ein Unheil heraufzubeschwören. Tatsächlich ging Prinz Löwenstein im Frühjahr 1940 (als die Militärmacht der Nazis in ganz Europa unbesiegbar schien) so weit, dass er sich öffentlich über die angebliche, »gegen Deutschland gerichtete Vernichtungs-Politik« beklagte – eine Erklärung, die zu einem irreparablen Bruch mit der Familie Mann und letztlich zum Rücktritt Löwensteins von seinen Ämtern führte.¹⁴

In einem Brief von 1936 an den Herausgeber der *New York Times* formulierte Thomas Mann eine deutlich andere Weltanschauung, als er erklärte:

Im Grunde aber will es auch uns Emigranten nicht recht zukommen, auf dieser Notwendigkeit zu bestehen [der Bestätigung, dass noch eine Tradition der deutschen Kultur außerhalb des Einflussbereichs der Diktatur existiert]. Es ist die Sache der Welt, sie zu proklamieren, – jener Welt, die die Sympathie und Dankbarkeit nicht vergessen kann, welche sie dem dichtenden und forschenden deutschen Geist in Zeiten seiner sittlichen Autonomie und Selbstverantwortlichkeit je und je entgegengebracht hat (GW, XIII:638).

Mann war also überzeugt, dass die anhaltende Sorge um die deutsche Kultur in Zeiten eines totalitären Terrors nicht länger die Verantwortung der Deutschen allein sei, nicht einmal jener politisch unbescholtenen Deutschen, die ins Exil geflohen waren. Vielmehr müsse die Weltgemeinschaft diese Aufgabe auf sich nehmen. In diesem Kontext ist das Zitat Bodo Uhse bezeichnend, das als eines der Mottos zu diesem Abschnitt dient. Uhse bezeichnet Thomas Mann als einen »Entsandten«, also als jemanden, der »entsandt« wurde. Mann hätte zweifellos einen anderen Begriff vorgezogen, den Uhse zwar diskutiert, aber letztlich verwirft: ein »Berufener«.

Weltdeutschtum

In seinem Vortrag von 1941 »The War and the Future« fasst Mann seine Theorie des Exils wie folgt zusammen:

Die Emigration ist nicht mehr, wie einst, die Suche nach einem zeitweiligen Unterschlupf, ein hoffnungsvolles und ungeduldiges Warten auf die Zeit, wenn wir zurückkehren können. Wir warten nicht auf unsere Rückkehr, wir haben diesen Gedanken längst aufgegeben. Wir warten auf die Zukunft – und die Zukunft gehört der neuen Idee der Weltgemeinschaft, der Beschränkung nationaler Souveränitäten und Autonomien. Für diesen neuen Staat sind unsere Emigration und die Diaspora lediglich das Vorspiel (*OD*, 244).

Fünf Jahre später griff er in einer Rundfunkansprache an das frisch befreite Deutschland diese Stimmung auf und fügte dem die Bitte hinzu: »Man gönne mir *mein Weltdeutschtum*« (*GW*, XIII:747).

Für viele deutsche Zeitgenossen Manns rochen diese Anspielungen auf ein »Weltdeutschtum« nach einer jüdischen Verschwörung.¹⁵ Tatsächlich war der Bruch des Autors mit dem NS-Regime bereits im Januar 1936 in die Wege geleitet worden, als Mann eine scharfe Antwort auf den Schweizer Journalisten Eduard Korrodi verfasste, der versucht hatte, einen Keil zwischen die jüdische und die deutsche Literatur zu treiben. Mann erinnerte Korrodi an den zutiefst positiven Einfluss, den jüdische Schriftsteller auf die deutsche Literatur hatten, und betonte: »Die ›internationale‹ Komponente des Juden, das ist seine mittelländisch-europäische Komponente – und diese ist zugleich *deutsch*; ohne sie wäre Deutschtum nicht Deutschtum« (*GW*, XI:792). Der deutsche Botschafter in der Schweiz meldete Manns Äußerungen seinen Vorgesetzten; bis zum Jahresende wurde Mann die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen, und seine Bücher wurden im ganzen Reich verboten.¹⁶

Selbstverständlich wäre es absurd, die Entbehungen, die Mann im Laufe der folgenden zehn Jahre erduldet, mit dem kollektiven Leid der europäischen Juden zu vergleichen. Mann wurde ins Exil getrieben, sein Vermögen wurde beschlagnahmt, und er musste miterleben, wie Freunde und Familienangehörige umkamen oder in Konzentrationslager deportiert wurden. Aber er litt niemals echte materielle Not, wurde nicht gefoltert, und sein Leben war nie in Gefahr. Nichtsdestotrotz wurden Manns Ausbürgerung und die Verfolgung der Juden von einer vergleichbaren politischen Logik getrieben. In beiden Fällen versuchte der NS-Staat, die Berechtigung seines Ver-

tretungsanspruchs dadurch zu bekräftigen, dass er ein von der Gemeinschaft ausgeschlossenes Gegenüber heraufbeschwor. Indem den Juden sogar die symbolische Anerkennung der Zugehörigkeit zur nationalen Gemeinschaft verweigert wurde, konnten die Nazis behaupten, dass ihre Bewegung den kollektiven Willen des ganzen deutschen Volkes ausdrücke. Und mit der Vertreibung Thomas Manns ins Exil und dem Verbot seiner Bücher konnten sie ihren Anspruch untermauern, dass die deutsche Kultur und Tradition ganz auf ihrer Seite ständen.

Dieser Prozess eines systematischen Ausschlusses aus einer kulturellen Gemeinschaft führt uns zu dem Effekt, den die Übersetzung auf Thomas Manns Selbstverständnis in den Dreißiger- und Vierzigerjahren hatte. Die Tatsache, dass seine Erzählungen vom Dezember 1936 bis zum Mai 1945 in Deutschland nicht legal verkauft werden durften, hatte zur Folge, dass sich das Publikum für seine deutschen Bücher im Wesentlichen auf die neutrale Schweiz sowie eine Handvoll über die ganze Welt verstreute Zufluchtsorte für Flüchtlinge beschränkte, von Stockholm bis São Paulo. Sowohl mit Blick auf den Verdienst als auch auf das kulturelle Prestige erlangten folglich die amerikanischen Ausgaben, die Alfred A. Knopf veröffentlichte, eine übergroße Bedeutung. Im Juli 1938 teilte Mann reuevoll seinem deutschen Verleger Gottfried Bermann Fischer mit, dass der Umstand, »dass die deutschen Ausgaben meiner Bücher im Verhältnis zu den englisch-amerikanischen so gar keine Rolle mehr spielen«, ihn oft bedrücke. »Gerade vom wirtschaftlichen Gesichtspunkt hat man den Eindruck, daß das Original mehr oder weniger abhanden gekommen und nur noch die Übersetzung eigentlich in der Welt ist« (*Br. GBF*, 175).

Thomas Manns Haltung gegenüber seiner Rezeption in der Übersetzung war jedoch niemals ausschließlich – und nicht einmal primär – schwermütig. Beispielsweise hatte er in dem »Brief an die philosophische Fakultät der Universität Bonn« noch verkündet:

Meine Bücher [...] sind für Deutsche geschrieben, für solche zuerst; die »Welt« und ihre Teilnahme waren mir immer nur ein erfreuliches Akzidens. Sie sind, diese Bücher, das Produkt einer wechselseitigen erzieherischen Verbundenheit von Nation und Autor (*GW*, XII:787f.).

Doch als sich sein Lebensmittelpunkt in die Vereinigten Staaten verlegte, veränderte sich Thomas Manns Haltung. Im Jahr 1939 war er bereit, gegenüber seinem US-amerikanischen Verleger einzuräumen, dass »die amerikanische Öffentlichkeit in den jüngsten Jahren den

Platz eingenommen hat, den einst die deutsche Öffentlichkeit für mich besetzt hatte, jetzt wo die Politik – noch dazu, was für eine Politik! – mich von ihr getrennt hat«. ¹⁷

Manns Korrespondenz zeigt darüber hinaus, wie er sich seinen ausgezeichneten Ruf in den Vereinigten Staaten bei den Verhandlungen mit Bermann Fischer zunutze machte. Als Bermann Fischer etwa Manns Idee, einen deutschsprachigen Verlag in den Vereinigten Staaten zu eröffnen, ablehnte, ließ Mann durchblicken, dass »nur ein eingeführter amerikanischer Verlag, der über große Verbreitungsmöglichkeiten und Mittel verfügt, der richtige Unternehmer sein könnte, und selbstverständlich denke ich dabei in erster Linie an meinen Freund Alfred Knopf, der sich in einer außergewöhnlichen, man kann sagen enthusiastischen Weise für meine Bücher einsetzt, und dem, wie ich weiß, solche Erwägungen heute keineswegs mehr fremd sind« (*Br. GBF*, 144). Ein andermal tadelte der berühmte Autor ganz offen seinen deutschen Verleger, als letzterer die Rechte an einer Reihe von Vorlesungen erwerben wollte, die speziell für den amerikanischen Markt verfasst worden waren. Mann ermahnte Bermann Fischer in diesem Zusammenhang: »Die Original-Publikation ist ja ein Werk Alfred A. Knopfs in New York, und über die Übersetzungen kann doch in diesem Fall nur ich verfügen« (*Br. GBF*, 171).

Ein wenig anders ausgedrückt: Mann konnte sich zwar nie ganz mit dem Gedanken anfreunden, dass seine gefeierten Werke hauptsächlich in übersetzter Form gelesen wurden, war umgekehrt jedoch sehr pragmatisch, wenn es darum ging, wie sich dieser Umstand auf seinen Status als Schriftsteller auswirkte. Er war möglicherweise der erste Autor der Welt von etwas geworden, das die Literaturwissenschaftlerin Rebecca Walkowitz als »übersetzt geborene Literatur« (*born-translated fiction*) bezeichnet. ¹⁸ Und er erkannte intuitiv, dass sich das Eintreten dieses Zustands unweigerlich auch auf die Veröffentlichung in der Originalsprache auswirken würde. Künftig wären auch von einem Deutschen für andere Deutsche geschriebene Werke auf gewisse Weise davon geprägt, dass sie Teil eines größeren globalen Literatursystems waren. Eine merkwürdige Anekdote aus dem Jahr 1947 illustriert dies anschaulich. Nachdem das NS-Regime endlich gestürzt war, stand nichts mehr dem im Wege, dass Bermann Fischer die jüngsten Werke Manns wieder in seinem Heimatland veröffentlichte. Weil Mann jedoch inzwischen die US-amerikanische Staatsbürgerschaft erworben hatte, wären seine Bücher rechtlich nicht gegen Raubkopien in Amerika geschützt gewesen, wenn nicht vor dem Erscheinen in Deutschland eine in den Vereinigten Staaten

gedruckte Kopie in Washington, DC, urheberrechtlich registriert wurde. Als Bermann Fischer den kürzlich vollendeten *Doktor Faustus* in Deutschland veröffentlichen wollte, musste er folglich zuerst eine begrenzte deutschsprachige Auflage in den USA drucken lassen.¹⁹ Mann akzeptierte diese Notwendigkeit ohne auch nur eine scherzhafte Bemerkung zu deren Absurdität zu machen (*Br.*, 2:561). Er verstand, dass die Aufhebung der Rahmenbedingungen, die sein Exil erforderlich gemacht hatten, nicht gleichzeitig seinen Status als »weltdeutscher« Schriftsteller aufhob.

Die Funktion eines Autors

Im Laufe der sieben Jahre, die Thomas Mann, während die Nazis an der Macht waren, im unfreiwilligen Exil verbrachte, entwickelte er immer kompliziertere und vielfältigere Strategien, um sich seinen Status als »deutscher Entsandter in Amerika« zunutze zu machen. Auf diese Weise führte er einen regelrechten Kulturkrieg gegen Hitler und sein Propagandaministerium. Pressekonferenzen und Lesereisen waren nur der Anfang, zu denen später noch Rundfunksendungen, Auftritte vor dem Kongress, politische Aktionskomitees sowie allegorische Romane hinzukamen, die dazu gedacht waren, den emotionalen Reiz des Faschismus, wie Mann es selbst ausdrückte, »einer Umfunktionierung« zu unterziehen und in den Dienst der Demokratie zu stellen (*GW*, XI:658). Das vorliegende Buch hat sich nicht zuletzt zum Ziel gesetzt, die Geschichte dieses Ringens zu erzählen.

Letztlich verdankte Mann seinen einzigartigen Status in den Vereinigten Staaten in den Dreißiger- und Vierzigerjahren weniger seinen persönlichen Handlungen als den Erwartungen, die sein amerikanisches Publikum auf ihn projizierte. Der wahre Antagonist Hitlers in den Vereinigten Staaten war nicht Thomas Mann, der betagte Schriftsteller, der sich im Exil eine neue Heimat geschaffen hatte, sondern »Thomas Mann«: ein Name, der Buchcover und die Leuchtreklamen an Sälen im ganzen Land schmückte und der eifrig sowohl von der Alltagspresse als auch in intellektuellen Zeitschriften diskutiert wurde. Diese Idee von Thomas Mann entsprach weniger einem Menschen in Fleisch und Blut, sondern eher einer vernetzten Einheit, die durch die Mühsal der Literaturagenten, Übersetzer, Lektoren, Verleger, Journalisten, Literaturkritiker und selbstverständlich der einfachen Leser geschaffen worden war. Thomas Mann wurde zu einer Chiffre, in der sich Amerika selbst wiedererkennen konnte.

Mein zweites Hauptanliegen hier ist es zu untersuchen, wie ein derartiges vernetztes Konstrukt entstand und wie diese Konstruktion unwiderruflich die Stellung von Autoren in der Gesellschaft veränderte. Somit ist dieses Buch keine Biografie, und an bestimmten Punkten wird Mann selbst aus der Darstellung so gut wie verschwinden. Stattdessen werden die folgenden Ausführungen detaillierte Rekonstruktionen der Kräfte in der US-amerikanischen Kulturgeschichte bieten (etwa den Aufstieg des »middlebrow«-Verlagswesens in den Zwanzigerjahren oder der sogenannten Popular Front Mitte der Dreißigerjahre), welche die Denkweise einfacher Amerikaner über das Verhältnis zwischen Literatur und Welt veränderten. Damals wie heute wählen Leser Bücher nicht einfach nur aus, um unterhalten zu werden, sondern auch um in schweren Zeiten Halt zu finden und ihre Hoffnungen, Ängste und Sorgen in Form von literarischer Prosa bestätigt zu sehen.²⁰ Mann setzte nie einen Fuß in ein Wohnzimmer im ländlichen Iowa oder in eine Mietwohnung der Lower East Side, geschweige denn in ein deutsches Kriegsgefangenenlager in den Sümpfen von Mississippi. Dennoch kursierten seine Bücher an all diesen Orten, wo sie auf bestimmte Art gestaltet eintrafen und zum Thema sowohl rationaler Diskussionen als auch unausgereifter Sehnsüchte wurden, die Mann selbst kaum vorhergeahnt haben konnte. Die Ergebnisse dieser Diskussionen fielen auf den Autor zurück: Sie trugen zur Schaffung eines amerikanischen »Thomas Mann« bei, der nur bedingt einen Bezug zu der echten Person dieses Namens hatte.

Thomas Mann gab gerade wegen der kühnen Gleichsetzung seiner Person mit dem allgemeineren Konstrukt der deutschen Kulturgeschichte ein besonders geeignetes Ziel für Projektionen seines amerikanischen Publikums ab. Als der Begriff »Kultur« im 18. Jahrhundert im deutschen und französischen intellektuellen Diskurs erstmals verbreitete Verwendung fand, bezog er sich auf kollektive Merkmale (von denen man häufig annahm, sie seien nicht das Produkt willkürlicher Traditionen, sondern natürlicher Umgebungen) von Menschen, die am selben Ort zusammenleben und die gleiche Sprache sprechen. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, als in ganz Europa aus den Trümmern absolutistischer Reiche Nationalstaaten entstanden, wurden die Begriffe »Nation« und »Kultur« untrennbar miteinander verflochten. In keinem Land gilt dies stärker als in Deutschland, wo die politische Einheit lange Zeit unmöglich schien und wo national gesinnte Bürger deshalb Zuflucht in der Ersatzvorstellung suchen mussten, sie besäßen eine besonders edle, einigende Kultur.²¹

Im Laufe des 19. Jahrhunderts, als einst agrarische Gesellschaften städtisch und modern wurden und als immer mehr Menschen lesen und schreiben lernten, wich diese Auffassung von »Kultur« als etwas Angeborenem und von der Umwelt Bestimmten allmählich der Erkenntnis, dass Kultur vielmehr eine umkämpfte Arena ist, in der Experten miteinander streiten, die auf dem »künstlerischen Feld«, wie der Soziologe Pierre Bourdieu es nannte, tätig sind.²² Am Ende des Jahrhunderts hatte dieses Feld der Kulturproduktion bereits eigene Regeln angenommen (etwa die malerischen Konventionen, die von der akademischen Kunst vorgegeben wurden), eigene Standards der Akkreditierung entwickelt (wie die Mitgliedschaft in renommierten Salons oder nationalen Akademien) und sogar eigene Umgangsformen erfunden (wie sie beispielsweise vom *Bohémien* ausgedrückt wurden).²³

Der 1875 geborene Thomas Mann gehörte der ersten Generation europäischer Künstler an, die imstande waren, die Vorstellung autonomen kulturellen Schaffens für absolut selbstverständlich zu halten und über deren Implikationen für ihre Karriere zu reflektieren. Die meisten künstlerischen Zeitgenossen Manns gelangten zu der Schlussfolgerung, dass sich Reichtum und künstlerischer Einfluss weitestgehend gegenseitig ausschlossen. (Ein Mangel an Einfluss schloss Ruhm allerdings keineswegs aus). Reichtum ließ sich am einfachsten über einen Kompromiss mit den Anforderungen des Marktes anhäufen; Einfluss hingegen erlangten am schnellsten jene, die einen einzigartigen und kompromisslosen Stil entwickelten. Somit entstand ein Künstlertyp, der, mit den Worten des Literaturwissenschaftlers Aaron Jaffe, danach trachtete, eine stilistische Signatur oder »Imprimatur« zu entwickeln, die unter Umständen »einen elitären, hochkulturellen Konsum in Zeiten billigt, in denen kulturelle Massenwertvorstellungen überwogen«.²⁴ Diese Jagd nach einem einzigartigen Stil negierte per definitionem jeden Anspruch auf Repräsentativität; ein »Vertreter der Moderne«, wie man heute sagt, zu sein, hieß automatisch, sich von der Menge abzuheben – das Streben abzulehnen, das in der ursprünglichen Auffassung von Kultur im 18. Jahrhundert implizit enthalten war, für ein soziales Kollektiv zu sprechen. Thomas Mann verfolgte jedoch eine ganz andere Strategie. Schon sehr früh war er entschlossen, nicht nur gleichzeitig Reichtum, Ruhm und Ansehen zu erwerben, sondern auch als der herausragende Künstler seiner Nation zu gelten.²⁵ Zu einem gewissen Grad war dieser Ehrgeiz, gleichzeitig autonom und repräsentativ zu sein, ein Widerspruch in sich, wie Mann in der Zeit des Ersten Weltkriegs feststellen musste, als sein

Wunsch, als durch und durch »deutscher« Künstler wahrgenommen zu werden, ihn zu immer verworreneren intellektuellen Rückzugsgefechten zwang. Als jedoch der Zeitpunkt für den Bruch mit dem NS-Regime kam, zeigte sich, dass sein Kampf dialektischer Natur war. Indem Mann gleichzeitig sein Ziel künstlerischer Autonomie und den Anspruch, auf diese Weise für die Masse zu sprechen, vorantrieb, gelang es ihm, ein intellektuell kohärentes Fundament für seine Missachtung der deutschen Regierung zu legen.

Durch die Überquerung des Atlantiks betrat Mann jedoch auch einen Teil der Welt, in dem der Begriff »Kultur« konzeptionell ganz anders als auf dem europäischen Kontinent befrachtet war. Die Vereinigten Staaten waren ein von Einwanderern gegründetes Land; die Auffassung, dass Kultur in irgendeiner Form ein Ausdruck von Merkmalen sei, die mit Blut und Boden verbunden sind, hatte hier geringeren Einfluss. In Anbetracht der weit verstreuten Gemeindezentren und der relativ jungen künstlerischen Einrichtungen herrschte auch kein vergleichbares Gefühl einer unabhängigen Klasse Kulturschaffender, das zur Entstehung der europäischen *Bobème* geführt hatte. Unter Kultur verstand man in den Vereinigten Staaten eher etwas, das stärker an die britische Auffassung dieses Begriffs im 18. Jahrhundert angelehnt war: eine erworbene Palette von Ideen und Verhaltensmustern, die einer Person das Etikett der Oberschicht verlieh. In Manns Fall stellte sich folglich nicht nur einfach die Frage: Würden die Amerikaner seiner repräsentativen Legitimität als Ikone der deutschen Kultur Glauben schenken?, sondern auch: Warum sollten sie sich darum scheren?

Als Thomas Mann im Jahr 1934 zum ersten Mal amerikanischen Boden betrat, war er dort dank einer unablässigen Marketingkampagne, die ihn als den »größten Literaten unserer Zeit« gefeiert hatte, bereits berühmt. Diese Kampagne trachtete danach, amerikanische Leser davon zu überzeugen, dass Manns Bücher tiefgründige Ideen enthielten, die ihnen auf ihren eigenen Wegen des gesellschaftlichen Aufstiegs nützlich sein konnten. Wenn das seine letzte Reise gewesen wäre, dann wäre Manns Karriere im Laufe der Dreißigerjahre zweifellos in eine Phase des jähen Niedergangs eingetreten, wie schon bei früheren deutschen Größen der Literatur, die man ähnlich vermarktet hatte – nehmen wir nur seinen Erzrivalen Gerhart Hauptmann. Doch zu dem Zeitpunkt, als Mann 1938 von Bord der *Queen Mary* ging, suchten Millionen Amerikaner verzweifelt nach Antworten auf Fragen wie: Wo liegen die Ursprünge des Nationalsozialismus? Waren die Deutschen von Natur aus böse? Konnte man mit Hitler jemals

Frieden schließen? Thomas Mann lieferte ihnen in Vorträgen, Essays und Interviews Antworten. Im Zeitraum von 1938 bis 1945 übertraf Manns Bedeutung als Erklärer der gegenwärtigen Situation in Europa ohne Zweifel seine Rolle als Autor anspruchsvoller und kulturell wertvoller Belletristik. Im Laufe dieser Jahre gab Alfred A. Knopf fünf neue Bände mit Reden und Essays heraus und schuf damit ein Gegengewicht zu fünf Bänden literarischer Texte. Die Romane und Erzählungen waren ohne Zweifel intellektuell gewichtiger, doch die Essays und Reden verkauften sich besser. Von dem Transkript der Vorlesung *The Coming Victory of Democracy* etwa wurden mehr Exemplare als von *Joseph in Ägypten* verkauft, dem kommerziell erfolgreichsten literarischen Werk, das Mann während seines amerikanischen Exils veröffentlichte.²⁶

Die Moderne und die Medien

Somit war Thomas Manns Erfolg in den Vereinigten Staaten im Grunde das Resultat zweier zufälliger Handlungen der kulturellen Übertragung: eine durch und durch deutsche Kulturauffassung, die überraschend bei einem amerikanischen Publikum an Bedeutung gewann, und ein in Europa nach dem Ersten Weltkrieg entwickeltes Modell einer Weltrepublik der Literatur wurde in einer Welt hilfreich, die in rasantem Tempo auf eine zweite globale Katastrophe zutrieb.

In den letzten Jahren haben die Literaturgeschichten des frühen 20. Jahrhunderts diese Jahrzehnte zunehmend wahrgenommen als etwas, das gemeinsam »das erste Medienzeitalter« bildete, wie der Literaturwissenschaftler David Trotter es nennt.²⁷ Im elementarsten Sinn heißt das schlicht, dass in diesem Zeitraum Kino, Telefon, Rundfunk und später auch das Fernsehen zur Printkultur als wichtige Kanäle für die Nachrichtenverbreitung hinzukamen, während das Printgeschäft seinerseits durch solche technischen Fortschritte wie die Fotografie verändert wurde. Thomas Mann verfolgte aufmerksam die medialen Fortschritte seiner Zeit, von seinen scharfsinnigen Überlegungen über die Röntgenfotografie im *Zauberberg* bis hin zu mehreren erfolglosen Versuchen, Filme in Hollywood zu verkaufen.

Wichtiger noch: Das Konzept eines »ersten Medienzeitalters« erinnert uns daran, dass literarische Werke und Autorenschaft im frühen 20. Jahrhundert zunehmend medial vermittelt wurden. Zum Beispiel gingen Leser, die am Kauf des letzten Buchs von Thomas Mann inter-

essiert waren, nicht mehr einfach in die Buchhandlung oder Leihbücherei vor Ort. Vielmehr studierten sie zuerst aufmerksam die ausführlichen Werbeanzeigen, die Alfred A. Knopf produziert hatte, und die etwa Klappentexte, Zusammenfassung und bisweilen Textauszüge enthielten. Wenn ihr Interesse geweckt war, konnten sie sich die Rezensionen, Kaufempfehlungen und literarischen Kolumnen vornehmen, von denen die Zeitschriften und Zeitungen jener Zeit nur so wimmelten. Wenn die Leser endlich einen Entschluss gefasst hatten, gingen sie möglicherweise in die lokale Buchhandlung – oder sie bestellten das Buch stattdessen über den »Book-of-the-Month Club«, einen Buchclub. Im letzteren Fall wäre ihre Lektüre über die US-amerikanische Post mit einer Geschwindigkeit und Effizienz zu ihnen gelangt, die erst durch die neuesten Fortschritte bei der Arbeitsorganisation und Rationalisierung ermöglicht wurden. Ganz ähnlich konnten Leser, die mehr über Thomas Manns politische Meinung erfahren wollten, einfach warten, bis er im Rahmen einer von einer professionellen Agentur organisierten Rundreise in einem Nachbarort Station machte. Um dorthin zu gelangen, stiegen sie in ihr Auto, während Mann im luxuriösen Schnellzug eintraf.

Eine solche Vermittlung geht stets mit einem gewissen Verlust an Eigenständigkeit einher: Kein Autor kann die Schlagzeilen in den Zeitungen kontrollieren, und die Frage, wer Gelegenheit bekommt, einer renommierten literarischen Persönlichkeit zu begegnen, wird stets nicht nur von der Briefftasche, sondern auch von Fahrplänen, dem Verlauf der Schnellstraßen und anderen Faktoren entschieden. Der Fall Thomas Mann ist allerdings deshalb so faszinierend, weil er gerade, als er sich zu einem selbstbewussten Manipulator des eigenen öffentlichen Images entwickelte, auch auf die angebliche Reinheit seiner Kunst pochte. In dem Werk von 1947 *Minima Moralia* schnaubte der ins Exil getriebene Philosoph Theodor W. Adorno: »Jeder Intellektuelle in der Emigration, ohne alle Ausnahme, ist beschädigt und tut gut daran, es selber zu erkennen, wenn er nicht hinter den dicht geschlossenen Türen seiner Selbstachtung grausam darüber belehrt werden will. Er lebt in einer Umwelt, die ihm unverständlich bleiben muss, [...] Zwischen der Reproduktion des eigenen Lebens unterm Monopol der Massenkultur und der sachlich-verantwortlichen Arbeit herrscht ein unversöhnlicher Bruch.«²⁸ Adornos Äußerung ist, obwohl sie in den folgenden Jahrzehnten häufig wiederholt wurde, bemerkenswert kurzsichtig. In den gleichen Jahren, in denen er *Minima Moralia* schrieb, diente Adorno zugleich Thomas Mann als musikalischer Berater für dessen Roman *Doktor Faustus*, ein zweifellos

»sachlich-verantwortliches« Werk. Mann fühlte sich jedoch recht wohl bei der »Reproduktion des eigenen Lebens unterm Monopol der Massenkultur« und beteiligte sich sogar aktiv daran.

Die folgende Darstellung wird somit aufzeigen, wie in einem Zeitalter des totalen Krieges für den Autor eine gesellschaftliche Rolle erfinden und erfolgreich populär gemacht wurde – einem Zeitalter, in dem das traditionelle Beharren der modernen Literatur auf gesellschaftlicher Autonomie an sich bereits einem politischen Akt gleichkam. Das erste Kapitel lotet Manns sich veränderndes Selbstverständnis als Schriftsteller in den Jahrzehnten vor der Machtübernahme durch die NSDAP aus. Danach wechselt der Ort des Geschehens nach Amerika. Die folgenden Kapitel konzentrieren sich auf verschiedene gesellschaftliche Gruppierungen in den Vereinigten Staaten sowie einige repräsentative Institutionen und Akteure, die sie hervorbrachten: die »middlebrow«-Kultur der Zwanzigerjahre, die Popular Front Mitte der Dreißigerjahre, den militärisch-industriellen Komplex des Zweiten Weltkriegs, und die geheimniskrämerischen Intrigen des frühen Kalten Krieges, um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen. In jedem Fall wird die Leitfrage lauten, inwiefern diese gesellschaftlichen Gruppierungen an der Schaffung und Vermittlung eines bestimmten Images von Thomas Mann beteiligt waren. In all diesen Kapiteln liegt das Hauptaugenmerk auf der Autorenfigur »Thomas Mann«, nicht auf dem Menschen in Fleisch und Blut – darauf sollen nicht zuletzt die Überschriften der Kapitel hinweisen, die nach den jeweiligen Beinamen und Werbeslogans benannt sind, mit deren Hilfe er vermarktet wurde.

Die Romane und Erzählungen, die Mann in den Dreißiger- und Vierzigerjahren schrieb, bieten den wohl besten Einblick in sein eigenes, sich veränderndes Verständnis der gesellschaftlichen Rolle des Schriftstellers. Deshalb sind die Hauptkapitel des Buchs durch »literarische Intermezzos« getrennt, die sich jeweils einem der großen Werke widmen, die Mann während seiner Zeit in Amerika schuf. Aus Platzgründen habe ich die Novelle *Die vertauschten Köpfe* (englische Ausgabe: *The Transposed Heads*, 1940) weggelassen sowie den Roman *Der Erwählte* (englische Ausgabe: *The Holy Sinner*, 1951), der gegen Ende seines Aufenthalts in den USA erschien.

Für Leser der deutschsprachigen Ausgabe von *Thomas Manns Krieg* ist an dieser Stelle noch eine weitere Anmerkung vonnöten. Der Gegenstand meiner Erörterungen sind in erster Linie nicht Thomas Manns Originaltexte, sondern die englischsprachigen Übersetzungen seiner Werke, von denen viele in den USA ein eigenes Leben und

Nachleben entwickelten. So orientiert sich die Reihenfolge der literarischen Intermezzi dann auch an den Erstveröffentlichungen in Amerika, ebenso sind die hinter den Titeln angeführten Erscheinungsjahre im Inhaltsverzeichnis die der amerikanischen Ausgaben. Auf den deutschsprachigen Thomas Mann-Kenner mag dies zunächst befremdlich wirken. Ich hoffe aber, dass sich gerade durch diese Entfremdung eine neue Perspektive auf einen vermeintlich gut bekannten Autor eröffnet.

Der Lesbarkeit halber werden im Text meist die deutschen Originaltitel von Manns Werken verwendet. Nur an einigen Stellen, in denen es explizit z. B. um Unterschiede zwischen amerikanischen und deutschen Ausgaben geht oder um Aufsätze oder Reden, die zu Manns Lebzeiten nie auf Deutsch veröffentlicht wurden, finden sich englischsprachige Titel.

Ebenso wurden alle im Original englischsprachigen Zitate ins Deutsche übersetzt und dieser Umstand nur dort explizit gekennzeichnet, wo es sonst zu Verwirrung kommen könnte (z.B. wenn Mann selbst auf Englisch geschrieben hat oder nur eine englische Version seiner Worte erhalten ist).

KAPITEL I

Lehrmeister Deutschlands

Durch das Werk eines Dichters wie Thomas Mann sind der Welt tiefere Zonen der deutschen Geistes- und Seelenwelt begreifbar vermittelt worden als durch eine Menge von Büchern, die einem bestimmten Erlebnis- oder Erinnerungsschema angepaßt sind. [...] Eine Kontinuität der deutschen Geistesentwicklung [...] ist für die europäische Intelligenz klar ersichtlich in den Zusammenhängen, die Thomas Mann mit Nietzsche und Wagner verbinden.

Max Rychner, »Literarischer Nobelpreis 1929«

Thomas Mann treffe ich höchstens zufällig und dann schauen 3000 Jahre auf mich herab.

Bertolt Brecht, Brief an Karl Korsch, Juli/August 1941

Thomas Manns Publikum aus den Jahren des Ersten Weltkrieges hätte es sich sicherlich nie träumen lassen, dass der berühmte Autor eines Tages in den Vereinigten Staaten als die führende Stimme des »anderen Deutschland« und als Intimfeind der offiziellen Regierung seines Heimatlandes gefeiert werden sollte. In der ausführlichen Darlegung seiner damaligen politischen Ansichten, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), konstatiert Mann nämlich, dass es die Pflicht des wahren Künstlers sei, sich jeglicher Einmischung in öffentliche Belange zu enthalten – eine Haltung, die er als genuin deutsch beschreibt, während er für Autoren, die sich im journalistischen Schreiben versuchen – und die üblicherweise eher in England oder Frankreich anzutreffen seien –, nur Spott übrig hat.

Noch 20 Jahre später sollten ihn diese frühen Einlassungen gelegentlich einholen. So veröffentlichte die *New York Herald Tribune* im Dezember 1938 einen Brief an den Herausgeber, in dem die Wahrnehmung Thomas Manns als Sprecher des »anderen Deutschland« scharf kritisiert wurde: »Lesen Sie »Friedrich und die große Koalition« [sic] von ihm – in der New Yorker Stadtbibliothek ist ein Exemplar vorhanden – und beachten Sie die Hundertachtziggradwendung, die sein politisches Denken in den letzten Jahren durchgemacht hat.«¹ Der Absender des Briefes, ein gewisser Thomas A. Baggs, war über das Thomas Mannsche Werk in englischer Sprache offenbar schlecht informiert, denn »Friedrich und die große Koalition« war die einzige

patriotische Kriegsschrift des Autors, die zu diesem Zeitpunkt bereits in Übersetzung vorlag. Das eigentliche Argument jedoch trifft ins Schwarze. Deutschland werde den Krieg schon deshalb unweigerlich gewinnen, schrieb Thomas Mann dort beispielsweise, weil »die Geschichte nicht dazu da ist, Unwissenheit und Irrtum mit dem Siege zu krönen.« (*GKFA*, 15.1:45) Hätten die gewöhnlichen Amerikaner der späten 1930er-Jahre diese chauvinistischen Bemerkungen gekannt, hätten sie sich wahrscheinlich von ihm abgewendet.² Mann selbst war sich dessen aufs schärfste bewusst und sorgte dafür, dass die *Betrachtungen eines Unpolitischen* während seiner Lebzeiten nicht ins Englische übersetzt wurde.

Aus einem anderen Blickwinkel sind die *Betrachtungen* jedoch eher die Vorwegnahme von Thomas Manns späterer Rolle in Amerika als ihre Negation. Denn die gesamte Schrift basiert auf der Prämisse, dass der Autor und sein Land durch ein Abbildverhältnis verbunden sind: dass sich in den Worten und Taten des Einzelnen der allgemeine Nationalcharakter widerspiegele. Diese Prämisse – oder vielmehr dieser aktive Wunsch, ein solcher Repräsentant zu werden – war von Anfang an ein Fixstern in Thomas Manns Laufbahn und blieb über alle Neuerfindungen und Wandlungen hinweg als solcher bestehen.

In den Jahren der Weimarer Republik wurde Thomas Manns Streben nach Repräsentation häufig kommentiert und noch häufiger bespöttelt. Im Jahr 1919 gab der konservative Journalist Hanns Elster Thomas Mann noch den Ehrentitel eines »preceptor Germaniae« (Lehrmeister Deutschlands), den als erster der Renaissance-Humanist Philipp Melanchthon erhalten hatte. Er bezeichnete einen Autor, der durch sein Schreiben das Selbstverständnis der Nation mitprägt.³ Doch die Begeisterung der Konservativen kühlte erheblich ab, als Thomas Mann im Jahr 1922 die Weimarer Verfassung öffentlich begrüßte. Eine satirische Zeichnung des rechten Karikaturisten Arthur Johnson verspottete ihn unbarmherzig als Ruhmesdichter der Republik (Abb. 2), wobei das Urteil der Liberalen und Linken häufig nicht weniger vernichtend ausfiel: So machte sich der österreichische Essayist Jean Améry über die Ehrerbietung lustig, die Thomas Mann so häufig von der Weimarer Öffentlichkeit zu erwarten schien (und gewöhnlich auch bekam), indem er die atemlose Berichterstattung eines deutschen Radioreporters von der Verleihungszeremonie des Literaturnobelpreises im Jahr 1929 parodierte: »Thomas Mann erhebt sich; elastischen Schrittes bewegt seine frackgewohnte Gestalt sich auf die Tribüne zu.«⁴

Thomas Mann, der Ruhmesdichter der deutschen Republik

(Der Führer Thomas Mann hat in einer Rede ein
hohes Lobes auf die heutige Republik gesprochen)



Hymne schwinge dich! — Jubel entringe sich! — Hoch
zum Licht hinan! — Ich, der Thomas Mann — Ich
besinge dich — Republikanisches — Thomaanisches



Höchstes Prinzip! — Göttliche Geistesform! — Einheit
von Staat + Kultur. — Herrliches Menschheitsbild. —
Himmelscher Weichheitsbild, — Der dich zum Höchsten
hebt, — Zum Objektiven strebt, — Neu-deutsches Reich!



Ich überschlage mich, — Ehrfurchtvoll woge mich —
Mit meinem Segen vor. — Neige dein huldvoll' Ohr:



Jüß! deine Wanne ganz! — Siehe im schönsten Kranz —
Die Schieber des Vaterlands! — Heil sei mit dir!

Abb. 2: Karikatur Thomas Manns von Arthur Johnson, 1923

In Wirklichkeit war Thomas Mann nicht annähernd so steif und überheblich, wie seine schärfsten Kritiker suggerierten. Die umfangreichen und häufig selbstquälerischen Reflexionen über seinen repräsentativen Status offenbaren vielmehr, dass er äußerst sensibel auf die sozialen Strömungen in seiner Umgebung reagierte. Und seine spätere Karriere in Amerika zeigt, dass er seinen Ruhm letztendlich nicht der Fähigkeit verdankt, sich neuen historischen Bedingungen zu widersetzen, sondern sie in Worte zu fassen. Was auch immer der Nationalsozialismus noch gewesen sein mag, er war eine machtvolle Erscheinungsform der Moderne. Indem Thomas Mann sich erfolgreich als dessen Gegner inszenierte, zeigte er nicht etwa blinde Ehrerbietung gegenüber der Tradition, sondern ließ sich vielmehr auf einen dialektischen Reigen ein, der die soziale Rolle des Autors auf dauerhafte Weise veränderte.

Rollenbilder und literarische Vorläufer

Am deutlichsten offenbart sich Thomas Manns Suche nach zeitgemäßen Formen der Repräsentation paradoxerweise in seinem nahezu konstanten Nachdenken über die literarische Vergangenheit. Seine zahlreichen Reden und Essays über seine poetischen Vorfahren sind nicht nur als Versuch zu deuten, sich die Autorität dieser Persönlichkeiten anzueignen. Schon die Empörung, mit der im Jahr 1933 konservative Kreise auf seinen Festvortrag über *Leiden und Größe Richard Wagners* reagierten, (in dem er Wagner der bürgerlichen Überheblichkeit beschuldigt und die Frage aufwirft, ob die Idee des »Gesamtkunstwerks« künstlerisch tatsächlich so fundiert ist, wie seine Schüler behaupten), war hierfür ein Anzeichen.⁵ Manns kritische Reflexionen sollten stattdessen als Versuch betrachtet werden, die Gegenwart mithilfe der Analyse von Ähnlichkeiten und Unterschieden zur jüngeren Vergangenheit besser zu verstehen.

Einer der wichtigsten Referenzpunkte in diesem Prozess der historischen Selbst-Triangulierung war Johann Wolfgang von Goethe. Thomas Manns literarische Beschäftigung mit dem älteren Schriftsteller hat viele Facetten und umfasst so unterschiedliche Werke wie die Novelle »Schwere Stunde« (1905), aber auch die Essays »Goethe und Tolstoi« (1923), »Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters« (1932), »Goethes Laufbahn als Schriftsteller« (1933), »Goethes Faust« (1938) und »Goethe und die Demokratie« (1949) sowie den Roman *Lotte in Weimar* (1939). Bemerkenswert ist tatsächlich, dass

sich Thomas Mann – wenn man von einem einzigen Essay über Gottfried Ephraim Lessing (»Lessing«, 1929) und ein paar wichtigen Bemerkungen über Martin Luther absieht – nie öffentlichkeitswirksam mit einem vor Goethe geborenen Autor der deutschen Literaturgeschichte beschäftigt hat.

Goethe war durchaus nicht der erste Schriftsteller, der als archetypischer Vertreter der deutschen Kulturtradition gerühmt wurde. Das Beispiel Philipp Melanchthons ist schon erwähnt worden, und in den 1780er-Jahren wurde Christoph Martin Wieland von den deutschen Leserinnen und Lesern als »klassischer Nationalautor« gefeiert.⁶ Goethe entwarf jedoch eine Theorie des repräsentativen Künstlertums, in der die – positive wie negative – Rolle von sozialen Veränderungen für das Ansehen des Schriftstellers mit bedacht wurde und die sich für die folgenden zwei Jahrhunderte als äußerst wichtig erweisen würde. In seiner klassischen Auseinandersetzung mit dem Thema, »Literarischer Sansculottismus« (1795), legte Goethe dar, dass es in Deutschland schon deshalb niemals einen wahrhaft »nationalen« Autor geben könne, weil die Nation so beschaffen sei, dass »ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zersstückelt«. Nirgends in Deutschland gebe es einen »Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich Schriftsteller zusammenfänden und nach *einer* Art, in *einem* Sinne, jeder in seinem Fache sich ausbilden könnten«.⁷ Ebenso beunruhigend fand Goethe den wachsenden Einfluss eines »große[n] Publikum[s] ohne Geschmack«.⁸ Anders gesagt: Goethe zeigte also ein ausgeprägt analytisches Verständnis nicht nur für die Entstehung von Nationalstaaten insgesamt, sondern auch für die spezifischen Zwänge, denen das künstlerische Schaffen in bürgerlichen Gesellschaften unterliegt, weil Schriftsteller sich nicht mehr auf das Mäzenatentum des Adels innerhalb eines Feudalsystems verlassen können. In den beiden Essays, die Thomas Mann zum Gedenken an Goethes 100. Todestag verfasste, »Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters« und »Goethes Laufbahn als Schriftsteller«, verwendete er viel Mühe darauf, diesen modernen Aspekt des großen Dichters zu hervorzuheben.

Ein zweiter Grundlagentext, der sich mit dem Thema der repräsentativen Autorschaft innerhalb der deutschen Tradition befasst, Friedrich Schillers »Über naive und sentimentalische Dichtung«, wurde ebenfalls im Jahr 1795 veröffentlicht. Wie Goethe war auch Schiller für Thomas Mann ein lebenslanger intellektueller Fixstern, dem er unter anderem in »Schwere Stunde«, in dem verworfenen Essay »Geist und Kunst« (1909-1912) und in dem »Versuch über Schiller«

(1955) aufrichtig Tribut zollte.⁹ Genau wie »Literarischer Sansculotismus« war auch »Über naive und sentimentalische Dichtung« in Reaktion auf das Trauma der Französischen Revolution geschrieben worden. Schiller zufolge offenbart die Revolution die grundsätzliche Fragmentiertheit moderner Gesellschaften. In solchen Gesellschaften müssten sich die Künstler zwischen zwei Möglichkeiten entscheiden. Entweder strebten sie nach einer idealen Darstellung ihrer Umgebung, indem sie die Welt behandelten, als könnte sie irgendwie wieder »ganz« gemacht werden, oder sie nähmen ihr gegenüber eine reflektierte, kritische Haltung ein, und akzeptieren, dass auch ihr künstlerisches Schaffen unweigerlich fragmentarisch bleibe. Künstlern, die den ersten Weg wählen, gibt Schiller den Namen »Dichter«; diejenigen, die sich für die zweite Möglichkeit entscheiden, nennt er »Schriftsteller«.¹⁰

Im Laufe des 19. Jahrhunderts betrachteten die Deutschen sich zunehmend als Bewohner eines »Landes der Dichter und Denker«.¹¹ Das Konzept des kritischen, reflektierenden »Schriftstellers« wurde nun mit dem benachbarten Frankreich und, in etwas geringerem Maße, auch mit Großbritannien und den Vereinigten Staaten in Verbindung gebracht. Als sich in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts die Spannungen zwischen Deutschland und den westeuropäischen Ländern verschärften, kam die abfällige Bezeichnung »Literat« hinzu, die auf professionelle Schreiberlinge und Sensationsjournalisten verweisen sollte, also auf Intellektuelle, die keine Skrupel hatten, jeden beliebigen Standpunkt zu vertreten, solange sich damit Geld verdienen ließ.¹²

Ironischerweise war die deutsche Gesellschaft im späten 19. Jahrhundert natürlich fragmentierter als jemals zuvor in ihrer Geschichte. Die zweite industrielle Revolution, in Gang gesetzt durch das Aufkommen der Elektrotechnik und der chemischen Industrie, katapultierte die bis dahin überwiegend landwirtschaftlich geprägte Nation in die Moderne. Moderne Gesellschaften aber zerfallen unweigerlich in disparate Gruppen – Arbeiter, Kapitalisten, in ihrer Existenz bedrohte Bauern und Handwerker, Bürokraten, Intellektuelle –, deren Perspektiven aufgrund ihrer unterschiedlichen Rollen im sozialen Gefüge notwendig in Widerspruch zueinander stehen. Auch Schriftsteller können dieser Entwicklung nicht enttrinnen. Zur selben Zeit also, als die öffentliche Meinung in Deutschland den Dichter als eine Art Orakel zu verehren begann – als den alleinigen Garanten jener nationalen Identität, die durch den Streit parteiischer Interessensgruppen im echten Leben permanent gefährdet zu sein schien – war

jeder einzelne reale Schriftsteller damit beschäftigt, sich selbst eine soziale Nische zu erschaffen, die in ihrer Inselhaftigkeit den Nischen der anderen in nichts nachstand.

Im Licht dieser Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit wird deutlich, warum sich vielen Zuhörern die Nackenhaare aufstellten, als Thomas Mann Goethe anlässlich seines 100. Todestag zum prototypischen »Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters« erklärte und – was noch schlimmer war – von seiner »Laufbahn als Schriftsteller« sprach, anstatt von seiner »Berufung als Dichter«. Mann erklärte sogar explizit, es sei »[...] eine recht unfruchtbare kritische Manie, zwischen Dichtertum und Schriftstellertum lehrhaft zu unterscheiden unfruchtbar und selbst undurchführbar, weil die Grenze zwischen beidem nicht außen, sondern im Innern der Persönlichkeit selbst verläuft [...]« (GW, IX: 334). Das war durchaus keine unschuldige Äußerung, sondern ein hochreflektierter Versuch, Goethes Prestige als durch und durch »deutscher« Künstler für ein reformiertes Verständnis dessen einzuspinnen, was vielleicht tatsächlich eine solche repräsentative Aufgabe begründen konnte.

Inspiziert war dieser Prozess der Neudefinition von Friedrich Nietzsche, dessen Begriff der »Erkenntnis« von Thomas Mann übernommen wurde – als das wesentliche Ziel, nach dem ein moderner Schriftsteller streben sollte. So schrieb Mann in seinem ersten größeren ästhetischen Programm, dem 1906 entstandenen Essay »Bilse und ich«:

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. (GKFA, 14.1:105-106).

Vier Jahre später versicherte er in dem unveröffentlichten Essay »Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland« erneut, der moderne Literat begegne hier als »[...] Künstler der Erkenntnis (von der Kunst im naiven und treuherzigen Sinne geschieden durch Bewußtheit, durch Geist, durch Moralismus, durch Kritik) der scheuesten Befremdung, dem tiefsten Mißtrauen« (GKFA, 14.1:225). Geistige Tätigkeit und moralisches Empfinden gehen hier eine Verbindung mit dem Bewusstsein des Schriftstellers von sich selbst ein, um den Künstler als einen Menschen darzustellen, dem schmerzhaft bewusst ist, dass er in einer fragmentierten Welt lebt, in der jede

Überzeugung unweigerlich weiterer Diskussion und Kritik ausgesetzt ist.

Dieses Beharren auf kritischer Reflexion und bewusster Wahrnehmung der Realität wurzelte zu einem großen Teil in dem Respekt, den Thomas Mann ein Leben lang für seine familiären Vorfahren verspürte, die ihre herausgehobene soziale Stellung durch bürgerlichen Pragmatismus und kaufmännisches Kalkül errungen hatten. Bereits im Jahr 1895 stellte er in einem Brief an seinen Freund Otto Grautoff, den »[...] ›Schriftsteller‹, mit starker *intellektueller* Begabung« über den bloßen Dichter, den Geschäftsmann aber über beide (*GKFA*, 21:58; Hervorhebung im Original). Wenig Verständnis hatte Thomas Mann dagegen für das gängige deutsche Bild des »Dichters« als eines Lieferanten von idealisierten Alternativen zur Realität – beziehungsweise, wie es in dem Essayentwurf *Geist und Kraft* heißt, von dem, »[...] was lallend aus orphischen Tiefen kommt« (*GuK*, 158). Zudem beharrte er darauf, »[...] dass kein moderner schaffender Künstler das Kritische als etwas seinem eigenen Wesen Entgegengesetztes empfinden kann.« (*GKFA*, 14.1:86) Alles, was er jemals über Goethe, Schiller und auch Wagner schrieb, kann dementsprechend als Versuch gelesen werden, jene Personen aus ihrer angestammten Rolle im intellektuellen Leben Deutschlands zu lösen und sie als Vorboten seiner eigenen Konzeption des modernen Schriftstellers zu rehabilitieren. Dies sollte sich als lebenslange Aufgabe erweisen: In dem Antwortschreiben Thomas Manns an den deutschen Professor Conrad Wandrey, von dem er ein Manuskript erhalten hatte, in dem wieder einmal die Tugenden des deutschen Dichters beschworen wurden, ist sein Unmut deutlich zu hören: »Aber gewiß ist, daß es sich da um einen schwer zu handhabenden und fast immer plump gehandhabten Gegensatz handelt. Sie wissen natürlich, daß Goethe, zum Unterschied von Shakespeare, sich als Schriftsteller bekannt hat?« (*GKFA*, 23.1:136)

Künstlerischer Habitus und der Kontrast zu Stefan George

In Thomas Manns Ringen um eine Selbstdefinition war der Versuch, sich in einem existierenden Diskurs über repräsentative Autorschaft zu positionieren, nur ein erster Schritt. Er musste außerdem zeigen, dass er in der Lage war, sich die von ihm umrissene neue Position vollständig zu eigen zu machen. Diese Aufgabe erfüllte er glänzend, und in der Tat sind es weniger seine schriftlichen Kommentare zur gesellschaftlichen Rolle des modernen Schriftstellers, die im Gedächtnis

geblieben sind, als vielmehr seine bemerkenswert theatralischen Versuche, eben diese Rolle im wirklichen Leben vollständig auszufüllen.

Das Bestreben, einen modernen Schriftsteller zu verkörpern und sein öffentliches Auftreten einem spezifischen Satz von Regeln zu unterwerfen, die der Soziologe Pierre Bourdieu als »habitus« bezeichnet hätte, kann der etwas anderen Strategie der vorangegangenen Generation von Kulturschaffenden gegenübergestellt werden: der literarischen *Bohème*. Die *Bohème* war in den 1850er-Jahren entstanden, als Künstlerinnen und Künstler zum ersten Mal den Versuch unternommen hatten, eine bestimmte Identität anzunehmen, einen Verhaltenskodex zu etablieren, der den professionellen Schriftsteller vom bloßen Amateur unterschied.¹³ Mann hatte die *Bohème*-Kultur mit ihren exzentrischen Manierismen, ihrem strategisch inszenierten ausschweifenden Lebensstil und ihrer ausgefallenen Kleidung während der 1890er-Jahre in seiner Wahlheimat München-Schwabing noch kennengelernt, und sie hat in seinen frühesten Erzählungen deutliche Spuren hinterlassen. Zu dieser Zeit war das *Bohème*-Leben allerdings schon weitgehend einer anderen literarischen Strömung gewichen, nämlich der Idee des *l'art pour l'art*. Während die *Bohème* sich bemüht hatte, für den Künstler einen sozialen Ort innerhalb der modernen Welt zu erobern, gingen die Schüler des *l'art pour l'art* einen Schritt weiter und wandten dieser Welt den Rücken zu. Sie traten für die Reinheit der Kunst ein und dafür, dass Kulturschöpfungen (sowohl finanziell als auch politisch) von der Gesellschaft als Ganzer komplett unabhängig sein sollten.

Der führende Repräsentant dieser Strömung in Deutschland war der Lyriker Stefan George. Er hatte einen Zirkel von Bewunderern um sich geschart, die sein Werk für den Ausdruck des wahren, des »geheimen« Deutschland hielten. Dieses geheime Deutschland schwebte, wie der George-Jünger Friedrich Wolters es sinngemäß ausdrückte, im freien Raum seiner selbstgeschaffenen Atmosphäre, weit über den Niederungen ethnischer und wirtschaftlicher Grenzen, unbeschränkt von Topografie und Zollunion.¹⁴ Ähnlich wie Thomas Mann hatte George ein starkes Bewusstsein davon, dass die Verkörperung einer ganz bestimmten Variante moderner Autorschaft durchaus nicht nur von der Qualität seines Schreibens abhing, sondern auch sehr wesentlich auf gewissen Entscheidungen basierte, die sein persönliches Auftreten betrafen, zum Beispiel auf der Art, wie er sich kleidete, auf seinen Arbeitsgewohnheiten und seinem Verhalten im Zwischenmenschlichen. Er war zu seinem Glück mit einer Adlernase ausgestattet, die entfernt an Dante Alighieri erinnerte, bevorzugte

priesterartige Gewänder und wandelte so durch München, eine Aura des noblen Asketismus um sich verbreitend.¹⁵

Thomas Mann mochte Stefan George nicht im Geringsten, und es finden sich in seinem Werk zahlreiche Stellen, in denen er sich über dessen Selbstinszenierung und die seiner Jünger lustig macht: Die auffälligsten sind die kurze Erzählung »Beim Propheten« (1904) und das letzte Kapitel des *Zauberberg*. Der Literaturkritiker Daniel DiMassa hat diese Animositäten wesentlich darauf zurückgeführt, dass sich beide Autoren zwar zu Männern hingezogen fühlten, aber ganz unterschiedliche Auffassungen über die sexuelle Anziehung zwischen gleichgeschlechtlichen Menschen vertraten.¹⁶ Eine ebenso große Rolle spielte sicherlich, dass Thomas Mann wenig Verständnis für Georges Versuche hatte, die Kunst von der Gesellschaft zu trennen, sie so sehr in sich selbst abzuschotten, dass sie nur noch von Eingeweihten gewürdigt werden konnte. Wenn Literatur erst durch die kritischen Fähigkeiten des Künstlers ihre Richtung bekam, dann war eine große Offenheit gegenüber der Welt für sie unerlässlich. Indem Thomas Mann einen bürgerlichen Lebensstil kultivierte, der sich äußerlich von dem eines erfolgreichen Anwalts, Kaufmanns oder Politikers so gut wie gar nicht unterschied, wählte er also bewusst einen Weg, der dem von George und seinem Zirkel diametral entgegenstand.

Aber es stand sehr viel mehr auf dem Spiel, als die Frage, wie man sich kleidete oder in der Öffentlichkeit auftrat. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war die Verlagslandschaft zunehmend durch die wachsende Kluft zwischen kommerzieller Massenliteratur und solchen Büchern geprägt, die sich an ein ganz spezifisches intellektuelles Publikum richteten. Selbstverständlich haben sich Zeitungsmacher und Verlagshäuser schon immer an unterschiedliche Leserinnen und Leser gerichtet: Unterschiedliche ästhetische Vorlieben zu bedienen, ist eine von vielen Möglichkeiten, soziale Hierarchien zu zementieren.¹⁷ Doch die rasante Urbanisierung, die umfassende Erwerbstätigkeit und der merkliche Anstieg der Alphabetisierung führten dazu, dass sich diese Entwicklung rapide beschleunigte. Während sich neue Tageszeitungen an ein Massenpublikum richteten – und häufig auch erzählende Literatur und Kulturkritiken abdruckten – entstanden gleichzeitig auch intellektuellere Zeitschriften, die darauf abzielten, die Voraussetzungen der modernen Kunst hochzuhalten.¹⁸ Als es für jüngere Autorinnen und Autoren immer schwerer wurde, sich auf einem ohnehin schon gesättigten Markt zu behaupten, weil größere Verlage begannen, günstige Nachdrucke der deutschen Klassiker herauszubringen, kamen ihnen kleinere Verlagshäuser zu Hilfe.

George stellte sich bewusst gegen die Anforderungen des Marktes und veröffentlichte einen Großteil seiner Arbeiten in der von ihm selbst gegründeten Zeitschrift *Blätter für die Kunst* und dem zugehörigen Verlag.¹⁹ Thomas Mann wählte einen anderen Weg. Seine frühen Erzählungen erschienen in kleineren Magazinen oder wurden von ihnen in Auftrag gegeben, unter ihnen die naturalistische Zeitschrift *Die Gesellschaft*, das Jugendstilmagazin *Pan* und die wöchentliche Satirezeitschrift *Simplicissimus*, die ihm sogar eine Redakteurstelle anbot.²⁰ Aber schon im Jahr 1897 hatte er sich einen dauerhaften Platz auf den Seiten der *Neuen deutsche Rundschau* (später: *Neue Rundschau*) gesichert, der Hauszeitschrift des S. Fischer Verlags, die es sich zum Ziel gemacht hatte, der Mitte der deutschen Gesellschaft anspruchsvolle moderne Prosa zu präsentieren. Drei Jahre später bekam Thomas Mann die Chance seines Lebens, als Fischer sich einverstanden erklärte, seinen Debütroman *Buddenbrooks* zu veröffentlichen, jedoch unter der Bedingung, dass er ihn um die Hälfte kürzte. Thomas Mann weigerte sich kühn – mit dem Argument, dass die Integrität seiner Arbeit dadurch insgesamt gefährdet sei – und setzte sich durch. Die erste Auflage von *Buddenbrooks* war ein Flop, doch der Roman fand schließlich doch noch sein Publikum, als Fischer den Preis senkte und das Buch – statt in der sperrigeren zweibändigen Ausgabe – als Einzelband herausgab. Bald folgte eine Auflage der nächsten, und schon in den späten Zwanzigerjahren war *Buddenbrooks* einer der bestverkauften deutschen Romane aller Zeiten.

Für Thomas Mann erwies sich diese Kombination aus anfänglichem Scheitern und späterem spektakulärem Erfolg als ideal. Weil er sich im Angesicht der Macht des Marktes geweigert hatte, in Bezug auf seine literarische Arbeit Kompromisse einzugehen, traute man ihm einerseits zu, die Autonomie der modernen Kunst glaubwürdig zu verteidigen. Andererseits etablierte er sich durch den anschließenden Erfolg seiner Bücher als Autor, der eine ganze Gesellschaft ansprechen und schließlich sogar *für* sie sprechen konnte. Weil er wusste, dass seine Reputation als bedeutender Schriftsteller gesichert war, konnte Thomas Mann schon in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts die Gangart wechseln und anfangen, mit Blick auf ein größeres Publikum zu schreiben. Er ging die Sache dennoch vorsichtig an: Als er im Jahr 1908 zum ersten Mal eine seiner Erzählungen (»Das Eisenbahnglück«) in einer auf den Massenmarkt ausgerichteten Tageszeitung veröffentlichte, sah er sich genötigt, Freunden und Familienmitgliedern mitzuteilen, es sei »ja wirklich nichts dran, – Nachmittagsarbeit und nur dem überraschend anständigen Honorar zu-

liebe hergestellt, das man dort für bestellte Arbeit zahlt. Weihnachten ist teuer.« (GKFA, 21:404) Schon bald wurde er jedoch mutiger und überredete Fischer, eine massenmarkttaugliche Taschenbuchausgabe seiner Novelle *Tristan* zu lizenzieren; und in den frühen Zwanzigerjahren führte er regelmäßig harte Verhandlungen mit seinem widerstrebenden Verleger, um ihn zu überreden, Märkte anzusteuern, die auf ein größeres Publikum zielten. Das umjubelte Ergebnis dieser Bemühungen war die sogenannte Volksausgabe von *Buddenbrooks*, die sich zwischen 1929 und 1935 fast eine Million Mal verkaufte.²¹

Die richtige Bühne für seine Prosa zu finden, war jedoch nicht alles. Damit Thomas Mann genau die Art von modernem Schriftsteller werden konnte, die er für sich ins Auge gefasst hatte, bedurfte es noch zweier weiterer Merkmale. Erstens musste er als Figur des öffentlichen Lebens sichtbar werden, der Respekt nicht nur wegen ihres Schreibens gebührt, sondern auch aufgrund ihrer starken Persönlichkeit. Dieses Ziel erreichte er vor allem durch eine Reihe extrem erfolgreicher Lesereisen, aber auch mithilfe von weniger konventionellen Strategien, zum Beispiel durch seinen neuartigen Einsatz von Autorenfotos, auf denen er sich als moderner, professioneller Schriftsteller inszenierte.²² Die zweite Eigenschaft, die nötig war, um das nietzscheanische Ideal des modernen Intellektuellen in die Tat umzusetzen, war Reflektiertheit, beziehungsweise das Bewusstsein der Tatsache, dass seine literarischen Arbeiten Teil der deutschen Gesellschaft waren und insofern auch Gegenstand von Kritik aus einem Blickwinkel, der nicht sein eigener war. Der frühe Thomas Mann hat gelegentlich versucht, auf Rezensionen Einfluss zu nehmen. So gab er im Jahr 1901 seinem Freund und Bewunderer Otto Grautoff detaillierte Anweisungen, was er in einer Rezension seines kürzlich veröffentlichten Romans *Buddenbrooks* schreiben sollte (GKFA, 21:179). Darüber hinaus las er die Rezensionen zu seinen Büchern sein Leben lang äußerst sorgfältig und reagierte auch immer wieder schriftlich auf sie, entweder privat oder in gedruckter Form.²³ Schließlich scheute er keine Mühen, sich mit Professoren aus der ganzen Welt anzufreunden, die sich für seine Arbeiten interessierten; sehr früh wurde er außerdem Mitglied der Literaturhistorischen Gesellschaft in Bonn, der allerersten deutschen akademischen Gesellschaft, die sich ausschließlich der Gegenwartsliteratur widmete²⁴; und nicht zuletzt trat er im Jahr 1909 als Gründungsmitglied dem Schutzverband deutscher Schriftsteller bei, einem Lobbyverband für Berufsautoren. Mithilfe dieses Verbands, einer Interessengemeinschaft, die *von* Kulturschaffenden *für* Kulturschaffende gegründet

worden war, konnte sich Thomas Mann auf glaubwürdige Weise für die Unabhängigkeit der modernen Kunst von bloßen ökonomischen Interessen einsetzen und gleichzeitig dafür sorgen, dass diese Kunst fest in der breiteren deutschen Öffentlichkeit verankert war.

Seine durch und durch moderne Auffassung des Schriftstellers, die dem konservativen Verständnis des »Dichters« diametral widersprach, hatte Thomas Mann bis zu den Zwanzigerjahren nicht nur philosophisch ausformuliert, sondern er verkörperte sie nun auch in der Öffentlichkeit. Nur mit Mühe gelang es ihm, sie mit seinem gleichzeitigen Ehrgeiz, als Sprachrohr der Nation betrachtet zu werden, zu vereinbaren. In seinen Anweisungen an Otto Grautoff aus dem Jahr 1901 hatte er den jüngeren Freund vor allen Dingen gedrängt, »[...] den *deutschen* Charakter des Buches« hervorzuheben (GKFA, 21:179). Und viele Jahre später vertraute er seinen Notizbüchern an, er habe »[...] die Neigung, sich als nationaler Faktor, sich überhaupt national zu nehmen« (Nb., 2:120). Wie konnte ein wirklich moderner Künstler allerdings für sich beanspruchen, für eine ganze Nation zu sprechen, wenn sich moderne Autorschaft nicht nur durch die Bejahung des kritischen Intellekts, sondern auch durch die Fähigkeit zur Selbstreflexion – und damit auch durch Einsicht in die Begrenztheit der schriftstellerischen Perspektive – auszeichnete? Dies war die Frage, mit der Thomas Mann in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts zu kämpfen hatte, und die literarischen Vorhaben dieser Phase zeigen Spuren dieses Kampfes. Er versuchte – mit wechselndem Erfolg – klassische Formen der deutschen Literatur für das 20. Jahrhundert zu adaptieren: die Novelle (mit *Tonio Kröger*, 1903), das historische Drama (mit *Fiorenza*, 1906), und sogar den Bildungsroman (mit *Der Zauberberg*, den er 1913 begann). Schließlich kam er aber zu dem Schluss, dass solche Formen sich nur als Vorlage für Parodien eigneten (GKFA, 15.1: 175-176). Gleichzeitig fing er einige monumentale Projekte an – und ließ sie schnell wieder fallen: den Essay *Geist und Kunst* und einen historischen Roman über Friedrich den Großen, in dem es ihm wahrscheinlich darum gegangen wäre, ein kritisches Licht auf die Umstände der Entstehung einer deutschen Nation zu werfen.

Diese Kämpfe führten Thomas Mann mit der im Jahr 1912 erschienenen Novelle *Der Tod in Venedig* schließlich zu einem bemerkenswerten Erfolg. Deren Protagonist, Gustav von Aschenbach, hat all jene Projekte vollendet, die der Autor selbst in den vorangegangenen Jahren hatte aufgeben müssen; der Leser wird ferner darüber unterrichtet, dass »die Nation« seine Werke »ehrte« (GKFA, 2.1:506). Aus-

züge aus seinen Erzählungen stehen in amtlichen Schulbüchern, und ein wohlmeinender Aristokrat hat ihm ehrenhalber sogar einen Adelstitel verliehen. Aber Aschenbachs Größe gründet auch auf seiner Abkehr von jenen intellektuellen Ideen, die Thomas Mann selbst so wichtig waren, »Kritik« und »Erkenntnis«. Als junger Mann hat Aschenbach, wie wir erfahren, »dem Geiste gefröhnt, mit der Erkenntnis Raubbau getrieben, Saatfrucht vermahlen« (*GKFA*, 2.1:512). Aber mit zunehmender Reife hat er sich entschlossen »[...] das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist.« (*GKFA*, 2.1:513). Als seine Begegnung mit Tadzio ihn dazu zwingt, Wahrheiten über sich selbst ins Auge zu sehen, mit denen er kaum umgehen kann, ist es genau diese Abkehr von der Erkenntnis und besonders von der kritischen Selbsterkenntnis, die schließlich zu seinem Niedergang führt.

Politisches Engagement und der Gegensatz zu Émile Zola und Maximilian Harden

Thomas Manns Anstrengungen, sein Selbstbild als moderner Schriftsteller mit seinem Ehrgeiz zu versöhnen, als »nationaler Faktor« betrachtet zu werden, lassen sich auf fruchtbare Weise mit denen eines älteren Kollegen vergleichen, mit dem er in der Zeit des amerikanischen Exils oft verglichen werden sollte: mit Émile Zola. Als dieser mir 58 Jahren seinen berühmten offenen Brief *J'Accuse* in der Pariser Tageszeitung *L'Aurore* veröffentlichte, befand er sich bereits auf dem Höhepunkt seines Einflusses und galt als der vielleicht berühmteste Romancier Frankreichs. Mit Essays wie »Der Experimentalroman« (1880), war es ihm außerdem gelungen, die naturalistische Bewegung in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, wodurch er als die führende Stimme der literarischen Moderne wahrgenommen wurde. Sein gesellschaftspolitischer Hintergrund unterschied sich erheblich von dem Thomas Manns. Wie der Historiker Christophe Charle gezeigt hat, bewegte der starke Einfluss, den Auguste Comtes philosophischer Positivismus in den 1890er-Jahren auf die gebildeten Kreise Frankreichs gehabt hatte, eine ganze Generation französischer Intellektueller dazu, den Szientismus als führendes Glaubensbekenntnis anzunehmen, das sich im Übrigen in den Auseinandersetzungen mit den alternden Granden auf ihren renommierten Posten in den Akade-

mien und *Grandes Écoles* hervorragend als Schlachtruf benutzen ließ.²⁵ Zolas Naturalismus war die literarische Folge dieser szientistischen Bewegung. Der Naturalismus beanspruchte für sich, den unvoreingenommenen analytischen Blick und den Ehrgeiz, die Wahrheit um der Wahrheit willen auszusprechen, in die künstlerische Sphäre zu tragen. Mit genau dieser Haltung, waren den Naturalisten zufolge die jüngsten Fortschritte in den Natur- und Sozialwissenschaften möglich geworden. Darüber hinaus stand der Naturalismus für die Überzeugung, dass die adäquate Darstellung des sozialen Zusammenlebens von Menschen einzig und allein durch eine *wissenschaftliche* Grundeinstellung gelingen könne, weil menschliche Handlungen – zumindest auf allgemeiner Ebene – auf außerindividuelle Kräfte zurückgeführt werden könnten, die sich objektiv analysieren ließen.

Mit seiner Intervention in der Dreyfus-Affäre setzte Zola seinen Anspruch, in gesellschaftlichen Konflikten einen neutralen analytischen Standpunkt zu vertreten, in die Tat um.²⁶ Als die Wochenzeitschrift *The Nation* im Jahr 1937 Thomas Manns Brief an den Kanzler der philosophischen Fakultät in Bonn unter dem Titel »I Accuse the Hitler Regime« veröffentlichte, war das eindeutig als Anspielung auf jene frühere Affäre gedacht. In Wirklichkeit waren die beiden Aktionen jedoch sehr unterschiedlich motiviert. Thomas Mann kannte Zolas Romane, stand in den frühen Phasen seiner Laufbahn unter dem Einfluss naturalistischen Gedankenguts und erklärte zu einem späteren Zeitpunkt in seinem Leben Zola sogar zu einem der »Götter« seiner Jugend (GW, XIII:134). Doch als sie akut waren, kommentierte er »J'Accuse« oder die Dreyfus-Affäre mit keiner Silbe. Dieses Schweigen ist umso bemerkenswerter, als die Affäre auch in Deutschland ausführlich diskutiert wurde.²⁷

Thomas Manns Zurückhaltung beruhte darauf, dass er seine eigene intellektuelle Haltung keineswegs als neutral oder wissenschaftlich betrachtete. Dass die Modernität des Kulturschaffenden ihn gelegentlich in radikale Opposition zu anderen Einrichtungen des gesellschaftlichen Lebens – das Militär, das Parlament, die Gerichte – bringen könnte, wollte er ebenso wenig akzeptieren. Thomas Mann war ein Kind der typisch deutschen Gesellschaftsschicht des *Bildungsbürgertums*: eines Teilsegments des Bürgertums, das seinen Status nicht bloß durch akkumulierten Reichtum, sondern hauptsächlich über Bildung, vor allem über literarische Bildung definierte. Wie Gangolf Hübinger ausgeführt hat, fühlte sich der Bildungsbürger in der wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Sphäre der Gesellschaft

gleichermaßen heimisch.²⁸ Erst im Laufe des späten 19. Jahrhunderts, als Wissenschaftler, Schriftsteller und Politiker anfangen, ein jeweils spezifisches Berufsethos auszubilden, begann dieses Selbstverständnis zu schwinden. Die szientistische Weltansicht, die sich in den Forschungslaboren des Kaiserreichs langsam durchzusetzen begann, interessierte Thomas Mann nicht. Der von ihm bevorzugte Begriff für intellektuelle Aktivität, »Geist«, sowie das zugehörige Adjektiv, »geistig«, kommen eher aus der humanistischen Tradition. Ohne diese szientistische Grundlage konnte Mann auch Zolas These nicht übernehmen, dass die wichtigste gesellschaftliche Aufgabe des Künstlers darin bestehe, die »Wahrheit« zu verkünden. Vielmehr glaubte er, dass Schriftsteller ihr intellektuelles Vermögen dazu nutzen sollten, die unterschiedlichen Sichtweisen zu analysieren, die in modernen Gesellschaften unvermeidlich seien. Die künstlerische Positionierung bestehe gerade darin, dem Publikum diese Sichtweisen zur eingehenden Untersuchung darzulegen und sich dabei eines persönlichen Urteils zu enthalten.

Zwei weitere Faktoren trugen zweifellos dazu bei, dass Thomas Mann sich so offensichtlich sträubte, den Dreyfus-Prozess zu kommentieren. Der erste bestand in der Rivalität zwischen ihm und seinem älteren Bruder Heinrich, der selbst ein hochangesehener Schriftsteller war. Heinrichs Bewunderung für moderne französische Literatur im Allgemeinen und die Arbeiten von Zola im Besonderen war bekannt, weshalb Thomas die strategische Entscheidung traf, nach anderen Wegen zu suchen, um seine künstlerische Identität zu definieren.²⁹ Der zweite Grund bestand in Thomas Manns Widerwillen gegenüber dem journalistischen Schreiben. Émile Zola hatte sein Manifest nicht in einem kleinen Literaturmagazin mit engen Verbindungen zur naturalistischen Bewegung veröffentlicht, sondern in der sozialistischen Tageszeitung *L'Aurore*, die damals von Georges Clemenceau herausgegeben wurde, dem späteren Präsidenten der Republik. Clemenceau hatte die Wichtigkeit des Textes sofort erkannt. Er ließ deshalb in ganz Paris Flugblätter verteilen und vergrößerte seine Auflage um mehr als das Zehnfache, von sonst üblichen 20.000–30.000 auf ungefähr 300.000 Exemplare. »J'Accuse« war eine echte Intervention in die öffentliche Sphäre seines Landes, die nicht nur auf die gebildeten sozialistischen Leserinnen und Leser abzielte, die normalerweise *L'Aurore* lasen, sondern auf ein Massenpublikum (Abb. 3). Der Text sprach den Leser als Bürger der Französischen Republik an, nicht als Individuum mit besonderen politischen Überzeugungen oder einem bestimmten kulturellen Hintergrund.