

Justus-Liebig-Universität Gießen
Institut für Germanistik – Arbeitsbereich Neuere deutsche Literatur

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades

›DU DARFST NICHT LIEBEN‹

ZUM MOTIV DES LIEBESVERBOTS FÜR DEN
KÜNSTLER IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

betreut von

Prof. Dr. Gerhard Kurz

eingereicht von

Axel Löber

Wintergasse 12
35321 Laubach – Freienseen

2005

INHALT

1. Einleitung	4
2. Eine Ästhetik des Liebesverbots	7
2.1 Der Künstler, das Genie	10
2.2 Einsamkeit.....	11
2.3 Entsagung und Askese	14
2.3.1 Christliche Elemente	15
2.3.2 Einflüsse Nietzsches	17
2.4 „Ich muss verzichten“ – Franz Kafka.....	18
3. Literarische Liebesverbote	23
3.1 Robert Walser: »Geschwister Tanner«	23
3.1.1 Kunst vs. Realität.....	23
3.1.2 „Abtötung alles Lieben“	25
3.2 Thomas Mann.....	26
3.2.1 »Der Wille zum Glück«.....	29
3.2.2 »Der Bajazzo«	30
3.2.3 »Die Hungernden«	31
3.2.3.1 Geist und Leben	32
3.2.3.2 „Wonnen der Gewöhnlichkeit“	33
3.2.4 »Tonio Kröger«	35
3.2.5 »Schwere Stunde«	38
3.2.6 »Königliche Hoheit«	41
3.2.7 »Der Tod in Venedig«	43
3.2.8 »Doktor Faustus«	46
3.2.8.1 Weltscheu.....	47
3.2.8.2 Askese.....	49
3.2.8.3 Versuchung	50
3.2.8.4 Krankheit und Leiden	52
3.2.8.5 Das Liebesverbot.....	54
3.2.8.6 Leben mit dem Teufelspakt.....	56
3.3 Hermann Hesse: »Das Glasperlenspiel«	59
3.4 Thomas Bernhard: »Holzfällen«	65
3.5 Patrick Süskind.....	67
3.5.1 »Das Parfum«	68
3.5.1.1 Genie und Scheusal	69
3.5.1.2 Menschenekel	70

3.5.1.3 „Für seine Seele brauchte er nichts“	72
3.5.1.4 „Der Duft gewisser Menschen“	73
3.5.2 »Rossini«	76
3.6 Michael Kühne.....	78
3.6.1 »Vom großen Glück, Poet zu sein«	79
3.6.2 »Vorsicht vor dem Künstler – eine Warnung in eigener Sache«	81
4. Exkurs: Das Motiv des Kalten Künstlers	83
4.1 Die Kälte-Metapher.....	83
4.2 Thomas Mann.....	85
4.2.1 Thomas Mann – ein kalter Künstler	85
4.2.2 Kälte in Werken Thomas Manns	87
4.2.2.1 »Buddenbrooks«.....	88
4.2.2.2 »Lotte in Weimar«.....	89
4.2.2.3 »Doktor Faustus«	91
4.3 Kälte in Patrick Süskinds »Das Parfum«.....	92
5. Gegenentwürfe: Liebe als Inspiration für den Künstler	94
5.1 Robert Gernhardt: »Verliebter Dichter«.....	94
5.2 Robert Schneider: »Schlafes Bruder«.....	95
5.3 Johann Wolfgang Goethe: »Römische Elegien«.....	96
6. Zusammenfassung und Schlussbemerkungen	100
7. Literaturverzeichnis	105
8. Anhang	113

1. EINLEITUNG

Es gibt Menschen, für die – damit sie groß werden können – alles, was nur ein wenig an Glück und Sonnenschein erinnert, ewig verboten sein muß.¹

Georg Lukács

Was Georg Lukács hier mit Blick auf Søren Kierkegaard konstatiert, trifft zugleich den Kern eines Phänomens, das sich vielfach in der deutschen Literatur gestaltet findet – das Liebesverbot für den Künstler.

Die Künstlerthematik ist in der deutschen Literatur ein beliebtes Sujet; Schriftsteller, Musiker, Maler, Bildhauer etc. werden dort in der Regel als talentierte und produktive Figuren dargestellt, die im Unterschied zu ihren Mitmenschen über die Fähigkeit verfügen, Kunstwerke zu schaffen. Nicht selten jedoch bleibt ihnen das versagt, was Lukács mit „Glück und Sonnenschein“² bezeichnet – nicht selten bleibt ihnen die Liebe versagt.

Dass jene Künstler nicht lieben, ist dabei meist kein Zufall, sondern steht oft in ursächlichem Zusammenhang mit ihrem Künstlertum. Wie in dieser Arbeit zu zeigen sein wird, existiert in der deutschen Literatur das Motiv des Künstlers, der *um seiner Kunst willen* nicht lieben darf bzw. der nicht lieben darf, eben *weil er die Existenz eines Künstlers führt*. Es sind Künstler, denen, damit sie groß werden können (d.h. damit sie große Kunst schaffen können), das Gefühl der Liebe nicht erlaubt ist. „Du darfst nicht lieben“³ – mit dieser Formel bezeichnet Thomas Mann in gleich zwei seiner Prosawerke jenes Künstlerkonzept bzw. jenes Konzept vom künstlerischen Schaffensprozess, welches Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist.

Vermittels exemplarischer Werkuntersuchungen soll im Folgenden Inhalt, Gestaltung und Funktion des Motivs und seiner Facetten analysiert werden. Da ein umfassender Überblick über seine Entwicklung in der gesamten deutschen

¹ Lukács: Das Zerschellen der Form am Leben: Søren Kierkegaard und Regine Olsen. In: Die Seele und die Formen, S. 51.

² Ebd.

³ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 11, sowie Doktor Faustus, S. 334.

Literaturgeschichte an dieser Stelle nicht geleistet werden kann, wird sich diese Arbeit daher im Wesentlichen auf die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts beschränken.

In einem theoretischen Kapitel wird zu Beginn eine kurze Ästhetik des Liebesverbots entwickelt, welche die theoretischen Grundlagen für die darauf folgenden Werkuntersuchungen legen soll: Es ist zunächst zu klären, was unter dem Begriff des ‚Liebesverbots‘ genau zu verstehen ist; anschließend werden seine wichtigsten Komponenten – Einsamkeit, Entsagung und Askese – en détail beleuchtet.

Die Erkenntnisse dieses Kapitels werden schließlich noch einmal anhand der Biografie Franz Kafkas illustriert, die exemplarisch für den unter Künstlern der letzten Jahrhundertwende weit verbreiteten „Kult der Bindungslosigkeit“⁴ steht. Kafka ist darüber hinaus ein Beispiel dafür, dass das Liebesverbot nicht nur als literarisches Motiv, sondern auch im Leben historischer Künstlerfiguren auftritt.

Im Anschluss daran folgen im Hauptteil dieser Arbeit werkimmanente Einzelanalysen ausgewählter Texte des zwanzigsten Jahrhunderts, die das Motiv des Liebesverbots in zum Teil unterschiedlicher Weise gestalten. Um zu zeigen, welchen breiten Einfluss das Motiv ausgeübt hat (und ausübt), werden Textbeispiele aus verschiedenen Bereichen und Gattungen untersucht: Literaturgeschichtlich bedeutende Romane wie Hermann Hesses »Das Glasperlenspiel« finden dabei ebenso Berücksichtigung wie das Drehbuch zur Kinokomödie »Rossini«; große Publikumserfolge wie Patrick Süskinds Roman »Das Parfum« werden ebenso betrachtet wie zwei Gedichte des bislang noch weitgehend unbekanntem Autors Michael Kühne.

Den Schwerpunkt dieses Kapitels bilden Untersuchungen derjenigen Prosawerke Thomas Manns, die das Motiv des Liebesverbots beinhalten. Hier wird die Verwendung und Entwicklung des Motivs im Œuvre eines einzelnen Autors nachgezeichnet, der zugleich, wie zu verdeutlichen sein wird, mit einigen seiner frühen Erzählungen sowie dem Roman »Doktor Faustus« die wohl wichtigsten Texte der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts zu diesem Thema verfasst hat.

⁴ Wysling: Narzissmus und illusionäre Existenzform, S. 35.

Im Anschluss daran wird in einem Exkurs näher auf das Motiv des kalten Künstlers eingegangen: Kälte, d.h. Seelenkälte, wird im Kontext des Liebesverbots auffallend oft als Attribut des Künstlertums dargestellt. In welchen Formen und Funktionen sich diese Kälte-Metapher zeigen kann, soll sowohl an Werken untersucht werden, die bereits in Kapitel 3 besprochen wurden, als auch, vertiefend, an Thomas Manns »Buddenbrooks« sowie »Lotte in Weimar«, die dort keine Berücksichtigung gefunden hatten. Weiterhin wird am Beispiel der Person des Lübecker Autors die Frage beleuchtet, inwiefern jener – wie man ihm oft vorgeworfen hat – ein kalter Künstler war.⁵

Zum Schluss der Arbeit wird noch ein Blick auf einen produktionsästhetischen Gegenentwurf zum Liebesverbot geworfen: Liebe nämlich kann nicht nur als ein die Kunst hemmender – und deshalb auszuschaltender – Faktor, sondern auch als Inspiration und Triebfeder für den künstlerischen Schaffensprozess verstanden werden. Dies soll anhand eines Gedichtes von Robert Gernhardt, Robert Schneiders Roman »Schlafes Bruder« sowie vor allem an einem Kerntext der deutschen Literatur zu dieser Thematik, Goethes »Römischen Elegien«, exemplifiziert werden.

Das Motiv des Liebesverbots für den Künstler war, soweit dem Autor bekannt, bis dato noch nicht Gegenstand einer eigenen literaturwissenschaftlichen Untersuchung. Die für diese Arbeit herangezogene Sekundärliteratur bezieht sich daher jeweils nur auf einzelne Teilaspekte, Autoren oder Werke; sofern notwendig, wird die Sekundärliteratur an entsprechender Stelle kommentiert.

⁵ Diese Frage ist auch deshalb interessant, weil im Falle Thomas Manns Werk und Biografie eng miteinander verknüpft sind, sodass sich biografische Einflüsse in hohem Maße im Werk wiederfinden lassen (vgl. dazu u.a. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 219-302). Wie auch schon im Falle des Liebesverbots bei Kafka soll an dieser Stelle darüber hinaus darauf eingegangen werden, dass es sich beim Kälte-Motiv nicht ausschließlich um ein literarisches Motiv handelt.

2. EINE ÄSTHETIK DES LIEBESVERBOTS

Der Mensch ist ein soziales Wesen, zu dessen fundamentalen Gefühlen und Bedürfnissen die Liebe, d.h. die Liebe zu anderen Menschen zählt.⁶ Das Nicht-Lieben ist somit nicht der Regel-, sondern ein Ausnahmefall; das Nicht-Lieben um eines Zieles willen ist sogar noch weit seltener anzutreffen. Dennoch begegnet man in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wiederholt Künstlerfiguren, die nicht lieben, weil sie Künstler sind. Da in diesen Fällen meist das Nicht-Lieben bzw. das Nicht-Lieben-Dürfen des Künstlers eine Bedingung dafür ist, dass Kunstwerke entstehen können, handelt sich hierbei also um ein produktionsästhetisches Motiv. Zu entwickeln ist nun eine Ästhetik der Entstehungsbedingungen von Kunst bzw. eine Ästhetik des künstlerischen Schaffensprozesses.

Der zentrale Begriff dieser Untersuchung ist der des ‚Liebesverbots‘. Um ihn genauer zu definieren, sollen zunächst die beiden Teile des Kompositums – ‚Liebe‘ und ‚Verbot‘ – mit Bedeutung gefüllt werden:

L i e b e ist als starkes menschliches Gefühl der Zuneigung zu verstehen, das sich hauptsächlich auf andere richtet. In der in dieser Arbeit gebrauchten Vorstellung äußert sie sich in erster Linie als romantische Liebe zu einem anderen Menschen (die Psychologie spricht hier von „passionate love“⁷); gemeint sein kann aber auch die Liebe zu Eltern, Kindern, Freunden, dem Publikum etc. Die in der Regel vorherrschende Bedeutung ist jedoch die der romantischen Liebe eines männlichen Künstlers zu einer Frau (in seltenen Fällen: zu einem Mann). Äußeres Zeichen dafür ist meist der Zustand der Zweisamkeit; entweder als mehr oder weniger lockere Liebesbeziehung oder in Form der institutionalisierten Bindung, d.h. der Ehe. Liebe zeigt sich darüber hinaus oft auch als körperliche Liebe, also als Sexualität, die nicht selten als stärkste Ausprägung der romantischen Zuneigung zweier Menschen aufgefasst wird.

Ein V e r b o t ist eine Handlungsanweisung, genauer: die Anweisung, eine Handlung zu unterlassen. Verbote werden meist von einer äußeren Instanz ausgesprochen, können aber auch aus innerem Antrieb heraus sich selbst auferlegt sein.

⁶ Vgl. Brehm/Kassin/Fein: Social Psychology, S. 301ff.

⁷ Ebd., S. 329.

Wenn also im Folgenden vom Motiv des Liebesverbots die Rede ist, bezeichnet dies in der Regel *die von außen oder aber im Bewusstsein des eigenen Handelns sich selbst auferlegte Haltung des Nicht-Liebens*. In einigen Fällen beruht das Liebesverbot auch auf einer psychologischen Disposition des Künstlers, die von ihm nicht willentlich beeinflusst werden kann; das Liebesverbot ist dann bereits a priori in der Persönlichkeit des Künstlers vorhanden.

Das Liebesverbot kann somit erstens der Existenz des Individuums immanent sein, zweitens ihm von außen auferlegt werden, oder drittens von ihm in eigener Entscheidung – gleichsam als Instrument seines Künstlertums – gewählt werden.⁸ Damit geht einher, dass es sich dabei um ein Phänomen handelt, das sowohl einen begrenzten Zeitraum, als auch das gesamte Leben des Künstlers umfassen kann.

Dem Motiv des Liebesverbots liegt die Annahme zu Grunde, dass das Gefühl der Liebe so stark ist, dass es den Geist des Liebenden zu erfüllen und ihn von anderen Tätigkeiten abzulenken vermag. Vom künstlerischen Schaffensprozess wiederum wird angenommen, dass er die mentalen Ressourcen des Künstlers in hohem Maße beansprucht, dass Kunst also nicht gleichsam en passant entstehen kann. Das Nicht-Lieben kann insofern ein Zustand sein, der für den Künstler die Voraussetzung dafür schafft, dass er sich konzentrieren und unbeeinflusst von störenden Gefühlen Kunstwerke produzieren kann. Dies betrifft meist beide Stufen des künstlerischen Schaffensprozesses: zum einen den Einfall bzw. die Inspiration, zum Anderen den physischen Akt der Produktion selbst, also das konkrete Schreiben, Komponieren, Malen etc.⁹

Wer inspiriert ist, hat einen schöpferischen Einfall, ist vom Geist angehaucht.¹⁰ Als metaphorisches Konzept der künstlerischen Inspiration wird häufig der Musenkuss verwendet¹¹: die Musen (in der griechischen Mythologie Töchter von Zeus und Mnemosyne) fungieren als „Anstifter und Überträger“¹² künstlerischer Ideen. Obwohl durchaus mit sexuellen Konnotationen belegt, ist das Ver-

⁸ Oft sind die Grenzen zwischen der jeweiligen Erscheinungsform des Liebesverbots fließend. Im Falle von Adrian Leverkühn in Thomas Manns »Doktor Faustus« zum Beispiel handelt es sich um ein von außen auferlegtes Verbot, das aber auf einer diesbezüglichen Disposition im Charakter des Künstlers aufbaut; vgl. Kap. 3.2.8.

⁹ Vgl. Barmeyer: Die Musen, S. 12.

¹⁰ Vgl. Kurzke: Thomas Mann, S. 459.

¹¹ Vgl. DeShazer: Inspiring Women, S. 7.

¹² Nancy: Die Musen, S. 43.

hältnis zwischen dem Künstler und seiner Muse vom Liebesverbot beeinflusst, da Musen Jungfrauen sind und bleiben müssen.¹³ Eike Barmeyer weist jedoch darauf hin, dass dieses bereits zum Klischee avancierte Bild der künstlerischen Inspiration – im Sinne einer übernatürlichen Eingebung – von modernen Künstlern (u.a. Gottfried Benn) vielfach abgelehnt und stattdessen die These der Machbarkeit von Kunst favorisiert wird.¹⁴ Der Begriff der Inspiration wird im Folgenden daher weitgehend wertfrei im Sinne künstlerischer Eingebung (die sich eben auch aus dem Künstler selbst speisen kann) verstanden.

Da, wie bereits erwähnt, die Liebe zu den grundlegenden Empfindungen des Menschen gehört, stellt das Nicht-Lieben ein Defizit dar. Ist das Liebesverbot nicht Teil des Charakters des Künstlers, sondern auferlegt, wird es von ihm daher oft als Opfer empfunden. Nicht selten leidet er darunter und sehnt sich nach einem normalen, nicht-künstlerischen Leben bzw. er bewundert die vermeintlich unbeschwerte Existenz aller Nicht-Künstler. Dass der Künstler trotz Opfer und Leiden dennoch auf Liebe verzichtet, liegt in dem hohen Stellenwert begründet, den die Kunst in seinem Leben einnimmt: Kunst wird oft als wichtigster (manchmal auch einziger) Existenzinhalt wahrgenommen. Der Künstler lebt ausschließlich für die Kunst; er fühlt sich zum Künstlertum berufen und wird gar, wenn er das Leben lediglich als Material für seine Kunst benutzt, von anderen des „Vampirismus am Leben“¹⁵ verdächtigt. Kunst und Leben bilden daher oft einen starken Gegensatz; das Liebesverbot ist dann letztlich Ausdruck des – wie Gerhard Kurz konstatiert – säkularen modernen Themas, dass Leben und Kunst unvereinbar sind.¹⁶ Der Künstler lebt nicht, sondern produziert Kunst – will er leben (und lieben), kann er keine Kunst mehr schaffen.

Das Liebesverbot bedeutet schließlich auch die Beschränkung des Künstlers auf das eigene Ich und die Ausklammerung des Du. Der „Aufstieg des bürgerlichen Ichs“¹⁷ im achtzehnten Jahrhundert (vgl. Kap. 2.1) macht auch vor dem Künstler nicht Halt – im Gegenteil: Künstlerfiguren weisen oft zum Teil starke narzisstische Züge auf. Wenn Künstler nicht lieben, heißt dies also in der Regel,

¹³ Vgl. DeShazer: *Inspiring Women*, S. 2f, sowie Schlaffer: *Musa iocosa*, S. 113.

¹⁴ Vgl. Barmeyer: *Die Musen*, S. 11.

¹⁵ Vgl. Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 73.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 4.

¹⁷ Kurzke: *Thomas Mann*, S. 459.

dass sie *andere* nicht lieben; die Eigenliebe hingegen ist meist ein prägender Bestandteil ihres Charakters.

Der Künstler liebt sich und seine Kunst – dem liegt ein Künstlerbild zugrunde, welches den Künstler als autonomen Kunstschaffenden begreift und das nun näher betrachtet werden soll.

2.1 Der Künstler, das Genie

Die Vorstellung, dass dem Künstler die Liebe verboten sein muss, damit er schaffen kann, setzt also ein bestimmtes Künstlerbild voraus – das nämlich des kreativen, originäre Kunst schöpfenden Künstlers.¹⁸

Dieses Künstlerbild ist gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts entstanden: Die Epoche des Sturm und Drang markiert dabei die literaturgeschichtliche Wende-
marke, an welcher – wie Ulrich Karthaus anmerkt – der „Schritt von der normativen oder präskriptiven Poetik zur deskriptiven Ästhetik“¹⁹ vollzogen wurde. Von nun an produzierte der Künstler Kunstwerke nicht mehr, wie noch zuvor, unter dem Zwang von Regelwerken und gegründet rein auf seinen Verstand sowie angeeigneten Kenntnissen, sondern schuf sie durch sein individuelles Genie.²⁰ Was unter dem Begriff ‚Genie‘ verstanden wurde, hat unter anderen Johann Caspar Lavater 1778 umrissen:

*Genie ist Genius. Wer bemerkt, wahrnimmt, schaut, empfindet, denkt, spricht, handelt, bildet, dichtet, singt, schafft [...] als wenn’s ihm ein Genius, ein unsichtbares Wesen höherer Art diktirt oder angegeben hätte, der hat Genie; als wenn er selbst ein Wesen höherer Art wäre – ist Genie.*²¹

Genie impliziert also in erster Linie individuelle Kreativität und Schaffenskraft, nicht schulmäßige Gelehrsamkeit und erlernte Fertigkeiten, die bis dato den literaturtheoretischen Diskurs bestimmt hatten. Anstatt regelgeleiteter Nachahmung (imitatio) trat Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Betonung der schöpferischen Freiheit (creatio) des Künstlers in den Vordergrund.²²

¹⁸ Zu den verschiedenen Künstlerbildern in der Literatur vgl. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur, S. 231-234.

¹⁹ Karthaus: Sturm und Drang, S. 220.

²⁰ Vgl. ebd., S. 220 und 223.

²¹ Lavater: Genie, S. 127.

²² Vgl. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 9f.

Der Künstler als Schöpfer – die in dieser Vorstellung enthaltene Gleichsetzung des Künstlers mit Gott, dem biblischen Ur-Schöpfer der Genesis, ist eine Folge der Säkularisierung, die zu einer generellen Aufwertung des Menschen geführt hatte.²³ Auch der gesellschaftliche Rang des Künstlers wird nun erhöht; er avanciert vom höfischen ‚Unterhaltungsdienstleister‘ zur unabhängigen künstlerischen Autorität.²⁴

Indem der Künstler mit Gott assoziiert wird, verleiht man ihm (bzw. verleiht er sich selbst) zudem einen gegenüber anderen Menschen herausgehobenen Status.

Adeline Walter konstatiert:

Der Künstler [...] steht über allem und überblickt in seiner Erhabenheit und Besonderheit alles, ohne daß er eine Wirkung auf das unter ihm Liegende ausüben könnte. Sie ist ihm prinzipiell verwehrt und muß es auch sein, weil die Berührung mit der gewöhnlichen Welt seine außerordentlichen Fähigkeiten zerstören würde.²⁵

Hier wird der Auserwähltheitscharakter des Genies deutlich: Der schaffende Künstler hat einen exzeptionellen Standpunkt inne, lebt gar in einer „Gegenwelt“²⁶, die ihre eigenen Regeln besitzt – von denen eine die Verpflichtung sein kann, nicht zu lieben.

Auch wenn der Geniebegriff heute bei weitem nicht mehr die uneingeschränkt positiv konnotierte oder gar idealisierte Bedeutung der Sturm und Drang-Epoche besitzt, so prägen seine Grundlagen immer noch das Bild des Künstlers im zwanzigsten Jahrhundert.²⁷ Indem der künstlerische Produktionsprozess als durch das individuelle, kreative Wirken des Künstlers determiniert verstanden wird, kommt folglich auch den Umständen, unter denen der Künstler arbeiten kann bzw. arbeiten muss (z.B. Einsamkeit), ein hohes Maß an Bedeutung zu.

2.2 Einsamkeit

Wenn der Erzähler in Robert Gernhardts Gedicht »Der Atelierbesuch« bemerkt: „denn in seiner Lust und Qual / muß der Künstler einsam bleiben“²⁸, spricht er damit ein wichtiges Merkmal des Künstlers bzw. von Künstlerfiguren

²³ Vgl. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 1, S. 6.

²⁴ Vgl. ebd., S. 1f.

²⁵ Walter: Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema, S. 44.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Karthaus: Sturm und Drang, S. 240-243.

²⁸ Gernhardt: Gedichte, S. 81.

an. Wie Walther Rehm erläutert hat, sind Künstler in der Moderne durch das Gefühl des Ausgeschlossenseins und der Einsamkeit charakterisiert.²⁹ Einsamkeit wird oft – auch vom Künstler selbst – als „poetogene Situation“³⁰, das heißt als integraler Bestandteil, ja als Voraussetzung des Schaffensmomentes verstanden, und Adeline Walter stellt heraus, dass das Bild des einsamen, genauer: das Bild des aufgrund seiner Kunst einsamen Künstlers weit verbreitet ist.³¹ Es ist sicher nicht übertrieben, in diesem Zusammenhang vom Klischee des einsamen Künstlers zu sprechen, das Eingang in das landläufige Künstlerbild gefunden hat.

Der einsame Künstler freilich muss nicht zwangsläufig das Leben eines Eremiten fristen: Thomas Mann etwa war verheiratet, sechsfacher Vater, führte ein gesellschaftlich-repräsentatives Leben, und er war einsam, sowohl innerhalb seiner Familie, als auch in Gesellschaft.³² Einsamkeit kann also ein physischer (im Sinne körperlicher Vereinzelung) und/oder ein psychisch erfahrener Zustand (im Sinne seelischer Einsamkeit) sein.

Das Gefühl der Einsamkeit besitzt weiterhin den Charakter der „Doppelwertigkeit“³³: Es kann einerseits negativ als Verlassenheit, andererseits jedoch positiv im Sinne von Unabhängigkeit und Autarkie verstanden werden.³⁴ Zwar leiden auch Künstler und Künstlerfiguren unter Einsamkeit (wie z.B. Thomas Manns Tonio Kröger), doch überwiegt für sie in vielen Fällen ihr Nutzen, sodass Einsamkeit zur *Conditio sine qua non* der Kunstproduktion werden kann.

Wer liebt, hegt eine innige Zuneigung zu einem anderen Menschen und ist mit seinem Gefühl an diesen gebunden; der einsame Künstler ist davon frei und kann seine Energien ganz dem künstlerischen Schaffensprozess widmen.³⁵ Einsamkeit bedeutet Ruhe und die Möglichkeit zur Versenkung – Versenkung in sich selbst

²⁹ Vgl. Rehm: *Der Dichter und die neue Einsamkeit*, S. 29. Eine eingehende Darstellung von Theorie und Geschichte des Einsamkeitsbegriffes muss an dieser Stelle unterbleiben, da sie den Umfang dieser Arbeit sprengen würde. Einen prägnanten Überblick liefert u.a. Renate Möhrmann (vgl. Möhrmann: *Der vereinsamte Mensch*, S. 7-27).

³⁰ Assmann: *Schrift, Gott und Einsamkeit*. In: *Einsamkeit*, S. 13.

³¹ Vgl. Walter: *Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema*, S. 43, sowie Rehm: *Der Dichter und die neue Einsamkeit*, S. 10. Sunil Bansal merkt an, dass Einsamkeit seit dem Sturm und Drang als notwendige Bedingung der (literarischen) Kunstproduktion angesehen wird (vgl. Bansal: *Das mönchische Leben im Erzählwerk Hermann Hesses*, S. 36ff).

³² Vgl. Kurzke: *Thomas Mann*, S. 305. Zu diesem Phänomen vgl. auch Dietrich: *Der einsame Mensch in der Dichtung*, S. 40.

³³ Dietrich: *Der einsame Mensch in der Dichtung*, S. 36.

³⁴ Vgl. Assmann: *Schrift, Gott und Einsamkeit*. In: *Einsamkeit*, S. 17.

³⁵ Vgl. Bansal: *Das mönchische Leben im Erzählwerk Hermann Hesses*, S. 37.

und in das entstehende Kunstwerk –, sie ist eine „Quelle der inneren Sammlung und der Selbsterkenntnis“³⁶. Der Einsame nämlich muss, wie Renate Möhrmann anmerkt, nicht zwangsläufig ‚leer‘, sondern kann mit Gefühls- und Geistesinhalten angefüllt sein, die wiederum die Grundlage der Kunstproduktion bilden.³⁷ Zugleich jedoch distanziert die Einsamkeit den Künstler von seinen Mitmenschen: Zwar wird er zum außenstehenden Beobachter, der von dieser Position aus die Welt zu durchschauen vermag³⁸, doch reißt die Einsamkeit auch „eine schicksalhafte Kluft“³⁹ zwischen Kunst und Leben auf, die den Künstler von Empfindsamkeit, Liebe etc. trennt. Diese Trennung oder gar Opposition von Kunst und Leben ist, wie bereits erwähnt, in zahlreichen der hier untersuchten Texte (wie z.B. in Robert Walsers »Geschwister Tanner«) wichtiger Bestandteil des Motivs des Liebesverbots.

Wenn man Einsamkeit als notwendige Bedingung des Künstlertums versteht, kann dies schließlich auch bedeuten, dass es sich bei ihr nicht nur um ein unbeeinflussbares Phänomen, sondern um eine „Kulturtechnik“⁴⁰ handelt, die vom Individuum (d.h. in diesem Falle dem Künstler) bewusst eingesetzt wird, „um in der Absonderung von den Menschen zu neuen Einsichten vorzudringen“⁴¹. Sofern also Künstler nicht a priori einsam sind oder ihnen Einsamkeit auferlegt wurde, suchen sie, um schaffen zu können, oft die Einsamkeit auf. Das Modell hierfür ist nach Sunil Bansal das mönchische Leben⁴²: Der Mönch wendet sich ganz der Transzendenz zu, indem er allem Weltlichen (und damit auch der Liebe zu einer Frau) entsagt.

³⁶ Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit, S. 8.

³⁷ Vgl. Möhrmann: Der vereinsamte Mensch, S. 23.

³⁸ Vgl. Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit. In: Einsamkeit, S. 24f.

³⁹ Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit, S. 31. Dass dies nicht schon immer der Fall war, darauf weist Sunil Bansal hin: „In der Literatur und Gedankenwelt der Klassik stehen schöpferische Einsamkeit und Teilnahme am geselligen Leben einander in einem ausbalancierten Verhältnis harmonisch gegenüber und ergänzen einander [...].“ (Bansal: Das mönchische Leben im Erzählwerk Hermann Hesses, S. 46). Vgl. dazu Kap. 5.1.

⁴⁰ Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit. In: Einsamkeit, S. 17.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. Bansal: Das mönchische Leben im Erzählwerk Hermann Hesses, S. 21.

2.3 Entsagung und Askese

Resultiert das Liebesverbot aus eigenem Antrieb des Künstlers, nimmt es die Gestalt der Entsagung an: Es handelt sich dabei um die bewusste Wahl des Künstlers gegen die Liebe und zugunsten eines asketischen Lebens für die Kunst.

Entsagung bedeutet Verzicht; wer entsagt, gibt in freier Entscheidung einen ihm zustehenden Anspruch, Zustand oder ein Ziel auf.⁴³ Wolfgang Lukas weist darauf hin, dass der Begriff jedoch grundsätzlich ambivalent zu verstehen ist⁴⁴: Neben der negativ konnotierten Bedeutung des Verzichts kann Entsagung ebenso auch die Momente des Loslassens und Befreiung beinhalten.

Der Begriff der Askese stammt aus dem Griechischen: *ἀσκησις* wird dort ursprünglich positiv verstanden und bedeutet Übung oder Pflege, womit auch die „Beherrschung der Gedanken und Triebe“⁴⁵ gemeint ist. Heute bezeichnet der Begriff den Verzicht auf weltliche Genüsse, um intellektuelle oder spirituelle Ziele zu erreichen; der Askese ist in dieser Vorstellung daher immer auch das Moment des Leidens und des Opfers immanent (siehe dazu S. 16).⁴⁶

Die Gründe, sich für ein enthaltsames, asketisches Leben zu entscheiden, sind ähnlich gelagert wie im Falle der Einsamkeit: Ziel ist es, durch die Reduktion ablenkender Faktoren die eigene Erkenntnisfähigkeit zu erweitern, um sich vollständig einem überindividuellen Ideal widmen zu können.⁴⁷ Keuschheit wird dabei seit jeher als „Mittel der Krafterwerbung“⁴⁸ angesehen; nur wer auf Liebes und Triebbefriedigung verzichtet, der kann in diesem Verständnis (kreative) Leistung erbringen.⁴⁹

Neben diesen ideellen Gründen kann ein asketische Lebensweise aber auch aus ganz praktischen Erwägungen heraus gewählt werden: Wie im Falle Thomas Manns kann sie notwendig sein, um frei von Ablenkungen einen geregelten

⁴³ Vgl. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur, S. 135.

⁴⁴ Vgl. Lukas: Entsagung, S. 116.

⁴⁵ Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. I, Sp. 539.

⁴⁶ Vgl. Galling (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. I, Sp. 639. Elisabeth Frenzel weist zudem darauf hin, dass der Entsagende durch den Verzicht auf das Ausleben seiner Sexualität zugleich auf Nachkommen verzichtet; er opfert sich damit nicht nur selbst, sondern auch ein mögliches Nachleben in Form von Kindern (vgl. Frenzel: Motive der Weltliteratur, S. 420).

⁴⁷ Vgl. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur, S. 135f.

⁴⁸ Frenzel: Motive der Weltliteratur, S. 419.

⁴⁹ Vgl. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. II, Sp. 541.

Arbeitstag aufrecht erhalten zu können.⁵⁰ Wie Mann 1928 in der »Literarischen Welt« offenbarte, benötigte er ein streng geordnetes Umfeld, um schreiben – und zwar regelmäßig und dauerhaft schreiben – zu können.⁵¹ Entsagung kann also auch ein Teil des künstlerischen Arbeitsethos sein.

Heinz Peter Pütz wirft die Frage auf, was den Künstler, wenn er sich zugunsten seiner Kunst von der gesellschaftlichen Realität abgesondert hat, mit dieser noch verbindet; er betont die Gefahr, dass der auf sich selbst zurückverwiesene Künstler einzig bezugslose l'art pour l'art schafft.⁵² Pütz sieht in der Selbstisolation des Künstlers den Versuch, seine Kunst während der Phase der Produktion nicht in Abhängigkeit von der Lebenswelt geraten zu lassen.⁵³ Am Beispiel des Protagonisten des »Doktor Faustus« zeige sich, dass die für die Kunst notwendigen Fähigkeiten bereits dem Künstler immanent seien:

Der Künstler ist eine Art Monade, die völlig isoliert von allen anderen existiert, in der aber alles in totaler Komplexität angelegt ist.⁵⁴

Askese wäre also auch ein Instrument, mit dem der genialische Künstler seine Arbeit, genauer: seine Kreativität vor möglicherweise schädigenden äußeren Einflüssen (z.B. Modeerscheinungen) zu schützen sucht.

2.3.1 Christliche Elemente

Entsagung und Askese werden heute zwar oft als säkulare Begriffe aufgefasst⁵⁵, gleichwohl sind ihre religiösen Konnotationen konstitutiv für ihr Verständnis. Die für diese Arbeit wichtigste Komponente der Askese, die Keuschheit, findet sich am bedeutendsten ausgeprägt in Form des (klerikalen) Zölibats. Das Zölibat bedeutet im christlichen Verständnis Reinigung vom Geschlechtlichen, welches als von dämonischen Elementen determiniert verstanden wird.⁵⁶ Diese Auffassung beinhaltet die Vorstellung von der Höherwertigkeit der Seele gegenüber dem Körper.⁵⁷ Indem sich der Priester, dem Sexus entsagend, Gott und dem

⁵⁰ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 266f.

⁵¹ Vgl. Mann: Zur Physiologie des dichterischen Schaffens. In: Über mich selbst, S. 496-498.

⁵² Vgl. Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 131.

⁵³ Vgl. ebd., S. 132.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 27.

⁵⁶ Vgl. Galling (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. VI, Sp. 1923.

⁵⁷ Vgl. Frenzel: Motive der Weltliteratur, S. 420.

Glauben hingibt, schließt er für sich zugleich die Hingabe an eine geliebte Frau aus⁵⁸ – dies lässt sich, ersetzt man ‚Glaube‘ durch ‚Kunst‘, auch auf den Künstler übertragen.

Die asketische Künstlerexistenz weist nicht nur Analogien zu der des Priesters auf, sondern auch zum Leben Christi. Friedhelm Marx merkt an, dass der Asket Jesus Christus in der Moderne vielfach als Künstler gesehen wurde und sein Leben und Leiden als Anlass zur Imitatio Christi durch zahlreiche moderne Künstler genommen wurde.⁵⁹ Marx konstatiert:

Schließlich sind in der Passion Christi Erfahrungen vorgezeichnet, die dem Selbstverständnis des modernen Künstlers entsprechen: auf der einen Seite Selbstzweifel, Leid und Vereinsamung, auf der anderen Seite das Bewußtsein einer exzeptionellen Berufung, einer beispiellosen Erwähltheit.⁶⁰

Ein Beispiel für die Imitatio Christi in der Literatur ist der Protagonist des »Doktor Faustus«; Adrian Leverkühn nimmt im Laufe seiner künstlerischen Verfeinerung in zunehmendem Maße „etwas Vergeistigt-Leidendes, ja Christushaftes“⁶¹ in seiner Physiognomie an.

Auf einen weiteren, christlich geprägten Aspekt der Künstleraskese weist Hermann Kurzke am Beispiel Thomas Manns hin – den nämlich der fehlenden Demut.⁶² Indem der Künstler die Welt erkennt und durchschaut, ist der Schritt zum Gefühl der Auserwähltheit und damit zum Hochmut nicht groß. Wer aber an seine Auserwähltheit glaubt und sich überlegen fühlt, kennt keine Demut. An die Stelle der Demut tritt stattdessen Selbstdemütigung; der Künstler demütigt sich durch Verzicht:

Ihre [gemeint ist die Selbstdemütigung] Hauptmittel sind Arbeit, Kasteiung und Askese. Der Künstler lebt als Opfer. Der Opferrauch soll Gott angenehm in die Nase steigen und ihn milde stimmen. Auf dem Altar liegen als Opfergaben Lebensgenuß und Liebe. Der Künstler folgt Christus, sofern er sein Leben hingibt.⁶³

Kurzke spricht damit das bereits oben erwähnte Opfermotiv an: Liebesverzicht aber ist nicht nur ein Opfer für den Hochmut des zur Erkenntnis Fähigen, sondern überhaupt für das Künstlertum. Das Talent zur künstlerischen Produktivität näm-

⁵⁸ Vgl. Galling (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. VI, Sp. 1923.

⁵⁹ Vgl. Marx: „Ich aber sage Ihnen...“, S. 10 und 330.

⁶⁰ Ebd., S. 12.

⁶¹ Mann: Doktor Faustus, S. 637.

⁶² Vgl. Kurzke: Thomas Mann, S. 520ff.

⁶³ Ebd., S. 521.

lich kann als Gabe und Verpflichtung aufgefasst werden, Werke zu schaffen – um aber Werke produzieren zu können, sind Einsamkeit und Entsagung notwendig. Die Opferung des eigenen Lebens und der Liebe sind der Preis für die Existenz als Künstler. Dieser Preis freilich ist hoch, sodass das Künstlerdasein nicht selten als Bürde oder Fluch betrachtet wird – der um seiner Kunst willen Leiden und Opfer auf sich nehmende Künstler avanciert dadurch letztlich gar zum Märtyrer.⁶⁴

2.3.2 Einflüsse Nietzsches

Friedrich Nietzsche hat als wohl einflussreichster Philosoph seiner Zeit in kaum zu unterschätzenden Maße auf die Autoren der Jahrhundertwende eingewirkt.⁶⁵ Dies trifft insbesondere auf Thomas Mann zu – wenn dieser entsagende Künstlerfiguren beschreibt, sind Einflüsse von Nietzsches Askesekonzeption daher stets latent vorhanden.

Nietzsche geht auf Entsagung und Askese in der dritten Abhandlung seiner »Genealogie der Moral« ein. Er beschreibt dort das Askese-Verständnis der Philosophen als

Freiheit von Zwang, Störung, Lärm, von Geschäften, Pflichten, Sorgen; Helligkeit im Kopf; Tanz, Sprung und Flug der Gedanken; eine gute Luft, dünn, klar, frei, trocken, wie die Luft auf Höhen ist, bei der alles animalische Sein geistiger wird und Flügel bekommt; Ruhe in allen Souterrains; alle Hunde hübsch an die Kette gelegt [...].⁶⁶

Teil der Askese sind auch hier die Elemente der Keuschheit und der Gedankenreinigung. Diese zunächst durchaus positive Sicht Nietzsches auf die Askese gilt, wie Oliver Geldszus konstatiert, freilich nur für die Philosophen; für das Künstlertum hat Nietzsche – mit Blick auf Wagner – den Nutzen der Askese negiert.⁶⁷

Das Konzept der Askese jedoch wird von Nietzsche keineswegs ausschließlich positiv gesehen: Zwar stellt sie für ihn eine Daseinsbedingung „aller grossen fruchtbaren erfinderischen Geister“⁶⁸ dar, doch unterscheidet er dabei zwischen der Askese als natürlicher Anlage bzw. Daseinsform einer (großen) Persönlichkeit

⁶⁴ Vgl. Kurz: Traum-Schrecken, S. 58, sowie Marx: „Ich aber sage Ihnen...“, S. 330.

⁶⁵ Vgl. Rasch: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, S. 40.

⁶⁶ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 352.

⁶⁷ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 152 und 223.

⁶⁸ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 352.

und ihrer Verwendung als Instrument des Willens zur Macht.⁶⁹ Die Berufung auf asketische Ideale nämlich kann – auch und gerade im christlichen Kontext – ein Instrument sein, um sich gegenüber anderen auszuzeichnen. Man entsagt, um seinen Willen bzw. seine Fähigkeit zum Verzicht und damit „seinen Triumph über sich“⁷⁰ zu demonstrieren.

Nietzsche kritisiert die Instrumentalisierung der asketischen Ideale scharf als Ergebnis des „*Schutz- und Heil-Instinkte[s] eines degenerirenden Lebens*“⁷¹. Wer sich auf das asketische Ideal beruft (also nicht qua Charakter Asket ist), entsagt nicht etwa dem Leben, das er genießt, sondern schützt seine eigene, schwächliche Konstitution *vor* diesem Leben. Für Nietzsche kann der Verweis auf das asketische Ideal somit ein Hilfsmittel zur „*Erhaltung* des Lebens“⁷² sein. Auf den Künstler übersetzt bedeutet dies: Der sensible, schwächliche, vielleicht dekadente Künstler, der dem Leben nicht gewachsen ist, beruft sich auf die Ideale von Entsagung und Askese, um mit Hilfe dieser Reduktion dennoch existieren zu können.

Entsagung und Askese sind für Nietzsche also ambivalent zu verstehen: neben einer positiven Einschätzung ihrer den Geist anregenden Wirkungen wird zugleich auch auf ihre durchaus negativen Seiten hingewiesen. Vor dem Hintergrund von Nietzsches Askesekritik erweist sich das Motiv des Liebesverbots für den Künstler somit auch als ein Motiv der Schwäche; die Liebesabstinenz kann nicht nur als strategisch eingesetztes Mittel zur Konzentration und Kontemplation verstanden werden, sondern auch als Ausdruck einer generellen Lebensuntüchtigkeit des Künstlers.

2.4 „Ich muss verzichten“ – Franz Kafka

Das Liebesverbot für den Künstler findet sich nicht nur als literarisches Motiv, sondern ist auch ein Phänomen, das im Leben historischer Künstlerfiguren zu beobachten ist. Ein prägnantes Beispiel dafür ist Franz Kafka, dessen Biografie die Problematik des Künstlertums und der deshalb verbotenen Liebe widerspiegelt.

⁶⁹ Vgl. Volker Caysa: Asketismus. In: Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch, S. 195f.

⁷⁰ Ebd., S. 195.

⁷¹ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 366.

⁷² Ebd.

Kunstproduktion – das heißt für Kafka: Schreiben – ist für ihn nicht lediglich eine im Grunde austauschbare Beschäftigung, sondern stellt seinen gesamten Lebensinhalt dar.⁷³ Kunst und Existenz bilden, wie Sebastian Neumeister für Kafkas Figur des Hungerkünstlers konstatiert, eine Einheit.⁷⁴ So notiert Kafka 1913 in sein Tagebuch, dass ihn alles, was sich nicht auf Literatur beziehe, langweile und er es hasse.⁷⁵ Dem Schreiben wird von ihm daher eine Position zugewiesen, die allem anderen übergeordnet ist:

Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik zuallererst, richteten [...].⁷⁶

Die Kunstproduktion ist dabei nicht nur eine inneres Bedürfnis, sondern, wie Christiane Schulz anmerkt, geradezu ein Zwang: Kafka will nicht nur schreiben, er *muss* schreiben.⁷⁷

Sein Schreiben ist für Kafka Produkt von Einsamkeit: „Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des Alleinseins.“⁷⁸ Die Einsamkeit resultiert dabei zum einen aus einer individuellen Veranlagung – Kafka glaubt, unfähig zur Freundschaft und überhaupt zum Zusammenleben mit anderen Menschen zu sein⁷⁹ –, zum anderen aber ist sie ein bewusst gesuchter Zustand, um produzieren zu können. Das Instrument der Einsamkeit erfüllt dabei zwei Funktionen: Einsamkeit als *Erkenntnisfähigkeit* und Einsamkeit als *Produktionsfähigkeit*.

Wie Gerhard Kurz ausführt, nimmt der Künstler durch seine Einsamkeit die Rolle eines Zuhörers und Betrachters ein, der nicht in das Geschehen involviert und durch den dadurch gewährten Abstand zur Erkenntnis fähig ist: „Der ästhetische, der ferne Blick sieht mehr.“⁸⁰ Das Leben, zu dem der Künstler Distanz wahrt, wird zum Materiallieferanten für seine Kunst.⁸¹

⁷³ Vgl. Kurz: Traum-Schrecken, S. 1.

⁷⁴ Vgl. Neumeister: Der Dichter als Dandy, S. 15.

⁷⁵ Vgl. Kafka: Tagebücher, S. 311.

⁷⁶ Ebd., S. 229.

⁷⁷ Vgl. Schulz: Der Schreibprozeß bei Thomas Mann und Franz Kafka, S. 143.

⁷⁸ Kafka: Tagebücher, S. 311.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 221 und 468. Vgl. dazu auch Kafka: Briefe an Felice, S. 401f.

⁸⁰ Kurz: Traum-Schrecken, S. 4.

⁸¹ Vgl. Schulz: Der Schreibprozeß bei Thomas Mann und Franz Kafka, S. 156f.

Erkenntnis ist der erste Schritt des künstlerischen Schaffens, die Verwandlung der Erkenntnis in Kunst der zweite. Den Ursprung seiner Produktivität bezeichnet Kafka mit dem Begriff der „Tiefe“⁸²: Tiefe bedeutet größtmögliche Innerlichkeit und ist nach Jürgen Born „die Quelle jedes wahren Gefühls“⁸³ – nur aus der Tiefe heraus kann Kunst entstehen. Um aber diese Tiefe künstlerisch fruchtbar machen zu können, muss der Künstler sich isolieren und in radikale Einsamkeit⁸⁴ begeben:

*Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.*⁸⁵

Einsamkeit heißt hier vor allem Alleinsein: Schreiben war nur möglich, wenn sich niemand in seiner unmittelbaren Nähe befand – schon gar nicht die Frau, die er liebte. So schreibt Kafka an Felice Bauer:

Einmal schriebst Du, Du wolltest bei mir sitzen, während ich schreibe; denke nur, da könnte ich nicht schreiben (ich kann auch sonst nicht viel) aber da könnte ich gar nicht schreiben.⁸⁶

Und in einem anderen Brief heißt es:

Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschiedenheit, nicht „wie ein Einsiedler“, das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter.⁸⁷

Kafka schrieb vornehmlich nachts.⁸⁸ Nur in der Einsamkeit der Nachtstunden fand er die nötige Ruhe zur künstlerischen Produktion:

Deshalb kann man nicht genug allein sein, wenn man schreibt, deshalb kann es nicht genug still um einen sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht. [...] Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein.⁸⁹

Sein Schreiben wollte er also, wie er im Januar 1913 Felice mitteilt, „von keiner Störung angegriffen wissen“⁹⁰. Aus diesem Grunde hatte er sein Leben, ja sogar seinen Tagesablauf darauf ausgerichtet, nachts arbeiten zu können.⁹¹

⁸² Vgl. Kafka: Tagebücher, S. 185.

⁸³ Born: „Das Feuer zusammenhängender Stunden“, S. 181.

⁸⁴ Vgl. Politzer: Franz Kafka, S. 74.

⁸⁵ Kafka: Tagebücher, S. 294.

⁸⁶ Kafka: Briefe an Felice, S. 250.

⁸⁷ Ebd., S. 412.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 427

⁸⁹ Ebd., S. 250. Vgl. dazu auch Kafka: Tagebücher, S. 293 und 455.

⁹⁰ Kafka: Briefe an Felice, S. 241.

⁹¹ Vgl. Kurz: Traum-Schrecken, S. 13. Am 24. Januar 1915 notiert Kafka in sein Tagebuch: „Ich lasse nichts nach von meiner Forderung nach einem phantastischen, nur für meine Arbeit berechneten Leben [...]“ (Kafka: Tagebücher, S. 459).

Ein Künstler, der sich in solch hohem Maße wie Kafka der Kunst verschreibt, gerät fast zwangsläufig in einen Konflikt zwischen den Ansprüchen seiner Kunst und den Pflichten des Lebens. Dies offenbarte sich für ihn auf beruflicher Ebene in der Problematik eines ständigen „Hinundher“⁹² zwischen Schreiben und Büroarbeit. Im Privaten war es die Sorge, um der Kunst willen keine Ehe eingehen zu dürfen, die Kafka umtrieb; so begründete er seine Zweifel an einer Heirat mit Felice stets mit seiner Schriftstellerexistenz.⁹³ Heirate sie ihn, so erwarte sie keine glückliche Ehe, stattdessen

*ein klösterliches Leben an der Seite einen verdrossenen, traurigen, schweigsamen, unzufriedenen, kränklichen Menschen, der [...] mit unsichtbaren Ketten an eine unsichtbare Literatur gekettet ist, und der schreit, wenn man in die Nähe kommt, weil man, wie er behauptet, diese Kette betastet.*⁹⁴

Im »Brief an den Vater« beschreibt er die Ehe als Gefahr, die dem für ihn notwendigen Schreiben drohe.⁹⁵ Seine Schlussfolgerung daraus: „[I]ch muss verzichten“⁹⁶. Eine Heirat nämlich würde bedeuten, dass die Option, einmal den Brotberuf aufgeben und sich ganz dem Schreiben widmen zu können, nicht mehr bestünde.⁹⁷ Ehe und Kunst schließen sich letztlich aus; Kafkas wichtigste Lebenswünsche – Schriftstellerexistenz oder Gründung einer Familie – waren für ihn nicht miteinander vereinbar.⁹⁸

Kafkas Liebesverbot äußerte sich, wie Heinz Politzer konstatiert, in seiner Junggesellenexistenz: „[U]m ein Schriftsteller zu werden, mußte er ein Junggeselle werden“⁹⁹. Das Junggesellenleben bedeutet Verzicht – und Verzicht bedeutet hier Opfer. Der Künstler verzichtet auf Liebeserfüllung (d.h. im Falle Kafkas: auf die Ehe), und opfert sie somit seinem Künstlertum. Es handelt sich dabei um ein

⁹² Kafka: Tagebücher, S. 58. Vgl. dazu auch Kafka: Briefe an Felice, S. 407.

⁹³ Vgl. Erich Heller: Einleitung. In: Kafka: Briefe an Felice, S. 18. Vgl. dazu ebd., S. 402f und 408, sowie Kafka: Tagebücher, S. 365.

⁹⁴ Kafka: Briefe an Felice, S. 450. Dazu vgl. eine Tagebucheintragung vom 14. August 1913: „Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins. Möglichst asketisch leben, asketischer als ein Junggeselle, das ist die einzige Möglichkeit für mich, die Ehe zu ertragen.“ (Kafka: Tagebücher, S. 315).

⁹⁵ Vgl. Kafka: Brief an den Vater, S. 178.

⁹⁶ Ebd., S. 178.

⁹⁷ Vgl. Kafka: Tagebücher, S. 312.

⁹⁸ Vgl. Joachim Unseld: Nachwort. In: Kafka: Brief an den Vater, S. 203f.

⁹⁹ Politzer: Franz Kafka, S. 83.

Opfer, dass, wie Martin Walser anmerkt, erbracht wird als notwendige Bedingung des Künstlerdaseins.¹⁰⁰

Das Junggesellendasein des Künstlers bleibt freilich nicht auf Kafkas Biografie beschränkt: Der Junggeselle ist die „typische Zentralgestalt“¹⁰¹ in seinen Werken. Das gilt auch für die dort auftretenden Künstlerfiguren; der Maler Titorelli im »Proceß« zum Beispiel fühlt sich von den kleinen Mädchen, die sich gegen seinen Willen im Atelier aufhalten, in seiner Arbeit gestört.¹⁰²

Wie George Avery nachgewiesen hat, nehmen Künstlerfiguren im Werk Kafkas allerdings eine eher nachrangige Stellung ein¹⁰³, sodass im folgenden Kapitel ausschließlich Texte anderer Autoren aus dem zwanzigsten Jahrhundert analysiert werden, die das Motiv des Liebesverbots für den Künstler an prominenter Stelle beinhalten.

¹⁰⁰ Vgl. Walser: Beschreibung einer Form, S. 11.

¹⁰¹ Politzer: Franz Kafka, S. 59. Vgl. dazu auch: Gerhard Kurz: Figuren. In: Binder (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Bd. 2, S. 121.

¹⁰² Vgl. Kafka: Der Proceß, S. 151.

¹⁰³ Vgl. Avery: Die Darstellung des Künstlers bei Franz Kafka, S. 229f.

3. LITERARISCHE LIEBESVERBOTE

3.1 Robert Walser: »Geschwister Tanner«

In seinem ersten Roman aus dem Jahre 1907 lässt Robert Walser gleich drei Künstlerfiguren auftreten, die um der Kunst willen nicht lieben. Ihr entsagendes Künstlertum resultiert dabei aus dem im Roman konstituierten Antagonismus von Kunst und Realität (zu der auch die Liebe zählt); dieser soll im Folgenden zunächst beleuchtet werden.

3.1.1 Kunst vs. Realität

Die wichtigste Künstlerfigur im Roman ist der Landschaftsmaler Kaspar Tanner, Bruder des Protagonisten Simon. Kaspar ist laut Simon „ganz und gar Künstler“¹⁰⁴: Er existiert in einer Welt des Geistes und der Kunst – es ist, wie Gerhard Piniel angemerkt hat, eine transzendente Welt, die der des Berufslebens (welche durch Klaus Tanner repräsentiert wird) gegenübergestellt wird.¹⁰⁵ Künstlertum bedingt in Walsers Roman Unabhängigkeit, d.h. die Möglichkeit zu träumen und zu meditieren; hingegen fehlen all jene Elemente, welche die bürgerliche Berufswelt ausmachen, wie zum Beispiel Pflichtgefühl oder Ordnungssinn.¹⁰⁶

Der Künstler Kaspar ist mit seinem Dasein jedoch unzufrieden, da er glaubt, in seinem Leben zu wenige Erfahrungen gesammelt zu haben, die seine Kunst verbessern könnten.¹⁰⁷ Er geht deshalb nach Paris, wo er als Kellner arbeitet, um so – losgelöst vom Künstlerdasein – am realen Leben teilzunehmen. In einem Brief an Simon schreibt er: „Die dumme Träumerei! Das Leben ist das Süße. Ich trinke Absinth und bin selig!“¹⁰⁸. Seine Huldigung des süßen Lebens ist jedoch nur eine Momentaufnahme; im selben Brief beklagt er „Öde und Langeweile“¹⁰⁹. Und später erfährt der Leser, dass Kaspar in Paris die Menschen meidet und

¹⁰⁴ Walser: Geschwister Tanner, S. 320.

¹⁰⁵ Vgl. Piniel: Robert Walsers »Geschwister Tanner«, S. 32.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Walser: Geschwister Tanner, S. 93.

¹⁰⁸ Ebd., S. 213.

¹⁰⁹ Ebd.

„stillere und zurückgezogenere als in einem Dorf“¹¹⁰ lebt, um in Ruhe malen zu können. Gerhard Piniel konstatiert:

Kaspar läßt sich aufs Leben ein, aber nicht mehr, um die ersehnte Synthese zu vollziehen, sondern nur um der Kunst willen.¹¹¹

Leben und Kunst sind hier also nicht nur zwei voneinander getrennte, sondern zwei einander ausschließende Sphären, die Kaspar letztlich nicht zu vereinigen weiß. Dass diese einseitige Beschränkung auf Leben *oder* Kunst auch Gefahren birgt, wird am Beispiel von Erwin und Sebastian verdeutlicht.¹¹²

Kaspars Malerkollege Erwin ist „wie ein Satan in seine Kunst verliebt“¹¹³ und malt geradezu besessene Landschaftsbilder. Die Frauen meidet Erwin – er hasst sie sogar – weil er befürchtet, durch sie von seiner Kunst, die er (wie Kaspar) als heilige Lebensaufgabe versteht, abgelenkt zu werden.¹¹⁴ Doch sein Liebesverzicht zeitigt nicht die erhoffte Wirkung: letztlich fehlen ihm Talent und das nötige Maß, eine stimmige Balance zwischen Leben und Kunst zu finden. Kaspar merkt lakonisch an: „Er ist verloren, er macht absolut keinen Fortschritt.“¹¹⁵

Die dritte Künstlerfigur im Roman ist Sebastian – ein junger, offenbar allein stehender Lyriker, der ähnlich wie Spitzwegs ›Armer Poet‹ in einer kleinen Dachkammer haust. Wie Simon später bemerkt, empfindet man bei seinem Anblick, „daß er dem Leben und seinen kalten Anforderungen nicht gewachsen war“¹¹⁶. Sebastian geht keiner geregelten Beschäftigung nach, weil er sich bereits als Junge eingebil-det hat, „ein genialer Bursche“¹¹⁷ zu sein. Nun glaubt er, seine besten Zeiten bereits hinter sich zu haben; er hat, wie Gerhard Piniel hinzufügt, sein Leben „versäumt und verträumt“¹¹⁸. Ausgerechnet Kaspar kritisiert ihn deshalb: Sebastian dichte Verse, obwohl er noch nichts erlebt habe, was er bedichten könne.¹¹⁹ Die Kritik, mit der Kaspar auch sich selbst gemeint haben könnte, bleibt

¹¹⁰ Walser: *Geschwister Tanner*, S. 320.

¹¹¹ Piniel: Robert Walsers »*Geschwister Tanner*«, S. 37.

¹¹² Vgl. Gößling: *Ein lächelndes Spiel*, S. 59.

¹¹³ Walser: *Geschwister Tanner*, S. 51.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 52.

¹¹⁵ Ebd., S. 54.

¹¹⁶ Ebd., S. 131.

¹¹⁷ Ebd., S. 79.

¹¹⁸ Piniel: Robert Walsers »*Geschwister Tanner*«, S. 33.

¹¹⁹ Vgl. Walser: *Geschwister Tanner*, S. 80f.

wirkungslos: Sebastian verharrt als Außenseiter in seiner Kunstwelt und erfriert schließlich einsam in einem Wald.

Die beiden Nebenfiguren Erwin und Sebastian sind, wie Dagmar Grenz konstatiert, so sehr von der „Sehnsucht nach einem wahren Sein“¹²⁰ beherrscht, dass sie den Kontakt zur Realität vollständig verlieren und daran zugrunde gehen. Was sich für Kaspar abzeichnet, ist in Erwin und Sebastian präfiguriert: Der Mangel an Vereinbarung von Kunst und Leben führt ins Nichts. Indem der Künstler auf Leben – und damit auf die Liebe – verzichtet, beschwört er zugleich seinen Niedergang herauf.

3.1.2 „Abtötung alles Lieben“

Kaspar hat zwar ein Verhältnis mit Klara, der Frau Agappaias, doch sobald er sich in der Sphäre seiner Kunst bewegt, muss er, um arbeiten zu können, die Liebe beiseite schieben. Klara erkennt dies und schreibt in einem Brief an Hedwig:

Ich begreife, daß ein Künstler oft Liebe als etwas ihn Hemmendes abschüteln muß.¹²¹

Um produktiv zu sein, muss sich der Künstler voll und ganz auf seine Kunst konzentrieren; Liebe würde ihn hemmen und seinen Geist nicht vollkommen für die Kunst befreien. Wenig später, in einem Gespräch mit Simon, analysiert Klara dann Kaspars Künstlertum eingehender:

Er muß alles um sich her vergessen, selbst das Liebste, wenn er will, daß er schaffen kann. Solch ein Schaffen verlangt Abtötung alles Lieben und Innigen, um eine Liebe und eine Innigkeit ganz auf das Schaffen zu übertragen.¹²²

Diese Textpassage beschreibt prägnant den Kern des in dieser Arbeit untersuchten Verständnisses künstlerischen Schaffens: Der Prozess der künstlerischen Produktion erfordert Konzentration und Kontemplation; der Künstler muss alle interferierenden Empfindungen – d.h. insbesondere das überaus starke Gefühl der Liebe – ausschalten und abtöten, um diese nicht sein Kunstwerk in dessen Entstehung beeinträchtigen zu lassen. Die ganze Liebe des Künstlers muss dem entstehenden

¹²⁰ Grenz: Die Romane Robert Walsers, S. 70.

¹²¹ Walser: Geschwister Tanner, S. 59.

¹²² Ebd., S. 224.

Kunstwerk gelten; nicht einer Frau dürfen seine (produktiven) Energien zugute kommen, sondern ausschließlich dem Werk.

Klara respektiert dies und will Kaspar nicht stören, wenn er malt. Für sie erscheint die Kunst als „schwerste Aufgabe, die sich ein ehrenhafter und aufrichtiger Mensch stellen kann“¹²³, denn der Künstler schafft nicht für seine eigene, sondern „für die Lust späterer Geschlechter“¹²⁴. So wahrt Klara Distanz zum malenden Kaspar; sie fürchtet sich vor einem „Zug des Mißmutes auf seiner Stirne“¹²⁵, der Zeichen dafür wäre, dass er durch ihre Gegenwart nicht weiterarbeiten könnte. Kunst bedeutet also Entsagung – und zwar für den Künstler *und* für den ihn liebenden Menschen. Die Gewissheit, Abstand zum Geliebten wahren zu müssen, schmerzt Klara zwar, aber sie möchte auch nicht für ein Absterben von Kaspars Produktivität verantwortlich sein:

Eine Frau mag auch nicht gerne da küssen, wo sie fühlen muß, daß verletzte Gedanken zwischen den Küssen zucken, die sterben, die von den Küssen erwürgt werden. Welch eine unüberlegte Mörderin wäre man!¹²⁶

Klara also hält ihre Gefühle „gedämpft und geordnet“¹²⁷ und verbietet sich jegliches „Dreinreden und Einmischen“¹²⁸ in Kaspars Kunst. Sie hat sich damit abgefunden, dass er um seiner Kunst willen einsam sein muss.

3.2 Thomas Mann

„Nun ist Kunst ein Produkt der Einsamkeit und diese gewiß die Heimatsphäre des Künstlers.“¹²⁹ – Thomas Mann äußerte sich so in seiner Dankesrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Princeton University im Jahre 1939 und könnte damit auch ein Charakteristikum gemeint haben, das alle seine Künstlerfiguren miteinander verbindet. Einsame Künstlerfiguren durchziehen Thomas Manns gesamtes Werk: Sie finden sich von den frühen Erzählungen an (wie z.B. der „absonderliche“¹³⁰ Schriftsteller Detlev Spinell in »Tristan«) bis zum letzten

¹²³ Walser: Geschwister Tanner, S. 225.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd., S. 224.

¹²⁶ Ebd., S. 225.

¹²⁷ Ebd..

¹²⁸ Ebd., S. 226.

¹²⁹ Mann: Lob der Dankbarkeit. In: Über mich selbst, S. 505.

¹³⁰ Mann: Tristan. In: Der Wille zum Glück, S. 225.

Roman (dort, freilich abgemildert, in Person des Malers Professor Schimmelpreester, der ein Junggesellendasein führt)¹³¹.

Wie Hans Wysling bemerkt, können Thomas Manns Künstlerfiguren mit den Attributen Auserwähltheit, Andersartigkeit, Isoliertheit, Kontaktscheu – hinzuzufügen wäre: Entsagung – beschrieben werden.¹³² Wie im Folgenden an den dafür charakteristischsten Beispielen gezeigt wird, bilden Einsamkeit und Liebesabstinenz wesentliche und notwendige Bedingungen für die Kunstproduktion dieser Figuren; indem der Künstler sich von Leben und Liebe abwendet, verschreibt er seine Existenz ganz dem Werk. Herman Kurzke fasst zusammen:

Der dauernde Schmerz des Verzichts wird umgesetzt in die Höllen und Paradiese der Kunst.¹³³

Liebe und Kunstproduktion stehen in Thomas Manns Texten also in einem widerstrebenden Verhältnis zueinander; Mann selbst spricht vom „dialektische[n] Gegensatz von Geist und Kunst auf der einen und ‚Leben‘ auf der anderen Seite“¹³⁴. Zu beachten ist hierbei jedoch, dass Geist und Kunst keine strikt voneinander getrennten Faktoren darstellen, sondern als „Pole innerhalb eines Spannungsfeldes“¹³⁵ zu verstehen sind. Der keusche Künstler ist, wie Hermann Kurzke hinzufügt, „nur Zuschauer und Gestalter des Lebens, mischt sich aber nicht ein“¹³⁶. Liebesverbot bzw. Askese sind Ausdruck der für die Kunstproduktion unabdingbaren Distanz zum Leben.

Thomas Manns Askesebegriff lässt sich, wie Oliver Geldszus darlegt, im Wesentlichen auf die Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches zurückführen. Während Schopenhauer Askese als positiven Wert begreift, der vor dem Hintergrund der Wertlosigkeit des Lebens Ausdruck der Lebensverneinung ist, kritisiert Nietzsche die Instrumentalisierung der Askese einerseits als Variante des Willens zur Macht, lehnt sie aber andererseits als Mittel zur geistigen und körperlichen Reinigung nicht ab (vgl. Kap. 2.3.2).¹³⁷

¹³¹ Vgl. Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, S. 24-26.

¹³² Vgl. Wysling: Narzissmus und illusionäre Existenzform, S. 92.

¹³³ Kurzke: Thomas Mann, S. 82.

¹³⁴ Mann: On myself. In: Über mich selbst, S. 68.

¹³⁵ Schulz: Der Schreibprozeß bei Thomas Mann und Franz Kafka, S. 83f.

¹³⁶ Kurzke: Thomas Mann, S. 441.

¹³⁷ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 31-56 und 152-156. Zu den philosophischen Grundlagen Thomas Manns vgl. u.a. Børge Kristiansen: Thomas Mann und die Philosophie. In: Kopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 259-283.

Seit der Veröffentlichung von Thomas Manns Tagebüchern ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass die Betonung der Askese in seinem Leben und Werk auch auf seine homosexuellen Neigungen zurückgeführt werden kann, die auszuüben ihm seine bürgerlichen Moralvorstellungen nicht erlaubten.¹³⁸ Es erscheint allerdings überzogen, wie Karl Werner Böhm der Homosexualität eine übergeordnete Rolle zuzuschreiben und der Künstlerproblematik lediglich die Funktion einer Maske zuzugestehen, die das Stigma der Homosexualität überdecken sollte.¹³⁹ Die verbotene Homoerotik ist in einigen Werken Thomas Manns zwar eine nicht unbedeutende Komponente des Liebesverbots für den Künstler (so z.B. im »Tod in Venedig« und im »Doktor Faustus«), die vielfältigen Bedeutungsebenen der Künstlerproblematik aber können dadurch nicht erschöpfend erklärt werden.

Betrachtet werden im Folgenden Beispiele aus Thomas Manns Prosawerk, welche die Künstlerthematik und insbesondere das Motiv des Liebesverbots für den Künstler explizit behandeln.¹⁴⁰ Werke, in denen die Künstlerthematik nur indirekt zur Darstellung kommt (wie z.B. im »Zauberberg« oder in den Josephi-Romanen), müssen an dieser Stelle aus Gründen des Umfangs ausgeklammert bleiben.

Die Forschungsliteratur zu Thomas Mann ist in Thematik und Umfang nahezu unüberschaubar; neben gängigen Arbeiten zu einzelnen, für diese Untersuchung besonders wichtigen Werken und Themen stützt sich diese Arbeit daher im Wesentlichen auf das von Helmut Koopmann herausgegebene Thomas-Mann-Handbuch, die werkorientierte Biografie von Herman Kurzke sowie die Abhandlung von Oliver Geldszus, die eine eingehende Analyse der Askesethematik in Leben und Werk Thomas Manns bietet.

¹³⁸ Vgl. dazu z.B. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 231-242.

¹³⁹ Vgl. Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen, S. 133ff. Zur Übergewichtung der Homosexualität vgl. auch Kap. 3.2.8.5: dort wird diese Problematik am Beispiel des »Doktor Faustus« noch einmal im Rahmen einer Werkuntersuchung aufgegriffen.

¹⁴⁰ Daraus ergibt sich, dass bis auf das Spätwerk »Doktor Faustus« alle untersuchten Texte Thomas Manns früher Schaffensphase (d.h. der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg) zuzuordnen sind.

3.2.1 »Der Wille zum Glück«

Der Maler Paolo Hoffmann, Protagonist der 1895 erschienenen Erzählung, ist ein zeittypischer *Décadent*¹⁴¹ und leidet an einem kranken Herzen – dies stellt sich heraus, nachdem seine erste Liebe unerwidert bleibt und er daraufhin ohnmächtig zusammenbricht.¹⁴² Liebe ist ihm durch seine körperliche Konstitution nicht nur unmöglich gemacht, sondern wird ihm sogar ärztlich untersagt: „Trinken, Rauchen und Lieben hat man mir verboten“¹⁴³.

Dass Hoffmann nach einiger Zeit dennoch der Liebe zur Baroness von Stein verfällt, schreibt der Erzähler dessen „Begier nach Vereinigung mit blühender Gesundheit“¹⁴⁴ zu. Die Eltern der Baroness jedoch verweigern mit Blick auf Hoffmanns Krankheit eine Heirat mit ihrer Tochter – jener reist ab, um, wie der Erzähler vermutet, „irgendwo in aller Einsamkeit zu sterben“¹⁴⁵. Hoffmann freilich stirbt nicht, sondern fährt nach Italien, wo er (in allerdings geringem Maße) künstlerisch produktiv ist.¹⁴⁶ Als er Jahre später wider Erwarten doch noch die Baroness heiraten darf, findet er das Glück, welches er lange ersehnt hatte – Hoffmann ist, seinem Namen entsprechend, in der Tat über Jahre hinweg ein hoffender Mann gewesen.

Hans Vaget merkt an, dass Hoffmanns Wille zum Glück als „animalischer Wille zur sexuellen Erfüllung decouvriert wird“¹⁴⁷. Der Moment seiner Glückserfüllung – die Hochzeitsnacht – ist zugleich jedoch der Moment seines Todes:

Er mußte sterben, ohne Kampf und Widerstand sterben, als seinem Willen zum Glück Genüge geschehen war; er hatte keinen Vorwand mehr zu leben.¹⁴⁸

¹⁴¹ Der Begriff *Décadence* bezeichnet, grob umrissen, die Verbindung eines starken Fortschritts-pessimismus mit der Kritik des bürgerlichen Selbstverständnisses sowie dem Interesse am Verfall, welche während des *Fin de Siècle* das Bewusstsein zahlreicher Künstler nachhaltig prägte. Ulrich Karthaus umschreibt das *Décadence*-Phänomen mit den Begriffen Niedergangsstimmung, Müdigkeit und Todesnähe (vgl. Karthaus: Thomas Mann, S. 12).

¹⁴² Vgl. Mann: Der Wille zum Glück, S. 42.

¹⁴³ Ebd., S. 52.

¹⁴⁴ Ebd., S. 50f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 50.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁴⁷ Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 548.

¹⁴⁸ Mann: Der Wille zum Glück, S. 58.

Nur so lange Hoffmann sein Glück nicht verwirklicht findet, kann er leben; indem er sich sein Glück, d.h. seine Liebe und seine Sehnsucht nach sexueller Erfüllung realisiert, stirbt er.

Bereits in dieser frühen Erzählung Thomas Manns findet sich also das Motiv des Künstlers, dem Liebe, genauer: die Erfüllung von Liebe untersagt ist. Allerdings fehlt noch der Aspekt des Liebesverbots als notwendige Bedingung für das Künstlertum, welcher erst mit der Studie »Die Hungernden« Eingang in sein Prosawerk findet. Gleichwohl ist, wenngleich noch nicht in der Prägnanz späterer Werke, bereits in »Der Wille zum Glück« das problematische Verhältnis von Leben und Kunst angelegt.

3.2.2 »Der Bajazzo«

Der Ich-Erzähler im »Bajazzo« ist kein produzierender Künstler, sondern ein Dilettant, d.h. eine Art Fast-Künstler bzw. ein Künstler-Darsteller. Hans Vaget charakterisiert den Dilettantismus als

dandyhafte, kosmopolitische und ästhetisierende Lebensweise, die jede Bindung und Verantwortung scheut und weder moralischen noch politischen Halt kennt.¹⁴⁹

Wie später auch Christian und Hanno Buddenbrook ist der Ich-Erzähler zwar künstlerisch veranlagt, bringt aber kein Werk hervor.¹⁵⁰ Schon als Kind fühlt dieser sich als Künstler, als er mit seinem Puppentheater Opern aufführt; später dann lernt er das Klavierspiel und beschäftigt sich mit Zeichnen. Zwar fordert ein alter Herr ihn auf, sein Talent in einen Beruf zu verwandeln und Künstler zu werden¹⁵¹ – auch seine Mutter hofft darauf¹⁵² – doch fehlt ihm der nötige Wille, sich für diese mit Arbeitsethos und Leistung verbundene Existenz zu entscheiden. Sein Vater

¹⁴⁹ Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 549. Weitere Merkmale des Dilettanten sind nach Felix Höpfner „sein Schwelgen in Ersatzbefriedigungen, seine leicht erregbare Phantasie, seine Kultivierung kleiner künstlerischer Talente, seine Untauglichkeit zu bürgerlichem Beruf, seine existentielle Langeweile.“ (Höpfner: Kunst als Wahrheit über den Künstler, S. 172).

¹⁵⁰ Felix Höpfner weist allerdings darauf hin, dass der Text selbst bereits ein abgeschlossenes Kunstwerk darstellt, und sich der Ich-Erzähler durch die Niederschrift somit auf dem Weg zur „Überwindung der bajazzohaften Existenz“ (Höpfner: Kunst als Wahrheit über den Künstler, S. 172) – hin zum Künstlertum – befindet.

¹⁵¹ Vgl. Mann: Der Bajazzo. In: Der Wille zum Glück, S. 114.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 109.

schätzt ihn denn auch richtig als „Bajazzobegabung“¹⁵³ ein und hält die letztlich ergebnislose Beschäftigung seines Sohnes mit den diversen Künsten für „Clownerie und Blague“¹⁵⁴. Gleichwohl gehört auch der Ich-Erzähler im „Bajazzo“, der das Leben eines „halt- und willenslosen Ästheten“¹⁵⁵ führt, in weiterem Sinne zur Kategorie der Künstlerfiguren, denen Liebe verwehrt bleibt.

Zu den Charaktermerkmalen des Dilettanten zählt „sexuelle Vereinsamung“¹⁵⁶ – dies trifft auch auf Manns Bajazzo zu. Dieser erkennt, wie Oliver Geldszus anmerkt, sein isoliertes, auf Liebe verzichtendes Dasein als unzureichend; die asketische Existenz wird als Selbsttäuschung entlarvt.¹⁵⁷ Der Ich-Erzähler verliebt sich schließlich in die für ihn unerreichbare Anna Rainer, doch wird er durch sein ungeschicktes Auftreten nur zu einer „lächerliche[n] Figur“¹⁵⁸.

Die Liebe ist, wie er selbst bekennt, Ergebnis seiner „gereizten und kranken Eitelkeit“¹⁵⁹: Der Bajazzo nämlich scheint Anna Reiner auch deshalb zu lieben, weil bereits Assessor Witznagel – der die Bürgerlichkeit par excellence verkörpert – um sie wirbt. So ist es für den Ich-Erzähler eine Frage seiner Eitelkeit, sich ebenfalls um jene Frau zu bemühen. Das Scheitern seiner Liebe bedeutet somit auch eine schwere Erschütterung seiner Eitelkeit – der Dilettant geht, wie Hans Vaget bemerkt, notwendig an seinem Naturell zugrunde.¹⁶⁰ Liebe ist für den Dilettanten also ein Mittel zu Selbstbestätigung; letztlich liebt er nur sich selbst und führt sicherlich auch deshalb ein von der Gesellschaft isoliertes Außenseiterleben.

3.2.3 »Die Hungernden«

Die Studie »Die Hungernden« entstand 1902, also ein Jahr vor »Tonio Kröger«. Sie weist zahlreiche Parallelen – zum Teil sogar wörtliche Übereinstimmungen – zur in der Sekundärliteratur viel besprochenen Novelle auf, ist jedoch von

¹⁵³ Mann: Der Bajazzo. In: Der Wille zum Glück, S. 109.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 549.

¹⁵⁶ Höpfer: Kunst als Wahrheit über den Künstler, S. 172.

¹⁵⁷ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 66.

¹⁵⁸ Mann: Der Bajazzo. In: Der Wille zum Glück, S. 133.

¹⁵⁹ Ebd., S. 134.

¹⁶⁰ Vgl. Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 549.

der Literaturwissenschaft meist nur als „Seitenstück“¹⁶¹ wahrgenommen worden. Gleichwohl findet sich in dieser Kurzgeschichte zum ersten Mal in Thomas Manns Prosawerk das Motiv des Liebesverbots explizit als notwendige Bedingung für das Künstlertum dargestellt. »Die Hungernden« ist damit – bezogen auf die literarische Produktion Thomas Manns – eine Art Nukleus für das in dieser Arbeit untersuchte Motiv.¹⁶² Die Studie gestaltet darüber hinaus auch die Themen des gegensätzlichen Verhältnisses zwischen Leben und Geist bzw. Kunst, sowie der Sehnsucht des Künstlers nach dem Leben, die dann später in nahezu gleicher Form Eingang in »Tonio Kröger« gefunden haben.

3.2.3.1 Geist und Leben

Protagonist der »Hungernden« ist der Künstler Detlef; er befindet sich auf einem rauschenden Fest und erfährt dort das Gefühl von Einsamkeit und Isolation. So kann er zum Beispiel an den Gesprächen der übrigen Gäste nicht teilnehmen, da er durch die „lähmende[n] Einsichten und die Drangsal des Schaffens“¹⁶³ zu ernst für ihre unbeschwerte, anspruchslose Konversation geworden ist. Detlef ist – wie Marcel Reich-Ranicki mit Blick auf die durchaus vergleichbare Figur des Tonio Kröger angemerkt hat – wie Hamlet ein von der Gedanken Blässe Angekränkelter¹⁶⁴, der sich auf dem Fest „zu seiner Qual unter [...] Unbefangenen“¹⁶⁵, d.h. Nicht-Künstlern bewegt. Während alle anderen sich amüsieren, steht der Künstler „Abseits und Außerhalb“¹⁶⁶ und nimmt am Leben nicht teil. Es wird darüber hinaus sogar die Assoziation evoziert, dass es sich bei Künstlern überhaupt nicht um ‚richtige‘ Menschen handelt: Detlef spricht von Künstlern als „Gespenster des Daseins“¹⁶⁷ und nennt sie „Kobolde und [...] Unholde“¹⁶⁸, um

¹⁶¹ Kurzke: Thomas Mann, S. 153. Vgl. dazu auch Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 568.

¹⁶² Aus diesem Grund wird hier der Analyse der Kurzgeschichte vergleichsweise breiten Raum gewidmet, auch wenn sie inhaltlich zum großen Teil deckungsgleich mit der literaturgeschichtlich ungleich bedeutenderen Novelle »Tonio Kröger« ist. Die in Kapitel 3.2.4 vorgenommene Interpretation des »Tonio Kröger« wird daher auf den Ergebnissen dieser Untersuchung aufbauen und sich weitestgehend auf ergänzende Aspekte beschränken.

¹⁶³ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 9.

¹⁶⁴ Vgl. Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 95.

¹⁶⁵ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 9.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 10.

schließlich zu konstatieren: „Ach, einmal [...] kein Künstler sein, sondern ein Mensch!“¹⁶⁹. Der Protagonist der Studie also gehört zu den „Enterbten des Lebens“¹⁷⁰, die durch ihr Künstlertum und die damit verbundene Fähigkeit zur Erkenntnis vom Leben ausgeschlossen sind.

Das Ausgeschlossensein resultiert dabei nicht allein aus dem individuellen Empfinden Detlefs, sondern beruht zugleich auf der Wahrnehmung der anderen: Künstler sind durch ihr Künstlertum stigmatisiert, sie rufen aufgrund ihrer „mit dem Mal der Erkenntnis und der Mutlosigkeit gezeichneten Stirnen“¹⁷¹ Befremdung hervor. Die Gegenwart von Künstlern wird als bedrückend empfunden und man ist erleichtert, wenn man sich ihrer entledigt weiß.¹⁷²

All diese Beispiele führen vor Augen, dass hier ein deutlicher Kontrast zwischen Künstler und Nicht-Künstler, zwischen Kunst und Leben bzw. – in Vorgriff auf »Tonio Kröger« – zwischen Künstlertum und Bürgertum entwickelt wird. Der Protagonist formuliert mit Blick auf ein plauderndes Paar, was sich, oftmals variiert, als Motiv durch Thomas Manns gesamtes Werk zieht:

Ihr seid es, empfand er. Ihr seid das warme, holde törichte Leben, wie es als ewiger Gegensatz dem Geist gegenübersteht.¹⁷³

Das unbeschwerte (aber auch naive) Leben steht dem Erkenntnis verleihenden, den Künstler allerdings vereinzelnden Geist gegenüber. Gleichwohl: Die Trennung der Kunst vom Leben ist etwas, woran der Künstler leidet und nach dessen Überwindung er sich, wie im Folgenden gezeigt wird, sehnt.

3.2.3.2 „Wonen der Gewöhnlichkeit“

Künstlertum wird also, da es den Künstler vom Leben isoliert, von Detlef nicht nur unter der Prämisse von Talent und Gabe verstanden, sondern zugleich auch als Bürde, ja als Fluch.¹⁷⁴ Die Schwere seiner Existenz lässt im Protagonisten Neid und Eifersucht auf alle Nicht-Künstler bzw. das Leben überhaupt auf-

¹⁶⁹ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 11.

¹⁷⁰ Ebd., S. 9.

¹⁷¹ Ebd. Auch Tonio Kröger leidet unter dem „Mal an seiner Stirn“ (Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 34).

¹⁷² Vgl. Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 9.

¹⁷³ Ebd., S. 10.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 11.

kommen¹⁷⁵: Vom Leben getrennt, ist Detlef von Sehnsucht nach ihm erfüllt. Er konstatiert (in übrigens nahezu identischem Wortlaut wie Tonio Kröger)¹⁷⁶:

[W]ir alle hegen eine verstohlene und zehrende Sehnsucht in uns nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertraulichkeit und menschlichem Glück. [...] das Normale, Wohlständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität!...¹⁷⁷

Ziel seiner Sehnsucht ist also das, was er wenig später als „Wonnen der Gewöhnlichkeit“¹⁷⁸ bezeichnet: das normale, durchschnittliche Leben des Nicht-Künstlers, das bestimmt ist von „treuherzigem und schlichtem Gefühle“¹⁷⁹ und also auch von Liebe.

Detlefs Sehnsucht indes muss unerfüllt bleiben, denn durch sein Künstlertum ist er zum Außenseiterdasein verurteilt:

Einmal dem Fluche entfliehen, der da unverbrüchlich lautete: Du darfst nicht sein, du sollst schauen; du darfst nicht leben, du sollst schaffen; du darfst nicht lieben, du sollst wissen!¹⁸⁰

In diesem Satz ist konzentriert all das formuliert, was auch das Künstlertum der wichtigsten Künstlerfiguren Thomas Manns – Tonio Kröger, Gustav Aschenbach und Adrian Leverkühn – charakterisiert: die notwendige Distanz zum Leben, die damit verbundene Verpflichtung, statt zu leben produktiv zu sein, sowie das Liebesverbot. Letzteres entspringt hier, da es als Fluch verstanden wird, nicht einer Wahl des Künstlers (d.h. er entscheidet sich nicht für den Liebesverzicht), sondern ist seinem Künstlertum immanent. In dem Moment, in dem sich das Individuum also als Künstler begreift, wird zugleich auch das Liebesverbot als Faktum hingenommen; die Frage, wie oder wen er lieben darf, stellt sich für Detlef somit gar nicht erst.

Weiterhin ist das Verhältnis von Liebe und Wissen hier antithetisch angeordnet; Liebe bedeutet Gefühl, Wissen bedeutet Erkenntnis. Gefühl würde Erkenntnis

¹⁷⁵ Vgl. Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 8f.

¹⁷⁶ Vgl. Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 46.

¹⁷⁷ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 9.

¹⁷⁸ Ebd., S. 11. Auch dies ist eine Formulierung, die wörtlich im »Tonio Kröger« wiederkehrt (vgl. Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 46).

¹⁷⁹ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 11. Hier schwingt unüberhörbar ein gewisses Überlegenheitsgefühl mit, das auch schon vorher angeklungen ist, als Detlef – bezogen auf Lilli und den kleinen Maler – von „einfachen Seelen“ (ebd., S. 10) und ihrem „törichte[n] Glück“ (ebd.) spricht.

¹⁸⁰ Ebd., S. 11.

blockieren, Liebe die Kunstproduktion verhindern. Die Wonnen der Gewöhnlichkeit beinhalten zwar die Liebe, schließen aber Kunst aus; die Erfüllung von Detlefs Sehnsucht würde letztlich eine Absage an die Kunst bedeuten.

Der Protagonist ist sich dessen bewusst und bezeichnet seine Sehnsucht als „Irrtum“¹⁸¹. Detlef sagt der Kunst nicht ab, für ihn gibt es „keine Annäherung, keine Verständigung, keine Hoffnung“¹⁸². Der Gegensatz zwischen Geist und Leben wird in den »Hungernden« nicht aufgehoben. Einen Lösungsversuch für dieses Problem unternimmt Thomas Mann dann in »Tonio Kröger«.

3.2.4 »Tonio Kröger«

Thomas Manns wohl meistgelesener Text¹⁸³ thematisiert – wie schon »Die Hungernden« – den Geist-Leben-Konflikt sowie die Sehnsucht des Künstlers nach dem Leben. Die Novelle akzentuiert jedoch weit stärker „das zwiespältige Verhältnis des Künstlers zur bürgerlichen Sphäre“¹⁸⁴ und gibt eine detailliertere Beschreibung der Gründe für das Liebesverbot.

Tonio Kröger ist, wie Hermann Kurzke konstatiert, in die „harmlos-nette Gewöhnlichkeit verliebt [...], jene aber nicht in ihn“¹⁸⁵. Wie Detlef sehnt er sich nach dem Gewöhnlichen – d.h. nach dem nicht-künstlerischen Leben –, fühlt sich von jenem aber ausgeschlossen.¹⁸⁶ Das Leben wird hier verkörpert durch Hans Hansen und Ingeborg Holm, die beide blond und blauäugig sind. Hans und Ingeborg interessieren sich nicht für die Kunst (Hans etwa liest lieber Pferdebücher als Schillers »Don Carlos«), sind aber gerade aus diesem Grund fröhlich und unbeschwert; sie leben „in glücklicher Gemeinschaft mit aller Welt“¹⁸⁷. Allerdings: die beiden er-

¹⁸¹ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 14.

¹⁸² Ebd. S. 11.

¹⁸³ Vgl. Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 564.

¹⁸⁴ Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 96.

¹⁸⁵ Kurzke: Thomas Mann, S. 134.

¹⁸⁶ Marcel Reich-Ranicki weist darauf hin, dass Tonios Sehnsucht nach dem Gewöhnlichen – auch vor dem Hintergrund von Thomas Manns homoerotischer Veranlagung – ebenso in sexuellem Sinne verstanden werden kann; sie wäre demnach (neben der Künstlerproblematik) auch als Sehnsucht des Homophilen nach Normalität seiner Geschlechtlichkeit zu deuten. (Vgl. Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 106f.)

¹⁸⁷ Vgl. Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 20. Am Beispiel des Tanzlehrers François Knaak formuliert der Erzähler diesen Sachverhalt besonders prononciert: „Ja, man mußte dumm sein, um so schreiten zu können, wie er; und dann wurde man geliebt, denn man war lebenswürdig.“ (ebd., S. 28).

kennen und durchschauen das Leben nicht wie der Künstler; das Glück, das sie repräsentieren, ist „dumm und bewußtlos“¹⁸⁸.

Hans und Ingeborg sind mit Hilfe auffallend starker Kontraste als „Widerspiel und Gegenteil“¹⁸⁹ Tonios gezeichnet, von dem sie jedoch gerade deshalb geliebt und beneidet werden. Die Liebe Tonios zum Leben freilich bleibt unerwidert – Hans und Ingeborg stehen seiner Liebe in „heiterer Unzugänglichkeit“¹⁹⁰ gegenüber – und verursacht ihm so Demütigung; Tonio leidet an seinem „isolierten Literatendasein“¹⁹¹.

Ist der Schriftsteller verliebt, verhindert dies, dass er schaffen kann. Tonio ist sich bewusst,

daß die Liebe [...] den Frieden zerstöre und das Herz mit Melodien überfülle, ohne daß man Ruhe fand, eine Sache rund zu formen und in Gelassenheit etwas Ganzes daraus zu schmieden [...].¹⁹²

Liebe macht den Liebenden zwar „reich und lebendig“¹⁹³ – wer aber liebt, kann sich nicht voll und ganz der Kunst widmen. Die Liebe stellt einen zu großen Gefühlsansturm dar, der dem Künstler die zur Produktion notwendige Klarheit raubt. Daraus folgt, dass wer liebt bzw. lebt, nicht arbeitet – nur wer der Liebe entsagt, kann Künstler sein.¹⁹⁴ Hermann Kurzke konstatiert: „Der Verzicht im Leben befruchtet die Kunst“¹⁹⁵. Seine Existenz definiert Tonio dementsprechend auch über sein Künstlertum:

Er arbeitete nicht wie Jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie Einer, der nichts will, als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht [...].¹⁹⁶

Dem Künstler ist also Leben und Liebe verboten, will er produzieren und nicht lediglich die Existenz eines Dilettanten führen.¹⁹⁷ Er darf nichts für das Du, für

¹⁸⁸ Kurzke: Thomas Mann, S. 83.

¹⁸⁹ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 19.

¹⁹⁰ Ebd., S. 31.

¹⁹¹ Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 260.

¹⁹² Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 26.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁹⁵ Kurzke: Thomas Mann, S. 511.

¹⁹⁶ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 35.

¹⁹⁷ Am Beispiel des Verse dichtenden Leutnants grenzt Kröger sein eigenes Künstlertum scharf gegen den Dilettantismus ab: „Denn schließlich, – welcher Anblick wäre kläglicher, als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht? Wir Künstler verachten niemand gründlicher, als den Dilettanten, den Lebendigen, der glaubt, obendrein bei Gelegenheit einmal ein Künstler sein zu können.“ (ebd., S. 47).

den anderen Menschen empfinden, sondern nur für das Ich und die eigene Produktion. Tonio führt dies im Gespräch mit Lisaweta Iwanowa aus:

Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammengesetzt ist. Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein.¹⁹⁸

Das von Kröger hier entworfene Künstlerbild zeigt den Künstler als „irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches“¹⁹⁹, der als Material für seine Kunst zwar alles Menschliche verwendet, jedoch keine Gefühlsbindungen dazu besitzen darf, um es unbeeinflusst einsetzen zu können. Gefühl bedeutet Pathetik und Sentimentalität²⁰⁰; Kunst aber, die pathetisch und sentimental ist, ist banal.²⁰¹ Um also große Kunst schaffen zu können, muss der Künstler in Tonios Augen „eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung“²⁰² aufweisen. Die geforderte menschliche Verödung ist allerdings auch Grund für das Außenseitertum des Künstlers, worunter jener wiederum leidet. So konstatiert der Protagonist wie auch schon Detlef in »Die Hungernden«: „Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch“²⁰³.

Tonio neigt dazu, das Gefühl der Liebe zuweilen dennoch zuzulassen und sich dadurch lebendig zu fühlen, anstatt in kaltem Künstlertum Werke zu produzieren.²⁰⁴ Lisaweta gegenüber gesteht er sogar, dass er das Leben, genauer: die „Wonnen der Gewöhnlichkeit“²⁰⁵ liebe. Die Malerin sieht Tonios Sehnsucht nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit auch darin begründet, dass jener „ein Bürger auf Irrwegen“²⁰⁶ sei. Sein Künstlertum ist für Tonio nur schwer vereinbar mit seiner

¹⁹⁸ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 39.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ In Forschung und Kritik herrscht Einigkeit darüber, dass hierin die entscheidende Schwäche der Novelle zu sehen ist: Tonios Ästhetik fordert ein von Gefühlen unbeeinflusstes Künstlertum, der Text selbst aber geht zuweilen bis an die Grenze des Sentimentalen. Vgl. dazu u.a. Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 98f, Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 567, oder Karthaus: Thomas Mann, S. 52.

²⁰² Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 40.

²⁰³ Ebd., S. 41.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 26.

²⁰⁵ Ebd., S. 46.

²⁰⁶ Ebd., S. 49.

bürgerlichen Herkunft, der alles Künstlerische verdächtig vorkommt²⁰⁷; der Protagonist resümiert schließlich im Brief an Lisaweta:

Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften... ich weiß nicht, was von beidem mich bitterer kränkt.²⁰⁸

Wie Heinz Peter Pütz anmerkt, gleitet Tonios Existenz zwischen den Extremen, die aber „zwischen sich eine Vielzahl von Möglichkeiten bestehen lassen“²⁰⁹; Tonio hat seine Position gleichsam noch nicht gefunden. In seinem Brief kündigt er jedoch an, den Konflikt lösen zu wollen, indem er sein Dichtertum mit der „Bürgerliebe zum Menschlichen“²¹⁰ verbindet. Ob er dies tatsächlich umsetzt, bleibt indes ungewiss. Oliver Geldszus ist zuzustimmen, wenn er Tonios Annäherungsversuch an das Leben als von „theoretischer, geradezu literarischer Natur“²¹¹ charakterisiert. Zwar ist für Geldszus letztlich nur die in dieser Passage enthaltene Intention relevant²¹², doch bleiben Zweifel daran angebracht, zumal Tonio selbst einen Neuanfang für sich ausgeschlossen hatte:

Noch einmal anfangen? Aber es hülfe nichts. Es würde wieder so werden, – alles würde wieder so kommen, wie es gekommen ist.²¹³

Die Synthese von Künstlertum und bürgerlichem, Liebe beinhaltenden Leben ist also letztlich in »Tonio Kröger« zwar ausformuliert, findet aber noch keinen konkreten Niederschlag in der Existenz des Künstlers; Thomas Mann gestaltet dies erst in der 1905 erschienenen Erzählung »Schwere Stunde«.

3.2.5 »Schwere Stunde«

Thomas Manns „erst-ergriffene Schiller-Huldigung“²¹⁴ schildert das Ringen des Künstlers mit seinem Werk: Die nur mühselig voranschreitende Niederschrift

²⁰⁷ Vgl. Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 48. Dies wird bereits – wie in »Der Wille zum Glück« – durch den Namen des Protagonisten ausgedrückt: während der Vorname südländische, ja sogar künstlerische Assoziationen weckt, ist der Nachname norddeutsch-bürgerlich konnotiert (vgl. dazu Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 255).

²⁰⁸ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 81.

²⁰⁹ Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 72.

²¹⁰ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 81.

²¹¹ Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 261.

²¹² Vgl. ebd. Zur Diskussion zu dieser Frage vgl. auch Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 566.

²¹³ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 75f.

²¹⁴ Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 572.

des »Wallenstein«, der ein „verfehltes Unternehmen“²¹⁵ zu werden droht, quält Schiller bis tief in die Nacht. Der Dichter ist von Krankheit gezeichnet und betreibt um der Arbeit willen Raubbau an seiner angegriffenen Gesundheit. Thomas Manns Schiller leidet für die Kunst, leidet um zu schaffen – ganz im Gegensatz zu Goethe, der, wie Schiller durchaus neidvoll bemerkt, das Leben genießen und zugleich produktiv sein kann.²¹⁶ Schiller hingegen opfert sich für sein Werk. Dieses Opfer aber darf nicht vergebens sein, der Dichter fordert Ruhm und Unsterblichkeit für sein Leiden ein:

Und der Ehrgeiz spricht: Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen!...²¹⁷

Um Größe zu erlangen, muss der Dichter leiden – ein Motiv, das sich auch im »Doktor Faustus« wiederfinden wird.²¹⁸ Wehmütig erinnert sich Schiller an seine Jugendjahre zurück, in denen sein Leiden immer auch große Werke zeitigte:

Jedesmal, wie tief auch gebeugt, war sein Geist geschmeidig emporgeschwungen, und nach den Stunden des Harms waren die anderen des Glaubens und des inneren Triumphes gekommen.²¹⁹

Jetzt aber, nachdem er sich durch die Gründung einer Familie dem bürgerlichen Leben zugewandt hat, fühlt Schiller sich ermattet – er ist „erschöpft und fertig“²²⁰. Liebe und Ehe haben zwar dazu geführt, dass „ein wenig Glück sich herniedergelassen“²²¹ hat, die Produktivkräfte aber, die den „leidens- und Prüfungsjahre[n]“²²² innewohnten, erlahmen. Glück und Größe scheinen nicht vollständig vereinbar: Das Glück bleibt dem schaffenden – und berühmten – Künstler letztlich versagt und ist das Attribut der gewöhnlichen Menschen, der „ewig Unbekannten“²²³. Hermann Kurzke konstatiert, dass »Schwere Stunde« „den heimlichen Vorbehalt des Künstlers als Ehemann“²²⁴ gestaltet; die bereits in »Tonio

²¹⁵ Mann: Schwere Stunde, S. 116.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 115.

²¹⁷ Ebd., S. 119.

²¹⁸ Vgl. Kap. 3.2.8.4. Karl Werner Böhm konstatiert: „Das Leiden [...] wird instrumentalisiert als eine ‚notwendige‘ Bedingung für Größe, Ruhm und Berufung.“ (Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen, S. 158).

²¹⁹ Mann: Schwere Stunde, S. 116f.

²²⁰ Ebd., S. 117.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Ebd., S. 119.

²²⁴ Kurzke: Thomas Mann, S. 174.

Kröger« formulierte Synthese von Künstlertum und Bürgertum scheint auch hier nicht vollständig geglückt.

Gleichwohl: das Glück, das sich auf Schiller niedergelassen hat, bringt seine Produktion nicht zum Stillstand – er liebt seine Frau *und* schafft auch weiterhin neue Werke.²²⁵ Allerdings fällt die Prioritätensetzung des Künstlers eindeutig zugunsten seiner Kunst aus:

Ich kann mein Gefühl [...] zuweilen nicht finden, weil ich oft sehr müde vom Leiden bin und vom Ringen mit jener Aufgabe, welche mein Selbst mir stellt. Ich darf nicht allzu sehr dein, nie ganz in dir glücklich sein, um dessentwillen, was meine Sendung ist...²²⁶

Die Liebe ist für Thomas Manns Schiller so lange erlaubt, wie sie die Produktion nicht einschränkt. Da aber das Künstlertum ein so hohes Maß an Leid und Opfer erfordert, ist dieses auch der wichtigste, ja sogar der eigentliche Lebensinhalt; die Liebe zu seiner Frau nimmt für ihn also eine deutlich nachrangige Position ein.

Eine andere Art der Liebe wird im Gegensatz zum bisher Festgestellten als integraler Bestandteil des Künstlers dargestellt: der „Künstleregoismus“²²⁷, d.h. die Liebe zu sich selbst. Schiller ist von starkem Narzissmus erfüllt, der jedoch dadurch gerechtfertigt wird, dass der Künstler Opfer bringt – wer leidet, darf sich selbst lieben.²²⁸ Was Hermann Kurzke über Thomas Mann schreibt, gilt auch für dessen Schiller-Figur:

Die Selbstverliebtheit war zur Stabilisierung eines aufs äußerste angespannten Ichs lebensnotwendig.²²⁹

Während Schillers Selbstliebe durch Leidenschaft und Zärtlichkeit geprägt ist²³⁰, zeigt sich die Liebe zu seiner Frau als gezügelte, gesittete Liebe. Letztere offenbart sich, wie Prinz Klaus Heinrich in »Königliche Hoheit« sagen wird, als „ein strenges Glück“²³¹.

²²⁵ Vgl. Mann: Schwere Stunde, S. 122. Dies ist in Bezug auf Thomas Manns Biografie insofern bemerkenswert, als »Schwere Stunde« kurz nach seiner Hochzeit mit Katja Pringsheim erschienen ist.

²²⁶ Ebd., S. 121f.

²²⁷ Ebd., S. 119.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 119f.

²²⁹ Kurzke: Thomas Mann, S. 177.

²³⁰ Vgl. Mann: Schwere Stunde, S. 119.

²³¹ Mann: Königliche Hoheit, S. 359.

3.2.6 »Königliche Hoheit«

Im 1909 erschienenen „Versuch eines Lustspiels in Romanform“²³² tritt mit dem Dichter Axel Martini ein Künstler als Nebenfigur auf. Martini ist vor allem durch seinen Lyrikband »Das heilige Leben« berühmt geworden und hat den alljährlichen Poesiewettbewerb des Großherzogtums mit einem Gedicht gewonnen, das vom „Vergnügen am Wein und an schönen Frauen“²³³ handelt und vom Erzähler als ein „stürmischer Ausbruch der Lebenslust“²³⁴ beschrieben wird. Doktor Überbein aber nimmt vorweg, was sich im Gespräch Martinis mit Prinz Klaus Heinrich offenbart: der das Leben leidenschaftlich preisende Dichter ist realiter „ein ganz artiges Männchen“²³⁵.

Schon seine Physiognomie deutet nicht darauf hin, dass Martini das Leben genießt: er wirkt krank und – obwohl erst dreißig Jahre alt – früh gealtert.²³⁶ Die schwächliche Konstitution korrespondiert, wie Martini glaubt, mit seinem Talent und veranlasst ihn dazu, ein vorsichtiges, hygienisches Leben zu führen; so trinkt er keinen Wein und geht jeden Abend schon um zehn Uhr ins Bett.²³⁷

Martini ist damit eine humoristisch überzeichnete Figur, die aber durchaus in der Tradition früherer Künstlerfiguren Thomas Manns (wie z.B. Tonio Kröger) steht, denn auch er propagiert für den Künstler Entsagung und Distanz zum Leben:

Es ist eine weit verbreitete Anschauung, daß die Entbehrung der Wirklichkeit für meinesgleichen der Nährboden alles Talentes, die Quelle aller Begeisterung, ja recht eigentlich unser einflüsternder Genius ist. Der Lebensgenuß ist uns verwehrt, streng verwehrt, wir machen keinen Hehl daraus [...].²³⁸

Wie auch in den zuvor besprochenen Erzählungen bezieht der Künstler seine schöpferische Kraft aus der Entsagung, welche seinen „Pakt mit der Muse“²³⁹ darstellt. Liebe gehört zum Lebensgenuss und ist insofern für ihn nicht erlaubt: Martini fährt nicht, so wie sein Freund Weber, mit dem Automobil über Land und vergnügt sich dort mit Bauerndirnen. Er benötigt alle seine (wenigen) Kräfte, um

²³² Mann: Lebensabriß. In: Über mich selbst, S. 120.

²³³ Mann: Königliche Hoheit, S. 176.

²³⁴ Ebd., S. 171.

²³⁵ Ebd., S. 172.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 172f.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 177.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 175.

²³⁹ Ebd., S. 176. Ersetzt man ‚Muse‘ durch ‚Teufel‘, offenbart sich die Grundkonstellation des »Doktor Faustus«: auch dort schließt der Künstler einen Pakt, um im Gegenzug für Entsagung Kreativität zu erhalten.

dichtend das Leben darstellen zu können²⁴⁰ – für sein eigenes bleibt kaum noch etwas übrig.

Sein das Leben preisendes Gedicht hat Martini, wie Klaus Heinrich bemerkt, in der Ich-Form verfasst, doch selbst erlebt ist davon fast nichts.²⁴¹ Vom Leben und der Liebe hält er sich fern, da er ansonsten nicht mehr schreiben könnte:

Nein, die Sache ist umgekehrt die, daß, wenn ich der Mann wäre, das alles zu erleben, ich nicht nur nicht solche Gedichte schreiben, sondern auch meine jetzige Existenz von Grund aus verachten würde.²⁴²

Das Leben ist für Martini ein „verbotener Garten“²⁴³, den zu besuchen für den Künstler zwar eine große Versuchung darstellt, der aber für ihn letztlich nur Demütigungen bereithält – so verharrt er in seiner „Abgeschlossenheit“²⁴⁴ und lebt sein „Hundeleben“²⁴⁵. Klaus Heinrichs Bilanz der Unterredung ist ambivalent: Einerseits erkennt er die Mühseligkeit von Martinis Künstlerexistenz an, andererseits aber ist er von dessen Erscheinung abgeschreckt.²⁴⁶

Der Dichter wird in »Königliche Hoheit« weniger als ein entsagender, sondern – wie Oliver Geldszus anmerkt – als ein dem Leben nicht gewachsener Künstler charakterisiert. Martini gehört somit zu den lebensunfähigen Künstlern, denen von Nietzsche bescheinigt wurde, den Asketismus als lebenserhaltendes Ideal zu instrumentalisieren.²⁴⁷

Indem Martini das Leben hymnisch feiert, selbst jedoch schon um zehn Uhr zu Bett geht, wird er von Thomas Mann als eine „Karikatur des Künstlers“²⁴⁸ entworfen, die durchaus auch selbstironische Züge trägt.²⁴⁹ In seiner nächsten Künstlernovelle, dem »Tod in Venedig«, tritt dieses heitere Künstlerbild dann zugunsten einer von Repräsentanz und Décadence charakterisierten Darstellung zurück.

²⁴⁰ Vgl. Mann: Königliche Hoheit, S. 175.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 176.

²⁴² Ebd., S. 176f.

²⁴³ Ebd., S. 176.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd., S. 178.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 179.

²⁴⁷ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 273. Darin ähnelt er dem Schriftsteller Windisch in Helmut Dietls und Patrick Süskinds »Rossini«; vgl. Kap. 3.5.2.

²⁴⁸ Hans Wysling: Königliche Hoheit. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 392.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

3.2.7 »Der Tod in Venedig«

Wie Schiller in »Schwere Stunde« hat auch Gustav Aschenbach, Protagonist der 1912 publizierten Novelle, „sein ganzes Wesen auf Ruhm gestellt“²⁵⁰. Er wird als anerkannter – und für sein Dichtertum sogar geadelter – Künstler dargestellt, dessen Werke von der Nation geehrt und in Schulbücher aufgenommen werden, und der „von seinem Schreibtische aus zu repräsentieren“²⁵¹ versteht. Aschenbach ist in seinem Selbstverständnis also nicht, wie noch Tonio Kröger, ein „außen-seiterischer Bürger-Künstler“²⁵², sondern als Künstler zugleich Repräsentant der bürgerlichen – das heißt hier: der preußisch-wilhelminischen – Gesellschaft.²⁵³ Was Kröger in seinem Brief an Lisaweta für sich postuliert hatte, nämlich eine Synthese von Künstlertum und Leben, hat auf den ersten Blick Aschenbach verwirklicht. Äußeres Zeichen dafür ist seine Heirat und sein dadurch begründetes Leben „in bürgerlichem Ehrenstande“²⁵⁴.

Doch auch für Aschenbach – und gerade für ihn – bedeutet Künstlertum Verzicht; er lebt für sein Werk und hat sich deshalb seit seiner Jugend in „Selbstzucht“²⁵⁵ geübt. Seine Produktion nämlich steht als ein „Trotzdem“²⁵⁶ da und kommt als Produkt disziplinierter Arbeit „am Rande der Erschöpfung“²⁵⁷ gegen zahlreiche Widerstände („Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft“²⁵⁸) zustande. Thomas Mann nennt den Aschenbach’schen Künstlertypus aus diesem Grunde einen „Leistungsethiker“²⁵⁹. Künstlertum bedeutet für Aschenbach nicht etwa lockeres Schreiben in bohemehafter Atmosphäre, sondern geradezu militärische Pflichterfüllung am Schreibtisch, die sich als Kampf des Willens gegen Ermüdung und Unlust zeigt.²⁶⁰ Seine Unlust wiederum entspringt einer „durch nichts mehr zu befriedigende[n] Ungenügsamkeit“²⁶¹, die

²⁵⁰ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 192.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 587.

²⁵³ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 183.

²⁵⁴ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 198.

²⁵⁵ Ebd., S. 190.

²⁵⁶ Ebd., S. 194.

²⁵⁷ Ebd., S. 195.

²⁵⁸ Ebd., S. 194.

²⁵⁹ Mann: On myself. In: Über mich selbst, S. 71. Weitere Leistungsethiker bei Thomas Mann sind u.a. Thomas Buddenbrook, Schiller in »Schwere Stunde« und Goethe in »Lotte in Weimar«.

²⁶⁰ Vgl. Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 190.

²⁶¹ Ebd.

der Dichter als Triebfeder seines Talentes begreift: Nur wer ungenügsam ist, gibt sich nicht mit „einer halben Vollkommenheit“²⁶² zufrieden und kann vollkommene, d.h. wirklich große Werke schaffen. Und nur wer wirklich große Werke schafft, kann Ruhm ernten und Repräsentant sein. Der Preis für diesen Lebensentwurf ist die Selbstzucht: Um der Ungenügsamkeit willen hat Aschenbach sein Gefühl „gezügelt und erkältet“²⁶³ – seine Existenz als Repräsentant fußt auf Ent-sagung.

Die Zügelung seines Gefühls jedoch ist eine Gratwanderung; sie birgt stets die Gefahr eines Emporkommens und Hervorbrechens des Unterdrückten, einer „Heimsuchung“²⁶⁴ durch die verdrängte Triebwelt. In seinem Vortrag »On myself«, den Thomas Mann 1940 in Princeton hielt, skizziert der Autor dieses Konzept, das auch Aschenbachs „Krisis“²⁶⁵ beschreibt:

[E]s ist die Idee der *Heimsuchung*, des Einbruchs trunken zerstörender und vernichtender Mächte in ein gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück des Fassung verschworenes Leben. Das Lied vom errungenen, scheinbar gesicherten Frieden und des den treuen Kunstbau lachend hinwegfegenden Lebens [...].²⁶⁶

Wie Hans Vaget konstatiert, ist die Gefahr des Scheiterns von Aschenbachs Künstlerexistenz, das heißt „die innere Gefährdung der Repräsentanz“²⁶⁷ durch die Liebe das Kernthema der Novelle. Sie nimmt ihren Anfang in der „zunehmende[n] Abnutzbarkeit“²⁶⁸ von Aschenbachs Kräften: Der Dichter ist von seiner Arbeit „[ü]berreizt“²⁶⁹, sein gezügeltes Gefühl – das Fundament seiner Produktivität – verweigert ihm seinen Dienst:

Rächte sich nun also die geknechtete Empfindung, indem sie ihn verließ, indem sie seine Kunst fürder zu tragen und zu beflügeln sich weigerte und alle Lust, alles Entzücken an der Form und am Ausdruck mit sich hinwegnahm?²⁷⁰

²⁶² Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 191.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Mann: On myself. In: Über mich selbst, S. 59.

²⁶⁵ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 234.

²⁶⁶ Mann: On myself. In: Über mich selbst, S. 59.

²⁶⁷ Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 585.

²⁶⁸ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 186.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd., S. 191.

Der Leistungsethiker befindet sich in einer Schaffenskrise, seine schriftstellerische Disziplin versagt.²⁷¹ Aschenbach sehnt sich nach „Befreiung, Entbürdung und Vergessen“²⁷² und reist, die auf ihm lastende Arbeit zurücklassend, nach Venedig.

Dort nun, in der vom Verfall gezeichneten Lagunenstadt, kommt es zur Begegnung mit Tadzio, in den sich der alternde Aschenbach verliebt. Wie Hans Mayer anmerkt, wird durch diese leidenschaftliche Liebe „sein bisheriges Leben und Schreiben [...] widerlegt“²⁷³: Indem Aschenbach der Liebe nachgibt, stellt er seine auf Verzicht gegründete Künstlerexistenz in Frage, ja wird zum „Hochverräter an sich selbst“²⁷⁴. Sukzessive gibt er seine „Zucht“²⁷⁵ und damit auch seine Künstlerexistenz auf; wie zum äußeren Zeichen dafür verfällt Aschenbach zunehmend auch körperlich.²⁷⁶ Sein apollinisches Künstlertum – das von Isolation, Kultur und Askese geprägt ist – unterliegt dem Dionysischen, also dem Rausch und der Sexualität.²⁷⁷

Dies zeigt sich auch in seinem Schaffen: Während sich Aschenbach in Venedig aufhält, schreibt er nur ein einziges Mal. Obwohl, wie der Erzähler ausführt, Eros den Müßiggang liebt und nur für diesen geschaffen ist²⁷⁸, verlangt es Aschenbach dennoch

in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen [...].²⁷⁹

Zwar entstehen „anderthalb Seiten erlesener Prosa“²⁸⁰, aber dies bleibt Episode; Aschenbach fühlt sich hinterher „zerrüttet“²⁸¹ und ihm ist, „als ob sein Gewissen

²⁷¹ Vgl. Reed: Thomas Mann: »Der Tod in Venedig«, S. 152.

²⁷² Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 190.

²⁷³ Mayer: Thomas Mann, S. 381.

²⁷⁴ Ebd., S. 379.

²⁷⁵ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 194.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 264.

²⁷⁷ Vgl. Hans R. Vaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 586. Vgl. dazu auch Manfred Dierks: Tiefenpsychologie. In: ebd., S. 289: Die Konzepte des Apollinischen (also der Besonnenheit und Disziplin) und des Dionysischen (des rauschhaften, überschäumenden Lebens) hatte Thomas Mann von Nietzsche übernommen. Zu Nietzsche vgl. Christian Schüle: Apollinisch-dionysisch. In: Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch, S. 187-190.

²⁷⁸ Vgl. Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 234.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd., S. 235.

wie nach einer Ausschweifung Klage führe²⁸². Letztlich inspiriert Eros (in Person von Tadzio) nicht zur kontinuierlichen künstlerischen Produktion. Aschenbach ergeht sich vielmehr ganz in seiner rauschhaften Liebe zu Eros/Tadzio, die ihn letztlich in den Tod führen wird.

Im »Tod in Venedig« beschreibt Thomas Mann damit deutlich wie nie zuvor die negativen Auswirkungen, die Liebesverzicht zugunsten der Kunst nach sich ziehen kann. Aschenbachs Künstlertum bricht in dem Moment zusammen, in dem er das Schutzschild seiner Existenz, die Askese, zugunsten der rauschhaften Liebe aufgibt.²⁸³ Die Entsagung offenbart sich als ein fragiler Kunstbau, der leicht zum Einsturz kommen kann – am Ende steht in diesem Falle „Raserei des Unterganges“²⁸⁴.

Die Verknüpfung des Liebesverzichts für die Kunst mit einer Faszination für den Untergang (den Heinz Schlaffer als „Spezialgebiet der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert“²⁸⁵ bezeichnet hat) ist auch eine wichtige Komponente von Thomas Manns letztem großen Künstlerroman.

3.2.8 »Doktor Faustus«

Nach dem »Tod in Venedig« beschäftigte sich Thomas Mann in seinem literarischen Werk lange Zeit nur implizit mit der Künstlerthematik; erst 1947 kehrte er mit dem Roman »Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde« zur direkten Beschäftigung mit diesem Themenkreis zurück.²⁸⁶ Vielfach ist auf charakterliche Parallelen zwischen dem Künstler Thomas Mann und seiner Figur, dem Künstler Adrian Leverkühn hingewiesen worden; Hermann Kurzke schränkt dies jedoch ein und fügt hinzu,

²⁸² Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 235.

²⁸³ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 182. Im »Zauberberg« wird Dr. Krokowski diesen Sachverhalt mit psychoanalytischem Vokabular erläutern. Der Erzähler berichtet dort: „Allein dieser Sieg der Keuschheit sei nur ein Schein- und Pyrrhussieg, denn der Liebesbefehl lasse sich nicht knebeln, nicht vergewaltigen, die unterdrückte Liebe sei nicht tot, sie lebe, sie trachte im Dunklen und Tiefgeheimen auch ferner sich zu erfüllen, sie durchbreche den Keuschheitsbann und erscheine wieder [...].“ (Mann: Der Zauberberg, S. 178).

²⁸⁴ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 259.

²⁸⁵ Schlaffer: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, S. 145.

²⁸⁶ Vgl. Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 283.

der Roman sei der „berechnendste, abgekühlt Autobiografisches am kalkuliertesten als Wirkungsmittel einsetzende“²⁸⁷ seines Werkes.

In seinem Alterswerk verknüpft Mann das Motiv des Liebesverbots mit dem Faust-Stoff, Faust wird hier zum ersten Mal in der Geschichte des Stoffes als Künstler dargestellt.²⁸⁸ Das Motiv des Liebesverbots für den Künstler nimmt in der fiktiven Musikerbiografie breiten Raum ein; die Analyse vorwegnehmend lässt sich festhalten, dass es sich bei Thomas Manns »Doktor Faustus« um den wohl bedeutendsten deutschen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts zu dieser Thematik handelt.

Die Untersuchung des Romans wird in sechs Teilen vorgenommen, welche die für das Motiv wichtigen Themenkreise näher beleuchten: die Einsamkeit des Protagonisten, sein asketisches Leben, die Versuchung durch Teufel und Frau, das Motiv der Krankheit und des Leidens, das im Teufelsgespräch ausgesprochene Liebesverbot sowie der Umgang des Tonsetzers mit dem Teufelpakt in den folgenden Jahrzehnten. Herangezogen werden hier insbesondere die noch immer wegbereitenden Arbeiten von Heinz Peter Pütz, die den »Doktor Faustus« in erster Linie als Künstlerroman deuten.

3.2.8.1 Weltscheu

Einsamkeit ist ein zentrales Charaktermerkmal Adrian Leverkühns. Gleich im ersten Kapitel skizziert der Erzähler Serenus Zeitblom – wichtige Elemente der Handlung gleichsam vorwegnehmend – Einsamkeit und Liebesunfähigkeit des Protagonisten:

Aber lieben? Wen hätte dieser Mann geliebt? [...] Wem hätte er sein Herz eröffnet, wen jemals in sein Leben eingelassen? Das gab es bei Adrian nicht. [...] Ich möchte seine Einsamkeit einem Abgrund vergleichen, in welchem Gefühle, die man ihm entgegenbrachte, lautlos und spurlos untergingen.²⁸⁹

Der so Beschriebene bezeichnet sich selbst im XV. Kapitel als „[w]eltscheu“²⁹⁰, ihm fehle es an „Wärme, an Sympathie, an Liebe“²⁹¹. Er sieht sein Einsamkeitsbedürfnis somit als natürliche Anlage seines Charakters, nicht aber als von außen

²⁸⁷ Kurzke: Thomas Mann, S. 493.

²⁸⁸ Vgl. Pütz: Die teuflische Kunst des »Doktor Faustus«, S. 501.

²⁸⁹ Mann: Doktor Faustus, S. 10f.

²⁹⁰ Ebd., S. 178.

²⁹¹ Ebd.

aufoktroyierte Bedingung des Künstlertums an. Adrian muss nicht, wie Kaspar in Robert Walsers »Geschwister Tanner«, die Liebe abtöten, um arbeiten zu können; Wärme und Liebe sind bei ihm a priori nicht vorhanden. Leverkühn sucht die Einsamkeit nicht nur auf, er *ist* einsam.²⁹²

Die Aura der Vereinzelung verstärkt sich sukzessive mit zunehmendem Alter: immer mehr umgibt ihn eine „Atmosphäre unbeschreiblicher Fremdheit und Einsamkeit“²⁹³. Adrian ist ausschließlich in der künstlerischen Sphäre zuhause, nicht wie etwa Gustav Aschenbach auch in der bürgerlichen; er repräsentiert „radikale Vereinsamung“²⁹⁴.

Die Einsamkeit des Protagonisten zeigt sich unter anderem im direkten Umgang mit anderen Menschen. Er hegt eine starke „Abneigung gegen die allzu große physische Nähe von Menschen“²⁹⁵ und hält darum stets körperliche Distanz. Selbst im Gespräch wahrt er Abstand: Schon der junge Adrian spricht seinen Freund Serenus Zeitblom nicht oder nur mit dessen Nachnamen an.²⁹⁶ Im Umgang mit allen anderen Menschen bedient er sich dazu der unpersönlichen Anredeform ‚Sie‘, die er während seines Lebens nur ein einziges Mal, nämlich Rudi Schwerdtfeger gegenüber, aufgibt (vgl. dazu S. 58).

Wenn sich Leverkühn einem anderen Menschen anvertraut – äußerst selten kommt es vor –, dann auch dies nur sehr diskret. Mit der ungarischen Aristokratin Madame de Tolna steht er in intensiver Korrespondenz, in welcher er, wie Zeitblom hinzufügt, „für sein Teil an die Grenze der Mitteilbarkeit und des Vertrauens“²⁹⁷ geht. Persönlich aber begegnet er ihr nie – sie repräsentiert

die Welt, wie er sie liebte, brauchte, ertrug, die Welt im Abstand, die aus intelligenter Schonung sich fernhaltende Welt...²⁹⁸

²⁹² Dies impliziert zugleich, dass er durchaus prädisponiert ist für das später vom Teufel ausgesprochene Liebesverbot. In seiner letzten großen Ansprache an den versammelten Freundeskreis bemerkt der Komponist denn auch selbst: „ich war zur Hölle geboren“ (Mann: Doktor Faustus, S. 658).

²⁹³ Ebd., S. 544.

²⁹⁴ Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 86.

²⁹⁵ Mann: Doktor Faustus, S. 297.

²⁹⁶ Ebd., S. 33. Der Freundschaftsbegriff ist im Übrigen eher als von Zeitblom ausgehend zu betrachten, da Leverkühn selbst zu ihm ein außerordentlich hohes Maß an Distanz wahrt (vgl. ebd., S. 184f).

²⁹⁷ Ebd., S. 518.

²⁹⁸ Ebd., S. 519.

Seine Weltscheu lässt den jungen Adrian bezweifeln, überhaupt für das Künstlertum geeignet zu sein – denn als Künstler müsse man „zum Liebhaber und zum Geliebten der Welt“²⁹⁹ taugen. Gemeint ist hiermit sein fehlendes Verlangen nach „Liebesaustausch mit der Menge“³⁰⁰, d.h. sein Unvermögen, die öffentliche Komponente des Künstlertums auszufüllen, also als Interpret oder Dirigent seiner eigenen Werke aufzutreten. Hier wird eine meist wenig beachtete Facette der Künstlerliebe angesprochen, nämlich die Liebe des Künstlers für sein Publikum, welches wiederum den Künstler und seine Werke liebt. Leverkühn kann sein Publikum nicht lieben und die Liebe seines Publikums nicht empfinden, er bleibt als Künstler ausschließlich auf die Produktion – und damit auf sich selbst – beschränkt.

3.2.8.2 Askese

Adrian Leverkühn führt ein asketisches, keusches Leben, das sich geradezu spiegelbildlich von dem des sinnenfrohen Theologieprofessors Kumpf unterscheidet, welcher Züge einer „Lutherparodie“³⁰¹ trägt: Kumpf legt sich „gewaltig ins Zeug mit Essen und Trinken“³⁰², singt „mit dröhnender Stimme“³⁰³ und umfasst vor seinen Gästen „seine Frau um die Mitte“³⁰⁴. Er ist deshalb nicht empfänglich für die Lockungen des Teufels; diesen wähnt er in einer Zimmerecke stehen und wirft bezeichnenderweise nicht ein Tintenfass, sondern eine Semmel nach ihm.

Der Erzähler schreibt Leverkühn bereits zu seiner Studentenzeit ein hohes Maß an Keuschheit und Reinheit zu. Deutlich wird dies etwa, wenn unter den Kommilitonen Sinnlichkeit und Erotik zur Sprache kommen: Adrians Gesicht verzieht sich angewidert, er besitzt eine starke „Abneigung gegen laszive Plumpheten“³⁰⁵. Wenn er aber doch einmal (vollkommen unverfängliche) Bemerkungen etwa über „die Nudität der menschlichen Stimme“³⁰⁶ macht, hinterlässt dies bei

²⁹⁹ Mann: Doktor Faustus, S. 178.

³⁰⁰ Ebd. Wie Claudia Natterer angemerkt hat, wäre zumindest die Liebe durch das Publikum nicht durch den Teufelspakt verboten – dieser impliziert nicht, dass Leverkühn nicht geliebt werden darf (vgl. Natterer: Faust als Künstler, S. 72).

³⁰¹ Mayer: Thomas Mann, S. 294.

³⁰² Mann: Doktor Faustus, S. 134.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd., S. 197.

³⁰⁶ Ebd.

Zeitblom ein Gefühl, als habe er soeben „einen Engel über die Sünde sich ergeben“³⁰⁷ gehört. Während der Bildungsbürger Zeitblom erste erotische Erfahrungen mit einer Küferstochter sammelt, bleibt dem Künstler Leverkühn diese Sphäre fremd – ihn umgibt ein „Harnisch von Reinheit, Keuschheit, intellektuellem Stolz [und] kühler Ironie“³⁰⁸.

Dies ändert sich in jenem Moment, in dem er Esmeralda erliegt: Von da an entspringt seine Keuschheit „nicht mehr dem Ethos der Reinheit, sondern dem Pathos der Unreinheit“³⁰⁹ – von diesem Moment an ist er „keusch und berührt zugleich“³¹⁰.

3.2.8.3 Versuchung

Bereits vor dem Teufelsgespräch in Kapitel XXV erscheint der Teufel zwei Mal.³¹¹ Zum einen als Dienstmann, der Adrian zu Esmeralda führt, zum anderen in Gestalt des Privatdozenten Eberhard Schleppfuß, dessen Name und Physiognomie an eine dämonische Figur erinnern.³¹² Schleppfuß unterrichtet seine Schüler (darunter auch Zeitblom und Leverkühn) unter anderem über die Macht und den Charakter des Geschlechtlichen und liefert damit den theoretischen Hintergrund für das spätere Liebesverbot im Rahmen des Teufelpaktes.

Das Geschlechtliche wird von Schleppfuß als Ausdruck der Erbsünde und Domäne des Teufels beschrieben:

Denn größere Hexenmacht hatte ihm [dem Teufel] Gott zugestanden über den Beischlaf als sonst über jede menschliche Handlung: nicht nur wegen der äußeren Unflätigkeit dieser Verübung, sondern vor allem, weil die Verderbtheit des ersten Vaters als Erbsünde dabei auf das Menschengeschlecht übergegangen war.³¹³

³⁰⁷ Mann: Doktor Faustus, S. 197.

³⁰⁸ Ebd., S. 198.

³⁰⁹ Ebd., S. 297.

³¹⁰ Kurzke: Thomas Mann, S. 517.

³¹¹ Ob der Teufel in Kapitel XXV als reale oder irrealer Figur, d.h. als Projektion Leverkühns gewertet werden muss, ist in der Sekundärliteratur umstritten. Heinz Peter Pütz argumentiert für die Bewertung des Teufels als reale Figur (u.a. weil er vom Teufelpakt Baptist Spenglers weiß, von dem Adrian keine Kenntnis haben kann), auch wenn seine Irrealität nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann (vgl. Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 112ff). Dieser Argumentation soll hier gefolgt werden; vgl. dazu auch S. 53.

³¹² Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 135f.

³¹³ Ebd., S. 142.

Geschlechtlichkeit bzw. Sexualität bedeutet Versuchung; die Quelle der Versuchung ist der Teufel.³¹⁴ Das Werkzeug des Teufels wiederum – das „instrumentum des Versuchers“³¹⁵ – ist die Frau.³¹⁶

Auch Leverkühn, der vergeistigte Künstler, erliegt der Versuchung. Zeitblom ist es, der darauf hinweist, dass selbst „der verweigerndste Hochmut der Natur seinen Zoll entrichten muß“³¹⁷, dass also auch ein asketischer Intellekt bisweilen der Körperlichkeit nachgibt. Der Erzähler bezeichnet diesen Durchbruch der Sexualität als „Demütigung ins Menschliche“³¹⁸ und hofft, dass sie sich bei Adrian „in der schonend schönste[n], seelisch gehobensten Form, verhüllt von Liebeshin- gebung, von läuternder Empfindung“³¹⁹ vollziehen möge. Sexualität ist hier also negativ konnotiert und bedarf der „Verschönerung, Verhüllung [und] Verede- lung“³²⁰ durch die Seele. Die Seele übernimmt die Funktion einer Mittlerinstanz zwischen Intellekt und Trieb. Ist sie jedoch, wie im Falle Adrian Leverkühns, nur karg ausgeprägt, findet sich die entsprechende Person der Sexualität – und somit dem Teufel – „preisgegeben“³²¹. Leverkühns Mangel an Seele (man könnte auch sagen: an Liebe) macht ihn folglich besonders anfällig für einen Zugriff durch den Teufel.

Dies wird im Roman gestaltet im Rahmen von Leverkühns Begegnung mit der Prostituierten Esmeralda – Hetaera esmeralda –, zu der er vom „Gose-Schlepp- fuß“³²² in ein Leipziger Bordell geführt wird. Dort streichelt sie kurz seine Wan- ge; diese Berührung ist seine erste „Begegnung mit dem seelenlosen Triebe“³²³. Von jenem Moment an ist Adrian Leverkühn „nicht mehr frei“³²⁴. Er reist Esme- ralda nach Preßburg nach; sie warnt ihn zwar vor ihrem Körper, Adrian jedoch

³¹⁴ Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 143. Leverkühn sagt später, dass das Geschlechtliche nur durch die christliche Ehe domestiziert werden könne (vgl. ebd., S. 251).

³¹⁵ Ebd., S. 143.

³¹⁶ Dahinter verbirgt sich die Vorstellung, dass im Weiblichen der Teufel stecke; Thomas Mann hatte dies dem »Hexenhammer« entnommen (vgl. Kurzke: Thomas Mann, S. 516).

³¹⁷ Mann: Doktor Faustus, S. 198.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd., S. 199.

³²² Ebd., S. 196.

³²³ Ebd., S. 200. Hermann Kurzke weist auf die weitaus größere Bedeutung von Berührungen unter anderen gesellschaftlichen Umständen hin: „In einem Umfeld radikaler Tabuisierung ist ein Kuß oder eine andere flüchtige Liebkosung so viel wie unter liberalen Verhältnissen eine volle sexuelle Verrichtung.“ (Kurzke: Thomas Mann, S. 517).

³²⁴ Kurzke: Thomas Mann, S. 517.

besteht entgegen der Warnung auf den Geschlechtsverkehr. Er erliegt damit der Frau und dem Teufel zugleich.

Der Erzähler vermutet, dass Leverkühn sich den Folgen seiner Tat durchaus bewusst war und „ein tief geheimste[s] Verlangen nach dämonischer Empfängnis“³²⁵ hegte. Der Teufel bestätigt dies:

So richteten wir's dir mit Fleiß, [...] daß du dir's holtest, die Illumination, das Aphrodisiacum des Hirns, nach dem es dich mit Leib und Seel und Geist so gar verzweifelt verlangte.³²⁶

Der Protagonist infiziert sich damit bewusst mit der tödlichen Krankheit und legt so den Grundstein für den Teufelspakt.

3.2.8.4 Krankheit und Leiden

Im Werk Thomas Manns nimmt das Motiv der Krankheit eine wichtige Rolle ein: Künstlerfiguren sind dort oft durch körperliche Deformationen stigmatisiert.³²⁷ Dies trifft auch auf fast alle Künstlerfiguren im »Doktor Faustus« zu: Knöterich, Zink und Rudi Schwerdtfeger tragen das Stigma der Krankheit.³²⁸

Auch Adrian Leverkühn neigt zur Krankheit; von Kindheit an leidet er, wie sein Vater, an Migräne. Doch erst durch den Geschlechtsverkehr mit Esmeralda, dem Werkzeug des Teufels, infiziert er sich mit der tödlichen Erkrankung, die seinem Geist zugleich Schöpfungstalent und Genie verleiht.³²⁹ Krankheit genialisiert – sie erhebt den Künstler über die Normalität des Gesunden, sie macht aus einem guten Künstler einen genialen. Der Teufel verspricht:

Und ich will's meinen, daß schöpferische, Genie spendende Krankheit, Krankheit, die hoch zu Roß die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen springt, tausendmal dem Leben lieber ist als die zu Fuße lat-schende Gesundheit.³³⁰

³²⁵ Mann: Doktor Faustus, S. 207.

³²⁶ Ebd., S. 333.

³²⁷ Vgl. Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen, S. 156f.

³²⁸ Mann: Doktor Faustus, S. 404f. Heinz Peter Pütz merkt an, dass bereits bei Nietzsche Krankheit als Stigma begriffen wird, das den Künstler in Opposition zur Gesellschaft stellt (vgl. Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 41).

³²⁹ Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 326. Dieses Motiv findet sich u.a. bereits im »Tonio Kröger«. Tonio fährt in den Süden, wo er ausschweifend lebt; dies führt zu einer Schwächung seines Gesundheitszustandes, was jedoch zugleich sein Künstlertum steigert: „Aber in dem Maße, wie seine Gesundheit geschwächt ward, verschärfte sich seine Künstlerschaft, ward wählerisch, erlesen, kostbar, fein [...].“ (Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 34f).

³³⁰ Mann: Doktor Faustus, S. 326.

Leverkühn kann mit Abschluss des Teufelpaktes besonders produktiv sein, weil er krank ist. Vor dem Teufelpakt war er ein begabter Künstler, nachher ist er ein genialer. Krankheit bedeutet Auserwähltheit; die vom Teufel zitierten Verse Goethes verdeutlichen dies:

›Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen ganz.«³³¹

Adrians Krankheit verläuft in periodischen Schüben. Nach seiner Infizierung folgen auf Phasen heftiger „Krankheitsquälerei“³³² solche produktiver Arbeit am Werk.³³³ Heinz Peter Pütz weist darauf hin, dass jedoch offen bleibe,

ob die künstlerische Produktion ein Ausbruch aus dem im Innern des Komponisten aufgestauten Kräften ist, oder ob sie auf unmittelbare[r] Eingebung des Teufels beruht.³³⁴

Obwohl also suggeriert wird, die Inspiration sei von außen (d.h. vom Teufel) kommend, ist durchaus auch das Gegenteil denkbar. An diesem Beispiel wird wie an der Frage, ob der Teufel als reale oder irrealer Figur gewertet werden muss, deutlich, dass das literaturwissenschaftliche Paradigma der Vieldeutigkeit³³⁵ in hohem Maße auch auf den »Doktor Faustus« angewendet werden muss, soll die Interpretation alle Tiefenschichten des Romans adäquat berücksichtigen. Der Text verweigert sich eindeutigen Erklärungen; Thomas Mann erzählt hier ironisch.³³⁶

Wie die vorigen Ausführungen zu zeigen versuchen, werden Krankheit und Schaffenskraft im »Doktor Faustus« also als zusammengehörig, und zwar als notwendig zusammengehörig dargestellt. Serenus Zeitblom konstatiert:

Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft.³³⁷

Nicht zufällig erwähnen Leverkühn und der Teufel mehrfach Hans Christian Andersens Märchen »Die kleine Seejungfrau«: Die kleine Nixe, die keine „un-

³³¹ Mann: Doktor Faustus, S. 317.

³³² Ebd., S. 602.

³³³ Oliver Geldszus führt aus, dass sich Leverkühns Arbeitsweise deutlich von der anderer Figuren im Werk Thomas Manns heraushebt, da ihm die „regelmäßig-bürgerliche Schreibtischarbeit der früheren Künstler-Leistungsethiker“ (Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 216) fehlt.

³³⁴ Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 127.

³³⁵ Vgl. dazu Kurz: Macharten, S. 85-109.

³³⁶ Zu Thomas Manns Ironiekonzeption vgl. Helmut Koopmann: Humor und Ironie. In: Ders. (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 836-853.

³³⁷ Mann: Doktor Faustus, S. 472.

sterbliche Seele³³⁸ besitzt, tanzt, „wie noch keine getanzt hatte“³³⁹, erleidet jedoch große Schmerzen dabei. Die Kunst beinhaltet somit auch bei Andersen das Leiden: Wer Kunst schafft, muss leiden – kann aber auch sein Leiden in der Kunst sublimieren. Claudia Natterer konstatiert, dass beide – die Seejungfrau und Adrian Leverkühn – um eines bestimmten Zieles willen Leiden auf sich nehmen.³⁴⁰

Mit Leverkühns Leiden wird zugleich auf die Passion Christi angespielt. Der Teufel stellt dem Komponisten Leiden (aber auch Auferstehung) in Aussicht: „Warte bis Charfreitag, so wird bald Ostern werden!“³⁴¹. Der Künstler wird zum Märtyrer, er leidet und opfert letztlich sein Leben dem Werk. Friedhelm Marx weist nach, dass es sich dabei um ein generelles Phänomen des modernen Künstlertums handelt:

Thomas Manns Teufel offeriert eine *Imitatio Christi*, die der künstlerischen Selbstreflexion in der Moderne entspricht: Analog zur christlichen Passion sind Erlösungen im Bereich der Kunst nicht ohne exzeptionelle Leiden denkbar.³⁴²

Leverkühns Krankheit ist, als auch von außen sichtbare Manifestation, ein Teil des ihm durch den Teufelspakt auferlegten Leidens. Der zweite Teil des Paktes besteht in dem Verbot, nicht lieben zu dürfen.

3.2.8.5 Das Liebesverbot

Der Teufelspakt ist bereits durch die Vereinigung mit Esmeralda geschlossen, das Erscheinen des Teufels im XXV. Kapitel dient lediglich der „Konfirmation“³⁴³. Erst hier allerdings erfährt Leverkühn den genauen Inhalt der Vereinbarung: Er erhält vierundzwanzig Jahre höchster Inspiration und Produktivität. Der Teufel verspricht:

Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut [...].³⁴⁴

³³⁸ Andersen: Die kleine Seejungfrau, S. 80.

³³⁹ Ebd., S. 87.

³⁴⁰ Vgl. Natterer: Faust als Künstler, S. 71.

³⁴¹ Mann: Doktor Faustus, S. 315. Diese Wendung geht auf das Faustbuch von 1587 zurück (vgl. Marx: „Ich aber sage Ihnen...“, S. 274).

³⁴² Marx: „Ich aber sage Ihnen...“, S. 274.

³⁴³ Mann: Doktor Faustus, S. 333.

³⁴⁴ Ebd., S. 310.

Im Gegenzug muss er dem Teufel „Leib und Seele“³⁴⁵ verschreiben, abzuliefern nach Verstreichen der vierundzwanzig Jahre. Eine Bedingung allerdings knüpft der Teufel an den Vertrag: Leverkühn muss absagen „allen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen“³⁴⁶, er ist von nun an einzig an den Teufel gebunden. Der Preis für die produktive Zeit ist somit nicht erst nach dem Tod, sondern bereits während des Lebens zu entrichten.³⁴⁷

Die Hölle beschreibt der Teufel als ein Wechsel extremer Hitze und Kälte.³⁴⁸ Heinz Peter Pütz macht darauf aufmerksam, dass dies im Grunde „eine Fortsetzung des extravaganten künstlerischen Daseins“³⁴⁹ Leverkühns bedeute. Die Existenz des Künstlers ist damit wie schon in den frühen Erzählungen nicht in erster Linie mit einer beglückenden, für den Künstler positiven Begabung konnotiert, sondern wird auch als Bürde verstanden. Das Leben hält für den Künstler nicht Genuss bereit, sondern Arbeit und Entsagung. Letztere wird vom Teufel in Form des Liebesverbots explizit ausgesprochen: „Du darfst nicht lieben.“³⁵⁰

Im Folgenden wird das Liebesverbot spezifiziert: Gemeint ist nicht körperliche Liebe, d.h. Sexualität (durch sie hatte ja Leverkühn den Teufelspakt überhaupt erst geschlossen), gemeint ist seelische Liebe:

Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben.³⁵¹

Das Liebesverbot wird hier mit Kälte assoziiert (vgl. dazu Kap. 4, insbesondere 4.2.2.3): Liebe würde die Seele wärmen – d.h. ihr Nahrung und Wohlbefinden verschaffen – und ist darum untersagt. Das Liebesverbot sorgt dafür, dass die Seele erkaltet oder – wie im Falle Adrian Leverkühns – kalt bleibt.

Wessen Seele aber nicht durch Liebe erwärmt wird, der kann sich in die „Flammen der Produktion“³⁵² flüchten, sich ganz und gar der Kunst widmen. Die Lei-

³⁴⁵ Mann: Doktor Faustus, S. 315.

³⁴⁶ Ebd., S. 333.

³⁴⁷ Dies ist ein signifikanter Unterschied zum Teufelspakt in Goethes »Faust«; zu den weiteren Unterschieden vgl. Natterer: Faust als Künstler, S. 63f. Hermann Kurzke merkt zudem an, dass Mann damit den Teufelspakt in einem gewissen Grade säkularisiert (vgl. Kurzke: Thomas Mann, S. 515).

³⁴⁸ Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 330f.

³⁴⁹ Pütz: Die teuflische Kunst des »Doktor Faustus«, S. 511.

³⁵⁰ Mann: Doktor Faustus, S. 334.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd., S. 335.

denschaft des schaffenden, genialischen Künstlers gilt nicht einem Menschen, sondern einzig dem Werk – das dann aber auch ein großes wird.

Die bereits angesprochene Einschätzung Karl Werner Böhms, dass das Motiv des Liebesverbots bei Thomas Mann letztlich auf ein „Nicht-lieben-dürfen des stigmatisierten ‚Homosexuellen‘“³⁵³ zurückgehe, erscheint im Lichte des hier Festgestellten als zu einseitig gedacht. Ungeachtet des Sachverhalts, dass Thomas Mann über homoerotische Neigungen verfügte, lässt sich nicht der Autor mit einer von ihm geschaffenen literarischen Figur gleichsetzen. Thomas Mann ist nicht Adrian Leverkühn – diesem aber ist das Liebesverbot auferlegt, welches im Roman nicht einer Erfahrung stigmatisierter Homosexualität entspringt (die Thematik der Homoerotik kommt erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzu), sondern zunächst mit dem Aspekt der künstlerischen Produktion verknüpft ist.

Leverkühn hat sich zum Zeitpunkt des Teufelsgesprächs längst entschieden: gegen die Liebe und für die Kunst. Das Gefühl der Liebe allerdings ist damit nicht aus seinem Leben verbannt.

3.2.8.6 Leben mit dem Teufelspakt

Lange vor dem Teufelsgespräch befasst sich Leverkühn bereits mit der Thematik des Liebesverbots: Als Student in Leipzig entwickelt er den Plan, eine Oper zu Shakespeares Komödie »Love’s Labour’s Lost« zu schreiben. Die Protagonisten des Stückes sind König Ferdinand und drei seiner Höflinge, die sich für die Zeit ihrer philosophischen Studien in Keuschheit üben wollen („As not to see a woman in that term“³⁵⁴); ihre Prinzipien brechen jedoch bald nach der Begegnung mit einer Prinzessin und ihren Hofdamen zusammen und sie begehen Verrat an ihrem „akademischen Gelübde“³⁵⁵.

Dass sich der noch junge Komponist ausgerechnet diesem Sujet zuwendet, kann durchaus als ironische Vorausdeutung auf seinen eigenen Fall interpretiert werden. Leverkühn erliegt drei Mal der Versuchung, das Liebesverbot zu brechen bzw. sich ihm zu entziehen: zuerst durch seinen Heiratsversuch mit Marie Go-

³⁵³ Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen, S. 165.

³⁵⁴ Shakespeare: Love’s Labour’s Lost, S. 745.

³⁵⁵ Hans Heck / Monika Müller: Die einzelnen Dramen. In: Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch, S. 457.

deau, dann durch sein Erhören von Rudi Schwerdtfegers Werben, und schließlich durch seine Liebe zu seinem Neffen Nepomuk Schneidewein. Claudia Natterer schließt daraus,

daß sich Adrian – in wachsendem Maße – nach Liebe sehnt, also eine Aufhebung der Kälte und Distanz anstrebt [...].³⁵⁶

Und Heinz Peter Pütz präzisiert:

Sein Dasein [...] bewegt sich fortwährend in der vieldeutigen Spannung von auferlegter Einsamkeit und erstrebtem Durchbruch zu den Kräften des Gefühls.³⁵⁷

Adrians Versuch, Marie Godeau zu heiraten, entspringt vordergründig dem Kalkül, mit dem Mittel der christlich legitimierten Ehe die Bindung an den Teufel zu lockern. Dieser Versuch freilich wird mit auffallend geringem Engagement unternommen. Heinz Peter Pütz macht darauf aufmerksam, dass Leverkühns Begründung Zeitblom gegenüber ungelenkt und durchaus atypisch für ihn ist:

Daß seine Reden die Grenze des Kitschigen berühren, zeigt nur den zur Einsamkeit verdamnten, aufbegehrenden Künstler, der sich in der Sprache der Herzensdinge ungewohnt und schwerfällig bewegt und dem sogar die Worte der Mittelmäßigkeit als eine Erlösung vorschweben.³⁵⁸

Zeitblom vermutet, dass Adrian selbst nicht an eine Verwirklichung seines Vorhabens glaubt.³⁵⁹ Letztlich bleibt Adrians Heiratswunsch mehrdeutig: Es könnte sich dabei ebenso um einen Distanzierungsversuch vom Liebesverbot handeln, wie auch um eine vom Teufel initiierte Intrige, um Rudi aus der Welt zu schaffen.³⁶⁰ Das Misslingen des Antrages nämlich ist verknüpft mit dem ersten Todesopfer, das Leverkühns Bruch des Liebesverbotes fordert. Marie Godeau lehnt Adrians Antrag ab, nimmt jedoch den von Schwerdtfeger an, was zu dessen Ermordung durch die eifersüchtige Ines Institoris führt.

Die „Flirtnatur“³⁶¹ Rudolf Schwerdtfeger hatte zuvor um Adrians Gunst erworben – und diese auch für sich gewonnen; der Erzähler spricht in diesem Zu-

³⁵⁶ Natterer: Faust als Künstler, S. 66 (Fußnote 118).

³⁵⁷ Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, S. 140.

³⁵⁸ Ebd., S. 138f.

³⁵⁹ Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 559.

³⁶⁰ Leverkühn konstatiert selbst: „Denn der magisterulus hatte gemerkt, daß ich mich ehelich zu verheiraten gedachte, und war voller Wut, weil er im Ehestande den Abfall ersah von ihm und einen Schlich zur Versöhnung. Also zwang er mich, gerade dies Vorhaben zu brauchen, daß ich kalt den Zutraulichen mordete [...]“. (Mann: Doktor Faustus, S. 660).

³⁶¹ Ebd., S. 550.

sammenhang von Verführung, Eroberung und „erotischer Ironie“³⁶². Es handelt sich um eine homoerotische – nicht homosexuelle – Liebe Adrians zu Rudi, die von letzterem jedoch eher zurückhaltend aufgenommen wird.³⁶³ Einen Hinweis auf die Art der Liebe gibt der Brief Leverkühns an Schwerdtfeger, dessen Inhalt der Erzähler nicht wiedergeben will und den er lediglich als „menschliches Dokument“³⁶⁴ bezeichnet, was auf eine darin vorgenommene Offenbarung von Gefühlen schließen lässt.

Als Zeichen seiner Liebe kann weiterhin das Violin-Konzert gesehen werden, das er für den Geiger schreibt. Interessant ist hierbei, dass die keusche Liebe zu Rudi inspirierend wirkt. Gleichwohl – das Violin-Konzert besitzt nicht die Genialität der übrigen Werke Leverkühns, die seit dem Teufelsgespräch entstanden sind³⁶⁵; die Inspiration durch Rudolf Schwerdtfeger ist letztlich eine Inspiration zu Mittelmaß. Ein weiteres Zeichen von Adrians Zuneigung zu Rudi ist die persönliche Anrede ‚Du‘, die er seit seiner Kindheit niemandem mehr zugestanden hatte.³⁶⁶

Leverkühns homoerotisch-keusche Liebe läuft dem Liebesverbot zuwider; Schwerdtfeger muss deshalb sterben. Der Protagonist fasst dies selbst zusammen:

Hatte wohl auch gedacht, [...] daß ich, als des Teufels Mönch, lieben dürfte in Fleisch und Blut, was nicht weiblich war, der aber um mein Du in grenzenloser Zutraulichkeit warb, bis ichs ihm gewährte. Darum mußst ich ihn töten und schickte ihn in den Tod nach Zwang und Weisung.³⁶⁷

In ähnlicher Weise gilt dies auch für die letzte Liebe Adrian Leverkühns – die zu seinem Neffen Nepomuk, der vom Erzähler gar in die Nähe einer Christuser-scheinung gerückt wird.³⁶⁸ Adrian liebt, wie Zeitblom bemerkt, den kleinen Echo „vom ersten Tage an“³⁶⁹, doch auch diese Liebe ist ihm verboten. Wie schon im

³⁶² Mann: Doktor Faustus, S. 550. Erotische Ironie meint „die Liebe des einsamen Geistes zum blonden Leben“ (Kurzke: Thomas Mann, S. 510); ›erotisch‹ bezeichnet die Verliebtheit, ›Ironie‹ die „Selbstdemütigung des Geistigen im Bewußtsein der Geringwertigkeit des Geliebten“ (ebd.). Man beachte zudem, dass hier nicht mehr, wie noch im »Tonio Kröger«, der Künstler um die Gunst des Normalen wirbt, sondern umgekehrt.

³⁶³ Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 551.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 541ff. Jochen Schmidt merkt an, dass jedoch ausgerechnet das mittelmäßige Violinkonzert den größten Anklang beim Publikum findet – die übrigen, durch Abstraktion und Intellektualität charakterisierten Werke hingegen bleiben einem breiten Publikum verschlossen (vgl. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 269f).

³⁶⁶ Vgl. Mann: Doktor Faustus, S. 551.

³⁶⁷ Ebd., S. 660.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 616.

³⁶⁹ Ebd., S. 617.

Falle Rudi Schwerdtfegers ist es der geliebte Mensch – und nicht der liebende Künstler selbst –, der für den Bruch des Liebesverbotes mit dem Tode büßen muss. Und ebenso wie für den Tod Schwerdtfegers ist Adrian auch für den Tod des kleinen Nepomuk verantwortlich: Privatdozent Schleppfuß erwähnt, dass eine vom Teufel verunreinigte Seele

körperlich schädigende Wirkungen an anderen hervorbringen könne, an kleinen Kindern zumal, deren zarte Substanz für das Gift eines solchen Auges besonders anfällig [ist].³⁷⁰

Echo erliegt einer Hirnhautentzündung – der gleichen Krankheit, die auch sein Onkel in sich trägt. Die Liebe zu einem Kind offenbart sich damit ebenso als nicht gangbarer Ausweg aus dem Liebesverbot wie die zu einem Mann oder eine Heirat.

Das Liebesverbot zeigt sich im »Doktor Faustus« in seiner drastischsten Form: Indem der Künstler, der sich einzig der Kunst verschrieben hat, liebt, tötet er den geliebten Menschen. Friedhelm Marx merkt an, dass Leverkühn dadurch „die verbrecherischen Aspekte der künstlerischen Lebensform“³⁷¹ vor Augen führe. Die Verwandtschaft des Künstlers mit dem Verbrecher ist ein oft beschriebenes Phänomen³⁷², das Patrick Süskind einige Jahrzehnte nach Thomas Mann in seinem Roman »Das Parfum« aufgreifen wird (vgl. Kap. 3.5.1).

3.3 Hermann Hesse: »Das Glasperlenspiel«

Das Liebesverbot kann sich nicht nur – wie in allen bisher betrachteten Texten – als individuelle Erscheinung, sondern auch in institutionalisierter Form zeigen; das Modell hierfür ist, wie in Kapitel 2.2 skizziert, die monastische Existenz. Während Adrian Leverkühn in der Abtsstube des Hofes Schweigestill (man beachte die Namensgebung) noch ein quasi-mönchisches Leben führt, wird das Künstlertum in Hermann Hesses letztem Roman vollständig in den Kontext einer klösterlichen Ordensgemeinschaft gestellt. Hesses Utopie entwirft das Bild einer mönchisch organisierten Gelehrten- bzw. Künstlerelite, die in der von der realen,

³⁷⁰ Mann: Doktor Faustus, S. 150.

³⁷¹ Marx: „Ich aber sage Ihnen...“, S. 300.

³⁷² Vgl. Wysling: Narzissmus und illusionäre Existenzform, S. 25.

nichtkünstlerischen Welt abgeschotteten Provinz Kastalien fast ausschließlich ihrer Kunstform – dem Glasperlenspiel – nachgeht.

Das Glasperlenspiel wird vom Erzähler eher vage als „Spiel mit sämtlichen Inhalten und Werten unsrer Kultur“³⁷³ beschrieben; es ist in der Gegenwart der Romanhandlung (etwa in der Mitte des dritten Jahrtausends) zum „Inbegriff des Geistigen und Musischen“³⁷⁴ geworden und hat die Rolle der Kunst übernommen. Sunil Bansal charakterisiert das Glasperlenspiel als gedankliche Konstruktion,

die es erlaubt, wissenschaftliche Bildung, künstlerisches Schaffen und ein aus mythischen Motiven hervorgehendes Streben nach Harmonie zu einer geistigen Einheit zu verbinden.³⁷⁵

Der Begriff des künstlerischen Schaffens ist hier allerdings in einem eingeschränkten Sinne zu verstehen: Im Verlauf des Spiels wird nämlich keine originäre Kunst geschaffen, sondern bereits Bestehendes gesammelt und interpretierend neu arrangiert.³⁷⁶ Die Glasperlenspieler Kastaliens sind, wie Adolf Muschg konstatiert, eher Kenner und Liebhaber der Kunst als schaffende Künstler³⁷⁷; sie alle gehören einer „wesentlich unschöpferischen Epoche“³⁷⁸ an. Die Kunst manifestiert sich in Hesses Roman also in Form einer reproduktiven und intellektualisierten Disziplin, die zu beherrschen nur einer in hohem Maße darauf spezialisierten geistigen Elite möglich ist.³⁷⁹

Jene Elite besteht aus den Mitgliedern des Glasperlenspielerordens (ausschließlich Männer), die in Kastalien beheimatet sind.³⁸⁰ Dieser „Staat des Geistes“³⁸¹ ist, wie Hellmut Thomke anmerkt, ein von Sinnlichkeit freies und also ein

³⁷³ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 13.

³⁷⁴ Ebd., S. 36.

³⁷⁵ Bansal: Das mönchische Leben im Erzählwerk Hermann Hesses, S. 153. Es ist allerdings Adolf Muschg zuzustimmen, der darauf aufmerksam macht, dass nur wenig Konkretes von den Glasperlenspielen berichtet wird: „Fragt man nach der Substanz dieser Spiele, so beschränkt sich der Roman auf ihre Behauptung.“ (Adolf Muschg: Hesses Glasperlenspiel. In: Zimmermann (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkanntwerden“, S. 132).

³⁷⁶ Vgl. Adolf Muschg: Hesses Glasperlenspiel. In: Zimmermann (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkanntwerden“, S. 129.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 132.

³⁷⁸ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 45.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 282.

³⁸⁰ Hellmut Thomke weist darauf hin, dass die Bedeutung des Namens Kastalien möglicherweise auf die Quelle Kastalia in Delphi zurückgeführt werden kann, welche als Ursprung von Weisheit und poetischer Inspiration betrachtet wird (vgl. Hellmut Thomke: Hermann Hesses Glasperlenspiel – eine kritische Betrachtung. In: Zimmermann (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkanntwerden“, S. 111f).

³⁸¹ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 353.

„apollinisches Reich“³⁸², in das die Glasperlenspieler bereits als Jugendliche berufen werden, um fortan in der Ordensgemeinschaft – der mönchischen Lebensform entsprechend – ein strikt asketisches Leben zu führen. Dass eine gewisse Disposition des Erwählten zur kastalischen Lebensform vorausgesetzt wird, verdeutlicht das Beispiel der Berufung des Glasperlenspielmeisters Josef Knecht, dem Protagonisten des Romans:

[A]lles verließ ihn, ohne daß er gewiß war, ob nicht eigentlich er es sei, der es verlasse, ob er nicht dieses Absterben und Fremdwerden in seiner geliebten gewohnten Welt selber verschuldet habe durch Ehrgeiz, durch Anmaßung, durch Hochmut, durch Untreue und Mangel an Liebe.³⁸³

Die Berufung ist hier sowohl ein äußerer, als auch ein innerer Vorgang; Knecht gibt die sozialen Normen seines gesellschaftlichen Umfeldes auf und beginnt die des Ordens zu übernehmen.

Das säkularisierte Mönchtum der Kastalier erstreckt sich auch und insbesondere auf den Bereich von Liebe und Sexualität: Eine der Ordensregeln ist die der Ehelosigkeit, weshalb die Ordensmitglieder vom Volk auch als Mandarine bezeichnet werden.³⁸⁴ Liebe und Sexualität nämlich würden, wie Adolf Muschg betont, den Betrieb Kastaliens stören und das Glasperlenspiel durcheinanderbringen.³⁸⁵ Das hochgradig anspruchsvolle Spiel erfordert die gesamte Hingabe der Spieler, die sich deshalb nicht mit dem Gefühl der Liebe belasten dürfen.³⁸⁶

Die zölibatäre Existenz wird darüber hinaus als Opfer verstanden, das die Glasperlenspieler der uneingeschränkten geistigen Freiheit darbringen, welche sie in Kastalien genießen.³⁸⁷ Es ist die Gegenleistung der Ordensmitglieder für die Unterstützung durch das nicht näher bezeichnete Land, welches Kastalien finanziell unterhält; die Spieler rechtfertigen ihre Ausnahmestellung, indem sie sich vollkommen in den Dienst des Ordens stellen und individuellen Bedürfnissen entsagen.³⁸⁸

³⁸² Hellmut Thomke: Hermann Hesses Glasperlenspiel – eine kritische Betrachtung. In: Zimmermann (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkenntwerden“, S. 112.

³⁸³ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 57.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 61.

³⁸⁵ Vgl. Adolf Muschg: Hesses Glasperlenspiel. In: Zimmermann (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkenntwerden“, S. 133.

³⁸⁶ Vgl. Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 347.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 63.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 356.

Gleichwohl müssen zumindest die kastalischen Studenten nicht auf das (gelegentliche) Ausleben ihrer Sexualität verzichten; dies bleibt indes auf bloße Triebbefriedigung mit noch unverheirateten Bürgerstöchtern beschränkt. Empfindsame Liebe und daraus resultierende dauerhafte Bindungen gehören nicht dem Bereich des Erlaubten an:

Da es für die Kastalier keine Ehe gibt, gibt es auch keine auf die Ehe hin gerichtete Liebesmoral.³⁸⁹

Die Triebwelt allerdings ist eine Gefahr, der die Kastalier, wollen sie nicht aus dem Orden ausgestoßen werden, über ihre Studienzzeit hinaus begegnen müssen. Dies gilt auch für Knecht:

Auch er hatte Triebe, Phantasien und Gelüste, welche den Gesetzen widersprachen, unter denen er stand, Triebe, deren Zähmung nur allmählich gelang und harte Mühe kostete.³⁹⁰

Das Geschlechtliche ist ein Ausdruck der Lebenswirklichkeit, von der die kastalische Ordnung strikt getrennt ist.³⁹¹ Das bereits bekannte Motiv des problematischen Geist-Leben-Verhältnisses findet sich, konstituiert als scharfer Gegensatz, somit auch im »Glasperlenspiel«. Die Kastalier verfügen über einen „hochkultivierten, äußerst reich durchgearbeiteten Geist“³⁹², haben sich jedoch durch ihre Lebensweise in „hochmütige Einsamkeit verstiegen“³⁹³. Die vergeistigte Existenz innerhalb des Ordens zeitigt deshalb bei vielen Sehnsucht nach dem normalen Leben – so auch bei Josef Knecht, der übrigens von seinem Freund Plinio Designori als „großer Künstler“³⁹⁴ bezeichnet wird:

Oft spürte er ein brennendes Verlangen nach Welt, nach Menschen, nach naivem Leben – falls dies dort draußen im Unbekannten noch vorhanden war.³⁹⁵

Die gewöhnliche Welt, eine für viele Kastalier fremde und nur außerhalb ihrer Lebenswirklichkeit existierende Daseinsform, übt zugleich eben auch ein hohes Maß an Anziehungskraft aus:

³⁸⁹ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 109.

³⁹⁰ Ebd., S. 269.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 106.

³⁹² Ebd., S. 405.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd., S. 331.

³⁹⁵ Ebd., S. 279.

[D]ie „Welt“ war für den Kastalier dasselbe, was sie einst für den Büsser und Mönch gewesen war: das Minderwertige und Verbotene zwar, aber nicht minder das Geheimnisvolle, Verführerische, Faszinierende.³⁹⁶

Nicht alle Kastalier widerstehen der Verführungskraft des Lebens – wer aber seinen Lockungen erliegt und sich für ein normales Leben (d.h. für Liebe, Sexualität, Ehe und Familie) entscheidet, muss Kastalien verlassen und dessen Vorzüge aufgeben. Der junge Josef Knecht bereits vermutet – man könnte sagen: im Sinne Nietzsches (vgl. Kap. 2.3.2) – entgegen der Meinung zahlreicher Ordensmitglieder, dass nicht diejenigen als schwach anzusehen seien, die den Orden verlassen, sondern all jene, welche in seiner Geborgenheit zurückbleiben.³⁹⁷ Wer nach Kastalien berufen wird, dem ermöglicht der Orden eine Existenz ohne Not, eine Existenz, die keine persönliche Lebensbewährung einfordert und insofern den Glasperlenspieler vor dem realen Leben schützt. Die Kunstwelt Kastaliens wird somit als Kokon, als Konstruktion zum Schutz vor dem Leben dargestellt. Kunst ersetzt hier das normale Leben, wird selbst gleichsam zur Lebensform³⁹⁸ – der Preis dafür sind Askese und Liebesverzicht.

Das Verhältnis zwischen geistiger und realer Welt findet seine Entsprechung in der Beziehung zwischen Knecht und Designori: beide sind „Hochbegabte und Berufene“³⁹⁹ – Knecht auf Seiten Kastaliens, Designori auf Seiten der Welt von Liebe, Karriere, Politik etc. Ähnlich wie Rudi Schwerdtfeger im »Doktor Faustus« um Adrian Leverkühn wirbt, so wirbt im »Glasperlenspiel« das Leben in Gestalt Designoris um Knecht.⁴⁰⁰ Dieser jedoch hält sich zunächst von ihm fern, da Plinio mit seiner scharfen Kritik an der artifiziellen Lebensweise der Kastalier etwas ausspricht, was auch Knecht beschäftigt. Im Gegensatz zu vielen anderen Waldzeller Schülern jedoch nimmt er Designoris Einwände ernst:

[E]s tritt mir in Plinius Denkart etwas entgegen, dem ich nicht einfach mit einem Nein antworten kann, er appelliert an eine Stimme in mir, die zuweilen sehr dazu neigt, ihm recht zu geben.⁴⁰¹

³⁹⁶ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 91. Vgl. dazu auch S. 69.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 69.

³⁹⁸ Vgl. Adolf Muschg: Hesses Glasperlenspiel. In: Zimmermann (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkanntwerden“, S. 127.

³⁹⁹ Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 90.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 92.

⁴⁰¹ Ebd., S. 94.

Designoris Kritik richtet sich zum einen gegen die „resignierte Unfruchtbarkeit“⁴⁰² der Ordensmitglieder; gemeint ist damit der eher analytische und nicht kreative Charakter des Glasperlenspiels. Zum anderen zielt sie auf die Weltferne, ja Weltfremdheit Kastaliens ab, die Knecht später, in seiner Funktion als Magister Ludi, als größte Gefahr für den Fortbestand des Ordens erkennen wird. Die gesellschaftliche Ausnahmestellung der Kastalier führt in seinen Augen langfristig zu Hybris, Dünkel, Standeshochmut und Besserwisserei.⁴⁰³

Doch nicht dieser pessimistische Blick in die Zukunft ist der eigentliche Grund für Knechts Entscheidung, sein Amt aufzugeben und den Orden zu verlassen, sondern die Erkenntnis, dass das kastalische Leben zwar den Geist in höchstem Maße bildet, Herz und Seele jedoch verkümmern lässt:

Mehr und mehr auch wurde ihm in der Zeit dieses langsamen Sichlösens und Abschiednehmens klar, daß [...] es einfach ein leer und unbeschäftigt gebliebenes Stück seiner selbst, seines Herzens, seiner Seele sei, das nun sein Recht begehrte und sich erfüllen wollte.⁴⁰⁴

Plinio Designori trifft diesen Sachverhalt, wenn er Kastalien als „künstliche, sterilisierte, schulmeisterlich beschnittene Welt“⁴⁰⁵ bezeichnet, in der es weder Laster noch Leidenschaften gebe. Die Leidenschaften, die den Kastaliern fehlt, fehlt letztlich auch ihrer Kunst: Die isolierte Welt des Ordens, aus der das Gefühl der Liebe verbannt worden ist, bringt zwar das hochartifizielle Glasperlenspiel hervor, dieses jedoch offenbart sich als sterile *l'art pour l'art*, die allen Nicht-Kastaliern verschlossen bleibt.⁴⁰⁶

Das Liebesverbot wird in Hesses Roman also in institutionalisierter Form dargestellt: Künstler sind hier Mitglieder einer säkularisierten Ordensgemeinschaft, zu deren Grundpfeilern die zölibatäre Lebensform gehört. In Verbindung mit dem Verzicht auf weltliche Statussymbole (wie z.B. teure Kleidung) sorgt das Liebesverbot dafür, dass sich die Glasperlenspieler unbeeinflusst und uneingeschränkt in ihre Kunst versenken und diese dadurch zu höchster Vollendung führen können.

⁴⁰² Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 94.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 354.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 348.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 316.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 354f.

Die in der kastalischen Lebensweise innewohnende Gefahr liegt – ähnlich wie in Walsers »Geschwister Tanner« – begründet in der großen Entfernung der Glasperlenspieler und ihrer Kunstform von der Lebenswirklichkeit aller übrigen Menschen. Die Kunst droht dadurch zur im Grunde entbehrlichen Luxusbeschäftigung einiger weniger und das Liebesverbot von der Ordenstugend und -pflicht zu einem der Selbstwerterhöhung dienenden Mittel zu avancieren.⁴⁰⁷

3.4 Thomas Bernhard: »Holzfällen«

In der »Genealogie der Moral« bezeichnet Nietzsche die Askese als nihilistische Lebenshaltung und kritisiert all jene (darunter auch Künstler), die sich einen asketischen Habitus aneignen, ohne aber wahre Asketen zu sein:

Alle meine Ehrfurcht dem asketischen Ideale, *sofern es ehrlich ist!* [...] ich mag die ehrgeizigen Künstler nicht, die den Asketen und Priester bedeuten möchten und im Grunde nur tragische Hanswürste sind [...].⁴⁰⁸

Askese und Liebesverbot können, wie Nietzsche damit andeutet, durchaus auch Mittel zur Selbststilisierung des Künstlers sein. Indem der Künstler vorgibt, ausschließlich für die Kunst zu leben und ihretwillen auf die Liebe zu verzichten, verleiht er sich selbst eine „Aura des Besonderen“⁴⁰⁹ und versucht dadurch zudem den Stellenwert seiner Kunst zu erhöhen. Seine Entsagung fußt in diesem Falle also nicht auf einem Willen zum Werk, sondern ist „narzisstischen Ursprungs“⁴¹⁰.

Ein Beispiel hierfür liefert Thomas Bernhard mit der Figur des Burgschauspielers in seinem 1984 erschienenen Roman »Holzfällen«. Der Schauspieler ist Ehrengast eines Abendessens im Wiener Künstlermilieu, das vom dabeisitzenden Ich-Erzähler kommentierend wiedergegeben wird. Etwa in der Mitte des Romans, nach dem verspäteten Erscheinen des Schauspielers, begibt sich die Gesellschaft ins Esszimmer, wo im Grunde belanglose Tischgespräche stattfinden. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der prominente Schauspieler, dessen Monologe – wie Gregor Hens anmerkt – „relativ direkt, d.h. ohne die für Bernhards Prosatexte ty-

⁴⁰⁷ Vgl. Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 356.

⁴⁰⁸ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 407.

⁴⁰⁹ Körner: Lust an der Askese, S. 77.

⁴¹⁰ Ebd., S. 82.

pische Brechung durch den berichtenden Gedankengang⁴¹¹ wiedergegeben werden.

An diesem Abend hat der Burgschauspieler den Ekdal in Henrik Ibsens »Wildente« gegeben und berichtet nun von seinen monatelangen Vorbereitungen für die Aufführung. Um seine Rolle adäquat erfassen zu können, habe er sich eigens in große Einsamkeit begeben:

Er habe ein halbes Jahr lang den Ekdal studiert, sich für dieses *Ekdalstudium* sogar einmal auf drei Wochen *auf eine einsame Berghütte in den Tiroler Alpen* zurückgezogen, da, *in dieser tatsächlichen Einsamkeit*, sagte der Burgschauspieler, sei ihm dieser Ekdal erst *richtig aufgegangen*.⁴¹²

Einsamkeit und Abgeschiedenheit („Fern aller Zivilisation. *Kein elektrisches Licht. Kein Gas. Keine Konsumwelt!*“⁴¹³) stellt der Burgschauspieler als unerlässliche Bedingungen für große, genauer: für seine große Kunst dar. Zugleich betont er den Verzichtsscharakter, der seiner Kunst innewohnt:

Daß für eine solche Rolle wie der Ekdal beinahe ein ganzes Jahr aufzubringen sei [...] und in diesem ganzen halben Jahr auf alles andere verzichtet werden müsse, also *ein solcher Ekdal einen vollkommen in Anspruch nimmt*, alle Bequemlichkeiten wegnimmt, *während man ihn probt* [...].⁴¹⁴

Im Folgenden bezeichnet er seine Kunst als „Hingebung [und] *Aufopferung*“⁴¹⁵ und sagt, dass „das Schauspielerschicksal [...] nichts anderes als ein *Opferschicksal*“⁴¹⁶ sei. Zwar gibt er vor, er habe diese Bemerkung ironisieren wollen, aber der Ich-Erzähler betont, dass allen Anwesenden klar gewesen sei, dass der Burgschauspieler sie ernst gemeint habe.⁴¹⁷ Kurz vor Ende des Abendessens schließlich merkt jener noch an, dass auch die Ehelosigkeit zu seinem Schauspielerschicksal gehöre:

Mein großes Glück ist ja gewesen, daß ich mich niemals verheiratet habe, das größte Glück für einen Schauspieler ist es, keine Ehe einzugehen, allein zu bleiben mit seiner Kunst, der Schauspielerei.⁴¹⁸

Auch hier also das bereits bekannte Motiv: der Künstler muss einsam sein, um sich ganz seiner Kunst verschreiben zu können.

⁴¹¹ Hens: Thomas Bernhards Trilogie der Künste, S. 95.

⁴¹² Bernhard: Holzfällen, S. 180.

⁴¹³ Ebd., S. 182.

⁴¹⁴ Ebd., S. 184.

⁴¹⁵ Ebd., S. 185.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. ebd.

⁴¹⁸ Ebd., S. 287f.

Das Bild jedoch, das der Ich-Erzähler vom Burgschauspieler vermittelt, lässt nicht an einen tiefgründigen Gehalt seiner Bemerkungen glauben. Wie Charles Martin anmerkt, zeichnen sich alle Künstlerfiguren im Roman durch „vulgarity and obtuseness“⁴¹⁹ aus; auch der Burgschauspieler, der von den übrigen Gästen als etwas geradezu „Außergewöhnliches“⁴²⁰ wahrgenommen wird, äußert nichts, was über die im Grunde triviale Unterhaltung – Sigrid Löffler bezeichnet sie treffend als „Kulturgeschwätz“⁴²¹ – hinausginge. Seine Aussagen über die notwendige Einsamkeit des Künstlers und seinen Eheverzicht dienen offenbar ausschließlich dazu, den Anwesenden sein von Aufopferung geprägtes (und also ‚großes‘) Künstlertum vor Augen zu führen – und werden dadurch letztlich als Pose entlarvt.

Sascha Kiefer hebt hervor, dass der Aufenthalt des Burgschauspielers bei dem Abendessen auch als Auftritt verstanden werden kann.⁴²² Die Liebesverbots-Pose wäre dabei Teil der Rolle (die nämlich des Burgschauspielers), die er vor der Künstlergesellschaft, die in dieser Situation sein Publikum darstellt, spielt. Dafür spricht, dass er neben dem Ich-Erzähler die einzige Figur des Romans ist, deren Name nicht genannt wird⁴²³; er wird dadurch nicht als Individuum, sondern über seinen Beruf (als führender Schauspieler des Ensembles des Wiener Burgtheaters) definiert.

Das Liebesverbot ist in Bernhards Spätwerk⁴²⁴ »Holzfällen« also ein Mittel zur Selbststilisierung des Künstlers; das Stigma von Einsamkeit und Liebesverbot wird hier vom Künstler bewusst als Instrument eingesetzt, um ein bestimmtes Bild von sich und seinem Künstlertum zu erzeugen.

3.5 Patrick Süskind

Patrick Süskinds literarisches Œuvre ist vergleichsweise klein; der Autor ist hauptsächlich durch das Ein-Personen-Stück »Der Kontrabaß« (Uraufführung 1981) sowie den Roman »Das Parfum« (1985) bekannt geworden. Interessanter-

⁴¹⁹ Martin: The Nihilism of Thomas Bernhard, S. 177.

⁴²⁰ Bernhard: Holzfällen, S. 175.

⁴²¹ Sigrid Löffler: Die misanthropische Wortmühle. In: Der Spiegel (10.09.1984). Zit. n. Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard Werkgeschichte, S. 275.

⁴²² Vgl. Kiefer: Arbeitsessen eines Schriftstellers, S. 186.

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ Vgl. Hens: Thomas Bernhards Trilogie der Künste, S. 15.

weise stehen Künstler, die keine Liebe erfahren, im Mittelpunkt dieser beiden Texte. Im Folgenden soll mit dem »Parfum« einer der erfolgreichsten deutschen Romane der Nachkriegszeit⁴²⁵ untersucht werden, der das bislang gezeichnete Bild des einsamen, nicht liebenden Künstlers erweitert um den Aspekt des Wahnsinns und, in noch stärkerem Maße als im »Doktor Faustus«, den der Kriminalität.⁴²⁶

Anschließend folgt ein Blick auf ein Beispiel aus Süskinds umfangreicherer Arbeit als Autor für Fernsehen und Film: Das Drehbuch zur Kinokomödie »Rossini – oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief«, das Süskind 1996 zusammen mit dem Regisseur des Films Helmut Dietl verfasste, beinhaltet mit dem menschen scheuen Schriftsteller Jakob Windisch ebenfalls eine entsagende Künstlerfigur, welche zudem – wie Hellmuth Karasek angemerkt hat – durchaus Parallelen zu ihrem Autor Patrick Süskind aufweist.⁴²⁷

3.5.1 »Das Parfum«

Die Kunst im »Parfum« ist die Kunst der Kreation von Düften; der Künstler ist hier ein Parfümeur. Dies stellt in der deutschen Literatur eine Besonderheit dar, da Künstler dort in der Regel Dichter, Musiker, Maler, Bildhauer, Schauspieler etc. sind. Jean-Baptiste Grenouille, der Protagonist des »Parfums«, ist somit das wohl einzige olfaktorische Genie der Literaturgeschichte.⁴²⁸

Seine Kunst hinterlässt „in der Geschichte keine Spuren“⁴²⁹ und wird von fast allen anderen Figuren des Romans (mit Ausnahme Baldinis) nicht nur nicht als Kunst wahrgenommen, sondern überhaupt nicht bewusst wahrgenommen. Grenouilles Kunst nämlich erzeugt Stimmungen und Gefühle, ohne dass sich die meisten Menschen darüber im Klaren sind, dass sie beeinflusst, genauer: dass sie

⁴²⁵ Vgl. Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus, S. 342.

⁴²⁶ Manfred Jacobson plädiert dafür, im »Parfum« einen postmodernen Roman zu sehen, und weist auf Süskinds Methode hin, Themen, Figuren und Motive aus der Literaturgeschichte variierend in seinen Roman hineinzumontieren. Dies betrifft u.a. auch die Nähe des Künstlers zum Kriminellen und die Problematik des Verhältnisses von Leben und Kunst, welche u.a. auf Thomas Manns »Tonio Kröger« zurückverweisen (vgl. Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 201-204).

⁴²⁷ Vgl. Was ist eine Melodramödie? Auszüge aus einem Gespräch zwischen Hellmuth Karasek und Helmut Dietl. In: Dietl/Süskind: Rossini, S. 280-285.

⁴²⁸ Vgl. Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 202.

⁴²⁹ Süskind: Das Parfum, S. 5.

von einem Kunstwerk beeinflusst werden. Gleichwohl verfügt diese Kunst über große Macht, die zu missbrauchen Grenouille verführt wird:

Denn der Duft war ein Bruder des Atems. [...] Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen.⁴³⁰

Textpassagen wie diese sind der Grund dafür, dass »Das Parfum« unter anderem auch als Allegorie auf das Dritte Reich gedeutet worden ist.⁴³¹ Manfred Jacobson hingegen stellt das »Parfum« in die Tradition des Künstlerromans, die durch Süskind durch neue, zuvor wenig beachtete Aspekte erweitert werde:

What has not yet been pointed out is that he is particularly interested in plundering the tradition of the *Künstlerroman*, bursting its traditional limits by revealing that earlier portrayals of artists have been timid.⁴³²

Jacobson verweist damit vor allem auf das verbrecherische Element des Künstlertums, das bereits im »Doktor Faustus« eine wichtige Rolle gespielt hatte.

3.5.1.1 Genie und Scheusal

Wenn der Teufel Adrian Leverkühn gegenüber erwähnt, der Künstler sei „der Bruder des Verbrechers und des Verrückten“⁴³³, könnte er damit auch Grenouille gemeint haben. »Das Parfum« erzählt »die Geschichte eines Mörders« (so der Untertitel des Romans) – eines Mörders, der zugleich jedoch ein genialer Künstler ist. Dass Kriminalität und Genialität seit dem neunzehnten Jahrhundert oft als zusammengehörig aufgefasst wurden, darauf hat Hans Wysling aufmerksam gemacht.⁴³⁴ Süskinds Roman entwickelt diesen Gedanken konsequent von Beginn an; bereits im ersten Satz betont der auktoriale Erzähler Grenouilles Doppelcharakter als Genie und Verbrecher:

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.⁴³⁵

Genie und Verbrechertum sind bei Grenouille zugleich eng verwoben mit dem Bereich der (Geistes-)Krankheit. Wie Joachim Pfeiffer hervorhebt, handelt es sich beim Protagonisten um eine pathologische Figur: Grenouille besitzt eine

⁴³⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 226f.

⁴³¹ Vgl. Pfeiffer: *Vom Größenwahn zum Totalitarismus*, S. 351f.

⁴³² Vgl. Jacobson: *Patrick Süskind's »Das Parfum«*, S. 201.

⁴³³ Mann: *Doktor Faustus*, S. 318.

⁴³⁴ Vgl. Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, S. 25f.

⁴³⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 5.

extrem narzisstische Persönlichkeit, die sich im Verlauf der Handlung in immer weiter steigenden Größenphantasien ergeht.⁴³⁶ Sein erster Mord für einen Duft bildet hierfür den Ausgangspunkt: Grenouille nimmt sich hier zum ersten Mal als Genie wahr, dessen Bestimmung es ist, „der größte Parfumeur aller Zeiten“⁴³⁷ zu werden. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens schließlich hält er sich für „größer als Prometheus“⁴³⁸ und glaubt, er sei „sein eigener Gott“⁴³⁹.

Sein Größenwahn speist sich aus der vollkommenen Abhängigkeit seines Lebens von der Kunst; Grenouille lebt – besser: existiert – einzig für die Kunst, nichts anderes besitzt Bedeutung für ihn. Sein Künstlertum ist geradezu seine Mission:

Und wie alle genialen Scheusale [...] wich Grenouille von dem, was er als Richtung seines Schicksals erkannt zu haben glaubte, nicht mehr ab. Jetzt wurde ihm klar, weshalb er so zäh und verbissen am Leben hing: Er mußte ein Schöpfer von Düften sein.⁴⁴⁰

Swenta Steinig ergänzt:

Seinem Leben Sinn zu geben vermag nur seine Kunst [...]. Es ist das Primat der Kunst über das Leben.⁴⁴¹

Folgerichtig wird Grenouille „lebensbedrohlich krank“⁴⁴², als seiner Kunst das Scheitern droht. Und als er schließlich erkennt, dass sein größtes Kunstwerk, der Mädchenduft, unverstanden bleibt, will er sterben.⁴⁴³

3.5.1.2 Menschenekel

Auch Grenouille gehört zur Gruppe der einsamen Künstler. Seine Einsamkeit hat jedoch weit drastischere Gründe, als dies bei allen anderen bisher betrachteten Künstlerfiguren der Fall ist: nicht nur fühlt er sich den Menschen überlegen („weil sie nichts waren, und er war alles!“⁴⁴⁴), er verachtet sie und empfindet ihnen ge-

⁴³⁶ Vgl. Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus, S. 343-347.

⁴³⁷ Süskind: Das Parfum, S. 66. Diese Wendung scheint auf Hitler zu verweisen, der von seinen Bewunderern als „größte[r] Feldherr aller Zeiten“ (Haffner: Anmerkungen zu Hitler, S. 80) bezeichnet wurde; so wie Hitler Massen durch seine Rhetorik verführen konnte, kann Grenouille Menschenmengen durch seine Kunst verführen. Zum Phänomen des Geniekultes um Hitler vgl. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens, Bd. 2, S. 207-215.

⁴³⁸ Süskind: Das Parfum, S. 348.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 66.

⁴⁴¹ Vgl. Steinig: Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst, S. 45.

⁴⁴² Süskind: Das Parfum, S. 149.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 361.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 225.

genüber „Ekel“⁴⁴⁵. Dies ist auch der Grund dafür, dass er seine Einsamkeit nicht als Mangel, sondern als ausschließlich positiven Wert begreift. Im »Parfum« wird damit auch das literarische Motiv des ‚einsamen Bösen‘ gestaltet; Einsamkeit kann, indem man sie mit dem Bösen assoziiert, zum Attribut des Bösen avancieren.⁴⁴⁶

Sehr selten nur tritt Grenouille in Kontakt mit anderen Menschen. Wo es aber doch geschieht, hat dies für die betreffende Person zerstörerische Folgen. Fast alle Figuren, die mit Grenouille in näherer Beziehung stehen, sterben eines unnatürlichen Todes bzw. finden ein für sie grausames Ende: Seine leibliche Mutter wird enthauptet, seine stets auf ihre Finanzen bedachte Ziehmutter Madame Gaillard stirbt völlig verarmt und wird in einem Massengrab beigesetzt, der Gerber Grimal ertrinkt in der Seine und der Marquis de la Taillade-Espinasse verschwindet, sich die Kleider vom Leib reißend, in einem Schneesturm. Auch der Pariser Parfümeur Giuseppe Baldini, dessen im Niedergang befindliches Geschäft Grenouille durch sein Geruchsgenie gerettet hatte, kommt durch den Einsturz der Pont au Change verfrüht zu Tode. Kurz zuvor hatte der Erzähler noch resümiert:

Tatsächlich war in all den Jahren kein Tag vergangen, an dem er [Baldini] nicht von der unangenehmen Vorstellung verfolgt gewesen wäre, er müsse auf irgend eine Weise dafür bezahlen, daß er sich mit diesem Menschen eingelassen hatte.⁴⁴⁷

Hier klingt das Motiv des Teufelpaktes an: Baldini hatte sich mit dem gewissenlosen Genie Grenouille eingelassen, um mit dessen Hilfe das angeschlagene Geschäft zu neuer Blüte zu führen, ahnt jedoch, dass er dafür (mit seinem Leben) sühnen muss.

Von diesen (wenigen) Beispielen abgesehen, meidet Grenouille menschliche Begegnungen wo er kann; so genießt er auf seiner Reise zum Plomb du Cantal die „Entfernung von den Menschen“⁴⁴⁸. Erst dort, auf dem abgelegenen Berg in der Auvergne, dem „Magnetpol der größtmöglichen Einsamkeit“⁴⁴⁹, gibt es keine menschlichen Gerüche mehr, die ihn und seine Kunst stören könnten.

⁴⁴⁵ Süskind: Das Parfum, S. 349.

⁴⁴⁶ Vgl. Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit. In: Einsamkeit, S. 20f.

⁴⁴⁷ Süskind: Das Parfum, S. 162.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 168.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 172.

Die Zeit seiner größten Einsamkeit wird zur Zeit „intensiv[en] und ausschweifend[en]“⁴⁵⁰ Schaffens: Von allem Menschlichen isoliert, kreierte er in seinem Inneren fulminante Duftreiche. Grenouille wird zum Schöpfer von Geruchswelten – der Künstler wird tatsächlich zum Gott. Dies schlägt sich auch im Sprachduktus des Romans nieder. Auf die Genesis anspielend heißt es:

Und als er sah, daß es gut war und daß das ganze Land von seinem göttlichen Grenouillesamen durchtränkt war, da ließ der große Grenouille einen Weingeistregen herniedergehen, sanft und stetig, und es begann allüberall zu keimen und zu sprießen, und die Saat trieb aus, daß es das Herz erfreute.⁴⁵¹

Erst im Moment absoluter Einsamkeit also kann Grenouille uneingeschränkt kreativ sein und gottgleich Kunstwerke schaffen.

3.5.1.3 „Für seine Seele brauchte er nichts“

Liebe ist für den Duftkünstler Grenouille ein nicht fassbares Abstraktum. Er kennt nur, was er auch riechen kann; abstrakte Begriffe, die keinen Gegenstand (der einen Duft besäße) bezeichnen, kann er nicht mit Bedeutung füllen:

Recht, Gewissen, Gott, Freude, Verantwortung, Demut, Dankbarkeit usw. – was damit ausgedrückt sein sollte, war und blieb ihm schleierhaft.⁴⁵²

Grenouille weiß nicht, was Liebe ist – und sie fehlt ihm auch nicht. Es ist sowohl physisch, als auch psychisch anspruchslos:

Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe – oder wie die ganzen Dinge hießen, deren ein Kind angeblich bedurfte – waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich.⁴⁵³

Liebe ist überflüssig, ja sogar gefährlich; würde Grenouille Liebe zum Überleben benötigen, er ginge in der ihm feindlich gesinnten Welt zugrunde.⁴⁵⁴ Bereits seine Geburt verdeutlicht dies: Seine Mutter empfindet nichts für das „Ding“⁴⁵⁵, welches sie unter ihrer Fischbude zur Welt bringt und dort auch „verrecken“⁴⁵⁶ lassen will. Jean-Baptiste aber beginnt zu schreien – er schreit, um zu leben und bringt damit zugleich seine Mutter aufs Schafott. Der Erzähler sieht diesen Schrei Gre-

⁴⁵⁰ Süskind: Das Parfum, S. 180.

⁴⁵¹ Ebd., S. 183.

⁴⁵² Ebd., S. 37. Manfred Jacobson sieht in der eklatanten Unterentwicklung bzw. im Fehlen jeglicher emotionaler Fähigkeiten den Grund für Grenouilles Hypersensibilisierung im Bereich des Geruchssinns (vgl. Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 205).

⁴⁵³ Süskind: Das Parfum, S. 31.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 31f.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 9.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 10.

nouilles als „vegetativ[e]“⁴⁵⁷ Entscheidung zugunsten seiner eigenen Existenz und gegen die Liebe zu seiner Mutter – und damit gegen die Liebe überhaupt:

Es war ein wohlwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und *für* das Leben entschieden hatte.⁴⁵⁸

Grenouille führt ein Leben „ohne Liebe“⁴⁵⁹ und „ohne warme menschliche Seele“⁴⁶⁰. Er unterscheidet sich damit von fast allen der bisher behandelten Künstlerfiguren: Er verzichtet nicht um der Kunst willen auf die Liebe (wie Kaspar Tanner), und sie muss ihm auch nicht durch ein Verbot von außen auferlegt werden (wie Josef Knecht). Jean-Baptiste Grenouille ist ohne Liebe von Geburt an.

3.5.1.4 „Der Duft gewisser Menschen“

Neben einer empfindenden Seele fehlt Süskinds Protagonisten noch eine zweite Eigenschaft, nämlich der Eigengeruch. Wie Peter Schlemihls Schatten in Adelbert von Chamisso's Erzählung ist der Eigengeruch im »Parfum« Ausweis von Identität und, wie Manfred Jacobson angemerkt hat, das Merkmal von Menschlichkeit.⁴⁶¹ Mit seinem Geruch fehlt Grenouille somit das Attribut der Menschlichkeit. Als erste bemerkt dies die Amme Jeanne Bussie; sowohl sie, als auch Pater Terrier (ein „leicht nach Essig riechende[r] Mönch“⁴⁶²) wollen den kleinen Jean-Baptiste so schnell wie möglich loswerden. Auch den Kindern in Madame Gaillards Heim ist Grenouille „vom ersten Tag an [...] unheimlich“⁴⁶³ und sie versuchen mehrmals vergeblich, ihn zu ermorden. Für alle gilt: „Sie konnten ihn nicht riechen.“⁴⁶⁴ Lexikalische und metaphorische Bedeutung verbinden sich hier zur Begründung der Antipathie von Grenouilles Mitmenschen: Niemand kann ihn leiden, weil niemand seinen Geruch wahrnehmen kann.

⁴⁵⁷ Vgl. Süskind: Das Parfum, S. 32.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 31. Manfred Jacobson merkt an: „Grenouille's incapacity to love or win love while, nonetheless, tenaciously clinging to life, is one of the novel's many leitmotifs.“ (Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 204).

⁴⁵⁹ Süskind: Das Parfum, S. 348.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Vgl. Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 203.

⁴⁶² Süskind: Das Parfum, S. 12.

⁴⁶³ Ebd., S. 33.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 34. Vgl. dazu Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 208.

Für Grenouille wird die Erkenntnis des fehlenden Eigengeruchs zur „Katastrophe“⁴⁶⁵. Er kreierte sich daraufhin zunächst aus Abfällen und Exkrementen ein Parfum, das riecht, „wie *ein Mensch, der duftet*“⁴⁶⁶. Mit diesem Parfum legt er sich eine olfaktorische Identität zu, die es ihm ermöglicht, sich unauffällig unter Menschen zu bewegen. Der Ehrgeiz des Geruchsgenies Grenouille aber geht weiter – er will ein Parfum herstellen, das ihn zum „omnipotent[e] Gott der Düfte“⁴⁶⁷ macht:

Er würde einen Duft kreieren können, der nicht nur menschlich, sondern übermenschlich war, einen Engelsduft, so unbeschreiblich gut und lebenskräftig, daß, wer ihn roch, bezaubert war und ihn, Grenouille, den Träger dieses Dufts, von ganzem Herzen lieben mußte.⁴⁶⁸

Grenouille, der nicht liebt und nicht geliebt wird, will ein Kunstwerk schaffen, das die Menschen ihn lieben macht. Kunst wird zum Werkzeug, um Liebe – und zwar in erster Linie Liebe zum Künstler – zu erzeugen.⁴⁶⁹ Zwar gelingt es ihm, den übermenschlichen Duft herzustellen – er erreicht damit gleichsam sein „Lebensziel“⁴⁷⁰ –, doch ist das Ergebnis ambivalent. Die Kunst, welche Liebe hervorrufen soll, erzeugt nämlich letztlich nur den Anschein von Liebe. Die Liebe ist nicht echt; sie hält nur so lange vor, wie der Geruch des Parfums vorhält – und auch dann droht sie schnell in orgiastische Sexualität (bzw. am Schluss des Romans gar in Kannibalismus) umzuschlagen. Manfred Hallet merkt an:

Die Fähigkeit zur Liebe kann nicht Ergebnis eines noch so raffinierten Destillationsprozesses sein. Es kann keine „künstliche“ Liebe geben, weil sie eine ureigene Qualität der menschlichen Seele ist.⁴⁷¹

Grenouilles Kunst ist also mit Blick auf ihr intendiertes Ziel gescheitert, da sie seelenlos, d.h. Produkt eines seelenlosen Künstlers ist. Dennoch: Das Parfum entfaltet eine enorme Wirkung. Grenouille aber kann diese nicht genießen; er muss erkennen, dass die Menschen nicht ihn, den hasserfüllten Mörder lieben, sondern das von ihm geschaffene Kunstwerk. Das Parfum ist letztlich nur eine „Duftmas-

⁴⁶⁵ Süskind: Das Parfum, S. 193.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 218

⁴⁶⁷ Ebd., S. 226.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Dass Kunst als Mittel zur (erotischen) Lockung bzw. als Mittel zur Erzeugung von Liebe benutzt werden kann, gestaltet u.a. auch Robert Gernhardt. Das lyrische Ich im Gedicht »Saubere bleiben« etwa gibt an, noch nie – so wie andere Künstler – „Frauen ins Bett gedichtet“ zu haben (vgl. Gernhardt: Gedichte, S. 395).

⁴⁷⁰ Hallet: Das Genie als Mörder, S. 285.

⁴⁷¹ Ebd., S. 286.

ke⁴⁷², deren komplexe Machart sie, die Nicht-Künstler, nicht verstehen und somit auch nicht zu würdigen wissen. In Grenouille kommt die Enttäuschung des Künstlers auf, welcher sich der gebührenden Anerkennung für das mit Mühe und höchster Meisterschaft gefertigte Kunstwerk versagt glaubt:

Niemand weiß, wie gut dies Parfum wirklich ist, dachte er. Niemand weiß, wie gut es *gemacht* ist.⁴⁷³

Die Kunst des Parfümeurs ist hierbei das eine, die Inhaltsstoffe sind das andere Element. Um nämlich dieses übermenschliche Parfum überhaupt kreieren zu können, braucht es einen besonderen Grundstoff: den Duft jungfräulicher Mädchen. Er allein ist in der Lage, das Gefühl von Liebe auszulösen:

Was er begehrte, war der Duft *gewisser* Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren.⁴⁷⁴

Die Wirkung dieses Duftes ist so stark, dass sich sogar Grenouille in ihn verliebt.⁴⁷⁵ Grenouille empfindet hier zum ersten Mal das Gefühl von Liebe – gleichwohl: Er liebt nicht das Mädchen, die Trägerin des Duftes, sondern nur den Duft selbst. Wie ein Dichter das Wort, so liebt Grenouille mit dem Duft das Element seiner Kunst.

Der Preis, um an das Element seiner Kunst zu gelangen, ist das Leben junger Frauen. Um ein wirklich großes Kunstwerk zu schaffen, ist der Künstler gezwungen zu morden. Grenouille, der keine Seele besitzt und keinen Menschen liebt, erhebt seine Kunst zum höchsten Wert und ordnet ihr ohne Skrupel das Leben anderer unter. Was Ulrich Karthaus zur Figur des Cardillac in E.T.A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi« anmerkt, kann ebenso für Grenouille gelten:

Die Fragwürdigkeit des Geniebegriffs ist hier auf eine äußerste Spitze gebracht. Der geniale Künstler, besessen von der Leidenschaft für sein Werk, kennt keine anderen Verpflichtungen und sittlichen Gebote. [...] Das autonome Genie, das sich selbst Gesetze gibt, wird zum wahnsinnigen Verbrecher außerhalb der Gesetze. Weiter läßt sich der Gegensatz des genialen Künstlers zur Gesellschaft nicht mehr entwickeln.⁴⁷⁶

In Grenouilles Kunst offenbart sich eine Gefahr, die der Kunst allgemein innewohnt: löst sie sich von allem Menschlichen, d.h. erfährt sie keinerlei Rückbin-

⁴⁷² Süskind: Das Parfum, S. 350.

⁴⁷³ Ebd., S. 363.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 274.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 276.

⁴⁷⁶ Karthaus: Sturm und Drang, S. 231.

dung an Ethik, Mitgefühl und Moral, droht sie zum Verbrechen zu werden. Adrian Leverkühn wird zum Mörder, weil er für die Genialität einen Teufelspakt eingegangen ist; Grenouille wird zum Mörder junger Frauen, weil er einen Teil von ihnen braucht, um ein Kunstwerk daraus zu schaffen. Er nutzt nicht nur, er *benutzt* Menschen für die Kunst, hat „ein rein instrumentales Verhältnis“⁴⁷⁷ zu ihnen. Seine um ihrer selbst willen betriebene, ästhetizistische Kunst ist gewissenlos und geht, im wörtlichen Sinne, über Leichen. Joachim Pfeiffer konstatiert:

Die realitätsabgewandte Kunst des l'art pour l'art ist nicht harmlos, sondern in seiner Harmlosigkeit tödlich.⁴⁷⁸

Patrick Süskind karikiert im »Parfum« einen vorbehaltlosen Geniekult⁴⁷⁹ und zeichnet darüber hinaus ein äußerst negatives Künstlerbild. Der geniale Künstler ist hier nicht nur ein in höchstem Maße egozentrischer Einzelgänger, sondern ein größenwahnsinniges Scheusal, das nichts liebt außer seine Kunst. Diese wird allem anderen – auch der eigenen Existenz – rücksichtslos übergeordnet. Der Künstler avanciert in dem Moment, in dem er andere Menschen für seine Kunst instrumentalisiert, zum skrupellosen Verbrecher.

3.5.2 »Rossini«

Zu den zahlreichen Stammgästen des Restaurants »Rossini« gehört auch der „Großschriftsteller“⁴⁸⁰ Jacob Windisch, der mit seinem Roman »Loreley – Die Geschichte einer Hexe« einen weltweiten Bestseller geschrieben hat. Windisch ist ein scheuer Einzelgänger und wird vom Regisseur Uhu Zigeuner als „neurotischer Misanthrop“⁴⁸¹ bezeichnet. Der Autor, von dem keine Fotos existieren, lebt angeblich an einem geheimgehaltenen Ort im schottischen Hochmoor und ist seit Jahren nicht mehr in der Öffentlichkeit gesehen worden.⁴⁸² Tatsächlich bewohnt er eine schmale Zweizimmerwohnung in der Münchener Konradstraße und fährt offenbar jeden Tag mit dem Fahrrad ins »Rossini«, wo er sich sein Essen in einem vom Restaurantbetrieb abgetrennten Raum, der Saletta, servieren lässt. Windisch

⁴⁷⁷ Steinig: Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst, S. 45.

⁴⁷⁸ Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus, S. 353.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd., S. 352, sowie Hallet: Das Genie als Mörder, S. 279.

⁴⁸⁰ Dietl/Süskind: Rossini, S. 14.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd., S. 64.

ist ein dichtender Eremit, der sprichwörtlich in seiner eigenen literarischen Welt lebt: In seiner Wohnung stapeln sich die verschiedensprachigen Ausgaben der »Loreley« bis zur Decke.⁴⁸³

Die einzige Person, mit der sich der Künstler gerne umgibt, ist die Kellnerin Serafina, die ihn im Lokal „mit liebevoller Aufmerksamkeit“⁴⁸⁴ bedient und deren „Körperlichkeit und Gestik“⁴⁸⁵ er besonders reizend findet. Die Regieanweisungen verdeutlichen, dass Windisch in Serafina verliebt ist; dieser glaubt jedoch, sich sogar Zigeuner gegenüber dafür rechtfertigen zu müssen.⁴⁸⁶ Als Windisch Serafina ein ihr gewidmetes Exemplar seines Buches schenkt, küsst sie ihn auf die Wange – wieder allein, beginnt er ein frivoles Lied zu singen und ergeht sich in beschwingten Potenzprahlereien:

*Windisch (singt): ...nur ein Küßchen auf die Wange...und schon schwillt dir
deine Stange...
dadadada in der Nacht – wenn der Büstenhalter kracht...
Dabei klopft er sich rhythmisch mit der anderen Hand auf seinen Hosenschlitz.*⁴⁸⁷

Dass es sich dabei aber nur um eine in der Gewissheit des Unbeobachtetseins zelebrierte Pose handelt, verdeutlicht sein Aufeinandertreffen mit der Journalistin Charlotte Sanders unmittelbar im Anschluss: Um ein Interview zu bekommen, bedrängt Sanders den Künstler zunächst verbal, dann auch körperlich.⁴⁸⁸ Windisch gerät in Panik, will um Hilfe rufen und ‚droht‘, er habe „eine Nahkampfausbildung gemacht“⁴⁸⁹. Seine Angst und Hilflosigkeit gegenüber der dominant und sexuell aufdringlich auftretenden Femme fatale ist offenkundig; Windischs Prahlerereien wirken nun vollends desavouiert. Die Folge der Begegnung mit Charlotte Sanders ist ein schwerer Schock: Zigeuner und Tabatier finden in der Saletta den „bleichen, aufgelösten und am ganzen Leibe zitternden Windisch“⁴⁹⁰ vor, dessen Stirn zudem „blutige Kratzspuren“⁴⁹¹ aufweist.

⁴⁸³ Vgl. Dietl/Süskind: Rossini, S. 35.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 12.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 37.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 14.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 74. Wie Windisch selbst anmerkt, bezeichnet Serafinas Name „ein engelhaftes sechsflügeliges Wesen als Träger der höchsten Liebesglut“ (ebd., S. 36).

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 75f.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 76.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 85.

⁴⁹¹ Ebd.

Die Angst des Dichters vor der (realen) Weiblichkeit setzt sich fort, als Serafina, die ihn in seine Wohnung zurückgebracht hat, Windisch „una notte meravigliosa“⁴⁹² erleben lassen will und sich auszuziehen beginnt. Dieser gerät erneut in Panik: „Erleben? Ich will nichts erleben! Ich bin Schriftsteller!“⁴⁹³. Wenig später, als Serafina ihren Büstenhalter ablegt, fügt er hinzu: „Nein, nein, bitte...hör auf...bitte keinen Realismus...Serafina!“⁴⁹⁴. Die Liebesnacht schließlich scheint (zumindest für Serafina) mit einer Enttäuschung zu enden, da sie Windisch im Anschluss nur noch unwirsch und wortlos bedient.⁴⁹⁵

Der verliebte Dichter wollte Liebe letztlich nur in seiner Imagination – in der realen Welt will und kann er nichts erleben, weil er Schriftsteller ist. Windisch ist eine komische Figur, deren von der Realität abgeschirmtes Künstlerdasein durch die Konfrontation mit zwei Frauen – von denen Serafina pars pro toto für das sinnliche Leben steht – für kurze Zeit aus den Fugen gerät. Der Künstler Windisch wird als vollkommen in seiner Kunstwelt zurückgezogen lebender Einzelgänger karikiert, der vom Leben bzw. den Frauen verängstigt und deren Angriffen letztlich hilflos ausgeliefert ist. Die Liebesabstinenz des Künstlers ist hier also die Folge einer individuellen Lebensunfähigkeit.⁴⁹⁶

3.6 Michael Kühne

Die bisherigen Textbeispiele stammen alle von bekannten, literaturwissenschaftlich anerkannten Autoren. Das Motiv des Liebesverbots findet sich jedoch auch in Werken bis dato weithin unbekannter Schriftsteller – als Beispiel hierfür sollen in diesem Kapitel zwei Gedichte von Michael Kühne⁴⁹⁷ näher betrachtet

⁴⁹² Dietl/Süskind: Rossini, S. 122.

⁴⁹³ Ebd. Windisch ist damit eine ähnliche Figur wie der Dichter Martini in »Königliche Hoheit« (vgl. Kap. 3.2.6).

⁴⁹⁴ Ebd., S. 122.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 130.

⁴⁹⁶ Dass dies in »Rossini« nur auf Windisch zutrifft, verdeutlicht eine andere Künstlerfigur, die nämlich des Regisseurs und Lebemanns Uhu Zigeuner.

⁴⁹⁷ Es erscheint daher sinnvoll, an dieser Stelle einige biografische Informationen über den Autor beizugeben: Michael Kühne wurde 1976 in Bonn geboren und wuchs im benachbarten Sankt Augustin auf. 1997/98 studierte er Betriebswirtschaftslehre in Köln, seit 2000 Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft in Gießen. Kühne publiziert seit 2001 Lyrik, Kurzprosa und kleinere Dramen; als erstes seiner Stücke wurde »Der Kopist des Zaren« Ende 2004 in Marburg uraufgeführt.

werden.⁴⁹⁸ Die Gedichte bilden neben dem Drehbuch zu »Rossini« zugleich weitere Beispiele für die humorvolle Gestaltung des Liebesverbots.

3.6.1 »Vom großen Glück, Poet zu sein«

Das Thema des Gedichtes »Vom großen Glück, Poet zu sein«⁴⁹⁹ ist die Existenz des Dichters. Dargestellt werden sein Genie, aber auch die negativen Seiten seines Berufes – genauer: seine daraus resultierenden Probleme im Bereich der Liebe.

In der ersten Strophe wird, den Titel paraphrasierend, zunächst das Talent des Poeten thematisiert. Das lyrische Ich spricht den Dichter direkt an („Oh Mensch, der du ein Dichter bist“, V. 1-2) und bewundert dessen Sprachbegabung bzw. seinen virtuosen Umgang mit dem Medium seiner Kunst („Du weißt mit Sätzen umzugeh’n, / Du kannst mit Sprache spielen“, V. 9-10). Dabei wird hervorgehoben, dass es sich bei dem Talent um eine Gabe handelt, über die nur wenige Menschen verfügen („Denn das, was mancher wohl vermißt, / Ist dir allein gegeben“, V. 3-4); hier wird somit der Auserwähltheitscharakter des Künstlers betont.

In der zweiten Strophe konzentriert sich das lyrische Ich auf die Person des Künstlers. Zwar verweisen noch die ersten beiden Verse auf den durchaus hymnischen Charakter der ersten Strophe („Oh Mensch, der du ein Dichter bist, / Wie bist du zu beneiden“, V. 17-18), doch erweist sich diese Formulierung schnell als ironisch, da der Dichter als tragische Figur charakterisiert wird. Der Vorteil seines Talentes ist es nämlich, sein „Leiden“⁵⁰⁰ (V. 20) in literarische Produktion sublimieren zu können (V. 26-28).⁵⁰¹ Das Leiden des Künstlers, welches ihm bisweilen sein Leben zur Last fallen lässt (V. 25), besteht hier darin, keine (erotische) Liebe zu erfahren („Denn findest du dein Glück zwar nie / durch weltliche Genüsse“, V.

⁴⁹⁸ Die in dieser Arbeit vorgenommenen Gedichtanalysen orientieren sich an der von Horst J. Frank vorgeschlagenen Methodik (vgl. Frank: *Wie interpretiere ich ein Gedicht?*).

⁴⁹⁹ In: Kühne/Löber: *Erlesen und Erlögen*, S. 36f. Da der Band bislang nur geringe Verbreitung gefunden hat, finden sich die beiden Gedichte Kühnes, die in dieser Arbeit besprochen werden, im Anhang abgedruckt.

⁵⁰⁰ Wie z.B. auch im »Doktor Faustus« ist hier das Leiden somit integraler Bestandteil des Künstlerdaseins; vgl. Kap. 3.2.8.4.

⁵⁰¹ Diese Produktion ist in der Lage, „[d]ie Nachwelt noch [zu] erheitern“ (V. 28). Es bleibt unbestimmt, ob es sich bei der Produktion um komische, d.h. humorvolle Verse handelt, oder aber ob die Nachwelt über die Liebesunfähigkeit des Dichters erheitert ist.

21-22). Somit muss der Poet anstatt echter Küsse mit denen seiner Muse vorlieb nehmen (V. 24), d.h. anstatt der Liebe bleibt ihm die Kunst.

Auf die Liebe – und damit das Glück – aber verzichtet der Künstler nicht freiwillig; er strebt sie durchaus an, jedoch sind seine Bemühungen auf diesem Gebiet zum „Scheitern“ (V. 26) verurteilt. Das lyrische Ich führt dies in der dritten Strophe genauer aus: Das Scheitern in der Frage der Liebe wird durch ein individuelles Defizit, nämlich persönliches Versagen erklärt („Genaugenommen leben sie / Davon, daß sie versagen!“, V. 35-36). Zwar wird dieses individuelle Versagen letztlich damit begründet, vom Schicksal zum Dichter bestimmt worden zu sein („Die Dichter sind schon irgendwie / Vom Schicksal schwer geschlagen“, V. 34-35), gleichwohl bleibt hier das Moment des persönlichen Scheiterns bzw. Versagens im Vordergrund.

In der dritten Strophe distanziert sich das lyrische Ich vom Dichter („Ich will mit dir nicht tauschen!“, V. 32); diese Aussage bereitet zugleich die Pointe des Gedichtes vor, die in der vierten Strophe gestaltet wird. Hier stellt das lyrische Ich fest, dass es sich bei ihm selbst um einen Dichter handelt und der Adressat des Gedichtes somit nicht nur eine überindividuelle Dichterfigur, sondern auch das lyrische Ich selbst ist.⁵⁰²

In Vers 40 spielt das lyrische Ich dann kurz mit der Möglichkeit, dass es sich bei allen zuvor über die Dichter getroffenen Aussagen lediglich um Klischees handeln könnte („...Vielleicht ist doch 'was Wahres dran?“), nimmt dies jedoch zugleich wieder zurück. Dass es sich tatsächlich nicht nur um Klischees handelt, bestätigt das lyrische Ich am eigenen Beispiel im letzten Vers („Das würde viel erklären...“, V. 41): dieser gibt – zwar unbestimmt, aber doch deutlich – zu verstehen, dass auch dem lyrischen Ich das Scheitern in der Liebe nicht unbekannt ist und durch die Annahme, dass es sich eben auch bei ihm um einen Künstler handelt, erklärt werden kann.

Das Gedicht »Vom großen Glück, Poet zu sein« entwirft somit das Bild eines Künstlers, der seine Produktivität aus dem individuellen Versagen, d.h. dem eige-

⁵⁰² Dies klingt bereits in der ersten Strophe an. Das lyrische Ich bewundert dort die Sprachspiele des Poeten mit Hilfe eigener Sprachspiele: „Bist deines Glückes Verseschmied / Und hast auch sonst gut lachen: / Du kannst – was immer auch geschieht – / Dir einen Reim drauf machen!“ (V. 13-16).

nen Scheitern auf dem Gebiet der Liebe bezieht. Damit wird hier das Liebesverbot eher als Liebesdefizit des Künstlers gestaltet.

3.6.2 »Vorsicht vor dem Künstler – eine Warnung in eigener Sache«

Das zweite ausgewählte Gedicht »Vorsicht vor dem Künstler – eine Warnung in eigener Sache«⁵⁰³ ist dem ersten in Form (alternierendes Metrum, kreuzweise gereimt) und Sprachstruktur (Wortwahl fast ausschließlich aus dem Bereich der Alltagssprachlichkeit, Verzicht auf hochsprachliche Begriffe oder Komposita) verwandt.

Thema des Gedichtes ist – im Titel präfiguriert – die Warnung vor Künstlern. Das lyrische Ich versteht sich selbst als Künstler und warnt somit auch vor sich selbst – zunächst in Form eines allgemein gehaltenen Rates (V. 7-8), am Ende dann in direkter Ansprache an eine nicht näher bestimmte Frau („Nun, Madame, was denken Sie?“, V. 39). Die Warnung vor dem Künstler umfasst drei Themenbereiche: In der zweiten Strophe wird auf die Skrupellosigkeit der Künstler aufmerksam gemacht, die andere Menschen für ihre Arbeit, d.h. für ihr Werk benutzen.⁵⁰⁴ Die dritte Strophe wendet sich gegen einen ausschließlich kritischen, durch Künstler selbst definierten Kunstbegriff.

In der vierten Strophe schließlich wird der Leser davor gewarnt, eine engere Beziehung mit einem Künstler einzugehen („Laß’ dich nicht mit Künstlern ein“, V. 25). Der Künstler wird hier als Egozentriker charakterisiert, dem das Vermögen fehlt, außer sich selbst auch andere Menschen zu lieben („Künstler lieben sich allein, / Sich und ihre Werke“, V. 27-28).

Das mangelnde Liebesvermögen des Künstlers wird im Folgenden jedoch gerechtfertigt: Es ist die Bedingung dafür, dass ein kreativer Prozess stattfinden kann. „Einsamkeit“ (V. 29) ist notwendig für die Produktion, das aus der Einsam-

⁵⁰³ In: Kühne/Löber: Erlesen und Erlogen, S. 38f. Siehe Anhang.

⁵⁰⁴ Dieses Motiv fand sich bereits in Süskinds »Parfum« und wird später nochmals im Rahmen einer kurzen Untersuchung von Thomas Manns »Lotte in Weimar« (vgl. Kap. 4.2.1) aufgegriffen.

keit resultierende „Seelenleid“ (V. 31) Ursprung der künstlerischen Eingebungen bzw. „Ideen“ (V. 32).⁵⁰⁵

Das Gedicht schließt sarkastisch: Nachdem das lyrische Ich eingehend vor Künstlern gewarnt hat, führt es noch den Vorteil von Künstlern auf, den es darin sieht, dass jene früh sterben und „jung begraben“ (V. 38) werden – um sich anschließend noch einer „Madame“ (V. 39) als ledig anzupreisen („Ich bin noch zu haben...“, V. 40).⁵⁰⁶

Im vorliegenden Gedicht findet sich das bekannte Motiv des Liebesverbots für den Künstler ergänzt um die explizit ausgesprochene Warnung, eine Verbindung mit dem Künstler einzugehen. Zwar bekennt das lyrische Ich in der letzten Strophe, dass es „noch zu haben“ sei (V. 40), doch wäre dies eine einseitige Liebe, die von Seiten des Künstlers keine Erwidern erfahren und stattdessen – wie im Falle Adrian Leverkühns – im Abgrund der Einsamkeit des Künstlers spurlos versinken würde.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Diesen Sachverhalt hat u.a. bereits Robert Gernhardt in seinem Gedicht »Der Dichter« thematisiert. In der zweiten Strophe heißt es dort: „Schicksalshammer, sause nieder! / Denn ich wahn mich schon im Grabe, / wenn ich nichts zu dichten habe.“ (Gernhardt: Gedichte, S. 525).

⁵⁰⁶ Auffällig ist hier die Verwendung des heute nur noch wenig gebräuchlichen Begriffs ‚Madame‘; dies könnte ein Indiz dafür sein, dass sich das lyrische Ich (und damit der Künstler) durch einen gewissen Grad an Weltferne auszeichnet.

⁵⁰⁷ Vgl. Mann, Doktor Faustus, S. 11.

4. EXKURS: DAS MOTIV DES KALTEN KÜNSTLERS

Nachdem er seinem Freund geraten hat, seinen Liebesschmerz in Literatur zu sublimieren, konstatiert der Verfasser im zweiten Vorwort von Erich Kästners Erzählung »Drei Männer im Schnee« lakonisch: „Wir Künstler sind kalte, hartherzige Naturen.“⁵⁰⁸. Dass, wie in diesem Beispiel, Künstlertum mit dem Attribut der Kälte verknüpft wird, ist in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts kein Einzelfall: In Alfred Döblins Erzählung »Die Tänzerin und der Leib« etwa vermag die Tänzerin Ella „über den üppigsten Tanz Kälte zu sprühen“⁵⁰⁹. Und Franz Kafka trägt am 5. Februar 1912 in sein Tagebuch ein: „Ich bin hart nach außen, kalt im Innern.“⁵¹⁰.

Auch in den im vorigen Kapitel besprochenen Werken findet sich die Kälte-Metapher, welche dort das Motiv des Liebesverbots für den Künstler erweitert. In Robert Walsers »Geschwister Tanner« etwa äußert Simon Tanner über Kaspar, dass dieser bisweilen „etwas Eisig-Kaltes“⁵¹¹ an sich habe. Und Josef Knecht in Hesses »Glasperlenspiel« äußert seinem Jugendfreund Plinio Designori gegenüber, dass er seine Gefühle erkältet habe.⁵¹²

Im Folgenden sollen zunächst einige allgemeine Überlegungen zur Kälte-Metapher vorgenommen werden, bevor noch einmal ein Blick auf einige der in Kapitel 3 untersuchten Werke geworfen wird, die das Motiv des kalten Künstlers enthalten (mit den »Buddenbrooks« und »Lotte in Weimar« werden zudem zwei weitere Romane Thomas Manns betrachtet, die dort nicht besprochen wurden).

4.1 Die Kälte-Metapher

Das Grimm'sche Wörterbuch definiert ‚Kälte‘ nicht nur als Temperaturphänomen, sondern belegt auch, dass der Begriff auf den Bereich des Menschlichen übertragen werden kann, also „*auf gemüt, seele, geist und alles, worin sie sich*

⁵⁰⁸ Kästner: Drei Männer im Schnee, S. 12.

⁵⁰⁹ Döblin: Die Tänzerin und der Leib. In: Die Ermordung einer Butterblume, S. 21.

⁵¹⁰ Kafka: Tagebücher, S. 246.

⁵¹¹ Walser: Geschwister Tanner, S. 213. Kaspar ist sich seiner Kälte bewusst; so bekennt er, Erwin „kalt, spöttisch und von oben herab“ (ebd., S. 52) behandelt zu haben.

⁵¹² Vgl. Hesse: Das Glasperlenspiel, S. 313.

äuszern⁵¹³. Kälte kann eine Metapher für den Mangel an „*empfindung, leidenschaft oder bloß wärme*“⁵¹⁴ sein. Wer kalt ist, dem fehlt menschliche Lebenswärme, der ist „*theilnahmslos, unerregbar, leidenschaftslos, gefühllos*“⁵¹⁵. Das beinhaltet zudem, dass die Person, der Kälte attestiert wird, „*leer von liebesglut*“⁵¹⁶ sein kann.

Gleichwohl wird dem kalten Menschen auch Besonnenheit zugeschrieben⁵¹⁷; gerade weil es ihm an Leidenschaft mangelt, kann er kühl, d.h. kontrolliert und rational agieren. Wenn etwa Ernst Jünger in seinem Kriegstagebuch »In Stahlgewittern« das Geschehen an der Front mit ‚kühlem Blick‘ beschreibt, vermag er noch das größte Grauen sachlich wiederzugeben.⁵¹⁸

Kälte kann demnach nicht nur negativ als Mangel an menschlichem Gefühl, sondern auch positiv verstanden werden: Wie Hiltrud Gnüg nachweist, gilt dies insbesondere für den Dandy, den ein „Kult der Kälte“ (so der Titel ihrer Untersuchung) charakterisiert.⁵¹⁹ Gnüg führt aus, dass Charles Baudelaire – der eine der bedeutendsten Theorien des Dandysmus geliefert hat – am deutlichsten die „Analogie zwischen Dandy- und Künstlerexistenz“⁵²⁰ akzentuiert. Baudelaire hebt dabei besonders die „Affektkontrolle und Selbstreflexion“⁵²¹ des Dandys hervor (ein Wesenszeug, der z.B. auch an den Künstlerfiguren Thomas Manns zu beobachten ist). Die Kälte, die der Dandy ausstrahlt, entspringt indes nicht einer inneren Veranlagung, sondern ist ein bewusst gewählter Habitus:

Die Kühle des dandystischen Künstlers ist das Werk eines unerschütterlichen *Entschlusses*, nicht bewegt zu sein. Diese Kühle, die ein inneres Feuer ahnen lässt [...] schirmt ihn ab von der Menge, macht ihn unangreifbar, da er sich keine Gefühlsblöße gibt; doch sie isoliert ihn zugleich, da sie emotionale Kommunikation ausschließt.⁵²²

⁵¹³ Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 81. Hier ist auch das Herz hinzuzuzählen. Manfred Frank weist darauf hin, dass insbesondere das Motiv des kalten Herzens eine lange Tradition besitzt: Ein Herz kann Kälte verursachen bzw. selbst erkalten, „wenn es entweder Energien von außen abzieht, um warm zu werden, oder unter Energieverlust sich zusammenzieht“ (Frank: Das Motiv des ‚kalten Herzens‘, S. 387).

⁵¹⁴ Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 82.

⁵¹⁵ Ebd., Sp. 83. Kälte als Gegensatz zur Lebenswärme manifestiert sich auch in der Übertragung auf den Bereich des Sterbens; z.B. ein ‚kühles Grab‘, der ‚kalte Tod‘ (vgl. ebd., Sp. 75 und 77).

⁵¹⁶ Ebd., Sp. 77.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., Sp. 83.

⁵¹⁸ Vgl. Martus: Ernst Jünger, S. 31.

⁵¹⁹ Vgl. Gnüg: Kult der Kälte, S. 38.

⁵²⁰ Ebd., S. 16.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd., S. 48f.

Kälte bedeutet somit Distanzierung von anderen, Abschirmung (und damit Schutz) der eigenen Gefühlswelt – letztlich aber auch (Selbst-)Isolation.

4.2 Thomas Mann

Kälte als Attribut des Künstlers findet sich nicht nur in zahlreichen Texten Thomas Manns, auch ihm selbst wird auffallend häufig attestiert, ein kalter Künstler' gewesen zu sein.⁵²³ Bevor das Kälte-Motiv in ausgesuchten Werken betrachtet wird, soll daher noch ein kurzer Blick auf seine Biografie geworfen und die Frage untersucht werden, inwiefern Thomas Mann ein kalter Künstler war.

4.2.1 Thomas Mann – ein kalter Künstler

Die Kälte, die man Thomas Mann oftmals vorgeworfen hat, lässt sich im Wesentlichen auf zwei Aspekte zurückführen: seine persönliche Verslossenheit im Umgang mit anderen Menschen sowie die Tatsache, dass er auch Personen seines nächsten Umfeldes schonungslos für sein Werk verwendet hat.

Thomas Mann war, darin sind sich seine Biografen einig, „versiegelt und ließ niemanden in sein Herz blicken“⁵²⁴; wirkliche Freunde etwa sucht man in seiner Biografie vergebens. Schon sein Auftreten vermittelte eine gewisse „steife Geschlossenheit“⁵²⁵. Oliver Geldszus weist darauf hin, dass diese Verslossenheit offenbar unter anderem wohl auch durch Manns homoerotische Neigungen hervorgerufen wurde, die er nicht offen ausleben konnte.⁵²⁶ Wärme wäre hier also auch ein Attribut von Ehe und Gesellschaft; der Homosexuelle aber „ist aus der bürgerlichen Gesellschaft ins Kalte“⁵²⁷ hinausgestoßen.

Neben der Problematik der Homosexualität dürfte Thomas Manns Hang zum Narzissmus für die von seinem Umfeld empfundene Kälte verantwortlich sein. Marcel Reich-Ranicki konstatiert gar, dass seine stärkste Passion seine Eigenliebe gewesen sei.⁵²⁸ Diese Ichbezogenheit freilich gehörte für Thomas Mann zum künst-

⁵²³ Vgl. u.a. Kurzke: Thomas Mann, S. 325f, oder Hans R. Vaaget: Die Erzählungen. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 536f.

⁵²⁴ Kurzke: Thomas Mann, S. 326.

⁵²⁵ Geldszus: Verzicht und Verlangen, S. 240.

⁵²⁶ Vgl. ebd.

⁵²⁷ Kurzke: Thomas Mann, S. 136.

⁵²⁸ Vgl. Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 49.

lerischen Selbstverständnis bzw. zum Bild, das er von sich und seinem Künstlertum zeichnete:

Die Moral des Künstlers ist Sammlung, sie ist die Kraft zur egoistischen Konzentration [...].⁵²⁹

Egoismus und damit Kälte wird also – wie im Falle von Schiller in „Schwere Stunde“ – dadurch begründet, dass sie für das Künstlertum notwendig ist. Indem das Werk zum „Lebenszweck“⁵³⁰ avanciert, muss sich der Künstler ganz auf sich selbst und seine Arbeit konzentrieren; für andere bleibt da in seinem Denken und Handeln wenig Raum.

Der zweite Aspekt von Thomas Manns Kälte wird in seiner Skrupellosigkeit gesehen, auch Freunde und Verwandte ohne Rücksichtnahme für sein Werk zu verwenden. Ein prominentes Beispiel hierfür ist sein Enkel Frido, den er als Vorbild für die Figur des Echo im »Doktor Faustus« benutzt hat.⁵³¹ Wie Hermann Kurzke anmerkt, habe man Thomas Mann deshalb als kalten Künstler bezeichnet, weil er

seine Mitmenschen ausbeute, ihr Vertrauen mißbrauche und sie gnadenlos lächerlich mache [...].⁵³²

Und Marcel Reich-Ranicki fügt hinzu, dass Mann sein Umfeld sogar nach dem Kriterium strukturiert habe, ob die entsprechenden Personen „ihm und seinem Werk nützlich sein konnten“⁵³³.

Literarisch gestaltet Thomas Mann das Bild des Künstlers, der das Umfeld für sein Werk instrumentalisiert, in seinem Exilroman »Lotte in Weimar«: Dort reist Charlotte Kestner, geborene Buff, nach Weimar, wo sie immer wieder ihr „Leiden an Goethe“⁵³⁴ bekundet, der seinerzeit seine Erlebnisse in Wetzlar für den »Werther« genutzt hatte. Im Roman wird damit durchgespielt, wie es wäre, „[w]enn das

⁵²⁹ Mann: Süßer Schlaf. In: Über mich selbst, S. 159.

⁵³⁰ Mann: Zur Physiologie des dichterischen Schaffens. In: Über mich selbst, S. 496.

⁵³¹ Vgl. Breloer/Königstein: Die Manns, S. 358-363. Frido Mann äußert sich an dieser Stelle auch zu den negativen Folgen, die dies für ihn gehabt hat: „Aber die Gäste oder die Leute, die kamen – wie ich da angeschaut wurde! Das war komisch [...]“ (ebd., S. 362).

⁵³² Kurzke: Thomas Mann, S. 92. Vgl. dazu auch Karthaus: Thomas Mann, S. 29f.

⁵³³ Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, S. 24f. Reich-Ranicki verdeutlicht dies am Beispiel von Thomas Manns Verhältnis zu Otto Grautoff.

⁵³⁴ Terence James Reed: Thomas Mann und die literarische Tradition. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 127. Wie Reed anmerkt, ist Lottes Leiden durchaus ambivalent, denn sie bekundet zwar immer wieder ihre Vereinnahmung durch Goethe, besteht aber andererseits auf ihrem dadurch begründeten literarischen Ruhm (vgl. ebd., S. 128).

„Leben“ käme und die „Kunst“ zur Rechenschaft zöge⁵³⁵, wenn also die für das Werk verwendete Person den kalten Künstler dafür zur Rede stellen würde (zu »Lotte in Weimar« vgl. Kap. 4.2.2.2).

4.2.2 Kälte in Werken Thomas Manns

Wie in Kapitel 3.2 gezeigt wurde, ist ein wesentliches Merkmal der Künstlerfiguren bei Thomas Mann ihr Außenseitertum bzw. ihre Distanz zu anderen Menschen; dies wird oft mit dem Attribut der Kälte in Verbindung gebracht.

Detlef in »Die Hungernden« beispielsweise bezeichnet seine Außenseiterexistenz als kalt; er fühlt sich vom normalen, warmen Leben ausgeschlossen und weiß auch um die Kälte, die er ausstrahlt:

[W]ir abgeschiedenen Träumer und Enterbten des Lebens, die wir in einem künstlichen und eisigen Abseits und Außerhalb unsere grüblerischen Tage verbringen... wir, die wir einen kalten Hauch unbesiegbarer Befremdung um uns verbreiten [...].⁵³⁶

Seine Sphäre ist die der Kunst; diese aber kennt – im Gegensatz zum Bereich des normalen Lebens – keine Gefühlswärme, sondern ist eine Welt des Geistes, eine „Welt der Erstarrung, der Öde [und] des Eises“⁵³⁷.

Auch Tonio Kröger hat, wie er selbst sagt, ein „kühle[s] und wählerische[s] Verhältnis zum Menschlichen“⁵³⁸; um Künstler zu sein, braucht es für ihn „ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung“⁵³⁹. Indem er seine Empfindungen kaltstellt, wird Tonio fähig zu Erkenntnis und damit zu Künstlertum. Kalte Erkenntnis nämlich befähigt den Künstler, ohne Beeinträchtigung durch das Gefühl Stoffe und Situationen „analysieren und formulieren, bei Namen nennen, aussprechen und zum Reden bringen“⁵⁴⁰ zu können.

Wie Tonio Kröger hat auch Gustav Aschenbach seine Empfindungen „gezügelt und erkältet“⁵⁴¹. Im »Tod in Venedig« ist dies dem unbedingten Leistungs-

⁵³⁵ Kurzke: Thomas Mann, S. 460.

⁵³⁶ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 9.

⁵³⁷ Ebd., S. 11. Die Kälte des Künstlers ist – auch in »Tonio Kröger« – zudem mit einer Hell-Dunkel-Metaphorik verknüpft: Detlef wie auch Tonio stehen im Dunklen, während sie aus der Distanz das hell erleuchtete Leben beobachten (vgl. ebd., S. 13, und Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 73).

⁵³⁸ Mann: Tonio Kröger. In: Schwere Stunde, S. 39f.

⁵³⁹ Ebd., S. 45.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Mann: Der Tod in Venedig. In: Schwere Stunde, S. 45.

und Erfolgswillen des Protagonisten geschuldet, der ansonsten dazu neigen würde, durch Gefühlseinflüsse mit Unvollkommenem zufrieden zu sein. Unvollkommenes jedoch hätte ihm die angestrebte Größe nicht ermöglicht.

Ein Sonderfall stellt Prinz Klaus Heinrich in »Königliche Hoheit« dar: Zwar ist er kein Künstler, Hans Wysling aber merkt an, dass es sich bei ihm gleichwohl um einen ins Höfisch-Aristokratische travestierten Künstlertypus handelt.⁵⁴² Klaus Heinrich nimmt als Fürst und Repräsentant des Staates eine übergeordnete Position ein und bleibt deshalb stets – z.B. bei Streitfragen zwischen politischen Parteien – unentschieden. Dieser „Mangel an Teilnahme“⁵⁴³ wird von seinen Mitmenschen als Kälte empfunden. Auch Imma Spoelmann verspürt in Klaus Heinrichs Gegenwart Kälte, die sie darauf zurückführt, dass er „keine Meinung und keinen Glauben“⁵⁴⁴ habe.

4.2.2.1 »Buddenbrooks«

Die erste Künstlerfigur, die in Thomas Manns Prosawerk mit Kälte assoziiert wird, findet sich mit Gerda Buddenbrook in seinem Romandebüt. Thomas Buddenbrooks Frau ist eine begabte Violinistin und wird von ihrem Mann als „Künstlernatur“⁵⁴⁵ bezeichnet.

Bereits kurz nach seiner Hochzeit räumt der junge Konsul ein, seine Frau sei „manchmal ein bißchen kalt“⁵⁴⁶. In der Tat verhält sich Gerda Buddenbrook überaus distanziert; sie zieht sich oft in ihre Räumlichkeiten zurück und zeigt im Umgang mit ihren Mitmenschen keine Leidenschaften. Insbesondere im Vergleich zur als warmherzig charakterisierten Tony fällt Gerdas Kälte und Liebesunfähigkeit auf.⁵⁴⁷

Anders verhält es sich, wenn sie sich in der Sphäre der Kunst bewegt. So konstatiert Thomas Buddenbrook:

⁵⁴² Vgl. Hans Wysling: Königliche Hoheit. In: In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 385.

⁵⁴³ Mann: Königliche Hoheit, S. 168.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 303.

⁵⁴⁵ Mann: Buddenbrooks, S. 303.

⁵⁴⁶ Ebd. Siehe weiterhin S. 343: „Kalt bot sie ihrer Schwiegermutter die Stirn zum Kusse [...]“.

⁵⁴⁷ Vgl. Hans Wysling: Buddenbrooks. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 375.

Daß übrigens auch Gerda Temperament besitzt, das beweist wahrhaftig ihr Geigenspiel [...].⁵⁴⁸

In der Tat scheint Gerdas Interesse in erster Linie ihrer Musik zu gelten: Schon kurz nach Thomas Buddenbrooks Tod möchte sie zum Entsetzen Tonys zu ihrem Vater in die Niederlande zurückzukehren, um „wieder Duos mit ihm zu geigen“⁵⁴⁹ (was sie nach Hannos Tod, da sie nun nichts mehr in Lübeck hält, auch realisiert). Gerda ist kalt, aber ihre Kunst strahlt Wärme aus. Wiederum weiß ihr Mann in einem Brief an seine Mutter zu berichten:

[U]nd obgleich ich keine Ahnung vom Violinspiel habe, so weiß ich, daß sie auf ihrem Instrument (einer echten Stradivari) zu spielen verstand, daß einem beinahe die Tränen in die Augen traten.⁵⁵⁰

Gerda Buddenbrooks Talent freilich zeitigt kein Werk. Wie der Dilettant Friedemann in »Der kleine Herr Friedemann« interpretiert sie, produziert jedoch nicht.

4.2.2.2 »Lotte in Weimar«

Thomas Mann hat sich in hohem Maße mit Goethes Leben und Künstlertum identifiziert und gerne auf Parallelen, auch angebliche, zwischen ihm und seinem großen Vorbild hingewiesen.⁵⁵¹ In seinem 1940 erschienenen Roman lässt er den alternden Geheimrat in persona auftreten – allerdings nicht in historisch korrekter Form, sondern als Projektionsfläche seiner eigenen Künstlerexistenz.⁵⁵² Goethe selbst erscheint erst im siebten Kapitel; sein Auftritt wird durch Gespräche zwischen Charlotte Kestner und mehreren Figuren aus seinem Umfeld vorbereitet. Eine davon ist Goethes Sekretär Riemer, der seine Karriere zugunsten des Dienstes für den von ihm überschwänglich bewunderten Dichter zurückgestellt hat, von Goethe aber nur wenig Dank dafür erhält.

⁵⁴⁸ Mann: Buddenbrooks, S. 303.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 697.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 288.

⁵⁵¹ Vgl. Kurzke: Thomas Mann, S. 15, 24f und 72. Siehe dazu auch: Terence J. Reed: Thomas Mann und die literarische Tradition. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 95-136. Hermann Kurzke merkt an, dass Goethe ein „Ästhet und Entsagender wie Thomas Mann“ (Kurzke: Thomas Mann, S. 461) gewesen sei, der Beziehungen vor der Bindung abgebrochen und in Kunst sublimiert habe. Einen Vergleich von Thomas Manns und Goethes Entsagungs-begriff liefert Norbert Held (vgl. Held: Thomas Manns „imitatio Goethe’s“ aus dem Geist der Entsagung bei Goethe).

⁵⁵² Vgl. Kurzke: Thomas Mann, S. 460.

Im Laufe des Gesprächs mit Riemer gibt Lotte zu bedenken, dass Goethes Werke auch aus „Dichter-Begeisterung“⁵⁵³, die sie auf das Gefühl der Liebe zurückführt, entstanden seien. Lottes Position, dass der Dichter Leidenschaft für die Produktion seiner Werke benötige, wird von Riemer jedoch strikt verneint. Dieser vergleicht Goethe mit Gott und behauptet, dass jener nicht leidenschaftlich, sondern kalt sei:

[M]an kann nicht umhin, ihm eine eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut zuzuschreiben. Wofür sollte Gott sich begeistern? Wofür Partei nehmen? Er ist ja das Ganze, und so ist er seine eigene Partei, so steht er auf seiner Seite, und seine Sache ist offenbar eine umfassende Ironie.⁵⁵⁴

Gott/Goethe steht über allem und muss sich für nichts entscheiden. Wer für nichts Partei ergreift, sich keiner Seite zuwendet, von nichts begeistert ist, der ist gleichmütig und kalt.⁵⁵⁵ Gleichmut bedeutet die Verweigerung, sich festzulegen – und damit Ironie im Sinne Thomas Manns (Helmut Koopmann umreißt den Kern von Manns Ironiebegriff mit den Schlagworten „Ferne, Distanz [und] Objektivität“⁵⁵⁶). Kälte ist hier also ein Resultat der Ironie, die wiederum charakteristisch ist für Gott bzw. den gottgleichen Künstler.

Thomas Manns Goethe konstatiert: „Ironie [...] ist das Körnchen Salz, durch welches das Aufgetischte überhaupt erst genießbar wird.“⁵⁵⁷ – und Riemer läuft es dabei bezeichnenderweise „kalt den Rücken hinunter“⁵⁵⁸. Ironie impliziert hier „Zweideutigkeit“⁵⁵⁹: Das Göttliche (also auch der gottgleiche Künstler) ist in dieser Konzeption „das Ganze“⁵⁶⁰ und somit nicht ohne seine Kehrseite, das Teuflische, denkbar. Indem der Dichtergott kalte Ironie propagiert, stellt er sich damit sowohl auf die Seite von „Allumfassung“⁵⁶¹ (≈ Liebe), als auch auf die von Ver-

⁵⁵³ Mann: Lotte in Weimar, S. 77. Vgl. dazu Eckhard Heftrich: Lotte in Weimar. In: Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 433.

⁵⁵⁴ Mann: Lotte in Weimar, S. 77. Diese Wendung wird einige Seiten später fast wörtlich wiederholt und damit als besonders bedeutsam hervorgehoben: „[...] eine ganz eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut [...]“ (ebd., S. 81). Wiederum einige Seiten darauf heißt es, Goethe strahle „Kälte und Steifigkeit“ (ebd., S. 84) aus und neige zur Einsamkeit.

⁵⁵⁵ Ein Motiv, das sich, wie in 4.2.2 dargelegt, bereits in »Königliche Hoheit« findet.

⁵⁵⁶ Helmut Koopmann: Humor und Ironie. In: Ders. (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 837.

⁵⁵⁷ Mann: Lotte in Weimar, S. 81.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 82. Vgl. dazu auch Helmut Koopmann: Humor und Ironie. In: Ders. (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, S. 850.

⁵⁶⁰ Mann: Lotte in Weimar, S. 78.

⁵⁶¹ Ebd., S. 81.

nichtung, ohne sich für eine der Seiten zu entscheiden: Die absolute Kunst ist neutral und indifferent.⁵⁶²

Dieser Aspekt der Assoziation des Künstlertums nicht nur mit dem göttlichen Schöpfungsgedanken, sondern auch mit der Sphäre des Teuflischen – welche wiederum mit dem Motiv des kalten Künstlers verknüpft wird – findet sich dann noch weit eingehender gestaltet im »Doktor Faustus«.

4.2.2.3 »Doktor Faustus«

Die Charakterisierung des Künstlers durch das Motiv der Kälte kommt in Thomas Manns Werk am deutlichsten im »Doktor Faustus« zum Tragen: Von Beginn an werden dort Einsamkeit und Intellektualisierung Adrian Leverkühns mit der Kältemetapher verknüpft. Bereits im ersten Kapitel heißt es, nachdem von der Liebesunfähigkeit des Tonsetzers die Rede war: „Um ihn war *Kälte*“⁵⁶³ (zu beachten ist die typografische Hervorhebung des Begriffs, die ihm besondere Bedeutung zuweist).

Dass es sich dabei nicht nur um eine Wahrnehmung des Erzählers handelt, sondern diese auch von Leverkühn selbst geteilt wird, bestätigt dieser in einem Brief an seinen Mentor Wendell Kretzschmar:

Ich fürchte, [...] lieber Freund und Meister, ich bin ein schlechter Kerl, denn ich habe keine Wärme. [...] ich bin entschieden kalt [...].⁵⁶⁴

Im gleichen Brief spricht er vom „Dünkel“⁵⁶⁵ seiner Kälte. Kälte geht hier einher mit dem Gefühl von Erwähltheit und der Absonderung von den Mitmenschen.

Kälte aber ist ebenso auch ein Attribut des Teufels. Auffallend oft ist bei dessen Erscheinen die Rede davon, dass Leverkühn Kälte verspürt:

[H]ab den Ärger nur hinterdrein, nicht gewiß zu sein, wovon ich zitterte die ganze Zeit, ob nur vor Kälte oder vor Ihm. Macht ich mir irgend wohl vor, machte Er mir vor, daß es kalt war, damit ich zittern und mich daran vergewissern möchte, daß Er da war [...].⁵⁶⁶

⁵⁶² Vgl. Mann: Lotte in Weimar, S. 81.

⁵⁶³ Mann: Doktor Faustus, S. 11.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 175.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 176.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 299. Vgl. z.B. auch S. 300-302 und 335.

Kalt sind also beide, Teufel *und* Künstler – Adrian haftet mit der Kälte von Anfang an auch etwas Teuflisches an. Im Gespräch mit dem Teufel konstatiert dieser:

Eine Gesamterkältung deines Lebens und deines Verhältnisses zu den Menschen liegt in der Natur der Dinge, – vielmehr sie liegt bereits in deiner Natur [...].⁵⁶⁷

Das mit dem Teufelspakt eingeforderte Liebesverbot bzw. die eingeforderte Kälte ist somit in Leverkühns Charakter bereits angelegt. Der Protagonist des Romans verfügt über die Disposition zum genialischen, das heißt in diesem Falle zum kalten Künstlertum.

Ähnlich verhält es sich beim Protagonisten im »Parfum«. In der Verwendung des Kältemotivs zeigen sich zahlreiche Parallelen zwischen Thomas Manns und Patrick Süskinds Roman.

4.3 Kälte in Patrick Süskinds »Das Parfum«

Auch Jean-Baptiste Grenouille ist kalt; seine Kälte zieht sich als Leitmotiv durch den Roman. Schon der Mönch Terrier bemerkt: „Ein fremdes, kaltes Wesen lag auf seinen Knien“⁵⁶⁸.

Grenouilles Kälte wird – ähnlich wie im Falle Leverkühns – mit einem Mangel an Seele in Verbindung gebracht; Grenouille lebt „ohne warme menschliche Seele“⁵⁶⁹. Dies äußert sich darin, dass er keine Gefühle an die Außenwelt dringen lässt; Grenouille ist vollkommen verschlossen:

So ein Zeck war das Kind Grenouille. Es lebte in sich selbst verkapselt und wartete auf bessere Zeiten. An die Welt gab es nichts ab als seinen Kot; kein Lächeln, keinen Schrei, keinen Glanz des Auges, nicht einmal einen eigenen Duft.⁵⁷⁰

Wie schon beim Erscheinen des Teufels im »Doktor Faustus« ist auch Grenouilles Kälte physisch erfahrbar. Einige Kinder in Madame Gaillards Heim rücken auf ihren Betten zusammen, „als wäre es kälter geworden im Zimmer“⁵⁷¹; andere glauben, ein „Windzug“⁵⁷² gehe durch den Raum. Am stärksten (und fast schon

⁵⁶⁷ Mann: Doktor Faustus, S. 334.

⁵⁶⁸ Süskind: Das Parfum, S. 26.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 348.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 33.

⁵⁷¹ Ebd., S. 33f.

⁵⁷² Ebd., S. 34.

aufdringlich) wird die Kältemetaphorik bei der Beschreibung von Grenouilles erstem Mädchenmord eingesetzt:

Dem Mädchen aber wurde es kühl. Sie sah Grenouille nicht. Aber sie bekam ein banges Gefühl, ein sonderbares Frösteln, wie man es bekommt, wenn einen plötzlich eine alte abgelegte Angst befällt. Ihr war, als herrsche da ein kalter Zug in ihrem Rücken, als habe jemand eine Türe aufgestoßen, die in einen riesengroßen kalten Keller führt.⁵⁷³

Hier wird zugleich eine weitere Bedeutungsebene des Kälte-Motivs aufgerufen, nämlich die der Kälte als Begleiterscheinung von Angst.⁵⁷⁴

Kälte ist auch im Falle Grenouilles nicht einfach ein möglicherweise unbedeutendes Begleitprodukt des seelenlosen Genies, sondern eine notwendige Bedingung zur Klärung seines Geistes:

Es herrschte wieder die gewohnte kalte Nacht in seiner Seele, die er brauchte, um sein Bewußtsein frostig und klar zu machen und nach außen zu lenken [...].⁵⁷⁵

Nur eine kalte Seele ist rein und unbeschwert von jeglichem Ballast, welcher die Gedanken vom Eigentlichen – im Falle des genialen Künstler die Kunst – ablenken könnte. Die kalte Nacht in der Seele Grenouilles ist Segen und Fluch zugleich; sie ist sowohl eine Voraussetzung für sein herausgehobenes Künstlertum, als auch Ursache seines Mangels an Menschlichkeit, welcher ihn zum Mörder werden lässt.

⁵⁷³ Süskind: Das Parfum, S. 63. Hervorhebungen von mir, AL.

⁵⁷⁴ Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 76.

⁵⁷⁵ Süskind: Das Parfum, S. 353.

5. GEGENENTWÜRFE: LIEBE ALS INSPIRATION FÜR DEN KÜNSTLER

Anhand der in den vorangegangenen Kapiteln untersuchten Beispiele wurde versucht zu zeigen, dass das Motiv des Liebesverbots für den Künstler das Künstlerbild bzw. das Klischee vom künstlerischen Schaffensprozess in der deutschen Literatur stark beeinflusst hat. Gleichwohl stellt das Liebesverbot nicht den einzigen produktionsästhetischen Ansatz dar: Liebe nämlich kann nicht nur als hemmender oder störender Faktor bei der Kunstproduktion aufgefasst werden, sondern – ganz im Gegenteil – als Inspiration, als Quelle und Antriebskraft des künstlerischen Schaffens. Das Gefühl der Liebe wird in diesem Verständnis vom Künstler nicht ausgeklammert, erkaltet oder abgetötet, sondern ist integraler, zum Teil sogar notwendiger Bestandteil seines Künstlertums.

An dieser Stelle kann keine umfassende Ästhetik des liebenden Künstlers entwickelt werden; stattdessen werden beispielhaft zwei Texte aus dem zwanzigsten Jahrhundert als produktionsästhetische Gegenentwürfe zum Liebesverbot betrachtet. Anschließend wird mit Johann Wolfgang Goethes »Römischen Elegien« noch ein eingehender Blick auf einen Kerntext der deutschen Literatur zu diesem Thema geworfen werden.

5.1 Robert Gernhardt: »Verliebter Dichter«

Robert Gernhardts Gedicht »Verliebter Dichter« spielt mit dem Klischee des Künstlers, der durch Liebe inspiriert wird. Dies wird gleich in der ersten Strophe thematisiert:

Freude in der Straße:
Dichter ist verliebt!
Ja, wenn das nicht
einen Haufen
schöne Gedichte ergibt!⁵⁷⁶

Die Verliebtheit – aber auch der Liebeskummer (V. 6-10)⁵⁷⁷ – des Künstlers führt zur Erwartung auf Seiten des Publikums, dass der Künstler seine Gefühle sublimieren wird, dass also Kunstwerke daraus entstehen werden. Die Hoffnung des

⁵⁷⁶ Gernhardt: Gedichte, S. 402.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd.

Publikums auf eine durch die Liebe hervorgerufene produktive Phase des Künstlers wird auch in den folgenden drei Strophen dargestellt.

Das Gedicht schließt, wie meist bei Gernhardt, spöttisch-satirisch⁵⁷⁸: Im Moment, in dem die Frau den Dichter erhört, „[...] hat sich's / leider ausgeröhrt.“⁵⁷⁹, das heißt die durch Liebe inspirierte Kunstproduktion endet. Der Dichter ist am Ziel seiner Wünsche angelangt und das Gefühl der Verliebtheit ebbt ab – und damit letztlich auch der Antrieb, Gedichte (die auch der Werbung um die Frau gedient haben mögen) zu schreiben.

5.2 Robert Schneider: »Schlafes Bruder«

Ein zweites Beispiel für die literarische Gestaltung des durch Liebe produktiven Künstlers ist Robert Schneiders Roman »Schlafes Bruder«. Dort verfügt der Protagonist, das Vorarlberger Bauernkind Johannes Elias Alder, neben einem einzigartigen musikalischen Genie auch über eine große „Leidenschaft nach der Liebe“⁵⁸⁰. Alder liebt seine Cousine Elsbeth, der er auch sein künstlerisches Talent widmet:

Er befand, dass es gut sei, sich für die Liebe zu entscheiden, Geist und Kraft eines ganzen Menschenlebens daran zu geben. Mit dem letzten Quentchen seines begrenzten Willens entschied er sich für Elsbeth und somit gegen sein musikalisches Genie.⁵⁸¹

Seine Entscheidung gegen das Genie impliziert jedoch nicht, dass Elias die Kunst aufgibt. Es handelt sich hierbei vielmehr um einen Wandel in seinem Künstlerverständnis; er erkennt in der Liebe zu Elsbeth seine eigentliche Berufung und richtet sein Künstlertum ganz auf das Mädchen aus⁵⁸²:

Er fing an, sein Talent auf das äußerste zu fordern, denn er spielte für Elsbeth.⁵⁸³

So komponiert er unter anderem ein überragendes Präludium für sie und imitiert sogar ihren Körperbau in seinen Werken.⁵⁸⁴ Als er aber schließlich durch das Ein-

⁵⁷⁸ Vgl. Stieglitz: Kleine Formen, großer Witz, S. 67.

⁵⁷⁹ Gernhardt: Gedichte, S. 403.

⁵⁸⁰ Schneider: Schlafes Bruder, S. 13.

⁵⁸¹ Ebd., S. 95f.

⁵⁸² Vgl. Steets: Robert Schneider, »Schlafes Bruder«, S. 29.

⁵⁸³ Schneider: Schlafes Bruder, S. 96.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 99 und 112ff.

greifen Gottes von seiner Liebe zu Elsbeth befreit wird, versiegt diese Inspirationsquelle. Zu ihrer Hochzeit mit Lukas Alder entwirft Elias zwar

eine moderate, sehr kunstvolle, aber durchaus teilnahmslose Musik – eben die Musik eines Organisten, der auf vielen Hochzeiten spielt und keinen Anteil am Geschehen nimmt.⁵⁸⁵

Die Kunst ist, wie Angelika Steets anmerkt, Ausdruck von Elias Alders Seelenleben.⁵⁸⁶ Solange er verliebt ist, wird sein Künstlertum dadurch also positiv – d.h. durch Inspiration – beeinflusst.

5.3 Johann Wolfgang Goethe: »Römische Elegien«

Eine Ursprungsmarke für das Motiv des durch Liebe inspirierten Künstlers in der deutschen Literatur stellen Goethes »Römische Elegien« dar, die in der Folge seiner ersten Italienreise zwischen 1788 und 1790 entstanden und aufgrund ihres erotischen Charakters über lange Zeit hinweg von der Literaturwissenschaft vernachlässigt wurden.⁵⁸⁷ Das Thema der zwanzig Elegien ist die Verbindung von „Antike-Rezeption, Lebensgenuß und poetische[r] Produktivität“⁵⁸⁸.

Die Liebe wird in der III. Elegie als überwältigende Macht dargestellt, welche, wie bereits in der ersten Elegie betont, im Leben der Menschen eine zentrale Position einnimmt.⁵⁸⁹ Dies gilt auch für das lyrische Ich – eine Künstlerfigur, deren Schaffen in der V. Elegie eingehend thematisiert wird.

Der Künstler studiert tagsüber „die Werke der Alten“⁵⁹⁰, die Nächte aber gehören der Liebe und der Zweisamkeit mit der Geliebten:

Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.⁵⁹¹

Dass die Liebesstunden jedoch nicht allein dem erotischen Vergnügen des Künstlers dienen, sondern auch seiner Bildung sowie der Schärfung seiner Sinne, das erläutert das lyrische Ich in den folgenden Versen:

⁵⁸⁵ Schneider: Schlafes Bruder, S. 150.

⁵⁸⁶ Vgl. Steets: Robert Schneider, »Schlafes Bruder«, S. 32.

⁵⁸⁷ Vgl. Bernhardt: Goethe's Römische Elegien, S. 13.

⁵⁸⁸ Segebrecht: Klassik (Goethe und Schiller), S. 207.

⁵⁸⁹ Vgl. Goethe: Römische Elegien, S. 10f. In der ersten Elegie heißt es: „Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“ (ebd., S. 9).

⁵⁹⁰ Ebd., S. 12.

⁵⁹¹ Ebd.

Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh ich den Marmor erst recht; ich denk und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand.⁵⁹²

Der Moment der erotischen Erfahrung wird zugleich zum Moment der Gelehrsamkeit: Erst durch das sinnliche Erleben des Körpers der Geliebten erfährt und versteht der Künstler Eigenschaften und Strukturen des Marmors, also des leblosen Elementes der Kunst. Wie Frank Hofmann konstatiert, dient die erotische Erkundung des weiblichen Körpers somit „vor allem der gelehrten Dichtung“⁵⁹³. Der Künstler schult hier sein Formverständnis, übt sich in die Technik des erkennenden Empfindens ein („Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand.“⁵⁹⁴) und unternimmt damit den ersten Schritt hin zur künstlerischen Produktion.⁵⁹⁵

Die Liebesnacht ist nicht allein durch erotische Handlungen geprägt; diese wechseln sich vielmehr mit ernsten Gesprächen und Momenten des Nachdenkens ab:

Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg ich und denke mir viel.⁵⁹⁶

Häufig regt das Beieinanderliegen mit der Geliebten das lyrische Ich zur Kunstproduktion an. Liebe und künstlerisches Schaffen gehen hier eine Symbiose ein; Leben und Kunst werden – anders als in den meisten Texten, die das Liebesverbot beinhalten – als zusammengehörig dargestellt⁵⁹⁷:

Oftmals hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.⁵⁹⁸

Der Dichter, der auf dem Liebeslager der geliebten Frau den Rhythmus seiner gerade entstehenden Verse auf den vermutlich nackten Leib zählt: In den »Römischen Elegien« ist dies das zentrale Bild vom durch Liebe inspirierten und liebend

⁵⁹² Goethe: Römische Elegien, S. 13.

⁵⁹³ Hofmann: Goethes Römische Elegien, S. 219.

⁵⁹⁴ Goethe: Römische Elegien, S. 13.

⁵⁹⁵ Vgl. Bernhardt: Goethe's Römische Elegien, S. 81.

⁵⁹⁶ Goethe: Römische Elegien, S. 13. Interessanterweise fallen die Momente des Nachdenkens in die Schlafphasen der Geliebten; sie treten also dann auf, wenn das lyrische Ich mit seinen Gedanken alleine ist.

⁵⁹⁷ Vgl. Bernhardt: Goethe's Römische Elegien, S. 77.

⁵⁹⁸ Goethe: Römische Elegien, S. 13.

schaffenden Künstlers. Es ist zugleich eine Vorstellung, die asketischen Leistungsethikern Aschenbach'scher Provenienz ferner nicht liegen könnte.

In der XIII. Elegie wird noch einmal das Verhältnis zwischen Amor und dem Künstler genauer beleuchtet. Der erste Vers der Elegie bereits zeigt an, dass der Künstler, der ganz dem römischen Liebesgott vertraut, mit einem ambivalenten Ergebnis rechnen muss: „Amor bleibt ein Schalk, und wer ihm vertraut, ist betrogen!“⁵⁹⁹. Wie Amor selbst betont, ist er – auf die Einlassungen des lyrischen Ichs in der V. Elegie anspielend – einerseits die Quelle der künstlerischen Inspiration:

Stoff zum Liede, wo nimmst du ihn her? Ich muß ihn dir geben,
Und den höheren Stil lehret die Liebe dich nur.⁶⁰⁰

Andererseits jedoch führt sein Einfluss dazu, dass dem Künstler die Zeit zur Ruhe und Kontemplation fehlt, die er zur Ausformung seiner Kunst benötigt:

Nun, verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen,
Ach! und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich;
Blick und Händedruck und Küsse, gemütliche Worte,
Silben köstlichen Sinns wechselt ein liebendes Paar.
Da wird Lispeln Geschwätz, wird Stottern liebliche Rede:
Solch ein Hymnus verhallt ohne prosodisches Maß.⁶⁰¹

Die Liebe liefert also zwar Stoff für Kunstwerke, verhindert oft aber zugleich, dass der Künstler aus diesem Stoff ein Kunstwerk gestalten kann. Die Sprache der Liebenden wird zwar entgegen ihrer objektiv unpoetischen Form (Lispeln, Stottern) als „Hymnus“⁶⁰² wahrgenommen, unterscheidet sich freilich dennoch von der metrisch gebundenen und rhythmisierten poetischen Sprache.⁶⁰³ Um aber Liebe in Poesie und also in Kunst verwandeln zu können, braucht der Künstler „Zeit, Kraft und Besinnung“⁶⁰⁴ – über die er im Zustand der Liebe nur eingeschränkt verfügt. Wenn etwa die Geliebte am Morgen nach der Liebesnacht den Künstler nicht verlässt, sondern ihn anblickt und berührt, raubt sie ihm dadurch die ersehnte Besinnungskraft:

Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen
Wieder offen. – O nein! laßt auf der Bildung mich ruhn!

⁵⁹⁹ Goethe: Römische Elegien, S. 18.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 19.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Vgl. Bernhardt: Goethe's Römische Elegien, S. 146.

⁶⁰⁴ Goethe: Römische Elegien, S. 19.

Bleibt geschlossen! ihr macht mich verwirrt und trunken, ihr raubet
Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.⁶⁰⁵

Das Gefühl der Liebe inspiriert zwar zur Kunst, die gedankliche und schließlich die handwerkliche Ausformung aber erfordert ein gewisses Maß an Kontemplation; Eva Dessau Bernhardt konstatiert: „[C]reativity is not possible without the kind intervention of Apollo.“⁶⁰⁶

In seinen »Römischen Elegien« hat Goethe „mit einer bis dahin nicht gekannten Freiheit die Freuden der sinnlichen Liebe“⁶⁰⁷ gestaltet und dies mit der Darstellung des künstlerischen Schaffensprozesses verknüpft. Liebe und Erotik – repräsentiert durch den Gott Amor – sind entscheidende Inspirationsquellen der Kunstproduktion.

Gleichwohl finden sich sogar hier einige Elemente des Liebesverbots: Ruhe und Reflexion sind auch in den »Römischen Elegien« für die Entstehung eines Kunstwerkes unabdingbar. Liebe – wiewohl Stofflieferant – offenbart sich auch hier als bisweilen hemmender Faktor.

⁶⁰⁵ Goethe: Römische Elegien, S. 20.

⁶⁰⁶ Bernhardt: Goethe's Römische Elegien, S. 147.

⁶⁰⁷ Segebrecht: Klassik (Goethe und Schiller), S. 206.

6. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNGEN

Anhand zahlreicher Beispiele aus der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wurde in dieser Arbeit das Bild des Künstlers untersucht, dessen Vorstellung vom künstlerischen Schaffensprozess bzw. dessen Existenz überhaupt durch die Haltung des Nicht-Liebens charakterisiert ist. Für die Bezeichnung dieses Motivs wurde hier der Begriff des Liebesverbots vorgeschlagen. Jenes beinhaltet, grob umrissen, den von außen auferlegten Zwang oder die freie Entscheidung des Künstlers, nicht zu lieben bzw. der Liebe zu entsagen, um sich ganz seiner Kunst widmen zu können. Kunst wird als in höchstem Maße anspruchsvolle Tätigkeit oder gar als Lebensinhalt verstanden, welche die ganze Kraft des Künstlers einfordert und also nicht durch das starke Gefühl der Liebe beeinträchtigt werden darf.

Das Motiv des Liebesverbots bildet den Kern nicht nur für die Darstellung zahlreicher Künstlerfiguren in der Literatur, sondern oft auch für das Selbstverständnis moderner Künstler. Beispielhaft dafür steht die Biografie Franz Kafkas, der sein Leben ganz seinem Schreiben unterordnete und z.B. die Ehe als Gefahr ansah, die dieser Existenzform drohe.

Literarische Liebesverbote sind – in unterschiedlichsten Ausprägungen – im gesamten zwanzigsten Jahrhundert zu finden. Bereits im ersten Jahrzehnt nimmt der Schweizer Robert Walser in seinem Romandebüt »Geschwister Tanner« diese Thematik auf und gestaltet das Liebesverbot als Forderung der Kunst an den Künstler: Dieser ist zur „Abtötung alles Lieben und Innigen“⁶⁰⁸ gezwungen, will er Kunst produzieren können. Walser konstituiert zugleich einen starken Konflikt zwischen Geist und Leben, bzw. zwischen Kunst und Realität, der sich im Liebesverbot äußert und für die meisten der in dieser Arbeit untersuchten Texte – insbesondere für die Thomas Manns – charakteristisch ist.

Mit einer Reihe von Erzählungen und Romanen Thomas Manns wurden Werke eines Autors betrachtet, der sich in seinem Œuvre über lange Zeit hinweg mit dem Motiv des Liebesverbots auseinandergesetzt hat. Die Darstellung des Liebesverbots als notwendige Bedingung des Künstlertums findet sich dabei zum ersten

⁶⁰⁸ Walser: Geschwister Tanner, S. 224.

Mal explizit in der kurzen Erzählung »Die Hungernden« thematisiert, einer Art Vorstudie zu »Tonio Kröger«. Der Künstler wird hier als ein durch seine Künstlerexistenz vom naiven, bürgerlichen Leben Ausgeschlossener charakterisiert, der sich zugleich jedoch nach diesem Leben – den ‚Wonnen der Gewöhnlichkeit‘⁶⁰⁹, wie er es nennt – sehnt. Um Kunstwerke schaffen zu können, ist der Künstler auf Einsamkeit und Kaltstellung seiner Gefühlswelt angewiesen – nur so ist er zur Erkenntnis, welche die Voraussetzung seiner Kunst darstellt, fähig. Erkenntnis und Liebe nämlich schließen in dieser Vorstellung einander aus. Hermann Kurzke konstatiert:

Auch die „Liebe“ ist bei Thomas Mann das schöne Werk mangelnder Erkenntnis. Eine Liebe, die restlos durchschaut ist, ist tot.⁶¹⁰

Die Schiller-Novelle »Schwere Stunde« erweitert dieses Künstlerbild um die Aspekte des Leidens und des Opfers: Der Künstler opfert sein Leben der Kunst, die er als seine „Sendung“⁶¹¹ versteht, das damit einhergehende Leiden nimmt er um der erhofften Größe Willen in Kauf.

Wie Schiller ist auch Gustav Aschenbach im »Tod in Venedig« kein Bohemien, sondern gehört der Kategorie der Leistungsethiker an: Künstlertum, das heißt wahres und großes Künstlertum bedeutet Pflichterfüllung und diszipliniertes Arbeiten, Selbstzucht und Zügelung des Gefühls. Der Schriftsteller Aschenbach ist ein geehrter Repräsentant der Gesellschaft, der letztlich jedoch von den für die Kunst verdrängten dionysischen Kräften heimgesucht und in den Untergang geführt wird.

Im Spätwerk »Doktor Faustus« schließlich erfährt das Motiv des Liebesverbots für den Künstler seine wohl umfangreichste und bedeutsamste Gestaltung nicht nur bei Thomas Mann, sondern auch in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts überhaupt. Wie Heinz Peter Pütz anmerkt, verleitet hier die zunehmende Fragwürdigkeit der Kunst angesichts der historischen Realität der Moderne den Künstler zum Pakt mit dem Teufel – dessen Bedingung wiederum das Liebesverbot ist.⁶¹² Die Entsagung im Bereich der Liebe ist als Disposition zwar im Wesen Adrian Leverkühns angelegt, sie bleibt aber letztlich auch eine auf-

⁶⁰⁹ Mann: Die Hungernden. In: Schwere Stunde, S. 11.

⁶¹⁰ Kurzke: Thomas Mann, S. 83.

⁶¹¹ Mann: Schwere Stunde, S. 122.

⁶¹² Vgl. Pütz: Die teuflische Kunst des »Doktor Faustus« bei Thomas Mann, S. 513.

erlegte Notwendigkeit, um als Künstler – gemeint ist: als genialer Künstler – überhaupt existieren und vor allem produzieren zu können. Man könnte Leverkühn als eine Art Kulminationspunkt der Künstlerdarstellung bei Thomas Mann bezeichnen; in der Figur des syphilitischen Tonsetzers fallen zahlreiche Facetten der in Manns Werk auftauchenden Künstlerfiguren zusammen. Prägnant beschreibt Hermann Kurzke Leverkühns Charakter:

Leverkühn [...] ist protestantisch, puritanisch, mittelalterlich-weltfeindlich, ein asketischer Homoerot, der sich gern eine Verfassung geben würde, aber zum Alleinsein verurteilt ist. Er ist der zum Schaffen verdammte Künstler mit der Sehnsucht nach dem Leben, der kalte Ironiker mit dem Heimweh nach der Kuhwärme der Kindheit, der Geist, der sich nach Verführung sehnt, der Berührte, der die Berührung fürchtet.⁶¹³

Adrian Leverkühn ist ein durch Teufelspakt und Liebesverbot genialisierter Künstler, der jedoch, wie die meisten Künstlerfiguren Thomas Manns, nicht von der Heimsuchung durch das verbotene Gefühl der Liebe verschont bleibt.

War das Liebesverbot bei Walser und Mann noch ein individuelles Phänomen, entwirft Hermann Hesse in »Das Glasperlenspiel« die Utopie eines mönchisch organisierten und damit institutionalisierten Liebesverbots. Die Künstler leben dort zölibatär in einem säkularisierten Orden und führen ihre Kunst so, fern jeglicher Beeinträchtigung, zu höchster Meisterschaft. Zugleich jedoch droht diese dadurch zu weltferner l'art pour l'art zu avancieren; die Gefahr für die Kunst liegt in der mangelnden Verbindung zwischen ihr und der Lebenswirklichkeit.

Eine vollkommen andere Facette des Motivs beleuchtet Thomas Bernhard in seinem Roman »Holzfällen«: Das Liebesverbot ist hier nicht eigentlich ein Teil des künstlerischen Selbstverständnisses oder ein Mittel zur Kontemplation, sondern wird zur Selbststilisierung instrumentalisiert. Der Burgschauspieler nimmt die Pose des entsagenden Künstlers ein, um den Opfercharakter seines Künstlertums herauszustreichen und sich damit zu profilieren – eine Variante des Liebesverbots, auf die bereits Nietzsche hingewiesen hatte.

Dass das Liebesverbot negative Folgen nicht nur für den Künstler selbst, sondern auch für seine Mitmenschen nach sich ziehen kann, thematisierte bereits Manns »Doktor Faustus«. In Patrick Süskinds »Das Parfum« jedoch wird dies bis ins Extreme gesteigert: Das Geruchsgenie Grenouille zeichnet sich durch „Selbst-

⁶¹³ Kurzke: Thomas Mann, S. 512.

überhebung, Menschenverachtung [und] Immoralität⁶¹⁴ aus und verkörpert die Hybris des genialen Künstlers, der das Leben (und zwar das eigene, wie auch das anderer Menschen) rücksichtslos der Kunst unterordnet. Manfred Jacobson sieht in Grenouilles Mangel an menschlichen Qualitäten ein generelles Attribut des Künstlertums:

The case of Grenouille suggests that not only are normally admirable human qualities not necessary for the creation of great art, but that their absence may be characteristic of artists and further their creativity.⁶¹⁵

Mit der bereits in Grenouilles Charakter vorgebildeten Liebesunfähigkeit geht zwar seine künstlerische Genialität einher, sie ist zugleich jedoch Ursache der Kriminalisierung des Künstlers, der sich und seine Mitmenschen skrupellos in den Dienst seiner Kunst stellt.

Zeichnet Süskind im »Parfum« noch ein außerordentlich negatives Künstlerbild, wird der Bestsellerautor Windisch in »Rossini« als komische Figur dargestellt: Das Drehbuch greift das Klischee des einsamen Künstlers auf und karikiert ihn als vom Leben und den Frauen verängstigten Eremiten, der nichts erleben will und jegliche Form von Realität fürchtet.

Ebenfalls humoristisch gestaltet das Liebesverbot Michael Kühne, der mit den untersuchten Gedichten durchaus in der Tradition der Lyrik Robert Gernhardts steht. In »Vom großen Glück, Poet zu sein« nimmt das Liebesverbot die Form eines individuellen Defizits an; der Künstler scheitert auf dem Gebiet der Liebe, bezieht daraus jedoch zugleich Stoff für seine Kunst. In »Vorsicht vor dem Künstler« schließlich wird vor einer Liebesverbindung mit Künstlern gewarnt – eine Warnung, die angesichts des bei den meisten der hier untersuchten Künstlerfiguren anzutreffenden Hanges zum Narzissmus nicht ganz unberechtigt erscheint.

Als eine wichtige Komponente des Liebesverbots wurde weiterhin das Attribut der Kälte näher untersucht, das zahlreiche Künstlerfiguren charakterisiert. Kälte kann als Metapher für den Mangel an seelischer Wärme, das heißt an Leidenschaft, Gefühl und Liebe stehen – Künstler, denen Liebe verboten ist, wird oft Kälte attestiert. Kälte kann sich einerseits durchaus positiv auswirken (wenn sie nämlich zur Kunstproduktion beiträgt), andererseits jedoch zu einem Mangel

⁶¹⁴ Süskind: Das Parfum, S. 5.

⁶¹⁵ Jacobson: Patrick Süskind's »Das Parfum«, S. 206.

an Menschlichkeit führen, der sich im extremen Fall – ein Beispiel hierfür wäre Grenouille in Süskinds »Parfum« – in Skrupellosigkeit und Verbrechenheit äußert.

Dass das Liebesverbot für den Künstler, wiewohl literaturgeschichtlich bedeutsam, keineswegs die einzige mögliche Künstlerästhetik darstellt, zeigen vor allem Goethes »Römische Elegien«, in denen die Verbindung von Liebe und Kunst thematisiert wird.⁶¹⁶ Das Gefühl der Liebe wird als inspirierende Kraft begriffen, Erotik und Sexualität positiv bewertet. Gleichwohl finden sich selbst hier noch Spuren des Liebesverbots: Ein Minimum an Ruhe und Kontemplation ist auch für das lyrische Ich der Elegien notwendig, um den durch die Liebe inspirierten Stoff zu einem Kunstwerk zu formen.

Die Bereitschaft des Künstlers, für die Kunst auf eines der grundlegendsten und stärksten menschlichen Gefühle zu verzichten, zeigt an, welcher Stellenwert der Kunst im Rahmen des Motivs des Liebesverbots beigemessen wird. Dass das Liebesverbot dabei in keinem der untersuchten Werke ohne Probleme verwirklicht wird, dass es oft sogar negative Folgen für den Künstler und/oder seine Mitmenschen nach sich zieht, verdeutlicht, wie essentiell die Liebe für den Menschen ist und wie stark sich ihr Fehlen auswirken kann.

Das Diktum des »Du darfst nicht lieben« bezieht sich auf die Liebe zu Mitmenschen; verboten ist die Liebe zu Frauen oder Freunden, verboten ist die Liebe zu einem Du, insofern sie die empfindende Seele wärmt. Letztlich aber ist auch das Liebesverbot ein Ausdruck von Liebe – der Liebe des Künstlers nämlich zu seinem Beruf beziehungsweise zu seiner Berufung; letztlich ist das Liebesverbot ein Ausdruck der Liebe zur Kunst.

⁶¹⁶ Vgl. Bernhardt: Goethe's Römische Elegien, S. 205.

7. LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. In: Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Hg. v. Frank R. Max. Stuttgart: Reclam 1991. S. 66-95.

Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

Dietl, Helmut / Süskind, Patrick: Rossini – oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. Vollständiges Drehbuch mit zahlreichen Fotos aus dem Film, mit einem Essay von Patrick Süskind sowie einem Gespräch zwischen Hellmuth Karasek und Helmut Dietl. Zürich: Diogenes 1997.

Döblin, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. München: dtv ¹¹2001.

Gernhardt, Robert: Gedichte 1954-1997. Vermehrte Neuausgabe. Frankfurt/Main: Zweitausendeins o.J. [ca. 1999].

Goethe, Johann Wolfgang: Römische Elegien und Venezianische Epigramme. Frankfurt/Main: Insel 1989.

Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

Kafka, Franz: Brief an den Vater. Faksimile. Hg. v. Joachim Unseld. Frankfurt/Main: Fischer 1994.

– : Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt/Main: S. Fischer 1967.

– : Der Proceß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/Main: Fischer 1998.

– : Tagebücher 1910-1923. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/Main: S. Fischer 1954.

Kästner, Erich: Drei Männer im Schnee. Eine Erzählung. München: dtv ¹⁷2002.

- Kühne, Michael / Löber, Axel: Erlesen und Erlogen. Norderstedt: BoD 2004.
- Lavater, Johann Caspar: Genie. In: Friedrich Maximilian Klinger: Sturm und Drang. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1998. S. 127-130.
- Lukács, Georg: Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied: Luchterhand 1971.
- Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt/Main: S. Fischer 1997.
- : Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt/Main: S. Fischer 1997.
- : Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/Main: S. Fischer 1997.
- : Königliche Hoheit. Frankfurt/Main: S. Fischer 1997.
- : Lotte in Weimar. Frankfurt/Main: S. Fischer 1997.
- : Schwere Stunde. Erzählungen 1903-1912. Frankfurt/Main: Fischer⁹2001.
- : Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt/Main: Fischer⁵2002.
- : Der Wille zum Glück. Erzählungen 1893-1903. Frankfurt/Main: Fischer¹¹2002.
- : Der Zauberberg. Frankfurt/Main: S. Fischer 1952.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 5. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari. München: dtv²1988. S. 245-412.
- Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Leipzig: Reclam Leipzig²⁵2001.
- Shakespeare, William: Love's Labour's Lost. Hg. v. H. R. Woudhuysen. In: The Arden Shakespeare Complete Works. Hg. v. Richard Proudfoot u.a. Revised Edition. London: Arden 2001. S. 743-772.
- Süskind, Patrick: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes 2002.
- Walser, Robert: Geschwister Tanner. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Assmann, Aleida und Jan (Hg.): Einsamkeit. München: Fink 2000 (= Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. VI).
- Avery, George C.: Die Darstellung des Künstlers bei Franz Kafka. In: Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Hg. v. Eduard Goldstücker. Neuwied: Luchterhand 1967. S. 229-239.
- Bansal, Sunil: Das mönchische Leben im Erzählwerk Hermann Hesses. Bern: Lang 1992 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1304).
- Barmeyer, Eike: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie. München: Fink 1968 (= Humanistische Bibliothek, Reihe I, Bd. 2).
- Bernhardt, Eva Dessau: Goethe's Römische Elegien. The Lover and the Poet. Bern: Lang 1990 (= Germanic Studies in America, Bd. 59).
- Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Kröner 1979.
- Böhm, Karl Werner: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 2).
- Born, Jürgen: „Das Feuer zusammenhängender Stunden“. Zu Kafkas Metaphorik des dichterischen Schaffens. In: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Die Vorträge des Zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts. Hg. v. Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1969. S. 177-191.
- Brehm, Sharon S. / Kassin, Saul M. / Fein, Steven: Social Psychology. Boston: Houghton Mifflin ⁵2002.
- Breloer, Heinrich / Königstein, Horst: Die Manns. Ein Jahrhundertroman. Frankfurt/Main: S. Fischer ³2001.
- Daemmrich, Horst und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke ²1995.

- DeShazer, Mary K.: Inspiring Women. Reimagining the Muse. New York: Pergamon 1986.
- Dietrich, Georg: Der einsame Mensch in der Dichtung. Literaturpsychologie der Einsamkeit und der Einsamkeitsbewältigung. Regensburg: Roderer 1989 (= Theorie und Forschung, Bd. 77).
- Dittmar, Jens (Hg.): Thomas Bernhard Werkgeschichte. Aktualisierte Neuauflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.
- Frank, Horst J.: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen: Francke ⁵2000 (= UTB, Bd. 1639).
- Frank, Manfred: Das Motiv des ‚kalten Herzens‘ in der romantisch-symbolistischen Dichtung. In: Euphorion 71 (1977). S. 383-405.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner ⁴1992.
- Galling, Kurt (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Tübingen: Mohr ³1957-1962.
- Geldszus, Oliver Kurt-Georg: Verzicht und Verlangen. Askese und Leistungsethik in Werk und Leben Thomas Manns. Berlin: Köster 1999 (= Wissenschaftliche Schriftenreihe Germanistik, Bd. 12).
- Gnüg, Hiltrud: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur. Stuttgart: Metzler 1988.
- Göbbling, Andreas: Ein lächelndes Spiel. Kommentar zu Robert Walsers »Geschwister Tanner«. Mit einem Anhang unveröffentlichter Manuskriptvarianten des Romans. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991 (= Kommentare und Studien zu Robert Walsers Romanen, Bd. 1).
- Grenz, Dagmar: Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung. München: Fink 1974.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 5: K. Leipzig: Hirzel 1873.
- Haffner, Sebastian: Anmerkungen zu Hitler. Frankfurt/Main: Fischer ²¹2000.

- Hallet, Wolfgang: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds »Das Parfum«.
In: Literatur für Leser (1989). S. 275-288.
- Held, Norbert: Thomas Manns „imitatio Goethe’s“ aus dem Geist der Entsagung
bei Goethe. Berlin: Köster 1995.
- Hens, Gregor: Thomas Bernhards Trilogie der Künste. »Der Untergeher«, »Holz-
fällen«, »Alte Meister«. Rochester, NY: Camden House 1999.
- Hofmann, Frank: Goethes Römische Elegien. Erotische Dichtung als gesellschaft-
liche Erkenntnisform. Stuttgart: M&P 1994.
- Höpfner, Felix: Kunst als Wahrheit über den Künstler. Zum konzeptionellen Cha-
rakter von Thomas Manns früher Erzählung »Der Bajazzo«. In: Germanis-
tisch-romanistische Monatsschrift 47 (1997). S. 166-173.
- Jacobson, Manfred R.: Patrick Süskind’s »Das Parfum«: A Postmodern Künstler-
roman. In: The German Quarterly 65 (1992). S. 201-211.
- Karthaus, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung. München: Beck
2000.
- : Thomas Mann. Stuttgart: Reclam 1994 (= Literaturwissen für Schule und Stu-
dium).
- Kiefer, Sascha: Arbeitsessen eines Schriftstellers. Kunst, Künstlertum und Kunst-
produktion in Thomas Bernhards »Holzfällen«. In: Literatur für Leser 23
(2000). S. 170-187.
- Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990.
- Körner, Jürgen: Lust an der Askese. In: Paragrana 8 (1999). S. 77-88.
- Kurz, Gerhard: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit.
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- : Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler
1980.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Frankfurt/Main:
Fischer²2002.

- Lukas, Wolfgang: ‚Entsagung‘ – Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus. In: Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 92). S. 113-149.
- Martin, Charles W.: The Nihilism of Thomas Bernhard. The portrayal of existential and social problems in his prose works. Amsterdam: Rodopi 1995 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 121).
- Martus, Steffen: Ernst Jünger. Stuttgart: Metzler 2001.
- Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen...“. Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt/Main: Klostermann 2002 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 25).
- Mayer, Hans: Thomas Mann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984.
- Möhrmann, Renate: Der vereinsamte Mensch. Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil. Bonn: Bouvier 1974 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 149).
- Nancy, Jean-Luc: Die Musen. Stuttgart: Legueil 1999.
- Natterer, Claudia: Faust als Künstler. Michail Bulgakovs »Master i Margarita« und Thomas Manns »Doktor Faustus«. Heidelberg: Winter 2002 (= Beiträge zur slavischen Philologie, Bd. 9).
- Neumeister, Sebastian: Der Dichter als Dandy. Kafka – Baudelaire – Thomas Bernhard. München: Fink 1973.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 1998.
- Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2000.

- Pfeiffer, Joachim: Vom Größenwahn zum Totalitarismus. Die Konstruktion des Genies in Patrick Süskinds Roman »Das Parfum«. In: Größenphantasien. Hg. v. Johannes Cremerius u.a. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 18). S. 342-353.
- Piniel, Gerhard: Robert Walsers »Geschwister Tanner«. Zürich: Juris 1968.
- Politzer, Heinz: Franz Kafka. Der Künstler. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978.
- Pütz, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn: Bouvier 1963 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 6).
- : Die teuflische Kunst des »Doktor Faustus« bei Thomas Mann. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963). S. 500-515.
- Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler 1967.
- Reed, Terence James: Thomas Mann: »Der Tod in Venedig«. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns. München: Hanser ⁴1987 (= Literatur-Kommentare, Bd. 19).
- Rehm, Walther: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hg. v. Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.
- Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart: DVA 1987.
- Ritter, Joachim u.a. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe 1971-2001.
- Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt. Stuttgart: Kröner ³1992.
- Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. München: dtv 2003.
- : Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1971 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 31).

- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus; Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft²1988.
- Schulz, Christiane: Der Schreibprozeß bei Thomas Mann und Franz Kafka und seine didaktischen Implikationen. Frankfurt/Main: Lang 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 837).
- Segebrecht, Wulf: Klassik (Goethe und Schiller). In: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen und Neumann²2001. S. 202-227.
- Steets, Angelika: Robert Schneider, »Schlafes Bruder«. München: Oldenbourg 1999 (= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 69).
- Steinig, Swenta: Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds »Parfum« und Ransmayrs »Letzte Welt«. In: Literatur für Leser 20 (1997). S. 37-51.
- Stieglitz, Klaus: Kleine Formen, großer Witz. Der populäre Vers bei Robert Gernhardt. In: Alles über den Künstler. Zum Werk von Robert Gernhardt. Hg. v. Lutz Hagedstedt. Frankfurt/Main: Fischer 2002. S. 66-81.
- Walser, Martin: Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.
- Walter, Adeline: Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema 1770–1900. Frankfurt/Main: Diss. 1983.
- Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern: Francke 1982 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 5).
- Zimmermann, Eva (Hg.): „Der Dichter sucht Verständnis und Erkenntwerden“. Neue Arbeiten zu Hermann Hesse und seinem Roman »Das Glasperlenspiel«. Bern: Lang 2002.

8. ANHANG

Michael Kühne: »Vom großen Glück, Poet zu sein«

¹ Oh Mensch, der du ein Dichter bist,
Du hast es gut im Leben.
Denn das, was mancher wohl vermißt,
Ist dir allein gegeben:
⁵ Du formulierst so elegant
(Denn das ist deine Stärke),
Und alle Leser sind gebannt
Vom Zauber deiner Werke.
Du weißt mit Sätzen umzugeh'n,
¹⁰ Du kannst mit Sprache spielen,
Und ordnest sie im Wortumdreh'n
Zu Jamben und Daktylen,
Bist deines Glückes Verseschmied
Und hast auch sonst gut lachen:
¹⁵ Du kannst – was immer auch geschieht –
Dir einen Reim drauf machen!

Oh Mensch, der du ein Dichter bist,
Wie bist du zu beneiden.
Doch was dein größter Vorteil ist,
²⁰ Das zeigt sich erst im Leiden:
Denn findest du dein Glück zwar nie
Durch weltliche Genüsse,
So bleibt dir doch die Poesie
Und deiner Muse Küsse.
²⁵ Und wird das Leben dir zur Last,
Kannst du mit deinem Scheitern
– Wenn du es erst in Verse faßt –
Die Nachwelt noch erheitern.

Oh Mensch, der du ein Dichter bist,
30 Dem alle gerne lauschen:
Ich bin doch zu sehr Realist –
Ich will mit dir nicht tauschen!
Die Dichter sind schon irgendwie
Vom Schicksal schwer geschlagen;
35 Genaugenommen leben sie
Davon, daß sie versagen!

Mir reicht es, daß ich schreiben kann;
Ich will mich nicht beschweren.
Na gut, ich reime dann und wann...
40 ...Vielleicht ist doch 'was Wahres dran?
Das würde viel erklären...

**Michael Kühne: »Vorsicht vor dem Künstler – eine
Warnung in eigener Sache«**

1 Wir sind alle Künstler zwar
– Lebenskünstler eben –,
Doch ich muß hier klipp und klar
Zu bedenken geben:
5 Wer von sich als ›Künstler‹ spricht,
Ist oft etwas eigen.
Darum möchte ich auch nicht
Diesen Rat verschweigen:

Halte dich von Künstlern fern;
10 Zu ihren Marotten
Zählt es, daß sie and're gern
In der Kunst verspotten.
Künstlern gibt man nicht die Hand,
Weil sie dann nur lachen,
15 Und dich gleich zum Gegenstand
Ihrer Arbeit machen.

Hüte dich vor Künstlern dann,
Weil sie dies erfanden:
„Wahre Kunst eckt immer an
20 Und wird nie verstanden.“
Künstler sind schon sonderbar;
Sie mißtrauen allen,
Denen ihre Werke gar
Unumschränkt gefallen.

25 Laß' dich nicht mit Künstlern ein,
Denn, wie ich bemerke,
Künstler lieben sich allein,
Sich und ihre Werke.
Künstler brauchen Einsamkeit,
30 Bis sie schier vergehen,
Denn aus ihrem Seelenleid
Schöpfen sie Ideen.

Lassen Künstler dich in Ruh',
Dann sei guten Mutes.
35 Künstler aber, ich geb's zu,
Haben auch ihr Gutes:
Künstler sterben nämlich früh,
Werden jung begraben.

40 Nun, Madame, was denken Sie?
Ich bin noch zu haben...