

dtv

Für Thomas wie für Heinrich Mann war der Bruder lebenslang Gegenpol und Konkurrent, vor allem aber auch literarische Bezugsperson und zugleich Rivale. Auf ›Buddenbrooks‹ von Thomas Mann antwortete Heinrich Mann mit ›Professor Unrat‹ und ›Die kleine Stadt‹, auf Heinrichs ›Im Schlaraffenland‹ reagierte Thomas mit ›Felix Krull‹. Helmut Koopmann schildert die Höhen und Tiefen dieser komplexen Bruderbeziehung, die beide zum einen als Last und Bedrohung empfanden, zum anderen aber auch als Gemeinschaft, Stimulanz und produktive Anregung. Mit souveräner Kennerschaft verknüpft Helmut Koopmann dieses Beziehungsgeflecht der Brüder Mann mit bedeutenden Stationen der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Eine anregende Doppelbiografie, anregend vor allem auch dazu, die Werke der ungleichen Brüder neu oder wieder zu lesen.

Helmut Koopmann, geb. 1933, war bis zu seiner Emeritierung 2011 Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Augsburg. Zahlreiche Gastprofessuren in Italien, den USA, Südafrika, China und Japan. Veröffentlichungen u.a.: ›Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe‹; ›Willkomm und Abschied. Goethe und Friederike Brion‹.

Helmut Koopmann

Thomas Mann – Heinrich Mann

Die ungleichen Brüder

Deutscher Taschenbuch Verlag

**Ausführliche Informationen über
unsere Autoren und Bücher
finden Sie auf unserer Website
www.dtv.de**



Ungekürzte Taschenbuchausgabe 2015
Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,
München
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2005
Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Sämtliche Verwertungen bleiben vorbehalten.
Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen
Umschlagfoto: Keystone/Thomas Mann Archiv, Zürich
Satz: Fotosatz Janß, Pfungstadt
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier
Printed in Germany · ISBN 978-3-423-34858-4

Inhalt

Lebenslang Brüderliches. Zur Einführung	7
Frühe Visitenkarte und Selbstentwurf: Thomas Manns <i>Vision</i>	15
«Theater, Konzerte, Cafés, Puffs – das Leben ist doch zu amüsan.» Heinrich Manns <i>Haltlos</i> als frühes Spiegelbild	27
Biographisches: Das Leben der Brüder in Lübeck, Italien, München und anderswo	37
Anfänge: Heinrich Mann schreibt einen Familienroman. Und Thomas Mann antwortet	46
Frühe Orientierungsversuche und brüderliche Konkurrenz. Auch in <i>Buddenbrooks</i>	55
<i>Buddenbrooks</i> : Die erste große Auseinandersetzung mit dem Bruder	66
Zweimal <i>Schlaraffenland</i> : Der Roman Heinrich Manns und die Antwort des Bruders – mit <i>Maja</i> und <i>Felix Krull</i>	79
Antworten auf <i>Buddenbrooks</i> [I]: <i>Die Jagd nach Liebe</i> . Der Lebensuntaugliche und der siegreiche Proletarier	104
Antworten auf <i>Buddenbrooks</i> [II]: <i>Die Göttinnen</i> . Leben gegen Lebensverfall	114
Warum fährt Tonio Kröger nicht nach Italien?	126
Das Ungewitter. Ein Vernichtungsbrief	138
Asket Schiller in der <i>Schweren Stunde</i> . Ein verkapptes Selbstporträt, mit Bruder	161
Antworten auf <i>Buddenbrooks</i> [III]: <i>Professor Unrat</i> . Die Tyrannei der Oberlehrer und die Persiflage auf Kunst und Künstlertum	165
Zweimal mythologisches Theater: Sind die Götter zahm oder verwildert? Noch einmal <i>Buddenbrooks</i> und <i>Professor Unrat</i>	179
Savonarola will nicht der Bruder Lorenzo Magnificos sein. Heinrich und Thomas Mann in <i>Fiorenza</i>	194

Antworten auf <i>Buddenbrooks</i> [IV]: <i>Die kleine Stadt Palestrina</i> . Aufbruch und Leben	200
Vergeblicher Selbstbestimmungsversuch Thomas Manns und Heinrich Mann als abschreckendes Beispiel: Der <i>Literatur</i> -Essay	211
Repräsentation und der Wunsch nach Abdankung des Anderen: Die Brüder in der «Fürsten-Novelle» <i>Königliche Hoheit</i>	218
Auf der Jagd nach Liebe – in Venedig. Auch Faust reist mit	232
Bleibende Konkurrenz, Neid und Bewunderung. <i>Zwischen den Rassen</i> und anderes	249
Betrachtungen einer Brüderlichkeit, in der der Haß regiert	270
Wo steckt denn Heinrich im <i>Zauberberg</i> ?	314
Biographisches: Die zwanziger Jahre. Bilder einer Gemeinsamkeit, auch <i>in politicis</i>	329
Mythologisches und die Geschichte als wahres Gleichnis. Thomas Manns <i>Joseph und seine Brüder</i> und Heinrich Manns <i>Henri Quatre</i>	346
Biographisches: Die dreißiger Jahre. Begegnungen in Frankreich und anderswo	362
Hitler-Porträts. Thomas Manns <i>Bruder Hitler</i> und Heinrich Manns <i>Der große Mann</i>	375
Biographisches: Heinrich und Thomas Mann <i>in wonderland</i>	389
<i>Empfang bei der Welt</i> und bei Heinrich Mann: Das satirische Bruder-Porträt in Heinrich Manns spätem Roman	426
Die Brüder als Schwestern und der Stolz des Verarmten: Heinrich Manns <i>Der Atem</i>	440
<i>Friedrich</i> -Pläne. Noch einmal Selbstporträts	455
Felix Krull im Schlaraffenland. Das Leben siegt über den Tod	464
Rückblicke, offiziös: Heinrich Mann über Thomas, Thomas Mann über Heinrich	484
Epilog	499
Dank	503
Siglen, Abkürzungen	507
Anmerkungen	511

Lebenslang Brüderliches. Zur Einführung

Eigentlich gibt es nicht sehr viele Bilder, die Heinrich und Thomas Mann zusammen zeigen – die meisten stammen aus der Frühzeit der Brüder. Daß sie so selten zusammen abgelichtet worden sind, mag Zufall sein – aber man könnte dahinter mehr sehen als einen Mangel an Gelegenheiten. Nun dokumentiert sich brüderliche Gemeinsamkeit nicht unbedingt in Fotografien – aber was die wenigen, die beide zusammen zeigen, zu erkennen geben, scheint doch von eigentümlicher Symbolik.

Die frühen Kinderbilder, meist Gruppenbilder: ein wenig belanglos, wie derartige Bilder nun einmal sind. Eines, von 1885: Heinrich wesentlich älter wirkend, als der Altersunterschied belegt, mit einem Buch, Thomas mit einer Peitsche: Requisiten, die der Fotograf bereitgestellt haben mochte – oder sollte das darauf hindeuten, daß der Ältere sich bereits sehr früh mit Literatur beschäftigte, der Jüngere hingegen noch Kinderspielen folgte? Ein anderes: wieder der viel älter wirkende Heinrich neben Thomas, Heinrich legt seinen Arm vorsichtig um Carla, Thomas steht neben Julia: offenbar wieder ein szenisches Arrangement des Fotografen, aber vielleicht wieder nicht ganz ohne Bedeutung – Carla war die Schwester, mit der Heinrich sich am besten verstand, die Distanz zu Julia blieb lebenslang. Aus der Zeit um 1900 stammt das berühmteste Doppelporträt: Heinrich Mann steht vor Thomas, blickt auf den Sitzenden nieder – aber Thomas Mann sieht an seinem Bruder vorbei, nicht etwa zu ihm auf; sein Blick geht geradezu ins Leere, und fast ist es so, als ob er der Ältere sei, nicht Heinrich. Aus der späteren Zeit sind nur sehr wenige Fotografien überliefert: ein Familienfoto mit Thomas und Heinrich vom 6. Juni 1925 – ein nichtssagendes Gruppenbild. Ähnlich nichtssagend ein Bild der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste, 1929: die Brüder eher zufällig zu sehen, unter vielen anderen. Dann noch einmal ein Doppelporträt, die Brüder in Berlin, 1930: sie blicken beide auf den Fotografen, nicht etwa einander an, und dann gibt es erst wieder das Bild vom 13. Oktober 1940, als Heinrich Mann in New York eintrifft: Heinrich blickt den Bruder an, Thomas offensichtlich an ihm vorbei, ein freundliches Lächeln (aber nicht mehr) bei beiden – fast scheint

sich die Situation jenes frühen Bildes zu wiederholen, auf dem Heinrich auf Thomas blickt, aber nicht Thomas auf Heinrich. Es ist das letzte bekanntgewordene Bild, das die Brüder gemeinsam zeigt – sonst nur Einzelaufnahmen, und was diejenigen von Thomas Mann angeht, so präsentieren ihn die frühen oft in der Haltung des «Pensiero», mit Büchern auf dem Schreibtisch, den Kopf in eine Hand gestützt: die Pose des Nachdenkenden, 1906, nachdenklich auch mit einem Buch um 1910, und noch einmal erscheint er 1919 so, der Denker der Zeit der *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Aus der Spätzeit viele Bilder von Thomas Mann, manchmal im Gesellschaftstrubel oder als Empfänger öffentlicher Ehrungen, viele mit seiner Familie – von Heinrich Mann hingegen gibt es eigentlich nur Einsamkeitsbilder, etwa jenes aus der Zeit um 1949, als er auf der Treppe zu seiner Wohnung sitzt, oder jenes andere, wohl aus der gleichen Zeit, an seinem Schreibtisch: um sich herum Bücher und eine erinnerungsträchtige Fotografie: seine Frau Nelly scheint darauf abgebildet zu sein. Der Blick geht ins Leere, oder vielleicht besser: ins eigene Innere. Dem vergleichbar ist vielleicht nur ein Bild aus Thomas Manns letztem Lebensjahr: der sehr alt Gewordene blickt fast abweisend vor sich hin, nichts ist mehr geblieben von Lebenslust und Lebenszuversicht, sein Antlitz überschattet von Müdigkeit.

Bilder sind entweder gestellt oder Zufallsprodukte, und es hängt vom Betrachter ab, wie weit sie sprechen. Aber die wenigen gemeinsamen Bilder von Heinrich und Thomas scheinen aussagekräftig genug zu sein: es ist Heinrich, der auf Thomas blickt, und Thomas wendet sich nicht gerade ab vom Bruder, aber er reagiert auch nicht auf ihn – ungleiche Brüder, auch in ihrer Beziehung zueinander.

Brüderlichkeit, fast immer unter wechselnden Perspektiven als Last und Bedrohung empfunden, nicht selten aber auch als Stimulanz und produktiv machende Beziehung; zuweilen auch das Gefühl gemeinsamer Auserwähltheit. Es gibt in dieser Brüderlichkeit, die lebenslang als solche erlebt worden ist, Höhen und Tiefen: Haßausbrüche, Versöhnungsgesten, Abschiede, die am Ende doch keine sind, Zuneigung, die sich auch durch Feindseligkeit nicht beirren läßt; es gibt Jahre, in denen die Erbitterung aufeinander so groß ist, daß der Bruch endgültig und unheilbar zu sein scheint – und dann kommt doch das Gefühl brüderlicher Nähe und unauflösbarer Verbindung wieder auf, und wenn es auch nie in völliger Aussöhnung endet: man arrangiert sich, bezieht gemeinsam Front, verteidigt einander. Man steht sich bei in Zeiten der Not, auch wenn man das manchmal nicht sehr gerne tut; aber das Gefühl brüderlicher Zusammengehörigkeit über-

wiegt am Ende doch alles Trennende. Freilich: nichts wird so recht vergessen. Im späten kalifornischen Exil kommen bei Thomas Mann Verletzungen wieder hoch, die bis in die Zeit am Ende des Ersten Weltkriegs zurückreichen; Heinrich aber liest in seinen letzten Lebensjahren noch einmal *Buddenbrooks* und zeichnet, wohl 1942, viele Szenen, die in diesem Roman spielen oder im alten Lübeck: das ist nicht mehr richtig voneinander zu unterscheiden, und es sollte wohl auch gar nicht unterschieden werden. Manchmal werden brüderliche Gefühle jahrelang unterdrückt und brechen sich dann in einem Brief Bahn, der den Empfänger «zu Thränen beglückt».

Sie standen zusammen, wenn es darum ging, den Anderen in Schutz zu nehmen, und sie schlugen geradezu erbittert aufeinander los, wenn es darauf ankam, die eigene Position zu wahren. Manchmal übergroße Empfindlichkeiten: eine böse Bemerkung des Bruders genügt, um den Anderen jahrelang in einen fast tollwütigen Zustand zu versetzen – so Thomas Manns Reaktion auf einige Sätze von Heinrich Mann im *Zola*-Essay von 1915. Fehden werden nicht selten öffentlich ausgetragen: manches liest sich gelegentlich, als sei es an den Bruder gerichtet, auch wenn von diesem gar nicht offen die Rede ist.¹ Anderes hingegen, überdeutlich auf den Bruder hingeschrieben, wurde von diesem überhaupt nicht wahrgenommen, überlesen, blieb unbeachtet und unbeantwortet.

Zwischen Heinrich und Thomas Mann gab es keine «normale» Brüderlichkeit mit ihren unvermeidlichen Spannungen und Übereinkünften; es war, seit sie zu schreiben begonnen hatten, eine erbitterte Konkurrenz. Es ging um literarischen Erfolg, um das Erobern eines Marktes, um das Sichbehaupten auf einem literarisch reich besetzten Feld, um den Versuch, Neues zu bieten, ohne darum ins Revolutionäre oder ins Unverständliche zu verfallen – und immer wieder darum, sich gegen den Anderen zu behaupten. Heinrich Mann trat als Schriftsteller früher auf den Plan als der Bruder, schrieb schneller und «schmissiger», produzierte unablässig Romane und mehr noch Novellen, hatte zumindest Augenblickserfolge – Thomas stand zunächst einmal zurück, schrieb langsam, bekam auch erste Ablehnungen zu spüren, orientierte sich nicht so sehr, wie Heinrich, an der modernen französischen Literatur, sondern mehr an der russischen und skandinavischen, blieb, was seine Stoffe anging, eher im heimatlichen Bereich, und während er noch auf das Erscheinen der *Buddenbrooks* wartete, war Heinrich schon ein junger Schriftsteller mit Renommee. Verständlich, daß die Konkurrenz zum Bruder fühlbar wurde und schwer auf dem Jüngeren lastete – und daß zugleich der Wunsch hochkam, es besser zu machen als der Ande-

re, ihn zu überbieten. Das mußte nicht durch gänzlich Neues und Fremdes geschehen: nur zu oft nimmt Thomas Mann Motive, Gestalten, Themen, Einfälle aus dem Werk seines Bruders auf, variiert sie, baut sie aus, verstärkt sie, versieht sie mit einer Hintergründigkeit, die dem Schreiben des Bruders zu fehlen scheint. Heinrich Mann wirft sich auf das Psychologische, entsagt dem modernen Realismus – Thomas Mann hält an ihm, mit Maßen jedenfalls, fest, hat nie seine Nähe zum Naturalismus geleugnet, lieferte gleichzeitig aber auch psychologisch überzeugendere Studien und kam langsam gegen den Bruder an, übertrumpfte ihn schließlich, wollte der Bessere der beiden bleiben und die Konkurrenz so gründlich wie möglich ausschalten – am liebsten für immer. Thomas wollte genauer sein als der Bruder, hatte den klareren Blick für das, was sich als Wirklichkeit darbot, motivierte besser, charakterisierte schärfer – und nutzte das Arsenal, das ihm sein Bruder in seinem Werk bereitgestellt hatte. Das geriet manchmal fast zur negativen Abhängigkeit: er schrieb anders als Heinrich, aber eben das gab seinem Schreiben ein eigenes Gesicht. Das begann schon in *Buddenbrooks*, und wenn sie auch kein direktes Abbild der brüderlichen Unterschiedlichkeiten enthalten, so bestätigt der Roman doch, daß Thomas nicht werden wollte wie Heinrich, auch *in litteris*. Vor allem aber wollte er ihn überbieten, und diese Überbietungsbegierde hält ein ganzes Leben lang vor, bis hin zu *Felix Krull*. Es gibt in dieser brüderlichen Literaturbeziehung über Jahrzehnte hin fast so etwas wie ein unablässiges Hinstarren auf das Werk des Anderen.

Wenn der Bruder zu überbieten war, so heißt das allerdings nicht, daß der gleiche Stoff noch einmal auf andere Art abgehandelt werden sollte. Es gab Gegenentwürfe: zeichnete der eine die patrizische Kaufmannswelt im nordischen Lübeck nach, so entwarf der andere Volksszenen im südlichen Palestrina, schwelgte der eine, Heinrich, in Lebensorgen und in einem «starken Leben», so antwortete der andere mit kühlem Klassizismus, und schrieb der eine rauschhaft, hemmungslos, «schmissig», so der andere um höchste Disziplin bemüht, um Klarheit und Unmißverständlichkeit, fast ohne Gefühlsregung – nicht zuletzt deswegen, weil der Andere zuviel «Gefühl» zeigte. Scheinbar hemmungslose Erotik bei Heinrich Mann – und unmißverständliche Distanzierung bei Thomas, nicht nur in den Briefen, die sie wechselten, sondern auch im Werk. Thomas war bei alledem eher der Konformist, Heinrich der Nonkonformist; er schrieb gewagter, experimentierfreudiger – Thomas arbeitete traditioneller, blieb zeitlebens ein Realist, was seine Darstellungskunst anging. Heinrich gerät leicht ins Allegorische, Phantastische, baut Theaterkulissen auf, läßt seine Gestalten vor und hinter

ihnen agieren. Das macht die Lektüre seiner Romane und Erzählungen zugleich reizvoller und schwieriger. Thomas schreibt bei allem Realismus hintergründiger, beziehungsreicher – das macht seine Werke bei aller Klarheit und Direktheit zugleich mehrdeutiger.

Doch wie dem auch sei: niemand hat Thomas Manns Schreiben stärker beeinflusst als der Bruder, von niemandem war Heinrich innerlich stärker abhängig als von Thomas. Die Geschwister antworten sich unablässig: in Familienromanen, Entwürfen zu Gesellschaftsdarstellungen, in dem, was «Leben» hieß, und wenn sie literarische Selbstporträts entwarfen, oft unter dem Namen von Romanfiguren, dann war der Bruder häufig nicht weit entfernt. Die jahrzehntelange Schwierigkeit mit «Geist und Kunst», der mühsame und nie recht gelingende Versuch Thomas', das eine gegen das andere klar abzugrenzen, die Suche nach dem, was den «Litteraten» ausmache – es spiegelte sich im Werk Heinrich Manns, der auf seine Weise mit diesem Gegensatz fertig wurde, indem er ihn schließlich ignorierte. Dann die Neorenaissance, vor allem in München praktiziert: Heinrich war in den Augen des Bruders der Fürsprecher dieser falschen Lebensmythologie, Thomas versuchte sich mit einer zuchtvollen Renaissance dagegen abzusetzen – und sein Drama *Fiorenza* wurde wieder zu einem Dialog mit dem Bruder. Dabei blieb es nicht: das brüderliche Gespräch setzte sich nach den so problematischen *Betrachtungen eines Unpolitischen* Thomas Manns, nach dessen ebenso wirren wie hochfahrenden Kriegsreden zu Beginn des Ersten Weltkriegs, im *Zauberberg* fort – aber auch *Henri Quatre* nahm Brüderliches wieder auf, und so ging das weiter. Zwei große Hitler-Porträts wurden nicht unabhängig voneinander entworfen, und als die Brüder sich trotz räumlicher Nähe innerlich ganz fern zu sein schienen, im Exil, waren sie, was Heinrich anging, einander näher denn je: immer wieder taucht der Bruder im Werk auf, in satirischer Form in *Empfang bei der Welt*, als schwer erreichbarer, aber lebenslang geliebter Bruder im *Atem*. Im Spätwerk Thomas Manns erscheint Heinrich in Romanen und Novellen nicht mehr – aber sein letzter Roman, *Felix Krull*, ist eine einzige große Antwort auf Heinrich Manns *Schlaraffenland*; fünfzig Jahre lang hat er diese Antwort mit sich herumgetragen, und zugleich ist es eine Antwort auf das romanhafte Spätwerk des Bruders – soweit Thomas Mann es gelesen und in sich aufgenommen hat.

Auch in den Briefen und Tagebüchern finden sich immer wieder Bekenntnisse zur Brüderlichkeit, immer wieder aber wird auch das Problematische dieser Beziehung gesehen. Der erbitterte Streit 1903 um Stil, Themen und hemmungslose Erotik Heinrichs, der Thomas und Heinrich zum er-

sten Mal aufs gründlichste auseinanderbrachte, endet bei Thomas mit dem Bekenntnis: «*Ich bin durchdrungen von der Notwendigkeit, daß wir zusammenhalten*».² Und als es dann an den Friedrich-Stoff geht, schreibt Thomas an Heinrich: «*das Bruderproblem reizt mich immer*».³ Ja, es reizte ihn immer, vor allem, weil es sich literarisch so gut ausbeuten ließ. Dazwischen ist dann aber auch von der «Tragödie der Brüderlichkeit» die Rede, und daß sie sich vollenden möge;⁴ und Heinrichs Vorwurf geht dahin, daß er, Thomas, seine Bedeutung im Leben Heinrichs unterschätzt habe, überschätzt hingegen «hinsichtlich der geistigen Beeinflussung».

Feindseligkeit kam immer wieder auf. «In inimicos» hatte Thomas Mann einmal gesagt, als sie in Italien, in Palestrina waren – Heinrich Mann hat die Worte nie vergessen, zitiert sie später in seinem *Kopf*. Am Ende der Auseinandersetzungen um die *Betrachtungen eines Unpolitischen* steht der schlimme Vorwurf Heinrich Manns: daß Thomas nicht fähig sei, «den wirklichen Ernst eines fremden Lebens je zu erfassen».⁵ So ganz unrecht hatte er damit wohl nicht. Klaus Mann hatte am 25. Februar 1937 in sein Tagebuch geschrieben: «Seine allgemeine Interesselosigkeit an Menschen, hier besonders gesteigert», und: «Schreibt an gänzlich Fremde ebenso reizend. Mischung aus höchst intelligenter, fast gütiger Konzilianz – und Eiseskälte». Und vorher schon hatte er über seinen Vater und sein Verhältnis zu ihm notiert: «Er siegt, wo er hinkommt. Werde ich je aus seinem Schatten treten?»⁶ Auch Klaus Mann sah die Unfähigkeit des «Zauberers», den wirklichen Ernst eines fremden Lebens zu erfassen – nicht einmal das des eigenen Sohnes. Thomas Mann hat andererseits mit ungeheurer Empfindlichkeit auf alles reagiert, was ihm von seiten Heinrichs an Kritischem gesagt wurde – und hat dabei nie geleugnet, daß sie Brüder seien, vielleicht sogar gerade dann, wenn sie getrennt seien. Manchmal tun sich Abgründe auf, Abgründe an Haß, der fast in Totschlaglust zu münden scheint – in *Königliche Hoheit* ist das alles in höfliche Form gebracht, aber die Forderung unnachgiebig: Heinrich soll «abdanken», aus dem literarischen Blickfeld des Bruders verschwinden, möglichst rasch und möglichst für immer.

Heinrich war wohl der bessere Psychologe, sah, daß der Bruder, «um sicher zu stehen», vor allem die «Abwehr des Anderen» brauchte.⁷ Mehr noch: Thomas Mann brauchte den Bruder, um sich selbst dadurch zu bestimmen, daß er sich gegen den Anderen absetzte. Denn nicht Heinrich war eigentlich «haltlos», wie eine seiner frühen Novellen überschrieben ist: haltlos, ungesichert, orientierungslos war vor allem Thomas. Er brauchte Vorbilder: Goethe bot eines, aber eine Zeitlang auch Gerhart Hauptmann.

Doch vor allem bedurfte er unabdingbar des Bruders, um sich seiner selbst zu versichern. Der Bruder gab ihm Halt, Existenz und Lebenssicherheit – dadurch, daß Thomas sich aus dem Gegensatz zu ihm begriff. Auch das gehörte zum «brüderlichen Welterlebnis».⁸

Es blieb nicht immer nur beim Persönlichen: Im Laufe der Jahre bildete sich geradezu eine «repräsentative Gegensätzlichkeit»⁹ heraus, weil jeder der beiden mit dem Anspruch auftrat, die Literatur allein zu vertreten. Aber selbst das ging nicht ohne den Bruder. Thomas Mann hat einmal hellsichtig vom Bruderkonflikt als «Hauptmotiv einer intellektualen Dichtung» gesprochen,¹⁰ aber das war kein nur intellektueller Konflikt, es war nur zu oft auch Eifersucht, ein Recht-haben-Wollen um jeden Preis. Gelitten haben sie beide unter diesem Kain-und-Abel-Dasein. Thomas Mann gestand in einem Brief an die Publizistin und Erzählerin Ida Boy-Ed vom 17. März 1917, daß das Bruderproblem das eigentliche, «das schwerste Problem» seines Lebens sei.¹¹ Heinrich Mann war der Tolerantere und hat einmal bekannt: «Du warst mir in jedem Augenblick des Lebens der Nächste».¹² Und das galt für Heinrich auch in Zeiten der Feindschaft.

So geht das hin und her in Zustimmung und Ablehnung, und manchmal mischt sich beides undurchdringlich ineinander. Verborgен schleichen sich die Auseinandersetzungen selbst in öffentliche Stellungnahmen hinein, wird der Vorbehalt Thomas' gegen Heinrich für den aufmerksamen Leser durch alle publizistische Rhetorik hindurch immer wieder sichtbar, während Heinrich diffiziler arbeitet: mit Masken, unvermutet eingestreuten Anspielungen, die scheinbar zusammenhanglos in Texten über anderes stehen, mit Satire, am gründlichsten vielleicht in seinem späten Roman *Empfang bei der Welt*. Aber seinen *Henri Quatre* hat er seinem Bruder gewidmet mit den Worten: «Dem Einzigen, der mir nahe ist». Aufseiten Thomas' gibt es nichts Vergleichbares – da war untergründig wohl zu viel an lebenslangen Vorbehalten, allen Versöhnungen zum Trotz. Wie aufrichtig oder auch unaufrichtig öffentliche Bekenntnisse von Seiten Thomas Manns waren, zeigen dessen Tagebücher: Dort steht manchmal das Gegenteil dessen, was in Briefen zu lesen war, und meist Unfreundlicheres. Wo war die Wahrheit? Irgendwo dazwischen; Haß und Anerkennung ließen sich nicht immer deutlich trennen, Liebe und Abneigung ebensowenig. Aber es ging eben nicht nur um persönliche Gefühle – die Spur der wechselseitigen Abhängigkeiten und Bezugnahmen im Werk ist so unendlich stark, daß manches unverstündlich bleiben würde, sähe man nicht die Gestalt des Bruders dahinter.

Dem möchte dieses Buch im einzelnen nachgehen – nicht alles ist betrachtet, es geht nicht um den Nachweis, wie sehr zuweilen selbst kleinste Details übernommen worden sind, sondern darum, das außerordentliche Ausmaß vor allem an literarischen Wechselwirkungen aufzuzeigen. Obwohl viel Biographisches zur Sprache kommt, will das Buch nicht zwei Biographien bringen – es gibt eine Reihe von vorzüglichen Lebensdarstellungen zu Thomas Mann, einige auch zu Heinrich Mann: Dort steht allerdings meist das Leben im Mittelpunkt, nicht so sehr das Werk. Aber würde uns das Leben der Brüder interessieren, wenn es nicht das Werk gäbe? Wohl kaum – obwohl die Neugier, vor allem was Thomas Mann angeht, nicht davor zurückgeschreckt hat, auch Intimes ans Licht zu bringen, das eigentlich nur den Voyeur interessieren dürfte. Etwa die Homosexualität: ist es das eigentliche Lebensproblem, der verborgene Motor des Thomas Mannschen Schreibens, sein Werk nur Ventil und Ausgleich, eine Flucht ins Fiktive, also ein ins Literarische abgedrängtes Bekenntnis und Surrogat eines nicht ausgelebten Lebens? So ist das manchmal dargestellt worden, aber das ist bestenfalls die halbe Wahrheit (oder vielleicht noch weniger). Viel bestimmender war der lebenslange Dialog mit Heinrich – nicht nur in Briefen und Kommentaren, Tagebüchern und Äußerungen Dritten gegenüber, sondern vor allem im Werk selbst. Dem versucht das vorliegende Buch Rechnung zu tragen. Unbestritten gibt es auch andere Zugänge – aber die Betrachtung der gegenseitigen literarischen (und menschlichen) Abhängigkeiten im Werk und der dadurch erreichten Produktivität kann helfen, das fast nicht auslotbare *Ceuvre* der Brüder in ihrer Bezogenheit aufeinander ein wenig genauer zu erschließen.

Frühe Visitenkarte und Selbstentwurf: Thomas Manns *Vision*

1893 – Thomas Mann war gerade achtzehn Jahre alt geworden – schickte er eine literarische Kleinigkeit an die *Lübecker Zeitung*: eine Farbenskizze. Es war nicht seine erste poetische Produktion; aber sie hat sich als einzige erhalten. Das anfängliche Schicksal dieses literarischen Abenteurers, in das Thomas sich gestürzt hatte, ist bekannt; die *Lübecker Zeitung* nahm das Eingekommene nicht an. Schlimmer noch: ein Redakteur der Zeitung kommentierte die Absage mit der böseartig-ironischen Bemerkung: «Wenn Sie öfters solche Einfälle haben, sollten Sie wirklich etwas dagegen tun». Der Absagebrief tat seine Wirkung, aber allzu schmerzlich war das wohl nicht. Viele Jahre später, in *On myself*, hat Thomas Mann das Ereignis so kommentiert, wie ihm damals wohl auch schon zumute gewesen sein mochte: «Ich war davon nicht so niedergeschlagen, wie man denken sollte, denn einen richtigen Redaktionsbrief in Händen zu haben, war immerhin ein Ergebnis. [...] dergleichen Anfänger-Erlebnisse gehören nun einmal zum Schriftsteller-Leben und besagen gegen zukünftige bessere Erfolge gar nichts».¹

Die Erzählung erschien dennoch – in einer Lübecker Schülerzeitschrift mit dem programmatischen Titel *Frühlingssturm*, Juni/Juli 1893. Im Mai 1893 war die erste Nummer herausgekommen, reichlich großspurig als *Monatsschrift für Kunst, Literatur und Philosophie* titulierte; Thomas Mann hatte eine Art Leitartikel geschrieben und darin einiges an satirischen Seitenhieben ausgeteilt gegen die Stadt, über die der Frühlingssturm nun hereinbrechen sollte, nämlich über «unser würdiges Lübeck». Ein verstaubter Ort, in dem sich jedoch immerhin noch einiges an Leben regt; der Frühlingssturm soll beitragen, dieses Leben aufzuwecken und anzufeuern. Wie ein Wirbelwind also will das kleine Heftchen in die Lübecker Schläfrigkeit und ins Philistertum hineinfahren, in «Gehirnverstaubtheit und Ignoranz», und was geboten und lebenerweckend sein soll, ist in der Einleitung dieses kleinen, nur wenige Seiten umfassenden Heftes auch genannt: «Jugendkraft und Kampfesmut, voll vorurteilsfreien Anschauungen und strahlenden Idealen!»²

Phrasen, ungläubwürdiges Pennälergerede. Aber so begann eine literarische Karriere. Der *Frühlingssturm*, war weiter zu lesen, wolle aus jenem

staubbedeckten Grasplatz, dem Lübeck gleiche, «kraftvoll das Leben» herauswühlen «aus der erstickenden Hülle». Denn Leben, so versichert der Leitartikler, sei vorhanden.

Und den literarischen Beweis trat er sogleich an: mit seiner *Vision*. Die *Prosa-Skizze*, wie der Untertitel lautete, hat er damals (vermutlich) als *Farbenskizze* der *Lübecker Zeitung* eingereicht; und eine solche ist sie.

Vision

Prosa-Skizze

Wie ich mir mechanisch eine neue Zigarette drehe und die braunen Stäubchen mit feinem Prickeln auf das weißgelbe Löschpapier der Schreibmappe hintaumeln, will es mir unwahrscheinlich werden, daß ich noch wache. Und wie die feuchtwarme Abendluft, die durch das offene Fenster neben mir hereingeht, die Rauchwölkchen so seltsam formt und aus dem Bereich der grünbeschirmten Lampe ins Mattschwarze trägt, steht es mir fest, daß ich schon träume.

Da wird's natürlich schon ganz arg; denn diese Meinung wirft der Phantasie die Zügel auf den Rücken. Hinter mir knackt heimlich neckend die Stuhllehne, daß es mir jäh wie hastiger Schauder durch alle Nerven fährt: Das stört mich ärgerlich in meinem tiefsinnigen Studium der bizarren Rauchschriftzeichen, die um mich irren, und über die einen Leitfaden zu verfassen ich bereits fest entschlossen war.

Aber nun ist die Ruhe zum Teufel. Tolle Bewegung in allen Sinnen. Fieberisch, nervös, wahnsinnig. Jeder Laut keift. Und mit all dem verwirrt steigt Vergessenes auf. Einst dem Sehnsinn Eingepprägtes, das sich seltsam erneut; mit dem Fühlen dazu von damals.

Wie interessiert ich es bemerke, daß mein Blick sich gierig erweitert, als er die Stelle im Dunkel umfaßt! Jene Stelle, aus der sich lichte Plastik stets deutlicher hervorhebt. Wie er es einsaugt; eigentlich nur wähnt, aber doch selig. Und er empfängt immer mehr. Das heißt gibt sich immer mehr; macht sich immer mehr; zaubert sich immer mehr ... immer ... mehr.

Nun ist es da, ganz deutlich, wie damals, das Bild, das Kunstwerk des Zufalls. Aufgetaucht aus Vergessenem, wiedergeschaffen, geformt, gemalt von der Phantasie, der fabelhaft talentvollen Künstlerin.

Nicht groß: klein. Auch kein Ganzes eigentlich, aber doch vollendet wie damals. Doch unendlich im Dunkel verschwimmend, nach allen Seiten. Ein All. Eine Welt. – Licht zittert darin und tiefe Stimmung. Aber kein Laut. Nichts dringt hinein von dem lachenden Lärm ringsum. Wohl nicht jetzt ringsum, aber damals.

Ganz unten blendet Damast; quer zacken und runden und winden gewirkte Blätter und Blüten. Darauf durchsichtig hingeplattet und dann schlank ragend ein Kristallkelch, halb voll blassem Gold. Davor träumend hingestreckt eine Hand. Die Finger liegen lose um den Fuß des Kelches. Um den einen geschmiegt ein duffsilberner Reif. Blutend darauf ein Rubin.

Schon wo es nach dem zarten Gelenk im Formencrescendo Arm werden will, verschwimmt es im Ganzen. Ein süßes Rätsel. Träumerisch und regungslos ruht die Mädchenhand. Nur da, wo sich über ihr mattes Weiß weich eine hellblaue Ader schlängelt, pulsiert Leben, pocht Leidenschaft langsam und heftig. Und wie es meinen Blick fühlt, wird es rascher und rascher, wilder und wilder, bis es zum flehenden Zucken wird: Laß ab ...

Aber schwer und mit grausamer Wollust lastet mein Blick, wie damals. Lastet auf der Hand, in der bebend der Kampf mit der Liebe, der Sieg der Liebe pulsiert ... wie damals ... wie damals ...

Langsam löst sich vom Grunde des Kelches eine Perle und schwebt aufwärts. Wie sie in den Lichtbereich des Rubins kommt, flammt sie blutrot auf und erlischt jäh an der Oberfläche. Da will wie gestört alles schwinden, wie sehr der Blick sich müht, zeichnend die weichen Konturen aufzufrischen.

Nun ist es dahin; im Dunkel zerronnen. Ich atme tief – tief auf, denn ich bemerke, daß ich das vergessen hatte darüber. Wie damals auch ...

Wie ich mich müde zurücklehne, zuckt Schmerz auf. Aber ich weiß es nun so sicher wie damals: Du liebtest mich doch ... Und das ist es, warum ich nun weinen kann.

Ein Farbenspiel: weißgelbes Löschpapier, eine grünbeschirmte Lampe, blaues Gold in einem Kristallkelch, mattes Weiß der Haut und eine hellblaue Ader, ein blutroter Rubin und ein duffsilberner Reif. Bunte Impressionen, aber schon bei den Farbwerten ein Bemühen um Genauigkeit und Diversion: mattes Weiß, ein blutiges Rot, etwas Mattschwarzes – nicht die blaue Ader, sondern die hellblaue. Doch was sich auf der einen Seite wie eine Suche nach dem *mot propre*, dem wirklich treffenden Wort ausnimmt, läßt andererseits den Schluß zu, daß etwas bezeichnet werden soll, das mit Worten gar nicht eindeutig zu bezeichnen ist, denn es geht offenbar um etwas Mittleres zwischen zwei reinen Farben, von denen jede für sich als Bezeichnung unzureichend ist und nur ersatzweise etwas zu benennen hilft. Das Löschpapier: es ist weder weiß noch gelb, sondern weißgelb; es gibt für den Zwischenwert kein eigenes Wort, und so ist es weder das eine noch das andere und doch beides zugleich.

Reicht die Sprache nicht aus, um das zu bezeichnen, was etwas Einmalig-Besonderes darstellt, bedarf ein Wort, ein Farbwert der Steigerung, um präzise zu werden? Drückt sich hier ein Ungenügen an der Sprache aus, selbst und gerade dort, wo sie um äußerste Genauigkeit bemüht ist? Die Suche nach dem *mot propre* wird auch später noch begegnen, ohne daß dieses sich immer finden ließe; manchmal wird das Gesuchte auch beschrieben, indem es gegen das abgegrenzt wird, was es nicht ist. Ein Jahrzehnt später

wird diese literarische Technik, die das Ungenügen an der Sprache durch sprachliche Umschreibungen zu kompensieren sucht, wieder angewandt. Etwa zu Beginn der Erzählung *Tonio Kröger*: «Die Wintersonne stand nur als armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt. Naß und zugig war's in den giebeligen Gassen, und manchmal fiel eine Art von weichem Hagel, nicht Eis, nicht Schnee».³

Was fiel nun vom Himmel? Nicht Hagel, sondern weicher Hagel, aber eigentlich auch nicht weicher Hagel, sondern nur «eine Art von weichem Hagel», und sagen läßt sich nur, was dieses nicht ist: «nicht Eis, nicht Schnee». Auch hier also Mittleres, undefinierbares und unbestimmbares: bei allem Bemühen um Genauigkeit eigentlich ein Bankrott der Sprache, der hier an einem unscheinbaren Detail, aber doch an prominenter Stelle, nämlich zu Beginn der Erzählung, deutlich wird. Ist das schon Thomas Manns «Exaktheitsdrang», der sich hier abzeichnet? Ist es die Suche nach «Mitte», wenn von zwei Extremen die Rede ist, zwischen denen etwas eigentlich Gemeintes zu finden ist? Sind es Beschreibungen dessen, was es nicht ist, um so wenigstens annäherungsweise das zu bezeichnen, was eigentlich gemeint ist? «Mitte» wird später für Thomas Mann ein Lebensprinzip sein, eine immer wieder eingenommene Position zwischen Extremen, zwischen Ironie und Radikalismus etwa, noch 1918, in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*; aber «Mitte» ist auch ein Schreibziel, und Thomas Mann mag schon früh erkannt haben, daß allenfalls Annäherungsversuche möglich sind, wenn es darum geht, genau zu sein, genauer, als es die landläufige Sprache vermag. Ist es schon im ersten Satz des *Tonio Kröger* ein ähnliches Bemühen, wenn es um die eher verborgene als sichtbare Wintersonne geht, um den armen Schein, «milchig und matt»? Hier die Variation als Stilmittel, um quasi reduplikativ in sprachlicher Mutation das zu benennen, was mit einem einfachen Wort nicht zu bezeichnen ist? Was unterscheidet «milchig» von «matt»? Eigentlich so gut wie nichts. Aber das eine Wort verstärkt das andere, variiert nicht den Sachverhalt, sondern nur die Bezeichnung, obwohl eben das gleiche gemeint ist: Eindeutigkeit durch wiederholtes, verstärkendes Benennen.

Das alles scheint sich in *Vision* schon abzuzeichnen; die kleine Skizze ist ein erster Versuch in einer Schreibart, die später zu einem der Stilprinzipien Thomas Manns werden sollte. Im übrigen: das Visuelle überwiegt alles andere, Thomas Manns Welt ist vor allem eine gesehene Welt – «kein Laut. Nichts dringt hinein von dem lachenden Lärm ringsum». So wird es auch später sein, wenn in *Buddenbrooks* im ersten Teil das Interieur des Hauses in

der Mengstraße beschrieben wird, bis hin zu *Felix Krull*, der ein gesehenes Paris und Lissabon erleben wird, kein gehörtes oder gefühltes. Mit der Farbenskizze, mit der *Vision* ist das alles schon vorgezeichnet.

Genaueres Lesen ist angesagt. Thomas Manns Arbeit für den *Frühlingssturm* läßt noch sehr viel mehr erkennen als frühe persönliche Stileigentümlichkeiten. Da ist naturalistische Genauigkeit am Werk, nähert sich Thomas Manns *Vision* fast dem Sekundenstil: es wird protokolliert, das scharf Beobachtete sprachlich so exakt wie möglich reflektiert. Thomas Mann hat auch später die Nähe zum Naturalismus nie geleugnet, seine *Buddenbrooks* sogar eine naturalistische Chronik genannt. Auch die frühe Skizze ist eine dem Naturalismus verpflichtete Momentaufnahme – aber hier mischen sich noch andere Einflüsse der Jahrhundertwende. Wenn von den Blättern und Blüten die Rede ist, die «quer zacken und runden und winden», so ist das unzweifelhaft ein Jugendstilmotiv. Doch vor allem hat sich Thomas Mann hier etwas anderes zunutze gemacht, das aus Frankreich kam: die Ästhetik der minutiösen Empfindungsanalyse. Denn so genau alles Äußerliche beobachtet ist, so sehr ist die kleine Skizze auch ein Seelenprotokoll, Berichtserstattung über Gefühle, Ahnungen, Gewißheiten – eben das war modern, war die Umsetzung der Psychologie in Literatur.

Eigentliches Thema der kleinen Skizze sind denn auch nicht Gegenstände oder Farben, Formen oder Gesten, sondern die eigenen Gefühle. Kein Zufall, daß von den Nerven und vom Nervösen die Rede ist – auch diese Prosaskizze ist Nervenkunst, der Erzähler steigt hinab in die Tiefen und Abgründe der eigenen Empfindungen, und sie sind es, die er eigentlich protokolliert – so gut es mit Hilfe der Sprache eben möglich ist. Es versteht sich dabei von selbst, daß dabei nicht moderate Alltagsgefühle und kleine Jedermannsempfindungen aufgezeichnet werden: die Phantasie ist gewaltig tätig, ein «hastiger Schauder» fährt «durch alle Nerven», denn diese sind in einen höchsten Spannungszustand versetzt – «fiebrisch, nervös, wahnsinnig». Und es ist eigentlich nicht Wirkliches, was der Erzähler sieht, ist er doch eingetaucht in einen Zwischenzustand zwischen Wachen und Träumen – ein Mittleres auch hier, kein reines Wachen, kein tiefer Traum, sondern eine Art Wachtraum. Der ist voll träumerischer Effekte, aber der Erzähler ist dennoch bei vollem Bewußtsein, registriert die Bilder, die auf ihn zutreiben, und es ist nicht so sehr der Rauch der Zigarette, es sind nicht die Traumbilder, die er betrachtet: er betrachtet vor allem und immer wieder sich selbst. Diese Prosaskizze ist Eigenpsychologie. Und damit verdoppelt sich der Erzähler gleichsam: er bemerkt interessiert, daß sein Blick «sich gie-

rig erweitert, als er die Stelle im Dunkel umfaßt». Der Erzähler blickt dem empfindenden Ich über die Schulter, und er hat ein kühles Interesse an dem anderen Ich, das von nervöser Leidenschaftlichkeit geradezu heimge-sucht ist. Dieses Protokollieren der eigenen Stimmungen, deren Objektivati-on in der Niederschrift: die Nähe zum Tagebuch ist fast überdeutlich, und hier, in dieser kleinen Prosaskizze, scheint schon der Grund gelegt zu sein für das spätere jahrzehntelange Notieren und Protokollieren der eigenen Gefühlswelten, das Sichselbstbeobachten und das Sichselbstrechtfertigen vor dem, der das alles beobachtet – und vor allem: vor sich selbst.

Was sieht der sich selbst beobachtende Beobachter? Was er zunächst wahrnimmt, scheint nur Vorbereitung auf Kommendes zu sein: bizarre Rauchschriftzeichen, die aus dem Bereich der grünbeschirmten Lampe ins Mattschwarze drängen. Denn vor allem sieht er das, was früher einmal war: Vergangenheit, und was er beschreibt, ist das «Fühlen dazu von damals». Also eine Erinnerung; und während des Tagtraums tauchen Fragmente einer früheren Wirklichkeit auf, Damast, ein Kristallkelch, und dann, Zen-trum des Bildes, «träumend hingestreckt eine Hand. Die Finger liegen lose um den Fuß des Kelches». Das Motiv des Frauenarms wird im Werk Tho-mas Manns immer wieder begegnen, vor allem im *Zauberberg* und, spät noch, im *Felix Krull*: eine Liebesreminiszenz, ein Lebenssymbol, ein pars pro toto. Auch hier steht die Hand für Leben und Leidenschaft, der Blick des Erzählers lastet geradezu auf dieser Hand, sieht dort Liebe pulsieren – als Phantasmagorie, als Erinnerung, als ein chimärisch wieder lebendig gewordenes Damals.

Wollen wir dem Erzähler glauben, was er schildert, zeigt sich hier Leben, wird Leidenschaft erkennbar, und wollen wir ihm abnehmen, daß die Ader wilder und wilder zuckt, können wir nachvollziehen, daß dort «der Kampf mit der Liebe, der Sieg der Liebe pulsiert»?

Es würde sehr schwer fallen. Denn hier wird etwas sichtbar, was den Schriftsteller sein ganzes Leben lang verfolgen wird: die Unfähigkeit, Lei-denschaft zu beschreiben. Vielleicht auch Leidenschaft zu empfinden? Daß das Leben sei, was er als pulsierende Ader beschreibt, ist konstruiert, un-glaubwürdig, ein eigentlich gründlich mißlungener Versuch, eine frühere Gegenwart noch einmal zu beschwören. Über etwas nur undeutlich Imagi-niertes kommt das alles nicht hinaus. Und wenn uns der Text weismachen will, daß hier etwas früher Erlebtes noch einmal hochkomme, so wird in der versuchten Beschreibung nur zu deutlich, daß da eine fast unüber-brückbare Distanz zum früher angeblich Erlebten besteht – wenn man un-