

Malte Herwig

„Nur in der Jugend gestielt“

Die langen Wurzeln des *Felix Krull*

„Ein Werk muß lange Wurzeln haben in meinem Leben, geheime Verbindungen müssen laufen von ihm zu frühesten Kindheitsträumen, wenn ich mir ein Recht darauf zuerkennen, an die Legitimität meines Tuns glauben soll“ (über *Joseph und seine Brüder*, XI, 661). Die Wurzeln des *Felix Krull* sind in der Tat lang. Sie reichen nicht nur Jahrzehnte bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert und weiter in Thomas Manns Lübecker Kindheit zurück, sondern Jahrtausende in die Vergangenheit, zu den Kindheitsträumen der Menschheit, von deren Entwicklungsgeschichte Professor Kuckuck dem Hochstapler erzählt.

Naturgeschichte als „Legitimation“ künstlerischen Arbeitens? Das scheint auf den ersten Blick ungewöhnlich, muß es aber nicht sein. Als Thomas Mann während der Arbeit am *Felix Krull* im Oktober 1951 das Field Museum of Natural History in Chicago besuchte, war es gerade die Naturgeschichte, die ihn zutiefst ergriff und im Tagebuch vermerken ließ: „Unermüdet von diesem Schauen. Keine Kunstgalerie könnte mich so interessieren“ (Tb, 6.10.1951). Wenige Tage zuvor hatte er dem Museum bereits eine erste Visite abgestattet und war – es ist keine Übertreibung – überwältigt:

Im naturhistorischen Museum. Höchst lebhafter und fruchtbarer Eindruck. Das Ur-Leben. Schwämme, die 50 Millionen Jahre überlebt haben. Querschnitte von ebenfalls sehr frühen Muscheln in feinsten Ausarbeitung des Gehäuses. Frühestes organisches (Pflanzen)-Leben in der Meerestiefe. Dort fing alles an. Die Erde noch leer, mit baumähnlichen Farrenschäften, weich. Wunderschöne zoologische Modelle aller Art. Skelette der Reptil-Monstren und gigantischen Tiermassen, die, allzu plump, die Erde beherrschten. Eier gebärende Säugetiere mit Tragtaschen. Menschenaffen. Höhle mit Neanderthal-Menschen. Der Mann, plumpnackig, mit blutigem Kniee [sic!], haarig nicht sehr. Das Baby im Arm des Weibes am heutigen. Bewegt. Etwas wie biologischer Rausch. | Gefühl, daß dies alles meinem Schreiben und Lieben und Leiden, meiner Humanität zum Grunde liegt. (Tb, 4.10.1951)

Es war nichts Geringeres als „[h]umanistische Naturwissenschaft“ (Tb, 18.1.1952), was Mann im Sinne hatte. Nicht nur beschäftigte er sich über Jahrzehnte hinweg mit naturwissenschaftlichen Kulturfragen und schrieb dieses brennende Interesse seinen bedeutendsten Romanen ein. Die Wurzeln dieses

von seinem Autor selbst so oft als repräsentativ dargestellten Œuvres verzweigen sich tief in einen kulturellen Nährboden, der ungemein reich an naturwissenschaftlichen Ideen und Fragestellungen war. Es geht mir aber nicht darum, der Quellenforschung einfach noch einen beliebigen Bereich hinzuzufügen. Das führt oft und allzu leicht dazu, dass wir den Baum vor lauter Wurzeln nicht mehr sehen.

Vielmehr möchte ich die auf dieser Tagung vielberufenen Schwierigkeiten aufgreifen, mit denen Thomas Mann bei der Weiterführung seines Romans in den fünfziger Jahren kämpfte, und zeigen, wie er diese Schaffenskrise durch die Einarbeitung der nur scheinbar sperrigen und willkürlich eingeschalteten naturwissenschaftlichen Exkurse kompositorisch überwand. Es geht also nicht nur um inhaltliche, sondern auch ästhetische Fragen, nicht nur das worüber, sondern gerade auch das wie – was sowohl im Hinblick auf die abstrakten wissenschaftlichen Konzepte, von denen Kuckuck erzählt, als auch angesichts der „fossilen Naturexperimente“ in seinem Museum keine geringe erzählerische Herausforderung ist.

Thomas Manns Sorge, dass dem Roman der geistige Hintergrund und eine einheitliche Struktur fehlten, wurde hier schon angesprochen. Trifft auf den späten Krull nicht Henry James's Bezeichnung des Romans im Allgemeinen als „loose, baggy monster“ zu? Die Weltreise, zu der Felix aufbricht, wird durch die Begegnung mit dem Cicerone Kuckuck zur Reise ins „Dunkel der Vorzeit“ und „Wanderung durchs Unendliche“, in den Worten Kuckucks nicht weniger als eine „Inspektionsfahrt“ (VII, 534) durch den Planeten und seine Vergangenheit. Es überrascht kaum, daß Mann angesichts dieser konzeptionellen Ausweitung seines Romans mitunter Angst vor der eigenen Courage bekam und in Briefen wiederholt über die Gefahr klagte, „ins ‚Faustische‘ zu geraten und die Form zu verlieren“.<sup>1</sup> Die „faustische Expansivität“<sup>2</sup> der Kuckuck-Abschnitte war in der Tat weder formal noch inhaltlich eine leicht zu bewältigende Aufgabe. Hinzu kamen Zweifel, ob es dem *Krull* für ein Alterswerk nicht an Ernst und Würde mangle: „Pan-Erotik und Juwelendiebstahl, sind das Scherze, an die man die hohen Jahre seines Lebens wenden soll?“<sup>3</sup> Aber unterschätzen wir den Autor nicht, wenn wir die Stoßseufzer über die „undurchführbare[n]

<sup>1</sup> Mit unabsehbaren Folgen für die geistige Gesundheit: „Ein kleiner Enkel von mir hat gesagt, als er aus der Kirche kam: ‚Wenn man anfängt über Gott nachzudenken, kriegt man Gehirnverschüttung.‘ Ein neues Wort und kein schlechtes“ (23.12.1951 an Paul Amann). Vgl. auch 11.3.1952 an Emil Preetorius, 20.3.1952 an Karl Kerényi.

<sup>2</sup> 29.4.1952 an Hermann Weigand.

<sup>3</sup> 28.4.1952 an Ferdinand Lion. Vgl. 6.9.1954 an Preetorius: „Ich möchte auch eigentlich ganz anderes machen, Würdigeres, meinen Jahren Angemesseneres [...]“; 20.1.1954 an Werner Weber: „Findet man dann, daß diese Späße allzu sehr unter meinen Jahren sind, so höre ich überhaupt auf und denke mir etwas Würdevolleres aus“.

Krull-Scherze“ (Tb, 12.12.1951) des doch gerne und gerade im Tagebuch Klagen allzu ernst nehmen? Das expansive außer-Kontrolle-Geraten eines Projektes konnte er zudem bereits seit dem *Zauberberg*, der ursprünglich als kurzes Satyrspiel zum *Tod in Venedig* angelegt war und dann weit darüber hinauswuchs.

Nein, dieser von Selbstzweifeln geplagte und vermeintlich seinen Sack geleert habende „alte Meister“ kannte noch das eine oder andere Rezept, mit dem sich der Zauber eines organischen Kunstwerkes bewerkstelligen und das „Faustische“ des *Krull* bändigen ließ. War nicht gerade der *Faust* ein ermutigendes Exempel? Schließlich hatte Goethe ihn im 24. Lebensjahr begonnen und erst im 82. abgeschlossen. Manns Selbstkommentare zeigen, daß er sich Goethes Werk „unter dem Gesichtspunkt der Lebenseinheit“ (XI, 158) zum Vorbild nahm.<sup>4</sup> In einem Brief an Erich von Kahler zitiert er aus Barker Fairleys *Study of Goethe*: „He was often able to recover a former mode and complete a work that belonged to the past.“ und ergänzt sofort: „Das kann ich auch“.<sup>5</sup>

Ein weiteres Problem war die Verbindung von Heiterkeit und Tiefe, Ernst und Humor. Im Rekurs auf *Faust* ließ sich beides verbinden, denn „es gibt Späße, die sehr ernst genommen werden wollen, oder es ist nichts damit“ (VII, 516). Während der Arbeit am Kuckuck-Kapitel notierte Mann ins Tagebuch: „Gelesen in Croce's ‚Goethe‘, worin die *leichte* Behandlung des II. Faust mir Spaß machte. Die deutsche Goethe-Exegese kommt schlecht weg“.<sup>6</sup> Croce stellt in seinem Buch bewußt die Disparität der beiden *Faust*-Dramen heraus und fordert, der zweite Teil müsse als eigenes Drama und „phantasievoll[e]s Spiel eines alten Künstlers“ gesehen werden.<sup>7</sup> Der Tragödie zweiter Teil sei das Werk eines weisen Menschen, der „den Glauben an das Leben aus allem Schiffbruch gerettet hatte“ und „seine Weisheit gern in ein Lächeln kleidete und selbst seinen Glauben gleichsam beiläufig und oft nicht ohne Ironie bekannte“.<sup>8</sup> Der Kern dieses ironisch geläuterten, pessimistischen und doch im Zeichen menschlicher Anteilnahme stehenden Glaubens Thomas Manns ist Kuckucks (All-) Sympa-

<sup>4</sup> Vgl. IX, 598; Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern: Francke 1982, (TMS 5), S. 289.

<sup>5</sup> 15.12.1947. Barker Fairley: *A study of Goethe*, Oxford: Clarendon Press 1947.

<sup>6</sup> Tb, 20.1.1952.

<sup>7</sup> Benedetto Croce: *Goethe: Studien zu seinem Werk*, übers. von Werner Ross, Düsseldorf: Schwann 1949, S. 138.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 139. In einer Polemik gegen die *Faust*-Studie von Manns Schwiegersohn Borghese wendet Croce sich gegen dessen Interpretation von Fausts Entwicklung als „Aufstieg“ von einer Sünde zur nächsten, und liefert zugleich die Formel zur Umarbeitung des *Faust* in einen Schelmenroman: „Wenn Goethe einen Menschen darstellen wollte, der von einem Fehler in den anderen fiel und sich dieses Gebarens nicht schämte, so zeichnete er ihn nicht als heroisch-tragische Gestalt, sondern als munteren Schelm“ (S. 306).

thie. Er zieht hier die Konsequenz aus den Erfahrungen seines eigenen Lebens, indem er das „Wissen von Anfang und Ende“ als das eigentlich Menschliche darstellt, weil es gerade in der Zeitlichkeit des Lebens mit seiner „Lust und Last“ den eigentlichen Wert menschlicher Existenz zu erkennen helfe. Dem „Erkenntnissatz“ des *Zauberbergs* entspricht Manns reifes Glaubensbekenntnis zur Vergänglichkeit, das er nicht nur Kuckuck in den Mund legte, sondern auch als eigenständigen Beitrag in einer Sendereihe des amerikanischen CBS-Radios unter dem Titel „*This I believe*“ vortrug.<sup>9</sup> Mann betonte denn auch, daß die Heiterkeit und das Humoristische im Krull nicht das *Resultat* „zeitflüchtigen Leichtsinns, eines sträflichen escapism“ seien, sondern dem Unmenschlichen humanen Widerstand entgegenzusetzen sollten, und „daß das Buch bei all seiner Lockerheit, allem Unfug, den es treibt, eine gewisse symbolische Aktualität besitzt, die den Hellenen und Feineren nicht entgehen [...] dürfte“ (XI, 530). Es handelt sich also in der Tat um Thomas Manns eigene „sehr ernste Scherze“.<sup>10</sup>

Das „Faustische“ des *Krull*, es entsteht durch Zitat und – Folge einer jahrzehntelangen Praxis der *imitatio* – Selbstzitat. In Kuckucks Ausführungen läßt Mann bekanntlich auch „seinen“ Goethe aus *Lotte in Weimar* zu Wort kommen.<sup>11</sup> Im Monolog des siebten Kapitels beschreibt dieser die Klassische Walpurgisnacht als

ein Spiel, schwer von Idee, von Lebensgeheimnis und witzig-träumerischer, ovidischer Erläuterung der Menschwerdung, – ohne alle Feierlichkeit, stilistisch aufs Allerleichteste und –lustigste geschürzt [...]. ‚Das letzte Product der sich immer steigenden Natur ist der schöne Mensch‘. Der Winckelmann verstand was von Schönheit und sinnlichem Humanismus. Hätte seine Freude gehabt an diesem Übermut, die biologische Vorgeschichte des Schönen in seine Erscheinung aufzunehmen; an der Imagination, daß Liebeskraft der Monade zur Entelechie verhilft, und daß sie, als Klümpchen organischen Schleims im Ocean beginnend, durch namenlose Zeiten des Lebens holden Metamorphosen-Lauf durchmißt hinauf zum edel-liebenswürdigsten Gebilde. (II, 679f)

Daß Kuckucks Ausführungen über die natürliche Entwicklungsgeschichte von Krull als biologische Vorgeschichte des Schönen und Krull selbst als das letzte Produkt der sich immer steigenden Natur verstanden werden, wird aus den Kommentaren des Ich-Erzählers überdeutlich. Die Urtümlichkeit der „ungeheuerlich anzusehenden fossilen Naturexperimente“ im Museum führt ihm zwar den Kontrast zwischen seiner eigenen Eleganz und diesen frühen Formen

<sup>9</sup> Vgl. 23.12.1951 an Amann; das „Kuckuckstatement“ (Tb, 1.2.1952) wurde unter dem Titel „Lob der Vergänglichkeit“ vielfach nachgedruckt.

<sup>10</sup> Goethe an Wilhelm von Humboldt über *Faust*, 17.3.1832.

<sup>11</sup> Wysling 1982, S. 291 ff.

organischen Lebens vor Augen, aber er sieht sie doch als eine Art evolutionäre Urbilder seiner selbst und damit des schönen Menschen:

Was mir dabei bewegend im Sinne lag, war der Gedanke, daß dies alles erste Ansätze, in keinem noch so absurden Fall einer gewissen Eigenwürde und Selbstzweckhaftigkeit entbehrende Vorversuche in der Richtung auf mich, will sagen: den Menschen waren [...] (VII, 574).

Die Evolution des Lebens als biologische Vorgeschichte des Schönen – mit dieser Verbindung von Biologie und Mythos waren die Ansprüche in der Tat hoch gesteckt. Die „reizvoll[e]“ Idee, die ‚Geburt der Venus‘ einmal aus dem Mythologischen ins Kosmologische“ zu übersetzen (wie er nach Beendigung des Kuckuck-Kapitels an Alexander M. Frey schrieb), kam Thomas Mann bei der Lektüre von Konrat Zieglers Schrift *Gedanken über Faust II*, in der diese Interpretation der Klassischen Walpurgisnacht bereits 1919 angeregt wurde und die sich vermutlich seit langem in Manns Bibliothek befand. Daß „Liebeskraft der Monade zur Entelechie verhilft“ ist eine (im erotomanischen Stil von Wilhelm Bölsches *Liebesleben in der Natur* zugespitzte) Paraphrase von Zieglers Aussage, daß am „Beispiel des Homunculus gezeigt werde, wie prinzipiell Leben entstehe und der Monade auf thaletisch-neptunistischem Wege durch die Kraft der Liebe zur Entelechie“ verholfen werde.<sup>12</sup> Bei Ziegler las Mann, wie Goethe in die lockere Form der menippeischen Satire, „die im Altertum der derb gewürzten Popularphilosophie [...] diente“, die „schwere Gedankenfracht seiner mystischen Naturphilosophie gestopft hat, natürlich unter angemessener Veredlung der Form“<sup>13</sup>. Damit waren die kompositorischen Ansprüche an das Kuckuck-Kapitel allerdings hoch, dessen Gestaltung sich an Goethes Plan aus *Lotte in Weimar* und damit an Zieglers Deutung ausrichtet:

Auf mythologischen Humor, auf Travestie ist alles zu stellen, und tiefsinnig naturphilosophische Insinuation widerspreche hier der leichten Form [...]. Viel zu denken, viel zu sinnen gibts beim zarten Lebensfaden [...]“ (II, 680).

Ziegler verweist in seinem Aufsatz über *Faust II* auf ein kleines Buch von Wilhelm Hertz, *Goethes Naturphilosophie im Faust*, in dem die Klassische Walpurgisnacht anhand von Goethes naturwissenschaftlichen Auffassungen gedeutet wird. In der kurzen Schrift stellt Hertz auch die (von Ziegler kritisierte) These auf, daß Goethe Fausts Hadesfahrt zugunsten der natur-

<sup>12</sup> Konrat Ziegler: *Gedanken über Faust II*, Stuttgart: Metzler 1919, S. 51 f.

<sup>13</sup> Ziegler 1919, S. 53.

gesetzlichen Motivierung der Erscheinung Helenas aufgegeben habe.<sup>14</sup> Goethe habe Helena „wahrhaft lebendig“ im klassischen (also naturgesetzlich-organischen) Sinne gestalten wollen, nicht romantisch und künstlich.<sup>15</sup> Hertz verbindet seine Ausführungen über den symbolischen Charakter des naturphilosophisch-mythologischen Abschnitts mit produktionsästhetischen Überlegungen zur Funktion dieser Szene innerhalb des zweiten Teils, belegt dies ausführlich mit Äußerungen Goethes und weist nach, wie die Arbeiten des Zoologen Christian Gottfried Ehrenberg über Infusorien sowie die Erklärung des Meeresleuchtens durch den Arzt Gustav Adolf Michaelis im Jahre 1830 Goethes Arbeit an der Meeresgötterszene unmittelbar beeinflussten.<sup>16</sup> Michaelis hatte nachgewiesen, daß das Meeresleuchten durch Infusorienschwärme erzeugt werde, was Goethe bei der Abfassung der Schlußszene des zweiten Aktes bekannt gewesen sei. Die naturgesetzliche Erklärung des Meeresleuchtens durch Infusorien habe es Goethe dann ermöglicht, das niedrige organische Leben des Homunculus eben als Meeresleuchten Bühnenwirksam und zugleich wissenschaftlich richtig darzustellen: Homunculus zerschellt an Galateas Muschelthron und geht der Anweisung des Thales folgend als Infusorium in niedriges organisches Leben ein („Von vorn die Schöpfung anzufangen“, v.8322), aus dem er sich dann entlang natürlicher Gesetze weiterentwickeln kann durch „tausend, abertausend Formen / Und bis zum Menschen hast du Zeit“ (v.8325 f.).

Hertz' Schlußbemerkung über diese fruchtbare Verbindung von Naturwissenschaft und Literatur lesen sich wie ein literarisches Rezept für die intendierten sehr ernststen Scherze. Sie lassen sich nicht nur auf das Kuckuck-Kapitel, sondern auch auf Manns Produktionsverfahren schlechthin übertragen:

Durch dieses Streben, das Zwischenspiel mit dem fertigen Anfang und dem fertigen Schluß der Dichtung zu verbinden, sah sich Goethe darauf hingewiesen, den ihm von außen wie von innen stets in gleicher Fülle zuströmenden naturwissenschaftlichen Gedanken in den ästhetisch-sittlichen Kunstkreis der Dichtung Einlaß zu gewähren. [...] Der Zusammenfluß dieser Ströme aus den verschiedenen Provinzen des Gedankenreichs des Dichters ließ in der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ jenes zauberhafte Ganze

<sup>14</sup> Wilhelm Hertz: *Goethes Naturphilosophie im Faust: Ein Beitrag zur Erklärung der Dichtung*, Berlin: Mittler 1913. Diese Schrift wird bei Ziegler zitiert auf S. 51 ff. Auch Kerényi ist Hertz' These bekannt, allerdings aus dessen Artikel „Der Schluß der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Jg. 7 (1919), S. 281–300; hier S. 281, auf den er auf den Seiten 13 f. und 69 seiner Schrift über das Ägäische Fest verweist.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 101 ff. Ehrenberg: *Organisation, Systematik und geographisches Verhältnis der Infusierstierchen*. Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften 1830 (in Goethes Bibliothek erhalten); Gustav Adolf Michaelis: *Über das Leuchten der Ostsee*, Hamburg: Perthes und Besser 1830. Vgl. Goethes Brief an Ehrenberg vom 6.11.1830.

entstehen, das der Vernunft wie der Phantasie des Betrachters nie sich erschöpfenden Genuß bietet.<sup>17</sup>

Wysling überschätzt also die Bedeutung mythologischer Schriften zuungunsten von Zieglers Aufsatz, die er trotz zahlreicher Anstreichungen Manns als Quelle kaum ernst zu nehmen scheint. Denn der naturwissenschaftliche Subtext des Kuckuck-Kapitels läßt sich aus den Thesen Zieglers und Hertz' viel besser erklären. Wenn Wysling entschuldigend bemerkt, daß die „locker-additive Struktur“ des Abenteuerromans es gestatte, „jeden beliebigen Exkurs“ in den Roman einzuschalten – also auch das naturwissenschaftlich inspirierte Ausschweifen ins Universelle – dann verkennt er den integralen kompositorischen Stellenwert, den die naturwissenschaftlichen Abschnitte analog zu *Faust II* und im Rahmen der Goethe-*imitatio* Manns auch für den späten Teil des Krull haben.<sup>18</sup>

Aufgrund seiner Schwierigkeiten mit der Fortführung des *Krull* orientierte sich Mann an der Konzeption, die er in *Lotte in Weimar* Goethe in den Mund gelegt hatte. Dieser wiederum nimmt in dem berühmten Monolog die eigene Rezeptionsgeschichte vorweg, indem er seine Interpreten Ziegler und Hertz paraphrasiert, welche wiederum aus damals (um 1910) aktuellem populärwissenschaftlichem Gedankengut schöpften. Mann griff 1951 auch deshalb wieder zu Zieglers Kommentar, um dort Anregungen zur Verbindung der disparaten Teile des Romans zu bekommen.<sup>19</sup>

Ziegler nämlich versteht den „mythologisch-naturphilosophischen“ Teil der klassischen Walpurgisnacht als „Zwischenaktsmusik über das Thema der Entstehung des Lebens“.<sup>20</sup> Diese Bezeichnung trifft auch auf Manns „kosmische Walpurgisnacht“<sup>21</sup> zu, ja, das Kuckuck-Gespräch im Zug und der Museumsbesuch lassen sich in die Struktur des Romans viel besser einordnen, wenn man sie gerade nicht wie Wysling als „beliebigen Exkurs“, sondern als bewußt nach Goethescher Vorlage eingefügtes Kompositionselement versteht, eben als Vorbereitung auf das Erscheinen der Schönheit – nicht Helenas hier, sondern

<sup>17</sup> Ibid., 152.

<sup>18</sup> Wysling 1982, S. 286.

<sup>19</sup> Für diese These spricht auch die Tatsache, daß er zu dieser Zeit noch diverse andere Goethe-Arbeiten las (etwa Fairleys und Croces Studien).

<sup>20</sup> Konrat Ziegler: Gedanken über Faust II, Stuttgart: Metzler 1919, S. 56. Wysling zufolge strich sich Mann „schon bei den Vorarbeiten zum *Lotte*-Roman“ Textstellen an (1982, 295), unter anderem einen Satz über die Entwicklung „vom Urtier zur vollendeten Menschenschönheit“ („Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten ‚großen Gespräche‘ Thomas Manns“, in: Hans Wysling: Ausgewählte Aufsätze 1963–1995, hrsg. v. Thomas Sprecher und Cornelia Bernini, Frankfurt/Main: Klostermann 1996, S. 285–309; hier S. 298). Doch Mann kannte Zieglers Schrift wohl bereits zur Zeit des *Zauberberg*.

<sup>21</sup> Ibid, S. 299.

der beiden Damen Kuckuck. So sagt Krull gegen Ende des siebten Kapitels, daß er „den Gang durchs Museum geradezu als Vorbereitung betrachtet zum Wiedersehen mit Mutter und Tochter“ (VII, 581) und schlägt Zouzou nicht umsonst einmal schnippisch dem „Geschlecht der Stachelhäuter“ (VII, 597) zu, also dem Symbol für die eigene Schönheit.

\*

Soweit zur *Struktur* des späten *Krull*. Wie verhält es sich nun mit Stil und Inhalt? Auch hier halfen Mann naturwissenschaftliche Sujets und Stilmuster, die Krullsche Gratwanderung von Humor und Ernsthaftigkeit, parodistischer Burleske und naturphilosophischem Tiefgang zu bewerkstelligen. Er griff dabei zum einen auf bewährte, dem zweifelhaften Thema literarische Würde verleihende Vorlagen wie Goethes *Faust* zurück. Ein Beispiel: Der Blauwal ist zwar, in Kuckucks Worten „groß wie zwanzig Elefanten, ein Monstrum, auf Erden gar nicht zu erhalten und zu ernähren“ (VII, 539), aber trotz Melvilles *Moby Dick* doch eigentlich ein literarisches Leichtgewicht. Daß diese „riesig Trantonne“ dennoch einen so naturphilosophisch-subtilen Gedanken zu veranschaulichen vermag wie Goethes Vorstellung einer „Intention, die geistig in den Monaden liegt und nach leiblicher Entfaltung des innerlich vorgebildeten Zieles strebt“<sup>22</sup>, das konnte Mann aus dem schon erwähnten Buch von Wilhelm Hertz erfahren. Dieser zitiert aus Goethes Aufsatz *Die Faultiere und die Dickhäutigen*:

Wir hören hier von einem „ungeheuren Geist, wie er im Ozean sich wohl als Walfisch dartun konnte“, der aber anstatt in „ein reines Element, das einem inneren Gesetz, sich zu entwickeln, nicht entgegensteht“, in Sumpf und Kies gerät und sich demgemäß nur als mißgestaltetes Ungeheuer darzustellen vermag.<sup>23</sup>

Solch ein Ungeheuer nämlich ist der Blauwal, den Kuckuck als „Ausschweifung“, als „Wucherung von Leben“ und „Monstrum“ bezeichnet, das die Natur in ihrem Übereifer bei der Befolgung der Idee des Zellenzusammenlebens geschaffen und das sie schnell in Meer geschickt habe, „wo es nun als riesige Trantonne, mit zurückgebildeten Hinterbeinen, Flossen und Ölaugen, seiner Daseinsmasse zu mäßiger Freude, Jagdwild der Fettindustrie, in unbequemer Lage seine Jungen säugt und Krebschen schlingt“ (VII, 539). Das Beispiel verdeutlicht, wie Mann es versteht, in einem einzigen Satz lexikonartige Grundinformationen (Ernährung, Fortpflanzung, wirtschaftliche Bedeutung, Anatomie

<sup>22</sup> Hertz 1913, S. 60.

<sup>23</sup> Hertz 1913, S. 61.

der Wale) mit naturphilosophischen (Goethe) und biologischen (Zelltheorie) Diskursen zu einer geschliffenen literarischen Groteske zu verbinden. Subtil, aber kaum noch überraschend, ist auch die intertextuelle Verbindung zur Meeresgötterszene in *Faust II*, in welcher ebenfalls der Krebschen schlingende Wal vorkommt: „Im weiten Meere mußt du anbeginnen! / Da fängt man erst im Kleinen an, / Und freut sich Kleinste zu verschlingen; / man wächst so nach und nach heran, / Und bildet sich zu höherem Vollbringen“ (vv.8260-4).

Doch nicht nur Goethe diene als Vorlage für die naturwissenschaftlichen Abschnitte. Indem Hans Wysling die Konversation zwischen Krull und Kuckuck psychologisch als Selbstgespräch des Bilanz ziehenden alten Autors deutet und mit Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Freud und Goethe die sattem bekannten Elemente dieses „narzisstischen Vexierspiel[s]“ identifiziert,<sup>24</sup> läßt er sich gerade die überraschenden Verbindungen entgehen, die Mann zum zeitgenössischen Umfeld seiner frühesten literarischen Versuche herstellt. Er verarbeitete im Kuckuck-Gespräch und Museumsbesuch auch Reminiszenzen an die Literatur um 1900, und zwar sowohl hinsichtlich der benutzten Stilelemente wie auch versteckter Anspielungen auf die damalige populärwissenschaftliche Literatur. Durch diese Rückbesinnung wird das Kuckuckgespräch in der Tat zu einer Reflexion auf die eigene künstlerische Herkunft und Entwicklung. Mit dem Haeckelschen „Zauberwort: ‚Entwicklung!‘“<sup>25</sup> beschwört der alte Autor auch das Umfeld seiner künstlerischen Anfänge herauf.

Die autobiographische Chiffre dafür ist die Seelilie, mit der Kuckuck Felix Krull vergleicht. Meine Damen und Herren, ich darf Sie experimentehalber darum bitten, den folgenden Worten Kuckucks einmal nicht unter dem Blickwinkel der Ur-, sondern der Literaturgeschichte zu lauschen. Der Vergleich mit einer Seelilie scheint Krull „nicht wenig schmeichelhaft“, worauf Kuckuck ausführt:

Nur weil es Ihnen wie der Name einer Blume klingt. Die Seelilie ist aber keine Blume, sondern eine festsitzende Tierform der Tiefsee, zum Kreis der Stachelhäuter gehörig und davon wohl die altertümlichste Gruppe. Wir haben eine Menge Fossilien davon. Solche an ihren Ort gebundenen Tiere neigen zu blumenhafter Form, will sagen zu einer stern- und blütenartigen Rundsymmetrie. Der Haarstern von heute, Nachkomme der frühen Seelilie, sitzt nur noch in seiner Jugend an einem Stiele im Grunde fest. Dann macht er sich frei, emanzipiert sich und abenteuernd schwimmend und kletternd an den Küsten herum. Verzeihen Sie die Gedankenverbindung, aber so, eine moderne Seelilie, haben Sie sich vom Stengel gelöst und gehen auf Inspektionsfahrt.

<sup>24</sup> Wysling 1996, S. 309.

<sup>25</sup> Ernst Haeckel, *Die Welträthsel: Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*, Bonn: E. Strauss 1899, S. 271.

Fast scheint es, als spiele der Autor selbstironisch auf seine eigenen künstlerischen Anfänge zur Zeit der Jahrhundertwende an, die blütenartige Ornamentik des Jugendstils, von der er sich aber emanzipiert und zum modernen Schriftsteller, dem modernen Schriftsteller gewandelt hat. Die Seelilie als eine der autobiographischen Masken Thomas Manns? Auf seinem mit den Idolen der Selbstidentifikation ausgestatteten Schreibtisch können Besucher des Thomas Mann-Archivs in Zürich jedenfalls noch heute neben Savonarola und Napoleon auch eine versteinerte Seelilie finden (vgl. Abbildung S. 158).

Die Wahl der Seelilie als Symbol für Krull ist nichts weniger als beliebig. Auf sie stieß Mann in einem Abschnitt über Symmetrie und Funktion in der *Allgemeinen Biologie* von Paul Kammerer, der die Blumenähnlichkeit festsitzender Tierformen erwähnt und mit Beispielen belegt.<sup>26</sup> In den Notizen zum Felix Krull paraphrasiert Mann aber nicht nur Kammerers *Biologie*, sondern exzerpiert zusätzliche Informationen über die Seelilie aus *Meyers Kleinem Lexikon*, in dem er nachgeschlagen hatte, um sein Wissen über den bei Kammerer erwähnten „Haarstern“ zu vertiefen.<sup>27</sup> Der Lexikoneintrag lautet:

HAARSTERNE (*Seelilien*, Crinoidea), fast ausgestorbene Klasse der Stachelhäuter, festsitzende Tiefseebewohner mit Stiel, oder schwimmende u. kletternde Küstenbewohner (nur in der Jugend gestielt), wie der *Mittelmeer-H.* (Antedon mediterraneus), gelb, rot oder braun, mit 10 gefiederten, zerbrechlichen und leicht regenerierenden, eingeweidelosen, etwa 5 cm langen Armen. Zahlreiche Fossilien, bes. Stielglieder (*Bischofs-, Bonifatiuspfennige, Enkriniten*).

Unter all den bei Kammerer genannten blumenähnlichen Tieren (Seerose, Seenelke, Seeanemone, Blumenpolypen, Seetulpe) greift sich Mann ausgerechnet die Seelilie heraus, denn mit seiner „stern- und blütenartigen Rundsymmetrie“ (VII, 534) assoziiert der *Haarstern* ja sowohl Kuckuck (Sternenaugen) wie auch Krull (der sich als „Blüte“ der Gesellschaft empfindet, VII, 529). Die Seelilie ist aber keine Blume, sondern eine „festsitzende Tierform der Tiefsee, zum Kreis der Stachelhäuter gehörig und davon wohl die altertümlichste Gruppe“ (VII, 533), womit nicht nur auf die in Krull gipfelnde lange Entwicklungsgeschichte des Schönen verwiesen wird, sondern auch auf Zouzou, die wie der Hochstapler dem „Geschlecht der Stachelhäuter“ (VII, 597) angehört. Zwar weist Wysling auch auf die entwicklungsgeschichtliche Perspektive des Vergleichs hin, die durch intertextuelle Verweise auf den Goethe-Monolog in *Lotte* und auf *Faust II* („Und bis zum Menschen hast du Zeit“, v. 8326) gegeben ist. Der bloße Zitatnachweis kann jedoch nicht erklären, warum Kuckuck seinen Zuhörer

<sup>26</sup> Kammerer 1915, 91. Vgl. auch das Seelilien-Diorama im Field Museum.

<sup>27</sup> Notizen zum *Felix Krull*, Notizblatt 618. Von Wysling nicht bemerkt, der den ganzen Abschnitt Kammerer zuordnet.

ausgerechnet mit einem Haarstern vergleicht: die schmeichelhafte Assoziation mit einer Blume ist ja von Kuckuck nicht als ästhetisches Kompliment gemeint. *Tertium comparationis* zwischen Krull und der Seelilie ist nicht die vollendete äußere Schönheit (obwohl durch eine nur scheinbare Blume natürlich der schöne Schein von Krulls Existenz suggeriert wird), sondern die morphologische Entwicklung vom festsitzenden „Gewächs“ zum umherstreichenden Tier. Mann verwendet die im Jugendstil beliebte Blumenornamentik also in genialer Zuspitzung, indem er statt einer tatsächlichen Blume ein biologische Entwicklungsmuster repräsentierendes Tier als Analogon des forschenden Künstlers setzt. Er beschreibt die Geschichte des Haarsterns als eine Art biologischen Bildungsroman *in nuce*, denn er „sitzt nur noch in seiner Jugend an einem Stiele im Grunde fest. Dann macht er sich frei, emanzipiert sich und abenteuerlich schwimmend und kletternd an den Küsten herum“ (VII, 534).

Die (Jugend-)Stilblüte des Lexikoneintrages, wo der Haarstern „nur in der Jugend gestielt“ ist, hat Mann zwar wörtlich notiert, aber nicht in den Roman-text aufgenommen. Das ist um so bemerkenswerter, als die naturwissenschaftlichen Abschnitte im *Krull* ausgiebig aus dem Motiv- und Bildvorrat des Jugendstils schöpfen und deutliche Anklänge an die monistische Naturphilosophie um 1900 haben. Ausgangspunkt ist eben jener Vergleich Krulls mit einer Seelilie. Blüte, Stengel, Lilie und Stern stellen die Verbindung zur dekorativen Bildlichkeit des Jugendstils her. Die im Jugendstil beliebte Blumenornamentik schmückt auch die erste Ausgabe von Bölsches *Liebesleben in der Natur*, deren Illustrationen ein gutes Beispiel für die „Vergeistigung der Natur in den Pflanzenstilisierungen“ sind. Der Illustrator Müller-Schönefeld bediente sich dabei vor allem der Lilie und des Löwenzahns.<sup>28</sup>

\*\*

Die Verschränkung von natürlicher Entwicklungsgeschichte und forschendem Individuum in einer monistischen All-Sympathie war ein beliebter Kunstgriff in der populärwissenschaftlichen Literatur der Jahrhundertwende. Dichter wie Heinrich Hart, Johannes Schlaf, Gottfried Benn und Arno Holz bedienten sich im weltanschaulichen Vorrat des Monismus. Die Kuckuck in den Mund gelegte Kombination von Stern, Blume und urzeitlicher Perspektive findet sich zum Beispiel in einem Gedicht aus Arno Holz' *Phantasus*:

<sup>28</sup> Antoon Berentsen: „Vom Urnebel zum Zukunftsstaat“. Zum Problem der Popularisierung der Naturwissenschaften in der deutschen Literatur (1880–1910), Berlin: Oberhofer 1986, S. 159.

Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt  
 war ich eine Schwertlilie.  
 Meine Wurzeln  
 saugten sich  
 in einen Stern.  
 Auf seinem dunklen Wasser  
 schwamm  
 meine blaue Riesenblüte.<sup>29</sup>

Die scheinbar frei-assoziative Verknüpfung von lyrischem Ich, Lilie, Stern und Blüte hat ihre Wurzeln im monistischen Diskurs um 1900. Peter Sprengel hat scharfsichtig auf die Ähnlichkeit dieses Gedichts mit der Schlußpassage von Bölsches zweibändiger *Entwicklungsgeschichte der Natur* (1894–96) hingewiesen.<sup>30</sup> Dort heißt es:

In den Phantasieträumen der Menschheit ist oft die Vorstellung wiedergekehrt, daß die Sterne des Firmaments Anteil hätten an unserer kleinen irdischen Lebensbahn, daß die Blumen mit ihren weichen Farben, ihrem Duft verzauberte Menschenseelen seien. In gewissem, hohem Sinne wird das zur Wahrheit auch in dem einheitlichen Weltensbilde, das die Forschung uns entrollt. In der ungeheuren Kette, die alles Gewordene zusammenhält, greift der fernste Fixstern ein in unser eigenstes Sein. In den immer erneuten Möglichkeiten der Entwicklung schlummert in jedem alles: in der blauen Lotosblüte schläft schon der Mensch.<sup>31</sup>

Erst die Kenntnis dieser Quelle ermöglicht es, wie Sprengel zeigt, das Bild der blauen Riesenblüte (das nicht zur Schwertlilie paßt) zu erklären, mit dem Holz das erzromantische Symbol evolutionär umdeutet.<sup>32</sup> Auch der Entwicklungsgedanke und die Vorstellung von All-Einheit und Allbeseelung verbinden Holz' Gedichtsammlung mit Bölsches Naturgeschichte: „Die Wahrheit der Phantasie ist die Einheit der Welt, die Wahrheit des *Phantasmus* liegt im Monismus“.<sup>33</sup>

Ein weiteres Beispiel ist Holz' „satirisch-parodistische[s] Monstredrama“<sup>34</sup> *Die Blechschmiede*, die eine Parodie von Goethes Klassischer Walpurgisnacht enthält. In Holz' moderne Walpurgisnacht ist eine im Phantasmus-Stil an der Mittelachse angeordnete, enzyklopädisch angelegte Entwicklungsgeschichte

<sup>29</sup> Arno Holz: *Phantasmus*, hrsg. von Gerhard Schulz, Stuttgart: Reclam 1984, S. 59.

<sup>30</sup> Peter Sprengel: Darwinismus und Literatur: Germanistische Desiderate, in: *Scientia Poetica*, Jg. 1 (1997), S. 140–182; hier S. 157.

<sup>31</sup> Wilhelm Bölsche: *Entwicklungsgeschichte der Natur*, 2 Bde., Neudamm: Neumann 1894/1896, hier Bd. II, S. 794.

<sup>32</sup> Sprengel 1997, S. 157.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Karl Riha: Blechschmied Arno Holz. Zur Struktur des satirischen Monstredramas „Die Blechschmiede“, in: *Text und Kritik: Arno Holz*, H. 121 (Januar 1994), S. 76–83; hier S. 76.

vom Urtier aufwärts eingeschaltet. Die einzelnen Entwicklungsstadien werden unter Buchstaben von A bis M behandelt, beim Neandertaler angekommen bricht die Aufzählung ab – also genau dort, wo auch Krulls Museumsbesuch endet. Peter Sprengel hat am Beispiel des Panzerflügelfisches nachgewiesen, wie eng sich Holz bei der Beschreibung der vorzeitlichen Tierwelt an Bölsches *Entwicklungsgeschichte der Natur* gehalten hat. Während Holz' Technik der rhythmischen Sprachaufschwellung sich von Manns geschliffenem Stil unterscheidet, weist doch die saloppe Vorführung dieses grotesken Urfisches schon auf Krulls ironischen Ton im Naturkundemuseum voraus. Wir sehen hier nämlich:

eigenartigst, eigenwilligst, eigensinnigst, eigenbrödlerischst  
 disproportionische,  
 schon seit Jahrmillionen krepierete, schon seit Jahrmillionen mumifizierte,  
 schon damals halb liquidierte, schon damals halb emeritierte,  
 schon  
 damals halb  
 kassierte [...]  
 ihr starres, brillig stieres,  
 dummes  
 Doppelscheitelauge  
 gespenstischst, grünlichst, glotzgreulichst  
 bleckende [...]  
 an  
 sich selber verreckende,  
 acherontische, stygische, phlegethonische  
 Panzerflügelfische;<sup>35</sup>

Man vergleiche damit Krulls tröstliche Worte zum „kassiert[en]“ Dinosaurier: „Laß dir's nicht nahegehen! Gewiß, du bist verworfen worden und kassiert wegen Maßlosigkeit, aber du siehst, wir haben dich nachgebildet und gedenken dein“ (VII, 575 f.). Ebenso lapidar heißt es vom Aussterben des Säbelzähntigers: er „verelendete rasch und gab die Existenz auf“ (VII, 576). Die in diesen Formulierungen zum Ausdruck kommende kuriose Verwunderung über die „von der Natur verdrossen fallengelassen[en]“ ungefügen Wesen geht „auf wehmütig scherzhafte Weise“ (VII, 577) einher mit sentimentaler Rührung<sup>36</sup> ob des Aussterbens der Saurier. Die sentimentale Erregung angesichts des urzeitlichen Formenpanoramas verspottet auch Holz in der *Blechschieme*, in der von „gerührten Gelehrten, von erschütterten Forschern, von freudentränenvergießenden Paläozoologen“<sup>37</sup> die Rede ist.

<sup>35</sup> Arno Holz: Werke, hrsg. von Wilhelm Emrich und Anita Holz, Neuwied: Luchterhand 1961, Bd. VI, S. 267 f.

<sup>36</sup> Vgl. 14.10.1951 an Hermann Hesse und Manns Tagebucheinträge vom 4. und 6.10.1951.

<sup>37</sup> Holz, *Werke*, Bd. VI, S. 262.

Neben dem parodistischen Tonfall haben diese Texte gemeinsam, daß sie das Faszinierend-Groteske an den „Ausschweifungen“ herausstellen, zu denen sich die Natur hat „hinreißen“ lassen (VII, 539). Solche die Natur vermenschlichend als handelnde „Person“ darstellenden Wendungen waren allerdings nicht der Satire vorbehalten. In dem Kosmos-Band *Weltschöpfung*, den Thomas Mann möglicherweise schon für den *Zauberberg* heranzog, schreibt Max Wilhelm Meyer im gleichen Duktus wie Mann, wenn auch ganz unironisch, von den zunächst nur „ganz schüchternen Versuchen“ der Natur mit geflügelten Insekten; erst nach einiger Zeit habe der „unaufhaltsam aufstrebende Geist der Natur“ mit den Flugechsen „einen weit kühneren Vorstoß“ gewagt, der „jene entsetzlich anzusehende Flugeidechse“ (den Pterodaktylus) hervorgebracht habe.<sup>38</sup> Auch bei Meyer geht es für dieses Ungeheuer nicht gut aus, er schließt in Kuckuck-Manier: „Die Flugeidechse und überhaupt fliegende Reptilien waren scheinbar mißglückte Schöpfungsversuche, die Natur setzte diese Richtung nicht weiter fort [...]“.<sup>39</sup>

Ähnlich frappierend sind die bislang gänzlich unbemerkten Übereinstimmungen von Bölsches *Entwicklungsgeschichte* mit Kuckucks von Allsympathie getragenen Ausführungen. Bölsche möchte den Menschen wieder heimisch machen in den unermeßlichen kalten Räumen des Kosmos und sieht angesichts der Einheit der gesamten Schöpfung Grund zur Befriedigung darüber, „daß alles Fleisch von unserm Fleisch und Blut von unserm Blute sei, – daß der Mensch nicht ein armer Fremdling sei am rauhen Gestade dieser Welt, sondern der glückliche Erbe, dessen Sinne aufgeweckt sind, um Herrlichkeiten zu schauen, an denen zahllose Jahrmillionen gebaut haben“.<sup>40</sup> So erfährt auch Krull, daß sich der Körper des Menschen aus denselben Elementarteilchen zusammensetzt wie Sterne und Sternenstaub. Er dürfe nicht daran zweifeln, so Kuckuck, daß „die Natur eine geschlossene Einheit bilde, vom einfachsten leblosen Stoff bis zum lebendigsten Leben“ (VII, 545). An diesem Leben, wird Krull belehrt, habe „alles raumzeitliche Sein, alle Materie [...] teil, sei es auch im tiefsten Schlummer nur“, und Kuckuck wünscht ihm schließlich, daß er vom Getümmel der Milchstraßen, der Blume des Feldes und vom moosigen Stein träumen möge: „Sehen Sie mit Sympathie seinem Dasein zu, das wachste Sein dem tiefst schlummernden, und begrüßen Sie ihn in der Schöpfung!“ (VII, 548) Nur in seiner skeptischen Vorstellung von der Vergänglichkeit des Seins weicht Mann vom utopischen Zukunftspathos Bölsches ab, der im letzten Satz seiner *Entwicklungsgeschichte* die aufsteigende Entwicklungslinie der Ver-

<sup>38</sup> Max Wilhelm Meyer: *Weltschöpfung. Wie die Welt entstanden ist*, neu durchgesehene Ausgabe, Stuttgart: Franck'sche Verlagshandlung 1907, S. 75 f.

<sup>39</sup> Meyer 1907, S. 77.

<sup>40</sup> Bölsche 1894/96, II, S. 794.

vollkommnung von der Blüte über den Menschen hinaus zum Übermenschen verlängert: „[...] im Menschen schlummert zweifellos der Keim übermenschlicher Entfaltung, deren Ahnen uns gegeben ist, deren Erfüllung aber erst weit entfernte Tage genießen werden.“<sup>41</sup>

Bei allen Unterschieden in der Rezeption des Darwinismus monistischer Prägung läßt sich ein Reservoir von gemeinsamen Stil- und Denkmustern (z. B. Haeckels biogenetisches Grundgesetz) feststellen, aus dem auch Mann schöpfte. Ein Vergleich zwischen dem Kuckuck-Gespräch und Werken von Holz und Johannes Schlaf mag das belegen. In Schlags Prosagedicht *Zwielicht* (1896) schwankt das lyrische Ich angesichts der ungeheuren Planetenwelten zwischen panerotischer Allsympathie und Schrecken:

Ich fühle das eisige, tiefschwarze Grausen der endlosen Räume. Ich sehe all die gelben Welten und höre den gräßlichen Tumult ihres Umlaufs. Jahre, Jahrzehnte, Jahrtausende und Jahrmillionen, in die Unendlichkeiten hinein, das gleiche und ewiggleiche kalte blöde Sausen ihrer Bahnen. Feuer, Wasser und Elemente, werdender Weltenstoff in den unerhörten Empörungen seiner zahllosen Bildungen. Wogen als weltenweite Nebel, dichten sich und lösen sich wieder und härten sich zu Welten, zeugen, gebären und verschlingen sich wieder, rasen ewig zwischen Werden und Untergang.<sup>42</sup>

Ganz ähnlich sinniert Kuckuck über Werden und Vergehen, zwischen denen vielleicht nur einige Billionen Jahre (man denke an *Phantasus*) lägen: „Unterdessen feiere das Sein sein tumultuöses Fest in den unermesslichen Räumen, die sein Werk seien und in denen es Entfernungen bilde, die von eisiger Leere starrten“ (VII, 545). Auch die das Planetengewimmel nachahmende rhythmisch-poetische Gestaltung findet sich bei Kuckuck:

Dies Ineinander- und Umeinanderkreisen und Wirbeln, dieses Sichballen von Nebel zu Körpern, dies Brennen, Flammen, Erkalten, Zerplatzen, Zerstäuben, Stürzen und Jagen, erzeugt aus dem Nichts und das Nichts erweckend, das vielleicht besser, lieber vielleicht im Schlaf geblieben wäre und auf seinen Schlaf wieder warte [...]. (VII, 545)

Beide Texte konterkarieren Pascals in den *Pensées* festgehaltene Schauer ob der „silence des espaces infinis“, den *horror vacui* also vor einem (sinn)leeren All, durch ihren panerotischen Unterton, der auf die Liebe als Harmonieelement aller Schöpfung hinweist und mit dem Schlaf Bölsches *Liebesleben* schon vorwegnimmt. Mit „sehnenden und immer sehnenderen Bahnen kreisen die Welten“ umeinander in der Sehnsucht ihrer Elemente „nach aufflammender Vereinigung“:

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid., S. 49f.

Der sehrende Zwang der Elemente aber dichtet sich in unergründlichen Mischungen, gestaltet sich und wird lebendig und seines seligunseligen Geschicks sich bewusst in den unzähligen Generationen ungezählter Lebewesen. In Milliarden von Krystallen formt sich ihre Sehnsucht und Seligkeit, in Kampf und Widerspiel, verfeinert sich aus dem Nichtorganischen zur ersten dumpfen Lebensregung des Urschleims, wird Pflanze und Tier, wie die Zeitalter sich vollenden und das selige Ziel sich nähert. Und das Tier wurde im Kreislauf der Entfaltungen erlöst zur Klarheit über sich selbst hinaus im Menschen.<sup>43</sup>

Indem Mann die Planeten dem Anziehungsfeld der Sonne „huldigen“ läßt, verweist er zudem auf die mystische Sprache eines Kepler und die Tradition der Sphärenharmonie.<sup>44</sup> Das Gefühl der Geborgenheit in Gottes Schöpfung, das noch aus Keplers hymnischen Worten spricht, wird im *Fin de Siècle* von einem überquellenden, ekstatischen Erlösungsstreben verdrängt, das auf erotische Vereinigung und Vermischung als Ersatzbefriedigung abzielt. Dementsprechend wird die planetare Gravitation als quasi-sexuelle *Anziehungskraft*<sup>45</sup> dargestellt. Die „eigentümlichste, mystisch-innigst empfundene Erotisierung stofflich-naturhafter Anziehungskräfte“ (IX, 184), die Mann 1925 an Goethes *Wahlverwandtschaften* hervorgehoben hatte, ufer hier in kosmischen Panerotizismus aus.

Daß die Jugendstilelemente im *Krull*, der Identifizierung Manns mit seinem Protagonisten entsprechend, auch biographischen Charakter haben und Teil des Selbstgesprächs und Vexierspiels sind, liegt auf der Hand: Thomas Mann war ja, wenn man so will, selbst in der Jugend gestielt, wie die Skizze *Vision* illustriert, zu der von seinem letzten Roman tatsächlich die oben apostrophierten „geheime[n] Verbindungen“ laufen. Der kurze Text ist mit den zeitüblichen bildlichen Zutaten: Damast, Blätter und Blüten, Gold, Perlen, Kristallkelch, duffsilberner Reif, blutroter Rubin usw. ausgestattet und steht mit seinen dekorativ-ornamentalen Stilelementen ganz in der Tradition von Impressionismus und Jugendstil. Die *Vision*, die sich dem von Zigarettenrauch eingehüllten und in einen fiebrigen Erregungszustand gefallenem Erzähler plötzlich,

<sup>43</sup> Johannes Schlaf, *Frühling*, Leipzig: Kreisende Ringe, 1896, S. 52 f.

<sup>44</sup> Kepler schreibt in seiner 1619 erschienenen *Weltharmonik* von den Planeten, die der Sonne „durch ihre ewigen Umdrehungen huldigen und sie gleichsam anbeten“ und den Monden, welche wiederum die Planeten „durch ihren Lauf umringen, verehren, hüten und bedienen“ (Johannes Kepler: *Weltharmonik*, übers. und eingeleitet von Max Caspar, München: Oldenbourg 1939, S. 351).

<sup>45</sup> Vgl. die Kapitelüberschrift „Der Atome Hassen und Lieben“ in Bölsche: *Das Liebesleben in der Natur. Eine Entwicklungsgeschichte der Liebe*, 3 Bde., Leipzig: Diederichs 1906, Bd. I, 2. Buch), die auf Empedokles' „Lieben und Hassen der Elemente“ zurückgeht, welches in Haeckel 1903, S. 89 zitiert wird). Bölsche stellt Liebe als geradezu mechanische Anziehungskraft dar in Form von Gravitation, Adhäsion, magnetischer und elektrischer Anziehung sowie chemischer Affinität (Bd. I, S. 122).

„[a]ufgetaucht aus Vergessenem“ darbietet, ist die von einem „Kunstwerk des Zufalls [...] unendlich im Dunkel verschwimmend, nach allen Seiten. Ein All. Eine Welt“ (VIII, 9f.). Überfeinerung der Nerven, erotisch aufgeladene rauschhafte Visionen – damit sind schon einige Bezüge zu Manns letztem Roman gegeben, in dem die „berauschende Weitdeutigkeit“ von Kuckucks Ausführungen über das All in seinem jungen Zuhörer „eine meine Natur fast überspannende Ausdehnung des Gefühls“ bewirkt (VII, 546 f.); und hatte nicht schon der das „Formencrescendo“ des Armes lustvoll mit Blicken aufsaugende Schöpfer von *Vision* eine Neigung zum „Extremitätenkult“ (VII, 541) und schaulustige Neugier auf „fremde Physiognomien“ (VII, 532)? Bemerkenswert ist auch die „grausame Wollust“ des distanzierenden Beobachters in *Vision*, dessen kalten Blick „es“, nämlich das Leben, spürt und darunter „zum flehenden Zucken“ wird (VIII, 10). Genau so beschreibt noch der alte Thomas Mann die „erste Zuckung des Seins“ (VII, 543) in Kuckucks All – und worin besteht für Kuckuck diese „Zuckung“: Lichtwellen, die zum kosmischen Fest anschwellen, ebenfalls ein Rückgriff auf *Vision*: „Ein All. Eine Welt. – Licht zittert darin und tiefe Stimmung“ (VIII, 10).<sup>46</sup> Die impressionistisch-ästhetizistische Vision des Jugendwerks wird im letzten Roman unter dem seriösen Deckmantel naturwissenschaftlicher Beglaubigung ins unermesslich-Kosmische ausgedehnt: hier schließt sich insgeheim (und mit schelmischem Humor) ein Kreis!

Allerdings ist das Rauschhafte der Krullschen Visionen im Vergleich zu ästhetizistischen Ekstasen wie *Vision* durch sozial-menschliche Anteilnahme geläutert: Neubegierde und Reiselust sind zwar erotisch aufgeladen, aber zuletzt Ausdruck des Verlangens nach „nie erfahrener Menschlichkeit“ und des Wunsches, „in fremde Augen, fremde Physiognomien zu blicken, sich an einer unbekanntem menschlichen Körperlichkeit und Verhaltensweise zu erfreuen“ (VII, 532).<sup>47</sup> Mit Narzißmus allein ist diese Betroffenheit und Sehnsucht nach fremden Physiognomien nicht mehr zu erklären. Sie verweist vielmehr auf monistische Denkmuster, die den Menschen als Teil der All-Einheit verstehen. Als solcher ist er nicht nur seinen Mitmenschen verwandt, sondern jedem Teil der gesamten Schöpfung, sei er auch noch so unscheinbar.

<sup>46</sup> Auch bei den Lichtwellen handelt es sich um eine Kontrafaktur aus Selbstzitat und angelesenem physikalischen Wissen: Daß „Lichtwellen und elektromagnetische Wellen ohne tragendes Medium existieren“ können, notierte sich Mann aufmerksam nach der Lektüre von Lincoln Barnettes *The universe and Dr. Einstein* (zum Einfluß von Barnett auf Thomas Manns späte „All-Gedanken“ vgl. das fünfte Kapitel in Malte Herwig: *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Frankfurt/Main: Klostermann 2004).

<sup>47</sup> Vgl. die treffenden Ausführungen von Wolfgang Schneider über die „Entwicklungslinie vom ‚kalten‘ Blick und Körper-Irritation zur Sympathie mit dem Organischen“ (*Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*, Frankfurt/Main: Klostermann 1999, S. 333–336).

„Wenn Sie öfters solche Einfälle haben, sollten Sie wirklich etwas dagegen tun“<sup>48</sup> Thomas Mann hat sich gegen Ende einer langen, erfolgreichen Schriftstellerlaufbahn den Spaß erlaubt, die als Antwort auf *Vision* erhaltene Mahnung des Berliner Redakteurs gründlich zu unterlaufen, um es sich selbst noch einmal zu beweisen. Denn eins war klar: „dergleichen Anfänger-Erlebnisse gehören nun einmal zum Schriftsteller-Leben und besagen gegen zukünftige bessere Erfolge gar nichts“ (XIII, 133).



*Von wegen „kurzatmige Kulturhistorie“: Versteinerte Seelilie auf Thomas Manns Schreibtisch*

<sup>48</sup> Vgl. XIII, 133.