

Im Horizont Schopenhauers

Geist und Trieb – Zur Rezeption ästhetischer Gedanken Schopenhauers und Nietzsches beim frühen Thomas Mann

Von Georges Goedert (Luxemburg)

Schönheit wird mittels der Sinne wahrgenommen. Deshalb ist die sinnliche Anschauung für die in der Kunst sich vollziehende Erkenntnis absolut vorrangig, ganz egal in welchem Ausmaße auch immer Verstand und Vernunft mitbeteiligt sein mögen. Der Anreiz der Sinne steht jedoch ebenfalls im Dienste der Triebe, was übrigens durch die Doppeldeutigkeit der Ausdrücke „Sinne“ und „Sinnlichkeit“ dokumentiert wird. Wahrnehmung und Begierde werden hier mit denselben Wörtern bezeichnet.

Wir müssen folglich von einer doppelten Funktion der Sinneseindrücke sprechen: Sie dienen der Erkenntnis und regen zugleich das Triebleben an.

Dieser Thematik können wir nachgehen, indem wir das Jugendwerk Thomas Manns als literarisches Paradigma benutzen. Das Spannungsverhältnis von Geist und Trieb kommt dort in vielerlei Schattierungen zum Ausdruck, und zwar weitgehend unter dem Einfluß Schopenhauers und Nietzsches.

I. Schopenhauer- und Nietzsche-Rezeption

Die Lektüre Schopenhauers war für den jungen Thomas Mann ein einschneidendes, ja überwältigendes Ereignis. Hierzu fehlt es nicht an beredten Selbstzeugnissen. Wir lesen von einem „Erlebnis Schopenhauer“¹, einem „metaphysische[n] Zauberspruch“², einem „Wahrheitserlebnis“, wie der Autor „es sonst in der Philosophie nicht gefunden“³ habe.

¹*On myself*, XIII, S. 142. – Wir haben folgende Ausgabe benutzt: Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a.M. 1960, 13 Bände. Den jeweiligen Band geben wir mit der römischen Zahl an.

²*Schopenhauer*, IX, S. 561.

³Ebd., S. 557f.

Es läßt sich nicht mit Genauigkeit bestimmen, wann dieses „Erlebnis“ stattgefunden hat. Sicher erscheint bloß, daß es für die Gestaltung von Thomas Buddenbrooks nächtlicher Vision, die seinem Tod kurz vorausgeht, unmittelbar verwendet wurde, wobei eine Zeitspanne in Frage kommt, die sich, für den 1875 geborenen Thomas Mann, über 1899 bis Anfang 1900 erstreckt.⁴ Was die Vision des Senators betrifft, geht es um das 41. Kapitel aus dem zweiten Band der *Welt als Wille und Vorstellung* mit dem Titel: *Ueber den Tod und sein Verhältniß zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich*, wie ja im Roman selber vermerkt ist.

Das war aber sicherlich nicht alles. Stellen aus Manns *Lebensabriß* erlauben uns, auf eine ausgiebigere Lektüre zu schließen.⁵ Und eine Analyse der Novelle *Der Kleiderschrank* kann uns sogar zu der Vermutung verleiten, hier komme bereits der Herbst 1898 in Frage.

Eine Schopenhauer-Rezeption aus zweiter Hand gab es jedoch bei Thomas Mann schon vor dieser Zeit. Sie vollzog sich im Rahmen seiner Nietzsche-Lektüre, genauer, seiner Lektüre von Nietzsches Kritik der Schopenhauerschen Ästhetik in der dritten Abhandlung der *Genealogie der Moral*. Das ist für uns eine äußerst wichtige Feststellung. Wenn wir nämlich an die Erwartungen denken, die Schopenhauer im Rahmen des Ästhetischen ganz einseitig an den Intellekt richtet, und uns außerdem bewußt sind, wie sehr Nietzsche sich davon distanziert, dann kommen wir hinein in das Spannungsverhältnis von Geist und Trieb, das Thomas Manns Frühwerk so sehr prägt.

Mit Nietzsches Hilfe gelangte Thomas Mann zu Schopenhauer. Das heißt auch, daß seine Schopenhauer-Rezeption von Anfang an geprägt war durch eine nietzschesche Optik. Er las Nietzsche bereits mit neunzehn Jahren, seit Februar/ März 1895, und zwar zuerst *Jenseits von Gut und Böse* und den *Fall Wagner*, wie es die Notizbücher ausweisen.⁶ Die für uns hier so wichtige Lektüre der dritten Abhandlung der *Genealogie der Moral*, die den Titel trägt: *Was bedeuten asketische Ideale?*, muß spätestens 1896 erfolgt sein, d.h. vor der endgültigen Niederschrift der 1897 veröffentlichten Erzählung *Der kleine Herr Friedemann*⁷, die angesehen wird als der eigentliche Durchbruch seiner Beziehung zu Schopenhauer. Man kann gar nicht genug betonen, wie einflußreich dieser Nietzsche-Text für ihn war. Später, in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, nennt er ihn einen „ewig bewunderungswürdige[n] Essay“⁸.

⁴Vgl. bspw. das Kapitel *Einkehr* in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, XII, S. 72.

⁵Vgl.: XI, S. 111.

⁶Vgl. insbesondere: Notizbuch 9, in: Thomas Mann, *Notizbücher*, herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M. 1991-1992, Bd. 2, S. 181f.

⁷Vgl. dazu: Herbert Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart 1965, S. 231.

⁸XII, S. 86.

II. Schopenhauers ästhetische Kontemplation

Schopenhauers Ästhetik ist bekanntlich beherrscht von einer ganz einseitigen Betonung des Geistigen. Diese hat Thomas Mann zur Kenntnis genommen, ohne sie jedoch in ihrer Gesamtheit für sich selber je zu beanspruchen. Seine Nietzsche-Lektüre hatte ihm dazu eine Distanz verschafft, die der Ironie Vorschub leisten konnte.

In der Tat betrachtet Schopenhauer die Kunst in ihrem Grundgeschehen ausschließlich als einen Erkenntnisvorgang. Er spricht von einer „Erkenntnisart“⁹. Die Erkenntnis, nicht das Schaffen, ist nach ihm der primäre Vorgang in der Kunst. Das heißt auch, daß für den Künstler und, wie wir noch sehen werden, auch für den einfachen Rezipienten, für den Kunstliebhaber, den Kunstbetrachter, die Welt als Wille zeitweise untergeht und nur noch die Welt als Vorstellung bestehen bleibt. Damit befreit die Kunst vorübergehend von den Unannehmlichkeiten, ja Leiden des Willens. Anders ausgedrückt heißt das: Unser Inneres ist dann ganz erfüllt vom Intellekt; der Wille dagegen, mit seinem unaufhörlichen Streben, wird zeitweise stillgelegt, ausgeschaltet.

Die Fähigkeit zur Anschauung der Ideen, d.h. also zur ästhetischen Kontemplation, spricht Schopenhauer, wie man weiß, grundsätzlich dem Genie zu.¹⁰ Die Kunst ist damit „das Werk des Genius“¹¹. Gemeint ist aber nicht ausschließlich der Künstler – das sollte stets betont werden –, sondern auch in einer gewissen Hinsicht der Philosoph, sofern die Kontemplation der Ideen zur Grundlage der Philosophie wird. Philosophie also nicht nur als Wissenschaft, sondern auch „*Philosophie als Kunst*“. Den letzteren Ausdruck hat Schopenhauer selber geprägt.¹²

Die Prädominanz des Geistes über den Willen wird in aller Deutlichkeit unterstrichen. Wie kommt nämlich Genialität zustande? Nach Schopenhauer durch ein Übergewicht an Erkenntniskraft.¹³ Prinzipiell ist die Erkenntnis zwar vorerst in den Dienst des Willens gestellt. Dank einem Überschuß an Kraft vermag der Intellekt sich jedoch hiervon zu befreien; es entsteht das reine, willenlose Subjekt der Erkenntnis, das aufhört, ein individuelles zu sein, und das somit auch nicht mehr dem transzendentalen Apriori, dem Satz vom zureichenden Grunde, verhaftet bleibt. Wenn nämlich zum Dienst des Willens nur die an den Satz vom Grunde geknüpften Erkenntnisweise taugt, dann hört dieser Dienst auf, sobald die Motive – der zureichende Grund des Handelns – ausgeschaltet sind.

So vermag die Erkenntnis wenigstens für Augenblicke den Wahn des Befangenseins in der Individuation zu durchbrechen. Alle individuellen Interessen erblässen: Die Erkenntnis kann gänzlich aufgehen im Objektsein des Geschauten.

⁹W I, S. 217. – Wir benutzen die in Wiesbaden erscheinende Brockhaus-Ausgabe sämtlicher Werke Schopenhauers in 7 Bänden. Mit „W“ bezeichnen wir die *Welt als Wille und Vorstellung*.

¹⁰Vgl.: W I, S. 218.

¹¹W I, S. 217.

¹²*Der Handschriftliche Nachlaß*, dtv, München 1985, Bd. I, S. 186.

¹³Vgl.: W I, S. 221.

Erlösung vom Willen also! Wollen bedeutet Leiden, weil es permanent ein ungestilltes Begehren involviert. Hier hört dann plötzlich alles Leiden auf.

Aber auch der „gewöhnliche Mensch“, derjenige, der nicht zu den „wenigen genialen Köpfe[n]“¹⁴ zählt, bei denen das „Maß der Erkenntnißkraft [...] das zum Dienste eines individuellen Willens erforderliche weit übersteigt“¹⁵, jemand, der zur „Fabrikwaare der Natur“¹⁶ gehört, um mal diesen so bekannten Ausdruck Schopenhauers zu gebrauchen, besitzt prinzipiell die Fähigkeit des willenlosen Erkennens. Schopenhauer meint nur, er sei einer „völlig uninteressirten Betrachtung“ zumindest „nicht anhaltend“ fähig¹⁷, und behauptet weiter, diese „Fähigkeit“ müsse in „geringerem und verschiedenem Grade auch allen Menschen einwohnen“¹⁸. Somit wäre jeder einzelne Mensch grundsätzlich imstande, mit Hilfe der Kunst den Willen in sich zur Ruhe zu bringen.

In der Kunst findet zwar keine Willensverneinung statt, denn der Wille wird, ganz im Gegenteil, in seiner zur Schau gebrachten Objektivität durch die Erkenntnis bejaht, aber die in ihr stattfindende Trennung von der Individuation und den damit verbundenen Leiden hat sie gemein mit der Resignation und der Heiligkeit. Es wird etwas von demjenigen Zustand vorweggenommen, in den der Weg der endgültigen Erlösung den Menschen versetzt. Auf der Kunst liegt ein Hauch jener Ruhe und jenes Friedens, jener, mit Schopenhauer gesprochen, „gänzliche[n] Meeresstille des Gemüths“¹⁹, ein Abglanz von dem, wie er auch einmal sagt, „Silberblick der Verneinung des Willens zum Leben“²⁰.

Die Polarität von Geist und Trieb könnte wohl extremer nicht sein. Die Kunst als Vorstufe der Heiligkeit! In seinem Schopenhauer-Essay, einer 1938 fertiggestellten Auftragsarbeit, stellt Thomas Mann fest, den „*Heiligen* als Vollender des Künstlers“ habe „der Trieb-Philosoph und Emotionalist Schopenhauer entdeckt“²¹. Er pocht auf den Antagonismus von Intellekt und Willen im Leben des Philosophen und nennt als Resultat davon u.a. „eine furchtbar radikale Zweiheit und Zerrissenheit der Erfahrung“ sowie „tiefstes Erlösungsverlangen“²².

Kunst, in ihrem Kerngeschehen, also nur noch in der Welt als Vorstellung! Erlösungsbedürftig widersetzt der Mensch sich mit seiner Erkenntnis dem „Willen zum Leben“, den Trieben, an erster Stelle dem Geschlechtstrieb. Die Genitalien werden ja bezeichnet als „der eigentliche Brennpunkt des Willens und folglich der entgegengesetzte Pol des Gehirns, des Repräsentanten der Erkenntniß, d.i. der andern Seite der Welt, der Welt als Vorstellung“²³. Der Geschlechtstrieb, wie die

¹⁴W I, S. 220f.

¹⁵W I, S. 219.

¹⁶W I, S. 220.

¹⁷Ebd.

¹⁸W I, S. 229.

¹⁹W I, S. 486.

²⁰W I, S. 464.

²¹IX, S. 573f.

²²Ebd., S. 574.

²³W I, S. 390.

gesamte Welt als Wille, würde sich also dank der ästhetischen Betrachtung vorübergehend beruhigen.

III. Nietzsches Kritik an Schopenhauers Ästhetik

So erwartet Schopenhauer vom Geist die Erlösung von den durch den Willen hervorgerufenen Qualen der Individualexistenz. Nietzsche dagegen tritt ein für ein willensstarkes Leben, das sich hinwegsetzt über eine seines Erachtens aus der Schwäche stammende Geistigkeit, die er brandmarkt als eine moralisierende, dem Nihilismus zugewandte und damit die vitale Stärke unterminierende Aggression. Hierzu liefert seine Abhandlung über die asketischen Ideale in der *Genealogie der Moral* u.a. dadurch einen Beitrag, daß sie die Beziehung hinterfragt, die Schopenhauer zwischen Kunst und Askese sieht.

Nietzsche befaßt sich dabei hauptsächlich mit der These der Überwindung des Sexualtriebs mittels der ästhetischen Kontemplation. Zuerst kritisiert er das Keuschheitsideal des *Parsifal* von Richard Wagner und betont auch die Relation des Komponisten zur Philosophie Schopenhauers.²⁴ Das führt ihn zu einer Auseinandersetzung mit Schopenhauers „Stellung“ zur Kunst, denn er ist der Ansicht, diese sei es gewesen, „um derentwillen *zunächst* Richard Wagner zu Schopenhauer übertrat“²⁵. Es folgt daraufhin eine Darstellung, die bei Thomas Mann zu mehr als einer unmittelbaren dichterischen Spiegelung geführt hat. Nietzsche behauptet nämlich, Schopenhauer habe Kants Begriff der Interessellosigkeit aus eigener „Erfahrung“ heraus interpretiert, und meint damit den Umgang mit der eigenen Sexualität, wobei er übrigens, das verdient gesagt zu werden, sehr deutlich wird.²⁶ Also eine einseitige Interpretation Kants, und das aufgrund persönlichen Erlebens! Ausdrücklich wird betont, Schopenhauer sage der ästhetischen Kontemplation nach, „dass sie gerade der *geschlechtlichen* ‚Interessiertheit‘ entgegenwirke“²⁷.

Anschließend meint Nietzsche sogar, Schopenhauers „Grundkonzeption von ‚Willen und Vorstellung‘“ und dazu der Gedanke, daß es nur mittels der „Vorstellung“ eine Erlösung vom „Willen“ gebe, hätten ihren Ursprung genommen in „einer Verallgemeinerung jener Sexual-Erfahrung“²⁸. Er betont dabei, daß diese Philosophie „die Conzeption eines sechszwanzigjährigen Jünglings“ sei²⁹, so daß sie auch an der Eigenart jenes Lebensalters Anteil habe.

²⁴Vgl.: GM III, § 5, KSA 5, S. 345. – Wir zitieren Nietzsche nach der *Kritischen Studienausgabe* (KSA) der Werke, dtv - de Gruyter, München - Berlin/ New York 1980, 15 Bände. Dabei gebrauchen wir folgende Siglen: „GT“ für *Die Geburt der Tragödie*, „GM“ für *Zur Genealogie der Moral*, „GD“ für *Götzen-Dämmerung*.

²⁵Ebd.

²⁶GM III, § 6, KSA 5, S. 347.

²⁷Ebd., S. 348.

²⁸Ebd.

²⁹Ebd.

Zuerst ist es also diese Nietzsche-Lektüre gewesen, die Thomas Mann gewisse Grundeinsichten in Schopenhauers Ästhetik und Metaphysik gewährte. Von der „Interesselosigkeit“ wird er zwar später, fast vierzig Jahre danach, im Schopenhauer-Essay sagen, „der im psychologischen Raffinement soviel fortgeschrittenere Nietzsche“ habe sich über sie „nicht zu Unrecht“ lustig gemacht³⁰, aber seine Schriften zeigen, wie sehr er sich gerade durch den Zwiespalt von blind und ziellos drängendem Willen und interesseloser ästhetischer Betrachtung angesprochen fühlte, obgleich er die einseitige Betonung des Geistigen in der Kunst im Sinne Schopenhauers stets ablehnte und andere Wege beschritt. Im Grunde darf man behaupten, das Initialmoment seines frühen Interesses für Schopenhauers Philosophie sei erotisch-geschlechtlicher Art gewesen.³¹

Es ist nicht auszuschließen, daß Thomas Mann zu diesem Zeitpunkt auch schon *Götzen-Dämmerung* kannte. Ist das Werk doch enthalten im achten Band der „Großoktavausgabe“, neben dem *Fall Wagner*, den er ja, wie bereits gesagt, schon als Neunzehnjähriger las.³² So mag er auf die *Streifzüge eines Unzeitgemässen* gestoßen sein, in denen es zwei Aphorismen gibt, die erneut eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik Schopenhauers enthalten. Nietzsche erklärt dort, Schopenhauer sei „für einen Psychologen ein Fall ersten Ranges“³³, und behauptet anschließend, im Aphorismus 22, er preise die Schönheit „als Erlöserin vom ‘Brennpunkt des Willens’, von der Geschlechtlichkeit, – in der Schönheit“ sehe er „den Zeugetrieb *verneint* ...“³⁴

Jedenfalls können wir den Notizbüchern Thomas Manns entnehmen³⁵, daß dieser Aphorismus in einer unmittelbaren Beziehung steht zu dem Schlußgespräch zwischen Lorenzo de Medici und Savonarola in dem 1905 fertiggestellten dramatischen Versuch *Fiorenza*. Außerdem erinnert die Position, die Nietzsche darin bezieht, sehr an eine Stelle gegen Ende der im Jahre 1912 veröffentlichten Novelle *Der Tod in Venedig*. Nietzsche, in seiner kritischen Einstellung gegen Schopenhauer, beruft sich auf Platon, der folgenden Satz aufrechterhalte: „dass alle Schönheit zur Zeugung reize, dass dies gerade das proprium ihrer Wirkung sei, vom Sinnlichsten bis hinauf in’s Geistigste ...“³⁶. Und bei Thomas Mann, im *Tod in Venedig*, heißt es, in einer Nachformung der Dialoge Platons: „Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl! nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der

³⁰IX, S. 571.

³¹Vgl.: Werner Fritzen, *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*, Frankfurt a.M. usw. 1980, Bd. 1, S. 27.

³²Vgl. unsere Anmerkung 6. Der Band VIII der „Großoktavausgabe“ ist in der Nachlaß-Bibliothek erhalten; er trägt einen Besitzervermerk mit der Jahreszahl 1895. (Vgl. dazu: Herbert Lehnert, a.a.O., S. 25.)

³³GD, *Streifzüge eines Unzeitgemässen*, § 21, KSA 6, S. 125.

³⁴Ebd.

³⁵A.a.O., Bd. 1, S. 263.

³⁶GD, *Streifzüge eines Unzeitgemässen*, § 22, KSA 6, S. 126.

Weg des Künstlers zum Geiste.“³⁷ Die Ähnlichkeit erscheint frappant, trotz einer nicht unwesentlichen Differenz im Inhalt.

Damit vertritt Nietzsche eine radikale Gegenposition zu Schopenhauer: Schönheit reizt zur Zeugung, wohlverstanden nicht nur auf dem Gebiet des Geistigen. Thomas Mann spricht seinerseits, in seiner Novelle, von dem Weg „des Sinnlichen“, den er auch bezeichnet als den „Weg des Künstlers zum Geiste“. Das könnte noch zu Schopenhauer passen, käme nicht anschließend ebenfalls die Anregung des Geschlechtstrieb zur Sprache. Einige Zeilen später lesen wir nämlich: „Denn du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft“. Ein „gefährlich-lieblicher Weg [...]“, so lautet die rhetorische Frage Gustav Aschenbachs, „wahrhaft ein Irr- und Sündenweg, der mit Notwendigkeit in die Irre leitet?“³⁸ Was hier über den Dichter ausgesagt wird, läßt sich natürlich ganz allgemein auf die Künstler übertragen.

IV. Der Einbruch des Dionysischen

Achten wir in diesem Zusammenhang auch speziell auf das Grundmotiv, von dem Thomas Mann selber behauptet, es halte sein Gesamtwerk gewissermaßen zusammen und die Geschichte des kleinen Herrn Friedemann schlage es zuerst an.³⁹ Gemeint ist „die Idee der Heimsuchung“, wie er im Joseph-Roman schreibt, „des Einbruchs trunken zerstörender und vernichtender Mächte in ein gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück der Fassung verschworenes Leben. Das Lied vom errungenen, scheinbar gesicherten Frieden und des den treuen Kunstbau lachend hinwegfegenden Lebens“⁴⁰.

Worum geht es? Man mag geneigt sein, zuerst an Schopenhauers „Willen“ zu denken: ein blinder, zielloser, unberechenbarer, unkontrollierbarer Wille, gegen dessen selbtherrliche Freiheit die „Welt als Vorstellung“ keinen dauerhaften Schutz gewährt. Zugleich aber werden wir erinnert an Nietzsche, genauer, an den bei ihm so wesentlichen Begriff des Dionysischen.

Das setzt natürlich die Lektüre der *Geburt der Tragödie* voraus. So stellen wir denn auch in der Tat fest, daß Thomas Mann bereits in seinem ersten Notizbuch, während seiner frühen Münchener Zeit im Jahre 1894, Nietzsches Tragödienschrift als Einzeldruck zur Anschaffung vorgemerkt hat. Und in einer Buchbesprechung vom Dezember 1895, in der Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert*, hat er den Gegensatz des Dionysischen und Apollinischen zum erstenmal zur Anwendung gebracht.⁴¹

³⁷VIII, S. 521.

³⁸VIII, S. 521f.

³⁹Vgl.: *On myself*, XIII, S. 135.

⁴⁰Zit. ebd., S. 136.

⁴¹Vgl.: *Notizbücher*, a.a.O., Bd. 1, S. 50. Vgl. ebenfalls: Herbert Lehnert, a.a.O., S. 34 u. 229.

Besonders markant in diesem Zusammenhang ist Aschenbachs Traumerlebnis gegen Ende des *Todes in Venedig* - ein „körperhaft-geistiges Erlebnis“⁴², wie wir lesen können. Es handelt sich um eine orgiastische Kultszene zu Ehren des Gottes Dionysos, die Aschenbachs inneren Zustand objektiviert. Am Schluß nimmt der Täumende sogar selber teil am Taumel: Er tritt ein in den Reigen der Feiernden, der Begeisterten, der von ihrem Gott Besessenen. „Und seine Seele“, so heißt es, „kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.“⁴³ Thomas Mann erklärt später: „Wieder war mein Thema der verwüstende Einbruch der Leidenschaft, die Zerstörung eines geformten, scheinbar endgültig gemeisterten Lebens, das durch den ‘fremden Gott’, durch Eros-Dionysos entwürdigt und ins Absurde gestoßen wird.“⁴⁴

Der Name „Eros-Dionysos“ ist bezeichnend: gewissermaßen also Dionysos mit einer starken Akzentuierung des Erotischen. Wir wissen, daß Nietzsche das Dionysische grundsätzlich positiv sieht als die unendliche Zeugungskraft der Natur. Er interpretiert es in der *Geburt der Tragödie* aber auch als das Rauschhafte, das zur Auflösung der Individualität führen kann, wenn diese nicht einen Halt findet im apollinischen Schein. Musik und Tanz sind die beiden dionysischen Kunstarten, wohingegen der Mythos, dargestellt durch die Bühnenbilder, als das Apollinische geltend gemacht wird. Über das Kunstwerk hinaus aber bilden Apollo und Dionysos fundamentale Seinsmächte mit ästhetischem Charakter, die aufeinander angewiesen sind. Das Dionysische bringt das Apollinische hervor zwecks eigener Erhaltung, zuerst als die empirische Welt, die Welt der Erscheinungen, dann in der vom Menschen geschaffenen Kunst, nicht nur in der Tragödie, sondern vor allem auch beim Bildner, dem Nietzsche den Epiker zur Seite stellt, an erster Stelle Homer.

Denken wir hierbei aber speziell an den Zuschauer, den „wahrhaft ästhetischen Zuhörer(s)“⁴⁵, wie ihn Nietzsche nennt. Hingerissen vom dionysischen Zauber der Musik und des Tanzes, der ihn teilnehmen läßt an der Kraft und zugleich am Schmerz des Urgrundes des Seins, gefesselt auch durch die im tragischen Mythos sich offenbarende dionysische Weisheit, ist er in einen rauschhaften Zustand versetzt, in dem die Schranken der Individualität hinfällig werden, jedoch ergreift er sich an der den Bühnenbildern anhaftenden apollinischen Verklärung, die ihn vor der Auflösung seiner Individualexistenz bewahrt. „Mit der ungeheuren Wucht des Bildes“, so lesen wir, „des Begriffs, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung reisst das Apollinische den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung empor [...]“⁴⁶. Dann ist auch noch die Rede vom „heilkundige[n] Zauber des Apollo“⁴⁷.

⁴²VIII, S. 515.

⁴³VIII, S. 517.

⁴⁴*On myself*, XIII, S. 149.

⁴⁵GT, § 22, KSA 1, S. 141.

⁴⁶GT, § 22, KSA 1, S. 137.

⁴⁷Ebd.

Der Nietzschesche Gegensatz von Dionysos und Apollo, der, nebenbei bemerkt, stark an Schopenhauers Dualismus von „Ding an sich“ und Erscheinung erinnert, prägt hier das Kunsterlebnis insbesondere dadurch, daß einerseits die dunklen, triebhaften dionysischen Mächte es sind, die das helle und lichte Apollinische zu seiner Entfaltung bringen, wobei andererseits dieses aber Schutz bieten muß vor den Gefahren, die jene für das Individuum bedeuten. So wird bei Nietzsche das Triebhafte wesentlich einbezogen in das künstlerische Geschehen, sowohl für den schaffenden Künstler, als auch für den Rezipienten, was natürlich total ausgeschlossen ist bei Schopenhauer, der die ästhetische Hauptfunktion ja einzig dem Intellekt vorbehält, unter totalem Ausschluß des Willens.

Kommen wir aber zurück zu Thomas Mann. Ähnlich wie Gustav Aschenbach erging es schon dem kleinen Herrn Friedemann, allerdings unter anderen Voraussetzungen. Der Dichter zeigt uns einen Menschen, der infolge eines in frühester Kindheit passierten Unfalls gezwungen ist, Verzicht auf die Liebe zu leisten. Deshalb nimmt er Zuflucht zur Bildung, die ihm zu einem stillen Glück verhilft. Er ist Epikureer, liebt das Leben und genießt es auf bescheidene Weise, hauptsächlich dank seiner Hingabe an die Kunst, womit er sich einen Bereich konstituiert, der ihm Schutz und Frieden gewährt. Dieses „Glück“ nennt er aber „Lüge und Einbildung“⁴⁸, wenn er sich auf einmal unwiderstehlich verliebt in die schöne, jedoch kühle und grausame Gerda von Rinnlingen. Die Leidenschaft reißt ihn fort, läßt ihn alle zum Selbstschutz errichteten Barrieren durchbrechen und führt ihn schließlich dazu, sich selber in den Tod zu stürzen.

Bei Friedemann, wie bei Aschenbach, rächt sich die langjährige Verdrängung der Triebe. Schopenhauers „Wille“ oder Nietzsches „Dionysos“?, so können wir fragen. Beides trifft zu, keines jedoch ganz und gar. Dabei wird allerdings nur im *Tod in Venedig* dem Eros eine unmittelbare ästhetische Funktion eingeräumt, wie wir bereits gesehen haben. Hinzu kommt, was Aschenbach betrifft, daß der Geschlechtstrieb, abgesehen von seiner zerstörerischen Wirkung, prinzipiell aufgefaßt wird als eine dem Leben des einseitig auf Geistigkeit eingestellten Künstlers zugehörige Macht. „Ein Leben der Selbstüberwindung und des Trotzdem [...]“, so lesen wir, „wohl durfte er es männlich, durfte es tapfer nennen, und es wollte ihm scheinen, als sei der Eros, der sich seiner bemeistert, einem solchen Leben auf irgendeine Weise besonders gemäß und geneigt.“⁴⁹ Das stammt nicht mehr von Schopenhauer, sondern vielmehr von der auf ihn applizierten Entlarvungspsychologie Nietzsches.

Im Falle Friedemanns haben wir es ebenfalls zu tun mit einem unterdrückten Geschlechtstrieb. Beschäftigung mit Kunst sowie Bildung überhaupt erinnern stark an das Apollinische und damit an Nietzsche. Jedoch entbehrt der Trieb hier gänzlich der ästhetischen Funktion. Er wird durch die Beschäftigung mit Kunst verdrängt, wodurch die Qualen vermieden werden sollen, die er stiften könnte. Am

⁴⁸VIII, S. 104.

⁴⁹VIII, S. 504.

Ende bricht er dann als Selbstaggression durch. Die Erzählung verträgt sich größtenteils mit Schopenhauers Ästhetik, abgesehen allerdings von ihrem Schluß.

Natürlich müssen wir uns der Tatsache bewußt bleiben, daß Thomas Mann als Dichter schrieb, nicht als Philosoph, womit gesagt sein soll, daß er unter all den Anregungen, die er gerade auch durch philosophische Lektüren bekam, eine ganz freie und persönliche Auswahl traf, wie die schriftstellerische Fiktion sie eben jeweils von ihm verlangte.

V. „Der Kleiderschrank“

Von großer Bedeutung ist für uns auch die im November 1898 verfaßte Novelle *Der Kleiderschrank*, eine neuromantische Grotteske. In ihr macht sich der Einfluß Schopenhauers ganz besonders deutlich geltend.

Das zentrale Geschehen trägt sich zu in einem Zimmer, das ein todkranker Reisender gemietet hat. Dort gibt es einen Kleiderschrank, in dem allabendlich ein nacktes Mädchen erscheint, um dem Gast melancholische Geschichten zu erzählen, jedoch nur sofern dieser nicht noch mehr verlangt. Manchmal vergißt er sich aber, wie es diskret heißt; dann kommt das Mädchen einige Abende nicht.⁵⁰

Man mag hier an Nietzsches Gegensatz von Apollo und Dionysos denken. Nimmt man es mit dem Vergleich nicht zu genau, dann darf einem die abendliche Vision als das rettende apollinische Element erscheinen für den von seinem Trieb geplagten Betrachter und Zuhörer. Weit mehr aber werden wir an Schopenhauer erinnert. Das eigentlich schopenhauersche Moment der Novelle ist zweifellos der symbolisch herausgearbeitete Gegensatz von Geist und Sexualität, die sich beide gegenseitig ausschließen. Der Fremde trägt den humoristischen und zugleich aufschlußreichen Namen „Albrecht van der Qualen“: ein vom Willen gepeinigter Mensch, worauf auch die Fahrt im Schnellzug mit ihrem rhythmisch rollenden Stampfen schließen läßt. Die ästhetische Kontemplation, symbolisch dargestellt als das Anhören der Geschichten, die das Mädchen im Kleiderschrank erzählt, verschafft Befreiung, nur ist diese keine dauerhafte. Der Zustand wird ausgelöscht durch die Befriedigung des Geschlechtstribes, wenn der „Wille“ stärker ist als der Intellekt.

Natürlich erinnert das alles sehr an Nietzsches Auseinandersetzung mit der Schopenhauerschen Ästhetik in der dritten Abhandlung der *Genealogie der Moral*. Dort wird ja gezeigt, daß nach Schopenhauer die ästhetische Betrachtung der geschlechtlichen Interessiertheit entgegenwirken soll, was impliziterweise auch heißt, daß umgekehrt die Befriedigung des Geschlechtstribes die Beschäftigung mit der Kunst ausschließt. Damit ist aber nicht alles geklärt. Wir fragen nämlich: Wohin mit dem in der Erscheinung der Erzählerin, also in einem ästhetischen

⁵⁰Vgl.: Manfred Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Thomas-Mann-Studien, 2. Bd., Bern/ München 1972, S. 43ff.

Rahmen, klar hervortretenden erotischen Element? Die junge Frau, die so wunder-same Geschichten erzählt, ist nämlich nackt und hold, und der Text läßt keinen Zweifel daran, daß ihr Körper den Betrachter in einen Zustand geschlechtlicher Erregung versetzt. Wie kann Kunst sich auf einmal mit sexueller Attraktion vertragen?

Schopenhauers Ästhetik liefert uns die Antwort, sofern wir einsehen wollen, daß wir hier nicht nur mit dem Schönen konfrontiert sind, sondern ebenfalls mit dem Reizenden, das der Philosoph bekanntlich, als das Gegenteil des Erhabenen, aus der Kunst verbannt, weil es den willenlosen Zustand der Kontemplation zerstört. Wir dürfen nicht übersehen, daß das Wort „Liebreiz“ in Manns Text vorkommt.⁵¹ Das aber führt zu folgender wichtigen Frage: Muß es nicht vor der Niederschrift dieser Novelle bei Thomas Mann wenigstens eine partielle Lektüre des dritten Buches der *Welt als Wille und Vorstellung* gegeben haben? Unseres Erachtens erscheint es zumindest nicht abwegig, bereits hier Schopenhauer als Primärquelle vorauszusetzen, also nicht mehr allein als Gegenstand Nietzschescher Kritik.

Denken wir daran, daß Schopenhauer die Nacktheit des menschlichen Körpers nur insoweit akzeptiert, als sich in ihr die Idee des Menschen, und damit seine Schönheit offenbart. Das Reizende dagegen wirkt nach ihm anregend auf den Willen. Er behauptet, es ziehe den Beschauer aus der „reinen Kontemplation“ herab, „indem es seinen Willen, durch demselben unmittelbar zusagende Gegenstände, nothwendig aufreizt, wodurch der Betrachter nicht mehr reines Subjekt des Erkennens bleibt, sondern zum bedürftigen, abhängigen Subjekt des Wollens wird“⁵². Genau das aber passiert unserem Helden, Albrecht van der Qualen. Wenn das Schöne sich als das Reizende dartut, dann verschwindet die „Interesselosigkeit“. Nicht nur wird der Geschlechtstrieb nicht mehr verdrängt, er wird sogar erregt. Damit geht das eigentlich Ästhetische an der Begebenheit verloren. Das Verbum „herabziehen“ in Schopenhauers Aussage ist ganz besonders bezeichnend sowohl für den Wert der ästhetischen Kontemplation als auch für den Unwert der durch das Reizende bewirkten Bedürftigkeit.

VI. Ambivalenz der Sinne

Gedanken über Kunst und Künstler sind in zahlreichen Jugendschriften Thomas Manns dichterisch verarbeitet worden. Schopenhauer und Nietzsche haben beide in vielerlei Hinsicht dabei Pate gestanden.

Das Thema der Krankheit klammern wir allerdings lieber aus. Auf den Einfluß Schopenhauers läßt es sich nämlich kaum zurückführen. Vergessen wir nicht, daß unser Philosoph eine starke Lebenskraft zu den Voraussetzungen der Genialität zählt: Das Individuum muß eine kräftige Konstitution haben, sonst ist es der er-

⁵¹vIII, s. 159.

⁵²w I, s. 245.

höhten Tätigkeit des Gehirns nicht gewachsen.⁵³ Man denkt dagegen an Nietzsche, an seine Lebensgeschichte, die von der Krankheit geprägt ist, und natürlich an seine Kritik der „*décadence*“. Nun verhält es sich aber so, daß, was die „*décadence*“-Thematik betrifft, Thomas Mann zuerst beeinflusst war von Paul Bourget, dem französischen Kritiker, Romancier und Essayisten, wie übrigens auch Nietzsche selber, dessen *Fall Wagner* ja wohl gerade deshalb bei ihm ein so frühes Interesse erregte.⁵⁴

Und schließlich hat das alles nichts unmittelbar zu tun mit dem Spannungsverhältnis zwischen Trieb und Geist in der Kunst, von dem hier die Rede sein soll. Lassen wir also die *Buddenbrooks* beiseite, auch die Novelle *Tristan* aus dem Jahre 1903, und wenden wir uns lieber noch zwei Werken zu, die Schopenhauers radikale Dualität von Trieb und Geist ausgezeichnet widerspiegeln, aber zugleich auch ein Kunstideal aufleben lassen, das eine Überwindung dieses Antagonismus darstellt und somit das eigentliche Gegenstück dazu bildet. Es handelt sich um *Gladius Dei* und *Fiorenza*.

In dem dramatischen Versuch *Fiorenza* huldigen Lorenzo de Medici und die Künstler seines Hofes einer Kunst, die aus der Sinnlichkeit stammt und auch auf die Sinne wirken soll. Das bedeutet ein klares Nein zu Schopenhauer: Kunst verbunden mit Lebensfreude, mit Sinnengenuß, das Gegenteil einer Flucht in eine einseitig der Geistigkeit gewidmeten Welt der Sinne, wie sie die Schopenhauersche Ästhetik vorsieht. Diese dagegen wird vertreten durch Savonarola – Bruder Girolamo, später Prior von San Marco –, ein wahres Abbild des „asketischen Priesters“ aus Nietzsches *Genealogie der Moral*.

Drei Jahre vorher, in der Erzählung *Gladius Dei*, hat Thomas Mann genau denselben Gegensatz behandelt, bloß ohne den gleichen Aufwand an kritischer Analyse, der stark erinnert an Nietzsches Entlarvungspsychologie. Der Mönch Hieronymus, ein Ebenbild Savonarolas, durchschaut unter „Ekel und Gram“⁵⁵, wie es heißt, die Tatsache, daß in der Kunst die Schönheit durch die Sinne zutage gebracht wird, wobei das Wort „Sinne“ natürlich besonders auf den Geschlechtstrieb anspielt. Er beschwert sich über die „kecken Unbedenklichen“, wie er sie nennt, die einer solchen Kunst zugetan sind: Sie seien „weit vom Leiden und noch weiter von der Erlösung“⁵⁶. Einzig zählt für ihn das Wissen, „die tiefste Qual der Welt“, so behauptet er, aber ein „Fegefeuer“, ohne dessen läuternde Pein der Mensch nicht zum „Heil“ gelange. Er rühmt „jene Erkenntnis, in der die Leidenschaften unseres eklen Fleisches hinsterben und erlöschen“⁵⁷.

Das erinnert sehr an diejenige Erkenntnis, die nach Schopenhauer zum Quietiv des Willens werden und also dessen Selbstverneinung auslösen kann. Die Kunst bildet dazu eine Art Vorstufe. Sie hat stets einen soteriologischen Charakter, indem

⁵³Vgl.: W II, S. 449; vgl. auch: W I, S. 224.

⁵⁴Vgl. unsere Anmerkung 6.

⁵⁵VIII, S. 211.

⁵⁶Ebd.

⁵⁷Ebd.

sie immerhin vorübergehend Erlösung von der Drangsal des Willens gewährt. So nimmt sie die asketische Heiligkeit vorweg, die zur endgültigen Erlösung im Nichts führt.

Erkenntnis hier also radikal als Gegenpol der sinnlichen Begierde! Ganz nach Schopenhauer, ja, aber nicht ohne ironische Distanz, und zwar dank der Kunsthandlung des Herrn Blüthenzweig, wo Hieronymus eine spöttische Abfuhr erleidet. Er verträgt nicht den Anblick eines Madonnenbildes, auf dem die weiblichen Züge eine geradezu provozierende Sinnlichkeit ausstrahlen. Wie aber sollte der Inhaber des Geschäftes Sinn haben für den Protest des Mönches, der in folgender Aussage gipfelt: „Die Kunst ist die heilige Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und grauenvolle Abgründe des Daseins; die Kunst ist das göttliche Feuer, das an die Welt gelegt werde, damit sie aufflamme und vergehe samt aller ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid!“⁵⁸ Halten wir besonders fest: Die Kunst als eine Erkenntnis, die zugleich erhellt und zerstört. Das geht sogar über Schopenhauer hinaus, jedoch nicht über Nietzsches Hinterfragen. Daß eine einseitige Betonung des Geistigen auf Kosten der Triebe unter Umständen als Aggression gedeutet werden muß, das hat Nietzsche richtig erkannt. Wir fügen im Sinne Thomas Manns hinzu, daß sie im Terror endigen kann.

In *Fiorenza* erweist sich der asketische Mönch Savonarola auch als Künstler. Es heißt, er habe fromme Abhandlungen geschrieben, „vorzügliche literarische Arbeiten“⁵⁹, wie Pico von Mirandola behauptet. Aber es ist dies eine Kunst, die ausschließlich auf einer Geistigkeit beruht, die alles verketzert, was aus den Sinnen stammt. Hier hat sich der Geist vom Leben abgewandt und duldet deswegen nur eine rein ätherische Kunst, wie die des Fra Angelico.

Bedeutungsvoll, besonders im Zusammenhang mit Nietzsches Kritik an Schopenhauer, sind ebenfalls die Hintergründe der Gestalt Savonarolas. Es erweist sich, daß hinter den Predigten des Bruders Girolamo sich eine glühende Herrschsucht verbirgt und ein unbändiges Ressentiment. Alles Sinnliche meidet er, ja er haßt es sogar, weil er seinen eigenen Trieb verdrängen mußte. Sollte er eines Tages, nachdem er Prior von San Marco geworden ist, in Florenz an die Macht gelangen, würde er die Welt in Flammen aufgehen lassen. Sicherlich um sie zu läutern!⁶⁰ Für ihn ist das Böse „alles, was wider den Geist ist“, wider die „Kraft, [...] die Reinheit und Frieden will“⁶¹. Hier wird, wie in *Gladius Dei*, ein gewisser religiöser Fundamentalismus entlarvt: Die Moral, genauer, die Verurteilung der Welt im Namen der Moral, erscheint am Ende als das Produkt eines dem Ressentiment entstammenden Vernichtungsdranges.

Auf der anderen Seite aber finden wir Kunst als Lebensbejahung vor, als Lebensfest. Ihr Gegensatz zu der einseitig dem Geistigen zugewandten Kunst kommt

⁵⁸VIII, S. 211f.

⁵⁹VIII, S. 1005.

⁶⁰Vgl.: VIII, S. 1060. Die Stelle gibt es in fast derselben Formulierung in *Gladius Dei* (vgl. unsere Anmerkung 58).

⁶¹VIII, S. 1058.

treffend in den Worten zur Geltung, mit denen Poliziano den Bruder Girolamo – Savonarola also – beurteilt: „Statt seinen ehrenwerten Eltern ins Kloster und in die Heiligkeit zu entlaufen und zwischen nackten Zellenwänden in sein eigenes finsternes Inneres zu starren, hätte dieser Narr sich ein wenig unterrichten und seinen Blick für die bunte, herrliche Körperlichkeit der Außenwelt klären und schärfen sollen. Er wüßte dann, daß das Schaffen keine Marter und Kasteiung, sondern eine fröhliche Sache ist, daß alles Gute leicht und selig vonstatten geht.“⁶² Und schließlich fragt Lorenzo de Medici auf dem Sterbebett, ob man die Welt denn „feindlich gespalten“ sehen müsse⁶³, worauf Savonarola, ganz im Sinne Schopenhauers, bejaht. „Unversöhnlichkeit“ und „ewige Fremdheit“ herrschen nach ihm zwischen diesen zwei Welten, der seinen und der des Magnifico.

Schluß

Die Überwindung der Ästhetik Schopenhauers vollzieht Thomas Mann allmählich, indem er eine dem Leben abgewandte Geistigkeit als unzureichend für die Kunst selber ansieht. Das wird besonders deutlich in seiner 1903 veröffentlichten Novelle *Tonio Krüger*, genauer, in dem diese beherrschenden Gegensatz von „Künstler“ und „Bürger“. Später, im Schopenhauer-Essay, betrachtet er die Kunst als ein „Mittlertum“ zwischen Geist und Leben, das er als „die Quelle ihrer Ironie“ bezeichnet.⁶⁴

Bemerkenswert ist auch eine Passage desselben Essays, die erklärt, daß Schopenhauer „bipolarisch, kontrast- und konflikthaft, qualvoll-heftig [...] die Welt als Trieb und Geist, Leidenschaft und Erkenntnis, ‘Wille’ und ‘Vorstellung’“ erlebt, worauf dann Thomas Mann seine eigene Auffassung geltend macht, indem er betont, Kunst sei „die produktive und lebenerhöhende Vereinigung und Wechseldurchdringung der beiden Sphären“⁶⁵.

Vorbild von Manns Streben nach einem harmonischen Ausgleich ist Goethe, den die Erzählung *Schwere Stunde* aus dem Jahr 1905 „den Hellen, Tatseligen, Sinnlichen, Göttlich-Unbewußten“⁶⁶ nennt. Auch das erinnert an Nietzsches Abhandlung über die asketischen Ideale und ist für uns ein Beweis mehr dafür, wie wichtig diese Lektüre für Thomas Mann war. Dort lesen wir nämlich, der Gegensatz von Keuschheit und Sinnlichkeit brauche noch lange kein tragischer zu sein; dies dürfe wenigstens „für alle wohlgeratheneren, wohlgemutheren Sterblichen gelten“; „die Feinsten und Hellsten“ hätten „gleich Goethen, gleich Hafis, [...] darin sogar einen Lebensreiz mehr gesehn“⁶⁷.

⁶²VIII, S. 969.

⁶³VIII, S. 1061.

⁶⁴IX, S. 535.

⁶⁵IX, S. 575.

⁶⁶VIII, S. 377.

⁶⁷GM III, § 3, KSA 5, S. 343.

Resümierend dürfen wir behaupten, daß der junge Thomas Mann Schopenhauers Ästhetik, mit ihrem radikalen Antagonismus von Geist und Trieb, nirgends ohne die durch Nietzsche geförderte ironische Distanz behandelt. Zwar schlägt er sich stets auf die Seite des Geistes, aber in seinen Darstellungen des Lebens meidet er diejenige Einseitigkeit, die einem vorbehaltlosen Bekenntnis zu Schopenhauer gleichkäme, was ihn schließlich sogar dazu führt, den Trieb mit seiner positiven, lebensfördernden und lustspendenden Kraft seinem Kunstideal einzuverleiben.