

Phantastik und Gesellschaftskritik
im deutschen, niederländischen
und nordischen Kulturraum

*Fantastique et approches critiques
de la société. Espaces germanique,
néerlandophone et nordique*

Herausgegeben von
Sous la direction de

MARIE-THÉRÈSE MOUREY
EVELYNE JACQUELIN

In Zusammenarbeit mit Dorian Cumps
und Stéphane Pesnel

*En collaboration avec Dorian Cumps
et Stéphane Pesnel*

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Sorbonne Université,
FA 3556 REIGENN, der Université d'Artois, EA 4028 textes et cultures
und des Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société,
Lille, France

UMSCHLAGBILD

© Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Hoffmann, auf dem Kater Murr reitend,
kämpft gegen die preußische Bürokratie* (1821)

ISBN 978-3-8253-6864-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Vorwort	IX
Avant-propos	X
EVELYNE JACQUELIN	
Einleitung	XI
Introduction	XIX
Kritische Tragweite der romantischen Phantastik/ Portée critique du fantastique romantique	1
RENÉ-MARC PILLE	
Présence inquiétante, absence douloureuse : le thème du <i>Doppel- gänger</i> chez E. T. A. Hoffmann et Adelbert von Chamisso	3
ALAIN MUZELLE	
La critique sociale dans <i>Le Majorat (Das Majorat)</i> d'E. T. A. Hoffmann	15
MARKUS MAY	
Die Wiederkehr der Dinge. Phantastik als Diskurskritik der Moderne	27
BARBARA DI NOI	
Der böse Blick: Wandlungen des Phantastischen bei Hoffmann und Kafka	45
Phantastik und bedrohte Gesellschaftsordnung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts/Fantastique et ordre social menacé dans la première moitié du XX^e siècle	65
SEBASTIAN LÜBCKE	
Zwischen Traum und Wirklichkeit. Einbruchstellen des 'phantastischen Lebens' in Kafkas <i>Die Verwandlung</i>	67

FRANZISKA STURMER Das Phantastische und die bedrohte Ordnung der Welt bei Thomas Mann	85
SIMONE COSTAGLI Politisch verdächtig: Thomas Manns Verhältnis zur Phantastik in den 1920er Jahren	101
UWE DURST Perutz' Deformation der Geschichte in <i>St. Petri-Schnee</i>	115
EVELYNE JACQUELIN Phantastisches Doppelgängertum und soziale Gegensätze in Leo Perutz' Roman <i>Der schwedische Reiter</i>	131
Kritische Phantastik im Umfeld des Realismus im 20. Jahrhundert/Le fantastique critique dans le contexte du réalisme au XX^e siècle	145
CHRISTINE ERFURTH Nichts ist, wie es scheint. Erzählverfahren des Phantastischen in Fritz Rudolf Fries' <i>Die Nonnen von Bratislava</i> (1994)	147
KIM ANDRINGA Réalisme magique postcolonial aux Antilles néerlandaises. Le cas de Boeli van Leeuwen	163
DORIAN CUMPS Allégorie et idéomachie. Fantastique et critique de la société contemporaine dans le roman flamand actuel	177
ANTOINE GUÉMY La social-démocratie a-t-elle tué le fantastique boréal ?	193
MARTIN CARAYOL Formes de la critique sociale dans le fantastique finlandais	211
MATTEO GALLI Phantastische Elemente bei Lars von Trier	223

ISABELLE-RACHEL CASTA <i>De Morse (Låt den rätte komma in)</i> à <i>Real Humans (Akta Människor)</i> : à quel « miroir obscur » un certain fantastique nous confronte-t-il ?	233
Abstracts	245
AutorInnen und HerausgeberInnen des Bandes/ Auteurs et éditeurs du volume	257
Namenregister/Index des noms	267

Ein Teil der Figuren gewinnt diese Handlungsfähigkeit jedoch retrospektiv wieder, indem es ihnen gelingt, diese verunsichernde und verunsicherte Realität zu bewältigen: In der Rolle als Erzähler. Sie selbst werden die Erzähler ihrer eigenen Geschichte und nehmen damit Geschehnisse und Deutungshoheit darüber in die Hand. So kann nur durch das Erzählen eine stabile Ordnung etabliert werden – ein Zirkelschluss, bei dem der Erzähler immer wieder durch die Konfrontation mit dem Wunderbaren als Destabilisierung hindurch gehen muss, um erzählen zu können. Diese Befunde mögen zuletzt als Indiz dafür dienen, dass sich im Werk Thomas Manns, bei allem Wandel der politischen Überzeugung, doch durchgängig ein unerschütterlicher Glaube an die Macht des Erzählens – auch und gerade als gesellschaftliche Größe – manifestiert.

SIMONE COSTAGLI

Politisch verdächtig: Thomas Manns Verhältnis zur Phantastik in den 1920er Jahren

In dem 1923 gehaltenen Vortrag *Okkulte Erlebnisse* liest man eine Passage, die als konkretestes Beispiel von phantastischer Literatur in Thomas Manns Werk betrachtet werden kann:

Ein längliches Etwas, schemenhaft, weißlich schimmernd, von der Größe und ungefähren Form eines Unterarmstumpfes mit geschlossener Hand, nicht exakt zu erkennen. Es steigt ein paarmal hastig demonstrativ vor unsren Augen auf und ab, beleuchtet sich, während es das tut, aus sich selber durch einen kurzen, weißen, die Form des Dinges völlig verwischenden Blitz, der von seiner rechten Flanke ausgeht – und ist weg.¹

Okkulte Erlebnisse basiert auf Thomas Manns Teilnahme an den spiritistischen Séancen und Materialisationsexperimenten des damals sehr bekannten Münchner Arztes und Parapsychologen Adalbert Baron von Schrenck-Notzing. Obwohl der Text autobiographisch ist und essayistische Züge aufweist, hat Thomas Mann in einigen Briefen dessen literarischen Charakter hervorgehoben, indem er *Okkulte Erlebnisse* als eine „humoristisch-novellistische, mit Theorie durchsetzte Schilderung“² definiert oder auf eine schauerregende Wirkung anspielt.³ Als Fiktion treten dann die „Okkulten Erlebnisse“ im Ka-

¹ Thomas Mann: *Okkulte Erlebnisse*, in: *Essays II. 1914–1926, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* (im Folgenden zitiert als GKFA) 15.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke unter Mitarbeit von Joëlle Stoupy, Jörn Bender und Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 2002, S. 644.

² Brief an Ernst Bertram, 21. 2. 1913, in Thomas Mann: *Briefe II. 1914–1923*, GKFA 22, hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Cornelia Bernini, Frankfurt am Main 2004, S. 468–469.

³ Vgl. Brief an Lilli Dickmann, 2. 12. 1923, in: Thomas Mann: *Dichter über ihre Dichtungen II*, hg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, Frankfurt am Main 1979, S. 52: „In einer Stunde halte ich hier im Odeon den gruseligen Vortrag, den ich auch Ihnen zudedacht habe. Machen Sie sich auf eine schlaflose Nacht gefasst!“. Zu den literarischen Elementen von *Okkulte Erlebnisse* siehe Simone Costagli: *Trance! Thomas Manns ‚Okkulte Erlebnisse‘*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (58), 2014, S. 281–302.

pitel *Fragwürdigstes* im *Zauberberg* auf, in dem Hans Castorp zusammen mit anderen Berghofgästen an einigen von Doktor Edhin Krokowski organisierten spiritistischen Sitzungen teilnimmt. Als Hauptsensationen dieser Sitzungen gelten telekinetische Materialisationen, die an die oben erwähnte Erscheinung einer Hand erinnern: Einem Teilnehmer, dem Dr. Ferge, war es zum Beispiel gelungen, „ein solches Geisterglied in seiner eigenen Hand“ zu halten, „worauf es sich seinem Griff, der herzlich in den Grenzen des Respektes gewesen war, auf nicht genau zu beschreibende Weise entzogen hatte“. Später sei noch einmal „eine Hand so hinterweltlicher Herkunft“ über der Tischplatte erschienen.⁴ Wie Hans Castorp erfährt, habe sich sogar der Kopf eines Geistes, den man spirit Holger nannte, bei diesen Experimenten über der Schulter des Mediums Ellen Brand einmal gezeigt.⁵

Die Teilnahme an Baron Schrenck-Notzings Materialisationsexperimenten stellt ein „peinliches Kapitel“ in der Biographie Thomas Manns dar, das viele Fragen offenlässt.⁶ Ebenfalls erklärungsbedürftig sind die im Zusammenhang damit stehenden Texte sowie andere Stellen in seinem Werk, die sich aufgrund der Beschreibung übernatürlicher Phänomene mit der als für ihn typisch angesehenen realistischen Erzählweise schwerlich in Verbindung bringen lassen. Wenn sie zwar nicht Thomas Mann als einen „phantastischen“ Autor definieren lassen, verraten sie jedoch ein Interesse an Themen und Motiven dieser Gattung.⁷ Dass dieses Interesse von ideologischen Fragestellungen

⁴ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, GKFA 5.1, Frankfurt am Main 2002, S. 1014–1015.

⁵ Ebd., S. 1015.

⁶ Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999, S. 336.

⁷ Das Interesse an der Phantastik in Thomas Manns Werk ist in der Forschung relativ neu. Das lange Zeit dominierende Bild des realistischen Autors Thomas Mann hat jeder Untersuchung über dieses Thema im Wege gestanden (vgl. Sonja Klimek: *Phantastik*, in: *Thomas Mann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 331). Das Attribut ‚phantastisch‘ in Bezug auf seine Texte trat vereinzelt auf (vgl. z. B. Rolf Günter Renner: *Thomas Mann als „phantastischer Realist“*. Eine Überlegung anlässlich der ‚Vertauschten Köpfe‘, in: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, hg. von Cornelia Bernini, Thomas Sprecher, Hans Wysling, Bern 1987, S. 73–91). Die 2010 in Göttingen organisierte Tagung der Thomas-Mann-Gesellschaft und der 24. Band der *Thomas-Mann-Studien* können als erste Versuche angesehen werden, diese kaum berücksichtigte Seite in Thomas Manns Schreiben systematisch zu erhellen. Besonders wichtig für „eine Explikation oder – weniger technisch gesprochen – Klärung des Begriffs Phantastik“ bei Thomas Mann ist der Beitrag von Tom Kindt (vgl. Tom Kindt: „Das Unmögliche, das dennoch ge-

gen nicht zu trennen ist, lässt sich anhand von Beispielen aus den 1920er Jahren verstehen. Neben *Okkulte Erlebnisse* und dem Kapitel *Fragwürdigstes* gehört auch *Mario und der Zauberer* in diesen Kontext hinein. Mit Hilfe dieser Texte kann man auch Thomas Manns sich um die Mitte der 1920er Jahre wandelnde Position verfolgen, als er nicht ohne Zögern – unter dem Druck des Erfolgs von politischen Bewegungen, die sich auf irrationale Ideologien beriefen – von der Faszination für antiaufklärerische Denkmuster Abstand nahm. Obwohl sie noch nicht in allen Facetten geklärt wurde, ist die Wandlung Thomas Manns vom Konservativen zum Demokraten innerhalb dieser Jahre bereits mehrmals nachgezeichnet worden.⁸ Hier gilt es, diese Wandlung anhand seiner Beurteilung der Phantastik zu verfolgen.

Dass man von einer Entwicklung sprechen kann, die um die Mitte der 1920er Jahre ihren Höhepunkt erreicht, zeigt ein Blick auf das Frühwerk. In der 1898 verfassten Erzählung *Der Kleiderschrank* findet man einen Vorläufer der oben erwähnten Spukerscheinungen. Gemeint ist das nackte Mädchen, das der Protagonist Albrecht van der Qualen jeden Abend im Kleiderschrank seines Hotelzimmers sieht, bis dieses Mädchenbild aber plötzlich verschwindet. *Der Kleiderschrank* kann wohl als das einzige Beispiel einer phantastischen Erzählung klassischen Stils in Thomas Manns Werk betrachtet werden, in der ein übernatürliches Ereignis den Mittelpunkt der Erzählung bildet. Durch den ‚magischen‘ Kleiderschrank treffen die ‚alltägliche Welt‘, in der van der Qualen als Alleinreisender lebt, und die ‚übernatürliche‘ Welt des nackten Mädchens aufeinander, ohne dass dafür eine rationale Erklärung gegeben würde. Ein solches Aufeinandertreffen bildet die ideale Voraussetzung für eine phantastische Erzählung.⁹ Diese Einordnung zur Gattung lässt sich

schieht“. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 24 (2011), S. 43–56, hier S. 44). Ausgangspunkt für Kindts Erörterungen sind *Okkulte Erlebnisse* und das Kapitel *Fragwürdigstes* in *Der Zauberberg*. Kindt stellt zunächst fest, dass „bis heute nicht eingehender untersucht worden [ist], [...] wie dessen [Thomas Manns] Verhältnis zu der literarischen Tradition zu bestimmen ist, in der es wesentlich um das [...] ‚Hineinspielen‘ des ‚Über- und Außersinnlichen‘ in das menschliche Leben geht – nämlich zur Tradition der Phantastik“ (ebd., S. 43–44).

⁸ Eine zusammenfassende Analyse über diese „Wandlung“ bieten Manfred Görtemaker: *Thomas Mann und die Politik*, Frankfurt am Main 2005, insb. S. 43–62, und Theo Stammen: *Thomas Mann und die politische Welt*, in *Thomas Mann-Handbuch*, 3. aktualisierte Auflage, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 2001, S. 26–39.

⁹ Über die Definition der Phantastik als „Aufeinandertreffen von zwei Welten“ in Anlehnung an Tzvetan Todorov und an Marianne Wünsch vgl. Kindt: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“ (wie Anm. 7), S. 46–50.

jedoch mit Thomas Manns Stilrichtung um 1900, die eher den literarischen Hauptströmungen der Zeit (Realismus, Symbolismus und Naturalismus) verpflichtet ist, schwer in Einklang bringen.¹⁰ Man könnte *Der Kleiderschrank* vielmehr als eine Fingerübung in einem damals wenig geachteten Genre nennen, die mit aller Wahrscheinlichkeit von Heinrich Manns 1896 erschienener Novelle *Das Wunderbare* inspiriert wurde.¹¹ Die Novelle, in der ebenfalls von einem Treffen eines normalen Bürgers mit einer mit ‚wunderbaren‘ Eigenschaften ausgestatteten jungen Frau die Rede ist, hielt sein Bruder für „das Schönste, das Großartigste, das Wunderbarste, was er [Heinrich Mann] bis jetzt geschrieben hat“.¹² Diese Faszination für Motive des Phantastischen, die Heinrich Manns Text bereits im Titel ausdrückt, teilten andere Autoren des *Fin de Siècle* in den Münchner literarischen Kreisen der Avantgarde um Schwabing. Für sie war die Rückwendung zu romantischen Themen etwas nicht Unübliches, vor allem aufgrund ihrer bohemehaften, antikonformistischen Haltung gegenüber der neoklassizistisch geprägten offiziellen Physiognomie der Stadt.¹³ Durch den Versuch Thomas Manns, sich an diese Münch-

¹⁰ Vgl. Terence J. Reed: *Thomas Mann: Frühe Erzählungen 1893–1912. Kommentar*. GKFA 2.2, Frankfurt am Main 2002, S. 89: „Wieso es zu diesem überraschenden Abstecher vom dichterischen Hauptgeschäft der *Buddenbrooks* kam, ist nicht bekannt. Einen Abstecher stellt die Erzählung auch inhaltlich dar, weil der Autor mitten in der Komposition seines denkbar realistischen ersten Romans in einen phantastischen Erzählmodus überwechselt, dessen er sich später höchst spärlich bedient hat“.

¹¹ André Banuls definierte Thomas Manns Novelle als „Parodie und Reduzierung“ von Heinrich Manns *Das Wunderbare* (André Banuls: *Schopenhauer und Nietzsche im Frühwerk*, in: *Études germaniques* 30 (1975), S. 399).

¹² Brief an Otto Grauthof, 17.5.1895 in: Thomas Mann: *Briefe I. 1889–1913*. GKFA 2.1., hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget und Cornelia Bernini, Frankfurt am Main, 2002, S. 57.

¹³ Claudia Lieb: „Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend“. Oskar Panizzas *Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuromantik*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 19 (2011), S. 93: „Die sogenannte ‚Schwabinger Bohème‘, ‚Münchner Bohème‘, bzw. ‚Münchner Moderne‘ lässt sich zumindest dort als ‚Münchner Neuromantik‘ bezeichnen, wo sie einen romantischen Katalog phantastischer Motive tradiert: die Ununterscheidbarkeit von Traum und Wirklichkeit; pathologische Ausnahmezustände; Verwirrung und Metamorphose von Figurenidentitäten; die Konfrontation des Menschen mit seinem tierischen oder maschinellen, jedenfalls grotesken Doppeltgänger; Entgrenzung der Liebe und Mythisierung weiblicher Erotik, meist mit fatalen Folgen“. Lieb rechnet *Vision*, *Der Kleiderschrank* und *Gladius Dei* zu Thomas Manns Texten der Münchner Neuromantik (vgl. ebd.). Auch Veget spricht von einer „bewußte[n] Anknüpfung an ein beliebtes Genre der Neuromantik“ (Hans Rudolf

ner Neuromantik anzuschließen, lassen sich auch die in *Der Kleiderschrank* verstreuten Hinweise und Parallelen auf Autoren wie E.T.A. Hoffmann oder Hans Christian Andersen erklären.¹⁴ Dass die Niederschrift jedenfalls nicht skrupelfrei erfolgte, verrät unter anderem die brieflich geäußerte Geringschätzung der Novelle.¹⁵

Man kann also die Erzählung *Der Kleiderschrank* als einen Abstecher in das Thomas Mann wenig vertraute Gebiet der Phantastik oder auch als ein *L'art-pour-l'art*-Experiment betrachten, das lange Zeit ohne Fortsetzung blieb. Seit *Der Tod in Venedig* hat Thomas Mann seinen Blick auf die Realität um eine tiefere Dimension erweitert, nämlich durch die Psychoanalyse und durch den Mythos.¹⁶ Anders als das Phantastische oder das Wundersame erlaubt auf der formalen Ebene der Rückgriff auf Psychoanalyse und Mythos noch kein Aufeinandertreffen einer realistischen und einer übersinnlichen Welt. Schließlich lässt sich eine rationale Erklärung etwa für die Träume Aschenbachs oder Hans Castorps in den Mythenquellen oder in der Freud-

Vaget: *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, S. 93).

¹⁴ Für die Hoffmann-Bezüge vgl. Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum ‚Tod in Venedig‘, zum ‚Zauberberg‘ und zur ‚Joseph‘-Tetralogie*, Bern 1972, S. 47), Clayton Koelb: *Mann, Hoffmann, and „Callot’s Manier“*, in *The Germanic Review* LII (1977), S. 260–273, Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen* (wie Anm. 13), S. 93. Claudia Lieb/Arno Meteling: *E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des Don Juan*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 11 (2003), S. 34–59. Elisabeth Galvan: *Der ‚Kleiderschrank‘ und die Folgen*. In: *Thomas-Mann Jahrbuch* 24 (2011), S. 122–124. Terence Reed hält dagegen eine Beeinflussung durch Hoffmanns *Don Juan* für unplausibel (Reed: *Kommentar*, wie Anm. 10, S. 90). Zu den Andersen-Reminiszenzen in *Der Kleiderschrank*, siehe Hans Rudolf Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 92 und insbesondere Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München 1995, S. 22–25. Eine Zusammenfassung und eine Diskussion (überwiegend mit kritischen Akzenten) der in der Forschung vorgeschlagenen intertextuellen Bezüge findet sich in Moritz Baßler: *Literarische und kulturelle Intertextualität in ‚Der Kleiderschrank‘*, in: *Deconstructing Thomas Mann*, hg. von Alexander Honold und Niels Werber, Heidelberg 2012, S. 15–27.

¹⁵ Brief an Kurt Martens, 15.12.1899: „Verzeihen Sie meine Wichtigkeit; ich lege ja eigentlich gar keinen Werth auf die abgethane Arbeit“ (Mann: *Briefe I.* wie Anm. 12, S. 111). Veget weist jedoch auch darauf hin, dass Thomas Mann später die Novelle besonders liebte und sie „mehrmals zur Übersetzung und zur Aufnahme in Anthologien“ empfahl (Vgl. Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, wie Anm. 13, S. 93).

¹⁶ Vgl. Dierks: *Studien über Mythos und Psychologie* (wie Anm. 14)

sehen Theorie finden. Träume und Mythen sind insofern realistisch, als sie nach einem wissenschaftlichen Modell abgebildet werden, das Anspruch auf Wirklichkeit erhebt.¹⁷ Dasselbe kann von auferstandenen Toten, Teufeln und ähnlichen übernatürlichen Erscheinungen nicht gesagt werden, die sämtlich als Ausdruck des Aberglaubens betrachtet werden können. Ein expliziter Hinweis auf eine negative Bewertung des Phantastischen und des Märchenhaften ist in der 1911 gehaltenen Rede über Adelbert von Chamisso enthalten. Chamissos eigentliche Leistung in seinem Meisterwerk bestehe darin, dass Schlemihls Geschichte „wundersam im Sinne nie oder selten erhörter Schicksale wirkt, aber nie eigentlich wunderbar im Sinne des Außernatürlichen und Unverantwortlich-Märchenhaften“ sei. Nicht als „Märchen“ sei *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, sondern als „phantastische Novelle“ zu bezeichnen, weil Chamisso „die realistisch-bürgerliche Allüre bis ans Ende und beim Vortrage auch der fabelhaftesten Begebnisse mit aller Genauigkeit“ festhalte.¹⁸ Es wird Chamisso also das Verdienst bescheinigt, seiner Geschichte durch den Rückbezug auf die Gattung der Novelle einen realistischen Rahmen gegeben zu haben.¹⁹ Die Definition des *Schlemihls* als phantastische No-

¹⁷ Diesen Wirklichkeitsbezug literarischer Träume thematisiert Sigmund Freud in seiner Studie über Wilhelm Jensens *Gradiva*, die (mutmaßlich) einen erheblichen Einfluss auf Thomas Manns Verständnis von Traum und Psychoanalyse ausgeübt hat. Am Schluss seiner Deutung des ersten Traums in der *Gradiva* stellt Sigmund Freud fest: „Somit hatte die Anwendung einiger Regeln der Traumdeutung auf den ersten Traum Hanolds den Erfolg gehabt, uns diesen Traum in seinen Hauptzügen verständlich zu machen und ihn in den Zusammenhang der Erzählung einzufügen. Er muß also wohl vom Dichter unter Beachtung dieser Regeln geschaffen worden sein? Man könnte nur noch eine Frage aufwerfen, warum der Dichter zur weiteren Entwicklung des Wahnes überhaupt einen Traum einführe. Nun, ich meine, das ist recht sinnreich komponiert und hält wiederum der Wirklichkeit die Treue.“ (Sigmund Freud: *Der Wahn und die Träume in Wilhelm Jensens ‚Gradiva‘*, in: *Gesammelte Werke VII, Werke aus den Jahren 1906–1909*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt am Main, 1941, S. 89). Zum mutmaßlichen Einfluss dieser Schrift auf Thomas Mann siehe Manfred Dierks: *Der Wahn und die Träume in ‚Der Tod in Venedig‘. Thomas Manns folgenreiche Lektüre im Jahr 1911*, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihrer Anwendung* XLIV (1990), S. 241–268).

¹⁸ Vgl. Thomas Mann: *Chamisso*, in: *Essays I. 1893–1914*, GKFA 14.1, hg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main, 2000, S. 320.

¹⁹ Einen ähnlichen Mischcharakter besitzt auch der Begriff der „bürgerlichen Phantastik“, den Thomas Mann in einem Brief an Joseph-Émile Dresch vom 21. 10. 1908 (vgl. Mann: *Briefe I*, wie Anm. 12, S. 395) in Bezug auf E.T.A. Hoffmann verwendet. Vgl. Galvan: *Der ‚Kleiderschrank‘ und die Folgen*, wie Anm. 14, S. 122:

velle, in der sich ein aufklärerisch-bürgerliches Genre wie die Novelle mit der romantischen Vorliebe für unerklärliche, irrationale Phänomene mischt, findet ihre Begründung in jenem zwischen Frankreich und Deutschland angesiedelten biographischen Profil Chamissos, das im ersten Teil der Rede rekonstruiert wird. Der Phantastik wird also ein genauer Platz in der dualistischen Weltauffassung zugewiesen, die in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von Thomas Mann besser definiert wird und die durch eine klare Trennung zwischen Süd/West und Nord/Ost gekennzeichnet ist: Auf der einen Seite sind Vernunft, Aufklärung, und Realismus, auf der anderen Seite Phantastik, Irrationalismus und Romantik die prägenden Mächte.²⁰ Die Zugehörigkeit der Phantastik zur nordisch-romantischen Sphäre wird auch später im 1930 erschienenen Essay über Theodor Storm betont: In *Der Schimmelreiter* sei das „stimmungsvolle Versteckspiel im Nebel Ausdruck des ‚Nordens‘ und des volksheidnischen Aberglaubens, der sich gegen die aufklärerischen, realistischen und prosaischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts“ stemme.²¹

Als Thomas Mann mehr als zwanzig Jahre nach *Der Kleiderschrank* die Grenzen zwischen Natürlichem und Übernatürlichem wieder durchlässig machte, erfolgte der Bezug auf phantastische Themen im Rahmen einer Diskussion seiner ethischen Voraussetzungen. In der langen Einführung, die im Essay *Okkulte Erlebnisse* dem Bericht der Séance vorangestellt wird, versucht Thomas Mann, durch gezielte Vergleiche seinen Stoff vom Verdacht des ‚Unwürdigen‘ zu befreien. Zwar sei „Spiritismus, der Glaube an Geister, Gespenster, Revenants, spukende ‚Intelligenzen‘“ eine „Gesindestube-Metaphysik“.²² Der Okkultismus wird jedoch dagegen in Anlehnung an Schopenhauers Definition des animalischen Magnetismus als „empirisch-experimentelle Metaphysik“ bezeichnet, in der sich „das Geheimnis des organischen Lebens mit den übersinnlichen Geheimnissen“ mische.²³ Es habe also keinen Sinn, zwischen würdig und unwürdig zu unterscheiden. Der „Begriff der Würde und des guten Geschmacks“ habe dort kein Existenzrecht, „wo es sich um

„Der in der E.T.A. Hoffmann-Forschung sehr verbreitete Begriff der ‚bürgerlichen Phantastik‘ meint, ganz allgemein, das Auftauchen des Phantastischen in einer real-bürgerlichen Alltagswelt“; Friedhelm Marx: *‚Bürgerliche Phantastik‘. Thomas Manns Novelle ‚Mario und der Zauberer‘*, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 24 (2011), S. 133: „Das Beiwort ‚bürgerlich‘ ist dazu angetan, das dezidiert anti-bürgerliche Element des Phantastischen zu moderieren, ja zu dämpfen.“

²⁰ Ebd., S. 137.

²¹ Thomas Mann: *Theodor Storm*, in: *Essays. Band III: Ein Appell an die Vernunft. 1926–1933*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 1994, S. 239.

²² Mann: *Okkulte Erlebnisse* (wie Anm. 1), S. 612–613.

²³ Ebd., S. 614.

Wissenschaft, um die Erforschung der Wahrheit, also um jenen Prozess handelt, in dem die Natur durch den Menschen sich selbst ergründet“.²⁴ So wird Okkultismus als wissenschaftliche Variante des Spiritismus betrachtet. Nicht von ungefähr habe Albert Einstein gezeigt, dass „die Grenze zwischen Physik und Metaphysik fließend geworden“ sei. Einsteins Physik entsprechend zeige der Okkultismus, dass „die Materie zuletzt und zuinnerst nicht Materie“, sondern „eine Erscheinungsform der Energie“ sei.²⁵

Eine positive Bewertung der okkultistischen Phänomene bringt die Position des Erzählers innerhalb der Séance nochmals zum Ausdruck. Charakteristisch für die drei Texte ist das Vorhandensein einer Figur, die als Zuschauer eine Vermittlungsrolle zwischen okkulten, unerklärlichen Phänomenen und den Lesern spielt. In *Okkulte Erlebnisse* und in *Mario und der Zauberer* ist die Figur eine Projektion des Autors, im *Fragwürdigstes*-Kapitel ist sie Hans Castorp. Damit ist ein subjektiver Blick, der dem Leser ein persönliches Urteil über diese Phänomene durch seine Worte oder seine Handlungen mitteilt, verbunden. Das impliziert einerseits, dass dem Leser keine Unschlüssigkeit im Sinne Todorovs – d. h. das Nicht-Entscheiden-Können zwischen einer natürlichen und übernatürlichen Erklärung der Ereignisse – geboten wird, weil diese Figur über ihre eigene Interpretation referiert, andererseits, dass Phantastik immer an einem moralischen Urteil gemessen wird. In *Okkulte Erlebnisse* schwankt die Position des Erzählers zunächst zwischen Skepsis und Glaube. Dem Medium gegenüber definiert er sich als ein „positive[r] Skeptiker“, der „seine Freude hatte, wenn etwas gelang“.²⁶ Als die ersten zwei Drittel der Sitzung ohne nennenswerte Ereignisse vergangen sind, wächst seine Skepsis, bis sie sich in Bewunderung verwandelt, als eine Schreibmaschine von einer unsichtbaren Hand betätigt wird.²⁷ Die Position des Erzählers ist hier eher ästhetisch als moralisch zu betrachten, weil sie von Anfang an die okkulten Phänomene als künstlerische, d. h. amoralische Darbietung versteht. Das lässt sich darauf zurückführen, dass das Einsetzen der okkulten (in Notzings pseudowissenschaftlicher Sprache „telekinetischen“) Phänomene durch einen Vergleich mit Richard Wagners *Lohengrin* kommentiert wird.²⁸

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 615.

²⁶ Ebd., S. 622.

²⁷ Ebd., S. 622: „Bei meiner Ehre, so wahr ich hier sitze, da fängt vor unseren Ohren die Schreibmaschine dort unten am Boden zu rücken an. Es ist verrückt. Es ist, auch nach allem noch, was zuvor geschehen, verblüffend, lächerlich, empörend durch seine Absurdität und anziehend durch seine Merkwürdigkeit bis zum Äußersten.“

²⁸ Ebd., S. 637: „Erinnert man sich an die Stelle im *Lohengrin*, I. Akt, wenn nach Elsas Gebet der Chor mit einer Einzelstimme einsetzt: »Seht! Welch seltsam

Wie vorher gesagt, verarbeitet das *Fragwürdigstes*-Kapitel im *Zauberberg* Episoden und Motive von *Okkulte Erlebnisse*.²⁹ Obwohl die Niederschrift beider Texte in die gleiche Zeit fällt, ergeben sich Differenzen in der Behandlung des Okkulten. Der unterschiedliche Zusammenhang des Romanaufbaus ermöglicht nicht mehr jene amoralische Behandlung von Okkultismus und Spiritismus, die man in *Okkulte Erlebnisse* feststellen kann. *Der Zauberberg* kann als ständiges Hinterfragen der Wahl zwischen einer vita aesthetica und einer vita ethica gelesen werden, die sämtliche Ausdrucksformen des menschlichen Lebens (Kunst, Philosophie, Liebe, Wissenschaft – um nur wenige zu nennen) betrifft. Auch der Glaube an das Okkulte kommt in diesem Zusammenhang ins Spiel und zwar an prominenter Stelle. Indem Okkultismus und Spiritismus mit dem Begriff des Todes eng zusammenhängen, drückt sich durch sie die Hauptfrage des Romans aus. Wenn die spiritistischen Experimente Krokowskis als scheinbar harmloses Gesellschaftsspiel und als Zeitvertreib in der Langeweile des Berghofs präsentiert werden, stellen sie für Hans Castorp die Feuerprobe dar, ob er nach dem *Schnee*-Kapitel (das in *Fragwürdigstes* durch eine lyrische Improvisation des spirit Holgers nochmals evoziert wird)³⁰ über die „Sympathie mit dem Tode“ hinaus gelangt ist oder nicht. Das Kapitel endet mit der spiritistischen Erscheinung von Hans Castorps verstorbenem Neffen Joachim Ziemßen, die, sorgfältig mit Motiven aufgebaut, die Erwartung eines übernatürlichen Phänomens vorbereitet. Zu diesen Motiven gehört z. B. die rot dunkle Beleuchtung, mit der Dr. Kro-

Wunder!« So ähnlich war es. Das Taschentuch hatte sich vom Boden erhoben und war aufgestiegen.“

²⁹ In seinem Kommentar zum *Zauberberg* verweist Michael Neumann auch auf eine autobiographische Quelle, die Thomas Mann dem Münchner Maler Fabius von Gugel 1953 angegeben haben soll: Er „habe 1897 in Palestrina einen Fremdling – nämlich den Teufel – auf einem Sofa sitzen gesehen“. Obwohl Neumann Zweifel an Gugels Bericht hegt, stellt er fest, dass solche Visionen ein rekurrendes Motiv in Thomas Manns Werk sind: „Von *Buddenbrooks* über den *Zauberberg* [...], *Joseph* [...] und *Lotte in Weimar* [...] bis zum *Doktor Faustus* führt eine Reihe analoger Erscheinungsszenen, die Gugels Bericht doch einige Plausibilität verleiht, zumal ein derartiges Erlebnis auch Thomas Manns ambivalentes Interesse am Okkulten verständlicher werden ließe“ (Michael Neumann: *Der Zauberberg. Kommentar*, GfKA, 5.2., Frankfurt am Main 2002, S. 396–397).

³⁰ Vgl. Herbert Lehnert: *Hans Castorps Vision. Eine Studie zum Aufbau von Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*, in: *The Rice Institut Pamphlet* 47, 1 (1960), S. 17–18; Werner Frizen: *Zaubertrank der Metaphysik, Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*, Frankfurt am Main/Bern, 1980, S. 287–297; Matteo Galli: *La catabasi del buonanulla. Saggio sullo „Zauberberg“*, Pasion di Prato 1994, S. 168–169.

kowski sein Atelier versehen hat;³¹ wenn Krokowski sein Publikum darauf hinweist, sie sei nicht „im Sinne der Stimmungsmache und Mystifikation zu deuten“,³² denn bei Weißlicht hätten sich die Phänomene nicht entwickeln können, dann muss man seine Worte im gegenteiligen Sinn verstehen. Ein weiteres Element in dieser Inszenierung ist die von Castorp selbst ausgewählte Schallplatte vom *Valentinslied* aus Gounods *Margarethe*, die Ellen Brandts obskure Trancebewegungen durch eine passende Tonatmosphäre begleitet.³³ Die Reaktion Hans Castorps auf die allergößte Provokation, mit dem Tod in der Gestalt des verstorbenen Joachim Ziemßen konfrontiert zu werden, ist vielleicht einer der seltenen Augenblicke, in denen er dem Leser keinen Zweifel über seine Entscheidung lässt, dem Tod keine Herrschaft über das Leben einzuräumen: Er verlässt die passive Stellung des Zuschauers spiritistischer Phänomene, steht auf, bricht die Kette, und schaltet das wenige Schritte von ihm entfernte Weißlicht ein. Vielleicht erinnert sich Castorp in diesem Augenblick an die Worte, die Settembrini im Kapitel *Abgewiesener Angriff* an ihn gerichtet hatte: Wenn Castorp „seinen verstorbenen Herrn Vater in einer Zimmerecke erblicken würde“, bestehe eine der Möglichkeiten darin, „wie ein Gesunder, das heißt: Mit Entsetzen und Reißaus“ zu reagieren.³⁴ Diese ganze Szene, in der Castorp „wie Settembrini in dem Abschnitt »Enzyklopä-

³¹ Ein rotes Licht befand sich auch in Schreck-Notzings Laboratorium. Zugleich erinnert das Rotlicht bei der spiritistischen Sitzung auch an die „rote Lampenglocke“ im Durchleuchtungszimmer von Hofrat Behrens im Kapitel *Mein Gott, ich sehe*. Vgl. Sabine Haupt, „Rotdunkel“. *Von Ektoplasma zur Aura. Fotografie und Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 120 [2001], S. 543.

³² Mann: *Der Zauberberg* (wie Anm. 4), S. 1021.

³³ Ebd., S. 1031–1032: „Die Nadel wetzte, der Deckel sank. Und männlich begann es zu choralhaften Klängen »Da ich nun verlassen soll –« Niemand sprach. Man tauschte. Elly hatte, sobald der Gesang begann, ihre Arbeit erneuert. Sie war aufgeföhren, zitterte, ächzte, pumpte und führte wieder die gleitnassen Hände an ihre Stirn. Die Platte lief. Es kam der mittlere Teil, mit umspringendem Rhythmus, die Stelle von Kampf und Gefahr, keck, fromm und französisch. Sie ging vorüber, es folgte der Schluß, die orchestral verstärkte Reprise des Anfangs, mächtigen Klangs: »O, Herr des Himmels, hör' mein Flehn –« Hans Castorp hatte mit Elly zu tun. Sie bäumte sich, zog durch verengte Kehle die Luft ein, sank dann lang ausseufzend in sich zusammen und blieb still. Besorgt beugte er sich über sie, da hörte er die Stöh mit piepender, winselnder Stimme sagen: »Ziem-Ben-!« Er richtete sich nicht auf. In seinen Mund trat ein bitterer Geschmack. Er hörte eine andere Stimme tief und kalt erwidern: »Ich sehe ihn längst.«“

³⁴ Ebd. S. 681, Zu Settembrinis Vorausdeutung von Hans Castorps Vision des verstorbenen Veters, siehe Alan D. Latta: *The Mystery of Life: A Theme in „Der Zauberberg“*, in: *Monatshefte* 66 (1974), S. 19–32.

die« das weiße Licht der Vernunft einschaltet und die unheimliche Sitzung unterbricht“,³⁵ ist in ihrer Symbolik so offensichtlich, dass sie angesichts der fehlgeschlagenen Wandlung der Hauptfigur in den folgenden Kapiteln nicht völlig überzeugend wirken kann.³⁶ Es lässt sich allerdings dazu sagen, dass Castorps Reaktion nur ein Moment in seinem Pendeln zwischen entgegengesetzten dämonischen Mächten wie Aufklärung und Romantik sowie Leben und Tod ist. Wie das Parallelbeispiel *Okkulte Erlebnisse* zeigt, kann Thomas Mann es sich noch nicht leisten, der Aufklärung und dem Leben vollständig zuzustimmen.

Okkultismus und Spiritismus werden in diesem Kapitel mit den angrenzenden Themenbereichen Musik und Psychologie in Verbindung gebracht. Einerseits wird Castorp durch sie in das Okkulte eingeföhrt, andererseits findet ihre gemeinsame Todessymbolik ihren Gipfel in der spiritistischen Erscheinung Joachim Ziemßens. Das *Fragwürdigstes*-Kapitel leitet sich direkt vom sogenannten musikalischen Kapitel *Fülle des Wohllauts* ab.³⁷ Die Analogie zwischen Musik und Spiritismus bestätigt auch die suggestive Macht des *Valentinslieds*. Aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten könnte man also mit Settembrini sagen, dass Okkultismus und Spiritismus genauso wie Musik „politisch verdächtig“ seien.³⁸ Die Psychologie wird ihrerseits im Roman als Vorstadium zum Okkulten verstanden. Am Kapitelbeginn wird darauf hingewiesen, dass Dr. Edhin Krokowskis Konferenzen über die Psychologie eine plötzliche Wendung genommen haben: Das Interesse an der Seelenzergliederung und dem menschlichen Traumleben habe „die Richtung ins Magische, durchaus Geheimnisvolle eingeschlagen“. ³⁹ Mit dieser Entwicklung Krokowskis suggeriert Thomas Mann, dass Übergänge zwischen Psychoanalyse und Okkultismus möglich sind: Eine gefährliche Grenze trennt jedoch

³⁵ Børge Christiansen: *Thomas Mann, Der ironische Metaphysiker. „Nihilismus“, Ironie, Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im Zauberberg*, Würzburg 2013, S. 342.

³⁶ Galli: *La catabasi del buonannula* (wie Anm. 30), S. 171.

³⁷ Vgl. Fritzen: *Zaubertrank der Metaphysik* (wie Anm. 30), S. 253: „So wie Schopenhauer den Trancezustand der musikalischen Inspiration mit dem einer magnetischen Somnambule verglichen hat, so fusionierte Mann die Motive der »Fülle des Wohllauts« mit denen der okkulten Erlebnisse zu einem symbolischen Komplex, wenn er seinen Helden sich bei schöner Musik »gruseln« oder schließlich gar die Geister mit Musik als Rapportobjekt zitieren lässt.“

³⁸ Mann: *Der Zauberberg* (wie Anm. 4), S. 175.

³⁹ Ebd., S. 990. Mit aller Wahrscheinlichkeit soll Schrenck-Notzing für das Vorbild Krokowskis gehalten werden. Vgl. Manfred Dierks: *Doktor Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie in Thomas Manns Zauberberg*, in: *Thomas-Mann-Studien* 11 (1995), S. 194.

die wissenschaftlich verstandene Psychologie von den irrationalen Gebieten der Magie und des pseudowissenschaftlichen Okkultismus.⁴⁰ Immerhin galt für Thomas Mann Psychoanalyse – trotz ihres in der romantischen Vorliebe für Phänomene des ‚nächtlichen‘ Unbewusstseins angesiedelten Ursprungs – als aufklärerische Wissenschaft, wie in der Rede *Die Stellung Freuds in der modernen Geisteswissenschaft* erklärt wird.⁴¹ Ihr Ziel ist die Analyse irrationaler Triebe, und nicht deren Verherrlichung. Auf das Verhältnis zur Phantastik zurückbezogen, klärt diese Disposition zur Entlarvung einer betrügerischen Scheinrealität auch die metaliterarische Bedeutung von Hans Castorps Geste des Lichtenmachens: Es schließt jede Möglichkeit aus, den Lesern in Unschlüssigkeit verharren zu lassen, ob die Erscheinung Joachim Ziemßens wahrhaftig ist oder nicht. Das erste literarische Experiment mit Motiven der phantastischen Literatur seit dem vor über zwanzig Jahren verfassten *Kleiderschrank* verlöscht nicht von ungefähr blitzschnell vor den Augen des Lesers.

In der kurz nach dem Erscheinen des Romans entstandenen Essayfassung von *Goethe und Tolstoi* hatte Thomas Mann für „den deutschen Faschismus“ den Ausdruck „romantische Barbarei“ benutzt.⁴² Er hatte also sehr früh die Gefahr erkannt, dass die Romantik, die er noch wenige Jahre zuvor als Inbegriff des Unpolitischen definierte, im Sinne einer regressiven Ideologie politisch ausgenutzt werden konnte. Diese Gefahr der politischen Manipulation unbewusster Inhalte steht in *Mario und der Zauberer* im Mittelpunkt. Nirgendwo ist der inhaltliche Bezug auf die Phantastik so stark wie in dieser Erzählung. Metonymisch kommt sie in der Gestalt des Zauberers Cipolla zum Ausdruck, dessen durch stechende Augen gekennzeichneter Blick sowie der an Coppola/Coppelius erinnernde Name eindeutige Hinweise auf Hoffmanns *Der Sandmann* sind.⁴³ Gemeinsamkeiten mit Cipolla zeigt ebenfalls der zur klassischen Figur des Horrorfilms gewordene Caligari im einige Jahre zuvor gedrehten Film von Robert Wiene, obwohl ein sicherer Beleg dafür fehlt,

⁴⁰ Vgl. dazu Marianne Wunsch: *Okkultismus im Kontext von Thomas Manns ‚Zauberberg‘*, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 24 (2011), S. 97.

⁴¹ Vgl. Thomas Mann: *Die Stellung Freuds in der modernen Geisteswissenschaft*, in: *Essays. Band III* (wie Anm. 21), S. 147: „Unverkennbar, unverwechselbar ist sein ‚Interesse‘ für den Trieb nicht geistesverleugnend und naturkonservative Liebedienerei vor diesem, sondern er dient dem in der Zukunft revolutionär erschaute Siege der Vernunft und des Geistes, er dient [...] der Aufklärung“.

⁴² Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität*, in: *Essays II* (wie Anm. 1), S. 932.

⁴³ Vgl. Marx: „*Bürgerliche Phantastik*“ (wie Anm. 19), S. 141.

dass Thomas Manns dieses Werk kannte.⁴⁴ Jedenfalls ist der politische Inhalt der Erzählung, die gleichzeitig mit Thomas Manns Stellungnahmen gegen den Wahlerfolg der NSDAP in *Ein Appell an die Vernunft* entstanden ist, so vordergründig, dass nur eine kritische Wiederaufnahme von Motiven der Phantastik ermöglicht wird. Cipolla verweist deshalb nicht nur auf bekannte literarische Parallelen. Sein sowohl manipulativ-autoritäres als auch schauspielerscharismatisches Verhältnis zum Publikum lässt übrigens mögliche Anspielungen auf reale Protagonisten der Politik jener Jahre – in erster Linie auf Mussolini – offen und nimmt Thomas Manns Hitleranalyse in *Bruder Hitler* bereits vorweg. Der Märchenbösewicht und die Verkörperung der politisch-despotischen Macht überblenden sich also in seiner Gestalt. Genau so wie in *Okkulte Erlebnisse* hat man es in *Mario und der Zauberer* mit einer auf die Autobiographie zurückgehenden auktorialen Erzählung zu tun. Anders als in der Okkultismus-Rede wird jeder Glaube an übernatürliche Phänomene jedoch sehr früh verhindert. Kurz nach der Einführung der Figur werden Cipollas magische Künste als Hypnose und als Betrug entlarvt.⁴⁵ So wird jene Aussetzung der Ungläubigkeit (*suspension of disbelief*) vermieden, die die Erzählung jedoch durch die Benennung von Klischees der phantastischen Literatur in der Präsentation Cipollas eben vorbereitet hatte. Obwohl er sehr früh die durch den Hypnotiseur verkörperte Gefahr erkennt, ist der Erzähler seiner mentalen Überlegenheit zum Trotz nicht bereit, auf sie zu reagieren. Man kann sogar annehmen, dass er am Ende des Spektakels von Cipolla zum Teil fasziniert und gefesselt wird.⁴⁶ Zwei weitere Standpunkte werden mit einbezogen, die völlig unterschiedliche Positionen Cipollas Darbietung gegenüber reflektieren. Zunächst sind die Kinder zu nennen, deren naives Bestaunen und Vergnügen mehrmals unterstrichen wird. Durch sie wird der Glaube an Cipollas Zauberkünste und metonymisch an die Phantasie

⁴⁴ Vgl. Jeffrey Meyers: *Caligari and Cipolla: Mann's Mario and the Magician*, in: *Modern Fiction Studies* 32 (1986), S. 235-239. Die Übereinstimmung zwischen den zwei Figuren betreffen jedoch nur äußerliche Aspekte, die keine direkte Beeinflussung des Films auf Thomas Mann, sondern vielmehr einen gemeinsamen Rückbezug auf Hoffmann voraussetzen, der auch zufällig sein kann.

⁴⁵ Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, in: *Gesammelte Werke. Band VIII. Erzählungen*, Frankfurt am Main, 1960, S. 687: „Die Kinder waren überwältigt. Wie er das gemacht habe, wollten sie wissen. Wir bedeuteten sie, das sei ein Trick, nicht ohne weiteres zu verstehen, der Mann sei eben Zauberkünstler. Nun wußten sie, was das war, die Soirée eines Taschenspielers.“

⁴⁶ Vgl. Hartmut Böhme: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft*, in: *Orbis Litterarum* 30 (1975), S. 294.

tik als Naivität und als Kindersache verurteilt.⁴⁷ Einen weiteren Standpunkt vertritt die andere titelgebende Figur, der Kellner Mario, der sich nicht durch Reflexion wie der Erzähler, sondern durch einen gewaltsamen Ausbruch seiner Mordinstinkte von Cipollas Bann zu befreien versucht, der sich in dem an Cipolla gerichteten tödlichen Schuss manifestiert.

Das *Fragwürdigstes*-Kapitel und *Mario und Zauberer* haben ein ähnliches Finale: Sei es durch ein angeschaltetes Weißlicht oder durch einen Schuss – die Illusion der phantastischen Szenerie wird durch das Eingreifen eines Einzelnen endgültig zerstört. Zwar ist Thomas Mann in den 1930er Jahren nicht so weit über das Aufklärungs- und Humanitätsideal hinausgegangen, dass er sogar eine rebellische Tat gegen die antirationalistischen Ideologien und die faschistischen Bewegungen nicht ausschließt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Phantastik infolge ihrer Nähe zum romantischen Irrationalismus, in dem Thomas Mann die kulturellen Ursprünge des Nationalsozialismus sah, auch später das Stigma des politisch Verdächtigen trug. In *Die Geschichten Jaakobs* – geschrieben 1926–1930, also in der Phase, in der Mann über die ideologischen Implikationen der Phantastik reflektiert – tritt nochmals eine ganz dezidierte Abstandnahme von ihr auf, die darauf hinausläuft, eine klare Linie zwischen mythischen und phantastischen Inhalten zu ziehen. Deswegen mahnt der Erzähler am Ende der „Höllenfahrt“ seine Leser davor, in den Figuren reale Menschen und keine phantastischen Wesen zu erkennen.⁴⁸ Um eine weitere Stelle zu finden, in der Thomas Mann ein für die Phantastik typisches Motiv präsentierte, musste man auf die Teufelerscheinung im XXV. Kapitel von *Doktor Faustus* warten. Wiederum hängt dieser Bezug auf die Phantastik mit dem politisch-kulturellen Inhalt des Romans zusammen, in dem Deutschlands Verfall als Produkt irrationaler Triebe gedeutet wird.

UWE DURST

Perutz' Deformation der Geschichte in *St. Petri-Schnee*

Georg Friedrich Amberg, der Ich-Erzähler, kommt im städtischen Krankenhaus Osnabrück zu sich. Er erklärt, im Dienste eines Baron Malchin vier Wochen lang als Gemeindefeuerarzt im westfälischen Dorf Morwede gearbeitet zu haben. Am Ende dieser Zeit sei er bei einer Rebellion schwer verletzt worden und habe anschließend fünf Tage bewusstlos im Krankenhaus gelegen. In der Binnenerzählung schildert er die Ereignisse: Nach der erfolgreichen Bewerbung auf den Posten des Gemeindefeuerarztes hat er sich auf den Weg nach Morwede gemacht und muss in Osnabrück auf den Anschlusszug warten. Er schlendert durch die Altstadt, wo er am Schaufenster eines Antiquitätenhändlers vorbeikommt. In den Auslagen bemerkt er das Marmorrelief eines Männerkopfs, die Nachbildung eines mittelalterlichen Kunstwerks. Zudem fesselt ein altes Buch seine Aufmerksamkeit, das sich mit der Frage beschäftigt, warum der Gottesglaube aus der Welt verschwindet. Obwohl Amberg dem Band allenfalls eine „dürftige, banale“¹ Antwort zutraut, will er ihn kaufen, doch der Laden ist geschlossen. Widerwillig kehrt er zum Bahnhof zurück, auf dessen Vorplatz ihm ein grüner Cadillac ins Auge fällt. Am Steuer sitzt Bibiche, eine Frau, die er jahrelang heimlich geliebt hat. Das Auto entfernt sich, Amberg steht mitten im Verkehr:

Ich machte einen Schritt nach rechts, und dabei fielen mir die Zeitungen und Magazine, die ich unter dem Arm hielt, auf die Erde. Ich bückte mich, um sie aufzuheben, da hörte ich dicht hinter mir ein Hupensignal, ich ließ sie liegen und sprang zur Seite. – Nein! Ich muß die Zeitungen aufgehoben haben, denn ich las sie ja dann später während der Bahnfahrt. Ich hob sie also auf und sprang zur Seite und dann – was geschah dann? Gar nichts geschah. Ich kam auf den Gehsteig, ging zum Bahnhof, löste die Fahrkarte und holte mein Gepäck, das alles ist ja selbstverständlich. Und dann saß ich im Zug.²

Amberg gelangt nach Morwede. Er tritt seine Stelle an und lernt Malchin sowie dessen Adoptivsohn Federico kennen. Erschrocken stellt er fest, dass der Knabe „auf unerklärliche Weise die Züge jenes gotischen Marmorreliefs

¹ Leo Perutz: *St. Petri-Schnee. Roman*, Wien/Hamburg o.J., S. 25 f.

² Ebd., S. 36.

⁴⁷ Ebd., S. 293: „In ihren kindlich-einverstandenen Reaktionen sind sie [die Kinder] die unverstellte Spiegelung einer Manipulation, die Menschen zu subjektlosen Instrumenten eines Machtwillens degradiert“.

⁴⁸ Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main 2013, S. 52–53: „Hinab denn und nicht gezagt! Geht es etwa ohne Halt in des Brunnens Unergründlichkeit? Durchaus nicht. Nicht viel tiefer als dreitausend Jahre tief – und was ist das im Vergleich mit dem Bodenlosen? Dort tragen die Leute nicht Stirnhaare und Hornpanzer und kämpfen nicht mit fliegenden Echten: es sind Menschen wie wir.“