

ZUM STÜCK

FELIX KRULL

STUNDE DER HOCHSTAPLER

NACH THOMAS MANN

IN EINER BEARBEITUNG VON ALEXANDER EISENACH

Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, wie der vollständige Titel des Romans lautet, schildern zum einen die Lebensgeschichte des Sohnes eines bankrotten Schaumweinproduzenten in Form einer fiktiven Autobiographie. Zum anderen beinhalten sie eine weitere Auseinandersetzung von Thomas Mann mit seiner Lebensfrage, was das Künstlersein, was die Kunst für ihn bedeutet. Bemerkenswert ist dabei, dass sich in dem Text sowohl die Identitätskrisen des jungen Thomas Mann als auch die Position des fast Achtzigjährigen spiegeln. *Krull* hat ihn sein Leben lang gedanklich begleitet. Die ersten Notizen dazu stammen aus der Zeit einer persönlichen Schaffenskrisen um 1905/06. Thomas Mann war dreißig Jahre alt und hatte mit den *Buddenbrooks* seinen äußerst erfolgreichen Durchbruch hinter sich. Die erste Schreibphase des *Krull* begann 1910. Drei Jahre später brach er sie zugunsten der Arbeit am *Zauberberg* für längere Zeit ab. Es sollte fast vierzig Jahre dauern, bis Thomas Mann genau an der Stelle weiterschrieb, an der er 1913 aufgehört hatte, ohne den Text je abzuschließen. Der Roman wurde als Fragment veröffentlicht.

PARODIE

Bis zum Zeitpunkt der ersten *Krull*-Konzeption hatte Thomas Mann das Künstler-Thema bereits in einigen Variationen durchgespielt: der Künstler als Dilettant ohne Kraft zum originären Werk, als alkoholisierte Abenteuerer, schwadronierender Clown, als Meister der Haltung und Repräsentanz, als weltflüchtiger Heiliger ... Immer waren es gesellschaftliche Außenseiter, die mit dieser Rolle auch haderten. Thomas Mann hat seine von ihm selbst als leidvoll empfundene Erfahrung, als Künstler ein Außenseiter im großbürgerlichen Milieu zu sein, in immer neuen Masken öffentlich gemacht, und bis zum Schluss versucht, seine persönliche Frage zu einem überindividuellen Problem der Kunst zu verallgemeinern.

Die neue Form, mit der diese Frage nach der Künstlerexistenz im *Krull* wieder auferstehen darf, ist die der Parodie. Was bis dahin als tragisches oder leidvolles Künstlerdasein bearbeitet worden ist, wird im *Krull* nun spielerischer und mit Humor behandelt. Er rückt den Künstler satirisch in die Nähe des Hochstaplers: eine Figur, die ihr Glück darin findet,

nicht nur fortwährend als etwas anderes zu erscheinen, sondern auch als etwas Besonderes, Besseres. Im Lebensabriss hat Thomas Mann 1930 den Motiv- und Themenkomplex des frühen *Krull* wie folgt umrissen: „Es handelte sich natürlich um eine neue Wendung des Kunst- und Künstlermotivs, um die Psychologie der unwirklich-illusionären Existenzform“, um eine „Abwandlung des künstlerischen Scheinbarkeitsproblems ins Kriminelle, Betrügerische.“

FRÜHE SCHREIBPHASE: WAGNER ODER GOETHE?

Der Inbegriff für die „unwirklich-illusionäre Existenzform“ ist im frühen *Krull* die Schauspielerei: Schon als Kind überzeugt Felix mit seinen schauspielerischen Fähigkeiten. Mit acht Jahren spielt er Geige in einem Kurorchester, allerdings ohne einen Ton hervorzubringen, und begeistert als Wunderkind das Publikum. Mit vorgetäuschten Krankheiten gelingt es ihm, sowohl die Schule zu schwänzen als auch dem Militärdienst zu entkommen. Ein Theaterbesuch und die Begegnung mit dem Schauspieler Müller-Rosé werden für den vierzehnjährigen Felix zum Schlüsselerlebnis für sein weiteres Leben. Mit Müller-Rosé parodiert Thomas Mann den dekadenten Künstler und damit auch Richard Wagner: ein Künstler, den Nietzsche als Wirkungskünstler beschreibt, geboren aus dem kindlichen Trieb zur Nachahmung; einer, der nicht aus der Fülle seiner inneren Möglichkeiten etwas Neues, Originelles schöpfe, sondern Substanz vortäusche. Sein Werk: reine Theatralik, Mimikry-Kunst, ein Artefakt, aus lauter Einzelinspirationen und Funden zusammengesetzt, keine geschlossene Vision, sondern Imitation des Vielfältigen. Und sein Publikum: in erster Linie verführungswillig, süchtig danach, sich zu spiegeln in dem schönen Schein eines Illusionisten, der mit seiner Kunst zumindest kurzfristige Erlösung von dem eigenen erdenschweren Dasein verspricht.

Wagner und seine musikalisch-erotische Welt- und Kunstauffassung faszinierten Thomas Mann Zeit seines Lebens. Doch so etwas wie „Würde“, „Größe“, „Tiefe“ war mit Wagner als Vorbild nicht zu bekommen. Auf der Suche nach Orientierung gewinnt beim jungen Thomas Mann ein zweites Künstlerbild deutlicher an Kontur und tritt zu dem alten in Konkurrenz. Das zweite Vorbild heißt Goethe und steht für das idealistische Bild des Künstlers als genialischer Schöpfer, als ein zur höchsten Schau der Wahrheit begabten Vermittlers, der im Besonderen das Allgemeine zum aufleuchten bringt – oder es zumindest zu behaupten vermag, um in der Hochstapler-Allegorie zu bleiben. Bereits 1905 vergleicht sich Thomas Mann in seinem Nachwort zu den *Buddenbrooks* zum ersten Mal mit Goethe. Sein Plan, einen *Faust* zu schreiben, ist noch älter. Erst als sich die Alternative zu Wagner klarer benennen lässt, kann Thomas Mann mit der Frage nach der Künstlerexistenz humorvoller und spielerischer umgehen und 1910 mit dem Schreiben der *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull* beginnen.

Zu einer vollständigen Verdrängung des Vorbilds Wagner durch das Vorbild Goethe ist es bei Thomas Mann nie gekommen. Die Spannung zwischen Artistik und Moral, zwischen ästhetizistisch-artistischem Spiel und ethisch-erzieherischem Anspruch hat Thomas Mann sein ganzes Leben nicht aufgelöst. Sie findet sich im *Krull* in unterschiedlichen Figuren wieder: nebst dem Schauspieler Müller-Rosé in der Artistin Andromache, die über der Realität am Trapez schwebt, in *Krull* selbst und in seinem späteren Mentor, Professor Kuckuck, der mit ihm gegen Ende des Romans über den schöpferischen Urvorgang, die Erschaffung der Welt aus dem Nichts und über die Evolution spricht.

SPÄTPHASE: MYTHOLOGISIERUNG DES HOCHSTAPLER-KÜNSTLERS ALS HERMES

Die persönlichen und künstlerischen Entwicklungen, die Thomas Mann seit 1913 gemacht hatte, konnten vierzig Jahre später nicht ohne Einfluss auf die Fortsetzung des *Krull*-Romans bleiben: Seit jeher auf der Suche danach, individuelle Fragen in etwas Allgemeinmenschliches zu überhöhen, fand Thomas Mann in der Psychoanalyse und Karl Kerényis *Mythologie der Griechen* wichtige Interpretationshilfen. Bei der Wiederaufnahme der Beschäftigung mit *Krull* 1951, geht es ihm nun darum, seine inzwischen gewonnenen Erfahrungen auf dem Gebiet „Mythos und Psychologie“ in den Roman einzuarbeiten.

Als erstes muss der Hochstapler-Begriff umgedeutet werden. Krull kann nicht mehr nur ein Künstler-Scharlatan sein, sondern hat die Rolle eines „mythischen Hochstaplers“ zu parodieren. Mit Hermes, dem Gott der Diebe, findet sich eine Figur, in der all das vorgebildet ist, was Thomas Mann selbst an künstlerischen und menschlichen Möglichkeiten mit sich bringt. Hermes ist die späte Antwort auf die Frage, was Krull, was Künstlerdasein, was Kunst für Thomas Mann bedeutet. Hermes ist nicht nur der Gott der Betrüger, der Täuschung und der Illusion, er ist auch ein Gott der Vielgestaltigkeit. Er ist der Verbindende, der vielseitige Vermittler nicht nur zwischen Hades und Oberwelt, sondern zwischen allen Bereichen. Das führt zu dem vielleicht komplexesten Teil in dem Buch und zu einem Begriff, auf den Thomas Mann den Text in der späten Schreibphase hin komponiert hat: Allsympathie.

PROFESSOR KUCKUCK UND DIE ALLSYMPATHIE

Das Vielgestaltige und Verbindende von Hermes als künstlerische Praxis setzt sich fort in der Haltung der „Allsympathie“, über die Professor Kuckuck spricht. Krull, der sich mittlerweile als Marquis de Venosta ausgibt, begegnet ihm im Speisewagen des Zuges von Paris nach Lissabon. Die klassische Hochstapler-Geschichte von einem, der unter falscher Identität als Trickbetrüger durch die Welt reist, könnte hier beginnen. Doch bevor Thomas Mann den Roman abbricht, verwickelt er den Marquis alias Krull in ein ausuferndes Gespräch mit Kuckuck über die Entstehung des Lebens, Urzeugung und Schöpfungsakt – und später in eine operettenhafte Dreiecksgeschichte mit Kuckucks Frau und deren Tochter. In Kuckucks Vortrag weitet Thomas Mann die ursprüngliche Frage nach Kunst und Künstlerdasein, die Frage nach der scheinhaften Existenz auf die Schöpfungs- und Evolutionsgeschichte aus:

Alles Leben, jede individuelle Erscheinung, die „zwischen Nichts und Nichts“ Form annimmt, beschreibt Kuckuck als Ergebnis einer schöpferischen Kraft, eines Willens zur Gestaltung. Kuckuck folgt dabei nicht nur den Gedanken Nietzsches, sondern auch Schopenhauers, der die Kunst in diesem Zusammenhang insofern als „Blüthe des Lebens“ beschreibt, als dass sie diese lebendige Kraft, den Willen zur Gestaltung sichtbar macht. Krull sieht damit seine eigene, aus artifiziellen Täuschungen bestehende Existenz aufs Schönste gerechtfertigt. Gleichzeitig sehnt sich alles Lebendige, alle Individuation, nach Rückkehr in die Entgrenzung, nach Schlaf, Traum, Rausch und letztlich nach der Auflösung im Tod. Das Sein, so Kuckuck, ist beides: „Lust und Last“. Lust zur Gestaltung und Last der Vergänglichkeit, Last der Sehnsucht nach Entgrenzung, die in letzter Konsequenz den Tod bedeutet. Und Kuckuck besteht darauf, diese Gleichzeitigkeit von Gegensätzen

zu bejahen, zu lieben, sinnlich zu begehren. „Allsympathie“ ist „Allverliebtheit“, das Verhältnis zur Welt ein allumfassend erotisches und das Leben ein Fest des Auf- und Niedergangs. „Allsympathie“ meint nicht Harmonisierung. Im Gegenteil: sie hält Widersprüche aus.

Mit Kuckucks Sternenaugen aus der kosmischen Perspektive betrachtet, ist sowohl der Mensch in seinem hochstaplerischen Größenwahn und Selbstbehauptungstrieb als auch die Geschichte der Menschheit „eine verhältnismäßig rasch vorübergehende Episode zwischen Nichts und Nichts“ – und gerade deswegen in all ihren Erscheinungsformen zu lieben. War das zentrale Thema im frühen *Krull* die „Psychologie der unwirklich-scheinhaften Existenzform“ in Gestalt einer parodistischen „Wendung des Kunst- und Künstlertmotivs“, ist in der Spätphase die „Grundidee des Romans nichts Geringeres als die Liebe in ihrer sinnlichen Übersinnlichkeit“, wie Thomas Mann in seinem Tagebuch 1951 festhielt.

• *Sibylle Baschung*

MIT Constanze Becker, Jonathan Kempf, Sina Martens,
Martin Rentzsch, Marc Oliver Schulze

REGIE Alexander Eisenach

BÜHNE Daniel Wollenzin

KOSTÜME Lena Schmid

LICHT Steffen Heinke

DRAMATURGIE Sibylle Baschung

**BERLINER
ENSEMBLE**