

BERLINER ENSEMBLE



FELIX KRULL

STUNDE DER HOCHSTAPLER

NACH THOMAS MANN IN EINER BEARBEITUNG VON ALEXANDER EISENACH

DIE KEHRSEITE SPIELERISCHER FREIHEIT IST DIE HERRSCHAFT DER SCHARLATANE.

Alexander Eisenach

FELIX KRULL

STUNDE DER HOCHSTAPLER

NACH THOMAS MANN

IN EINER BEARBEITUNG VON ALEXANDER EISENACH*

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

REGIEASSISTENZ Benedikt Simoniscek / Kristina Seebruch

BÜHNENBILDASSISTENZ Wiebke Bachmann **KOSTÜMASSISTENZ** Isabel Waluga / Lotta Zeit

SOUFFLAGE Sophie Glaser / Manuela Gutschmann **INSPIZIENZ** Juliane Wolff

BÜHNENMEISTER Mirko Baars **TON** Afrim Parduži / Thorsten Hoppe

VIDEO Domenik Wolf **REQUISITE** Anke Tekath

MASKE Kathi Buhlan **GARDEROBE** Marija Obradovic, Alexander Zapp

REGIEHOSPITANZ Paula Dehner

Dank an Oliver Kraushaar für das Einsprechen des Schlusstextes.

Technischer Direktor: Stephan Besson. Technische Produktionsleitung: Edmund Stier.
Assistent des Technischen Direktors: Jens Mündl. Leitung Beleuchtung: Ulrich Eh.
Leitung Szenische & Audiovisuelle Medientechnik: Maik Voss. Leitung Kostüm: Elina Schnizler.
Gewandmeisterinnen: Uta Rosi, Anja Sonnen. Leitung Requisite: Matthias Franzke.
Leitung Maske: Verena Martin. Statisterie: Peter Lupp.

Die Kostüme wurden in den Werkstätten des Berliner Ensembles hergestellt.

* Zitiert wird außerdem aus: *Betrachtungen eines Unpolitischen* von Thomas Mann.

PREMIERE AM 16. AUGUST 2019 IM GROSSEN HAUS
AUFFÜHRUNGSDAUER: CA. 1 STUNDE 30 MINUTEN, KEINE PAUSE



FELIX KRULL VON THOMAS MANN

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 Schaffenskrise 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 alkoholierter Abenteurer, 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.

Nach dem Bankrott seines Vaters landet Felix, der Glückliche, als Hotelpage in Paris. Durch gekonnte Selbstdarstellung erwirbt er die Gunst seines Vorgesetzten, ergaunert sich ein kleines Vermögen und macht die Bekanntschaft des Marquis de Venosta, der ihn aus Liebesnot darum bittet, sein Doppelgänger zu werden. Um Venosta von seiner Geliebten fernzuhalten, schicken ihn seine Eltern auf eine Weltreise. Felix übernimmt den Auftrag und tritt anstelle des Marquis die Reise an, die ihn nach Lissabon führt und vorläufig dort auch endet. Felix verliebt sich in die Tochter eines Professors namens Kuckuck, die sein Werben nicht erwidert. Der Erfolgsverwöhnte ist fest entschlossen, die Portugiesin mit seinen Begabungen umzustimmen, worauf ihre Mutter dazwischen geht und ihn kurzerhand selbst verführt.

STILISTISCHE HOCHSTAPELEI

Inspiziert haben ihn unter anderem die Hochstapler-Memoiren *Ein Fürst der Diebe* von Georges Manolescu, in denen Thomas Mann den Geist seiner Zeit wiederfindet.

Die Zeitungen sind voller Geschichten über Betrüger und Falschmünzer, die sich unter Vorspiegelungen falscher Identitäten ein Stück des Wirtschaftsbooms unter Kaiser Wilhelm II abschneiden wollen.

Manolescus Memoiren dienen Thomas Mann auch als Muster für eine stilistische Hochstapelei: Wie Manolescu so setzt auch Krull seine

Scharlatanerie fort, indem er nicht nur sein Leben und sich selbst immer wieder neu inszeniert, sondern genau diesen künstlerischen Vorgang im Rückblick schriftstellerisch ein zweites Mal ironisch-parodistisch in Form einer Autobiographie gestaltet. Somit steht jede Äußerung unter dem Verdacht, eine Erfindung zu sein, eine Hochstapelei.

Die autobiographische Form, das erkennt Thomas Mann schon früh in seinen Notizen zum Roman, neigt bereits an sich zum selbstverliebten Hochstaplerisch-Angeberischen. Goethes *Dichtung und Wahrheit* ist das literarische Gattungs- und Stilvorbild, weil dieser aus dem hochstaplerischen Umgang mit der Wahrheit keinen Hehl machte und sein Künstler-Ich unverblümt zum Mythos stilisierte.

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 erdschweren 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

DIE WELT DES SCHÖNEN SCHEINS

Fast alles von Nietzsches Wagnerkritik passt auf Felix Krull und die Welt, auf die er sich bezieht. Es ist die Welt der Schönen und Wohlhabenden, in die er zunächst als Liftboy eines Grandhotels eindringt. Am meisten angeht ihn das Theater, der Lebensstil des internationalen Publikums und die dazugehörigen schönen Dinge, die zur Ausbeutung vor ihm liegen. „Das Stehlen“, so sagt eine Notiz, „ist Passion, erotische Betätigung und Beglückung.“ Moralische Bedenken hat er keine, Reichtum ist für ihn kein Problem, „denn der Luxus ruht bei ihm nicht auf kapitalistischer Grundlage, sondern ist vielmehr ein glänzendes Bohémement, eine Atmosphäre, die seine Persönlichkeit ganz von selbst um sich schafft.“ Krull deutet die Welt ästhetisch. Nicht allein seine Existenz ist eine scheinhafte, auch den Glanz der Welt begreift er als Blendwerk und Illusion. Dahinter erkennt immer wieder auch die Leere, den Abgrund, das Hässliche, was er sich zu überspielen vorgenommen hat. Er akzeptiert den illusionären Charakter des Lebens und macht sich seinerseits zur Illusion. Sein Glück findet er in der Bejahung einer trügerischen Welt, die er mit seinem trügerischen Dasein spiegelt und gleichzeitig erobert. „Die Welt schreit von Ewigkeit danach, betrogen zu werden“, notiert Thomas Mann nach der Lektüre der >



Manolescu-Memoiren. „Es ist ein Betrugsverhältnis auf Gegenseitigkeit. Er [der Hochstapler] hat von der Welt das Blenden gelernt und macht sich zum Ideal, zum Lebensreiz, zur Verführung ihr gegenüber – worauf sie gründlich hineinfällt.“ Damit wird ein Thema gesetzt, das Thomas Mann sein ganzes Leben lang beschäftigen wird: Wie steht es in diesem Täuschungszusammenhang mit der Wahrheit, was ist damit gemeint und gibt es eine Verantwortung des Künstlers ihr gegenüber? Im Gegensatz zu seinem Autor macht sich Krull kaum Gedanken zu diesem Thema. Skrupel hat er erst recht keine. Er bejaht die Welt des schönen Scheins, eignet sie sich an. Sie besser machen zu wollen, davon ist er weit entfernt. Er will dazugehören, nicht an den Verhältnissen rütteln. Sein Dasein ist Fiktion, das Rollenspiel sein Beruf.

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 Allgemeinem menschliches 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.

„IMITATIO GOETHE“

Im Mythischen findet Thomas Mann Urkonstellationen, die sich psychologisieren und aktualisieren lassen. Die analytische Psychologie löst schließlich auch seine Zweifel auf, ob nicht seine eigene Orientierung an literarischen Vorbildern ein künstlerisches Armutszeugnis sei. Leben im Mythos bedeute „In-Spuren-Gehen“. Und die Nachfolge in den Spuren bestimmter Vorbilder stehe für eine ins Geistige übertragene Vaterbindung, die durchaus schöpferische Funktion habe. Selbstverwirklichung in der Nachfolge Goethes statt Konkurrenz heißt nun sein Programm. Nach *Doktor Faustus* (1943–1947) ist der Weg frei, das Motiv des Hochstapler-Künstlers wieder aufzunehmen und ins Mythologische zu wenden. Seine „imitatio Goethes“ treibt er nun unter dem Deckmantel des Komischen weiter voran. Warum sollte der *Krull* nicht zu einem „Roman über das Weltall“ werden? Warum sollte er nicht eine „klassisch-romantische Phantasmagorie“, eine zweite Walpurgisnacht, wie sie Goethe im *Faust* gestaltet hat, schreiben? Thomas Mann weiß um die Fragwürdigkeit seiner Goethe-Imitation und ist selbst Moralist genug, um diesen Vorgang als Hochstapelei zu verstehen. Zudem bleibt auch die Wagner-Nachfolge ein ebenso kräftiger Motor. Denn was die Modernität des Künstlertums anbelangt, die findet er bei Goethe nicht.

FIGUREN UM KRULL

Steht Thomas Mann im frühen *Krull* hauptsächlich seiner Hauptfigur an der Seite, so steht er ihm in der späteren Phase auch in andern Figuren gegenüber: zum Beispiel in der Maske des Hoteldirektors in Paris, der hingerissen von Krulls Äußeren regelrecht, ge- und verblendet wird, und ihn so gleich engagiert, in der Maske von Madame Houplé, die ihn zum Hermes macht und ihre sadomasochistische Liebeslust an ihm auslebt, in Andromache, der göttlichen Zirkusartistin, und nicht zuletzt eben in jener Figur des wunderlichen Professor Kuckuck, Museumsdirektor, Mentor und Aufklärer. Kuckuck ist Vieles. Seinen Namen hat er von dem Biologen Martin Kuckuck, dessen Buch *Die Lösung des Problems der Urzeugung* eine der Quellen für dessen Gespräch mit Krull ist. Bei Kerényi findet Thomas Mann die Erzählung, dass Zeus Hera unter anderem in der Gestalt eines Kuckucks verführt hat. Kuckuck ist der Tabuname des Teufels. Er ist ein bisschen Schopenhauer und Nietzsche, Wagner und Goethe – fast alle seine geistigen Väter hat Thomas Mann in diese Figur hineingeschrieben, nicht zuletzt hat er auch sich selbst in hohem Alter damit parodiert.

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 „Blüte 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 Künstlertotivs“, 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

So beschwört Kuckuck „den Riesenschauplatz dieses Festes“ als kosmische Walpurgisnacht herbei: das Getümmel des Weltalls, „dies Ineinander- und Umeinanderkreisen und Wirbeln, dieses Sichballen von Nebeln zu Körpern, dies Brennen, Flammen, Erkalten, Zerplatzen, Zerstäuben, Stürzen und Jagen“, mit dem „das Sein sein tumultöses Fest“ feiert.

„EIN DICHTER IST, KURZ GESAGT, EIN AUF ALLEN GEBIETEN ERNSTHAFTER TÄTIGKEIT UNBEDINGT UNBRAUCHBARER, EINZIG AUF ALLOTRIA BEDACHTER KUMPAN, EIN INNERLICH KINDISCHER, ZUR AUS-SCHWEIFUNG GENEIGTER UND IN JEDEM BETRACHTE ANRÜCHIGER SCHARLATAN.“

Thomas Mann





DIE KUNST VON SICH SELBST UND DEM EIGENEN WELTBILD ABZUSEHEN

EIN GESPRÄCH MIT DEM REGISSEUR
ALEXANDER EISENACH

SIBYLLE BASCHUNG Über Felix Krull schreibt Thomas Mann in seinen Notizen: Er ist „Charmeur und Liebhaber einer Welt, die getäuscht werden will, und die ihrerseits Blendwerk ist gleich ihm selbst, so dass das Ganze auf eine wechselseitige Illusionierung hinausläuft.“ Inwiefern lässt sich darin Gegenwärtiges spiegeln?

ALEXANDER EISENACH Wechselseitige Illusionierung ist ein schöner Begriff. Zwischenmenschliche Kommunikation, die einen großen Anteil daran hat, wie Beziehungen, gesellschaftliche Verhältnisse hergestellt werden und Politik gemacht wird, ist zeichenhaft und bestens dazu geeignet, dass man sich gegenseitig etwas vormacht. Die aristokratische Gesellschaft hat schon immer so funktioniert und alle haben es gewusst. Dieses Spannungsverhältnis ist Thema der Gesellschaftskomödie. Es gibt da ein spielerisches Element der Uneigentlichkeit, bei dem es eher um geistreiche Schlagfertigkeit, um die subversive Freiheit der Verwandlung und Veränderung geht als um eine beglaubigte Wahrheit oder Authentizität. Meiner Meinung nach ist dieses Bewusstsein wechselseitiger Illusionierung, auf das Thomas Mann im *Krull* abhebt, verschwunden. Der Kommunikationsakt ist viel öfter deckungsgleich mit etwas, das wir Persönlichkeit oder Identität nennen. Er dient der Beglaubigung eines Selbst- und Weltentwurfs.

Aber nur weil wir das illusionistische Element nicht anerkennen, bedeutet das nicht, dass es nicht existiert.

SIBYLLE BASCHUNG Ich denke, nicht wenige Menschen leben und arbeiten durchaus mit dem Bewusstsein, dass wir uns in einer Gesellschaft befinden, in der vieles über Behauptung und strategische Illusionierung funktioniert. Wir wissen doch alle darum, dass zum Beispiel die Anforderungen in Stellenausschreibungen oft illusionär sind, so illusionär wie das Stellenprofil, aber wir spielen das Spiel mit und gestalten die Bewerbung dementsprechend. Beide Seiten erstellen Profile, die Außergewöhnliches versprechen, und allen ist klar, dass wir uns damit gegenseitig etwas vorgaukeln. Es gibt etliche Soziologen, die den Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung beschreiben, das Phänomen ist bekannt. Das Ganze hat nur nichts Spielerisches mehr, sondern wird mit Ernsthaftigkeit und erheblichem Aufwand betrieben, da es am Ende doch um reale Konsequenzen geht – um gesellschaftliche Teilhabe, Zugang zu Ressourcen, Macht ...

ALEXANDER EISENACH Wir befinden uns in einer Situation, in der die Bereiche des Spielerisch-Illusionären von strategischer Ernsthaftigkeit unterwandert werden. Ein Beispiel: Das unschuldige Gewimmel aus der Frühphase sozialer Netzwerke, das weitgehend zweckfreie

Spiel mit Identität, das Ausloten der Möglichkeiten, die die neue digitale Spielweise bietet, ist ersetzt worden durch ein professionell organisiertes Instrument, dem sich Politik, Wirtschaft und Medien bedienen. Trolle erzielen Meinungsmacht, Selbstdarstellung erzeugt Marktwert, Fake News halten Diskurse und Politik auf Trab ... die Kehrseite spielerischer Freiheit ist die Herrschaft der Scharlatane. Ein Blendwerk, das dem der traditionellen Aristokratie nicht unähnlich ist. Niemand ruft: „Der Kaiser ist nackt!“ Und wenn, dann hat es selten Konsequenzen. Der illusionäre Raum der Behauptungen und taktischen Täuschungsmanöver hat mehr und mehr ökonomische und politische Macht bekommen und wird darum auch immer mehr als der eigentliche begriffen. Wir beginnen das Bild, das wir von uns und der Welt machen, ernst zu nehmen und überdecken so die Differenz zwischen uns und unserem Bild. Wir verlagern unser Sein immer mehr ins Illusionäre, führen unser Leben gewissermaßen auf und behaupten steif und fest, das wäre die Wahrheit. Es gibt dabei eine Verbissenheit, eine Unfähigkeit von sich selbst abzusehen. Offensichtlich ist der Druck auf dem eigenen Selbstentwurf sehr hoch. Die Ebenen des Charmes, der Liebhaberei, des Humors verschwinden völlig, weil sie der Differenz zwischen Selbst und Selbstbild

bedürfen, des Spiels mit dem Schein.

SIBYLLE BASCHUNG Wofür steht in diesem Zusammenhang die Figur des Hochstapler-Künstlers oder Künstler-Hochstaplers, wie sie Thomas Mann in seinem Romanfragment zeichnet?

ALEXANDER EISENACH Das Paradox heutzutage ist doch, dass wir dazu angehalten sind, uns als jemand möglichst Außergewöhnliches darzustellen, um teilzuhaben an Wohlstand, Gesellschaft, Ansehen etc. In einem schöpferisch-kreativen Akt sollen wir uns aus uns selbst heraus, aber bitte immer den Anforderungen des Marktes gemäß, fortwährend neu erfinden und vervollkommen, und dabei vergessen machen, dass das im Kern ein künstlerischer Akt ist, ein Kunstvorgang, der mehr auf den schönen Schein abhebt als auf das faktische Sein. Ich denke, es gab in unserer Geschichte auch eine Phase, in der das Spiel mit verschiedenen Identitäten befreiend wirkte, weil durch den fortwährenden Rollenwechsel gesellschaftliche Muster durchbrochen wurden, und Selbstverwirklichung noch nicht unter dem Diktat der Selbstvermarktung stand. Eine unschuldige Utopie. Heute ist Hochstapeln systemimmanent, eine Strategie, die notwendig geworden ist, um in gewissen Branchen zu bestehen. „Fake it, till you make it“. Das Spiel hat, wie die Utopie, seine Unschuld



verloren. Bei Thomas Mann hat der Hochstapler Krull noch etwas von einem Narren, einem Eulenspiegel, der der aristokratischen Gesellschaft ein Schnippchen schlägt. Gleichzeitig ist er naiv und sein Betrug weniger Kalkül als vielmehr Spiel um des Spiels Willen. Deshalb hat er eine subversive Kraft, weil er die Scheinhaftigkeit seiner Zeit bloßstellt, indem er sie vorführt und parodiert; indem er den Blick wieder auf den künstlerischen Vorgang lenkt, auf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben. Professionelle Hochstaplerinnen und Hochstapler nehmen die Forderung nach Authentizität bei der Selbstvermarktung nur scheinbar ernst. Sie nehmen weiterhin das freiheitlich-spielerische Element für sich in Anspruch. Sie nutzen die Codes, spielen mit ihnen, dienen ihnen aber nicht. Sie machen sich ein System zu Nutze, unterwerfen sich aber nie, sondern entziehen sich fortwährend. Darin liegt die Parallele zur Kunst. Hochstapler als entlarvende Narren haben in diesem Sinne etwas Heilsames für eine Gesellschaft, da sie deren Auswüchse und Deformationen offenlegen.

SIBYLLE BASCHUNG Das funktioniert wiederum nur, wenn sie scheitern und die Hochstaperei auffliegt. Erst im Scheitern zeigt sich der scheinhafte, trügerische Anteil dessen, was wir als Wirklichkeit zu akzeptieren bereit sind. Oder wenn einer

wie Felix Krull in seinen Bekenntnissen von den Betriebsgeheimnissen seiner Kunst erzählt.

ALEXANDER EISENACH Billy McFarland hat mit ein paar Instagram-Posts der größten Influencer tausende Tickets für ein angebliches Luxusfestival in den Bahamas verkauft. Das „Fyre Festival“ war eine komplette Fiktion der sozialen Medien und als die Leute dann in dieser Zeltstadt ohne Strom und Essen auf den Bahamas gelandet sind, sind sie buchstäblich auf dem harten Boden ihrer von digitaler Fiktion überspannten Realität gelandet. McFarlane als Hochstapler enttarnt das Hochstapelnde eines Lifestyles und einer Industrie, die mit dem illusionären Anteil des Lebens Milliarden umsetzt. Durch McFarlands Auffliegen denkt man vielleicht verstärkt über die Markt- und Meinungsmacht nach, die man jenen Influencern zugesteht. Influencer. Das ist heute ein Beruf. Produktionsfirmen besetzen Schauspielerinnen und Schauspieler nach der Anzahl ihrer Follower und fast jeder macht diese unwürdigen Selbstpräsentationsposts, um möglichst viele zu kriegen. In der Zeitrechnung des Digitalzeitalters sind wir im Rokoko angekommen: Statt sich einen Dreimaster in die Perücke zu stecken, lädt man ein Foto von seinem Müsli hoch. Man macht das eigene Leben zum öffentlichen Ereignis, man hält Hof vor seinen Follower.

SIBYLLE BASCHUNG Das Leben wird zum Kunstwerk? Was das genau meint und wie dieser künstlerische Vorgang dann konkret vor sich gehen kann oder soll, das war Thema mehrerer Generationen von Künstlerinnen und Künstlern seit dem Sturm und Drang und zieht sich auch durch beinahe sämtliche Texte von Thomas Mann. So finden sich auch in Krulls Bekenntnissen essayistische Abschweifungen, in denen er oder andere Figuren sich zu diesem Themenkomplex äußern. Es sind vor allem diese Texte, auf die sich unser Abend konzentriert. Texte, in denen Thomas Mann die Frage nach dem künstlerischen Vorgang, nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, letztlich gar von der Schöpfung und dem Nichts umkreist. In seiner typisch umständlichen Schreibweise, ironisch, mit gehäuften und sich widersprechenden Adjektiv-Kombinationen usw. Eine Schreibweise, die es erschwert, eindeutig dingfest zu machen, worauf er zielt. Ist das subversiv, weil schwer zu vermarkten, oder einfach halbtungslos?

ALEXANDER EISENACH Für Thomas Mann geht es in unterschiedlichen Variationen immer um das Verhältnis Künstler – Bürger, apollinisch – dionysisch, Geist – Körper, Politik – Kultur etc. Das ist ein Denken in radikalen Polaritäten, in dem er sich aber immer in der Mitte sieht und die wahre Kunst

immer in der Mittlerstellung, immer im Nicht-Fassbaren. Es gibt da einen großartigen Text im *Zauberberg*, wo er sich über zwanzig Seiten nahezu manisch in den Makrokosmos des Lebens hineinschreibt. Wie ein Besessener will er immer näher ran an den Punkt, wo das amorphe Leben zur Form wird, wo die Biomasse aus „Wasser und Hühnereiweiß“ zum Menschen wird. Krull wird, als er gegen Ende des Romans auf Reisen geht zu einem Wiedergänger Hans Castorps und er trifft auch seinen Settembrini, der ihm sofort von der „Allsympathie“, der Beseeltheit des Kosmos, der Verwandtschaft allen Lebens erzählt. Kunst ist dabei insofern eine Art Krone der Schöpfung, weil sie die Bejahung des Lebens im Willen zur Formgebung verdeutlicht. Und Krull selbst ist Ausdruck dieser Bejahung, dieser Allsympathie: Alle lieben ihn und er liebt zurück. Thomas Manns Kunst hat keine politische Haltung, jedenfalls nicht vordergründig. Es ist immer eine Suche nach Erkenntnis, ein Versuch, weltliche Probleme in einen überzeitlichen Kontext einzubetten, kulturgeschichtliche Vertikalen einzuziehen. Seine Figuren und Stoffe sind oft Wiedergänger klassischer oder traditioneller Texte.

SIBYLLE BASCHUNG Hinter der Welt, die Krull liebt und die „getäuscht werden will“, verbirgt sich ein Gesellschaftsbild, das meiner An-





sicht nach Thomas Manns Elitarismus spiegelt. Sein Blick richtet sich auf die Verhältnisse einer aristokratischen Elite und auf den Anspruch, die Welt als eine ästhetische zu begreifen und zu gestalten. Dieser Welt charmiert Krull, zu ihr will er gehören, deswegen greift er sie nicht wirklich an, sondern bleibt auch in seiner allenfalls subversiven, weil entlarvenden Funktion freundlich und damit lebenswürdig. Ehrlich gesagt, geht er mir dadurch auch manchmal ziemlich auf die Nerven. Es liegt eine gewisse Arroganz oder ich würde schon fast sagen eine Ignoranz in der naiven Ausblendung all jener, die sich jenseits der Krullischen Fähigkeiten bewegen, mit denen er sich in die wohl situierte Gesellschaft hineinspielt und hineinliebt.

ALEXANDER EISENACH Es gibt Passagen, wo Mann – der ja sehr stark von Nietzsche beeinflusst war – Krull in die Nähe des Übermenschen rückt. Er darf, was keiner darf. Weil er besser ist. Seine Lüge ist keine Lüge, sondern genuine Schöpfung, Selbststeigerung. Er erhebt sich über seine Umwelt und natürlich ist das unsympathisch. Dass er gleichzeitig den Leser so umwirbt und umgarnt, ist typische Mann-Ironie. „Dialektik nach beiden Seiten hin“, nennt er das. Wie er sich den Leuten andient, schleimt und kriecht, während er sich gleichzeitig über sie erhebt, das spiegelt einen Blick auf

Welt und auf Menschen, der schwer zu ertragen ist, der aber eben genau so existiert, in den sozialen Medien zum Beispiel: „Super süßes Bild!“ – „Wow! Du Schöne!“ – „Ich hab das Müsli heute gleich nachgemacht. – War superlecker! Danke!“ – wechselseitige Illusionierung auf ihrer Schwundstufe, die gleichzeitig offenbart, worum es geht: wahrgenommen werden, Zuneigung erfahren, Bestätigung, Anerkennung, Verehrung, Liebe – das sind doch die Impulse, aus denen heraus wir diesen Illusionszirkus betreiben. Auch die Motivation für Krulls Erzählung, von der wir nicht wissen können, was davon stimmt und was wiederum bereits hochgestapelt ist, ist die Sehnsucht – oder die Sucht – zu gefallen, wie Thomas Mann Felix Krull bekennen lässt.

SIBYLLE BASCHUNG Felix Krull hat sich seine Welt von damals zur Bühne gemacht. Du schälst die Dialoge und die reflektierenden Texte zu besagten Themen aus der ohnehin etwas sparsamen Handlung heraus, lässt die konkreten Orte und Personen der Geschichte fast ganz weg, beziehungsweise verlegst die Situationen wie das Vorstellungsgespräch bei dem Hoteldirektor, die Musterungsszene etc. in den Theaterraum. Thomas Mann hatte seine Romane an zwei Leserschaften adressiert: an den „Leserbürger“, der die Hochstaplergeschichte liest, was die Popularität des Buches ausmacht, und an

den „Leserartist“, der hinter der Geschichte die aufgeworfenen Motive und Themen liest. Bist Du mehr „Leserartist“ als „Leserbürger“?

ALEXANDER EISENACH Das Theater ist der Raum, der die Frage nach unserem Verhältnis zur Illusion und zur Realität fortwährend behandelt. Mich interessiert es, auf der Bühne Begegnungen zu schaffen, die die Mechanik des Verhältnisses zwischen Illusion und Realität sichtbar machen. Dieses Verhältnis besteht immer. Es ist eine anthropologische Konstante, die weder am Hof Ludwig des Vierzehnten noch am Hof von Jeff Bezos einmalig ist und eben auch nicht auf dem Theater. Interessant ist, was da immer wieder wirkt und wie; und: in den verschiedenen Situationen, in denen Krull seine Talente anwendet oder reflektiert, die Nähe von Kunst und Hochstapelei als Parodie eines gesellschaftlichen Prinzips aufzustoßern.

SIBYLLE BASCHUNG Gibt es einen Gedanken, der nach dieser Auseinandersetzung mit Thomas Mann und den Bekenntnissen von Felix Krull besonders nachhallt?

ALEXANDER EISENACH Aus dem Spiel der wechselseitigen Illusionierung, aus dem, was wir uns vormachen, und aus allem, was mit Hilfe des digitalen Medienraumes so machtvoll behauptet werden kann, entsteht vieles, was uns beherrscht und kontrolliert, uns steuert und unsere Interessen

lenkt. Es bedarf immer wieder jener, die rufen: „Der Kaiser ist nackt.“ Jener, die uns den illusionären Charakter des Lebens vor Augen führen. Von uns selbst abzusehen, vom eigenen Weltbild als Wahrheit, das ist die Aufgabe unserer Zeit, um die verhärteten Fronten langsam wieder aufzuweichen. Ich glaube, dass Thomas Mann sich und andere mit großer Distanz und auch Ironie betrachtet hat. Es hat sich nicht identifiziert, sondern mit allem gespielt. Hat alles zum Material werden lassen. Das steckt im *Krull* und ist für das Leben vielleicht hilfreich, für Kunst auf jeden Fall unabdingbar: Im Spiel die Programme verweigern, die uns kontrollieren und verwerten wollen, das ist Widerstand gegen ein Schubladendenken, dass uns letztlich unserer Freiheit beraubt. Der Kern des Gedankens ist dabei wieder jener des Narren, der Strategien erratischer Täuschung, Irritation, Improvisation und Persiflage anwendet, um den Rahmen der Normalität, der Erwartungen zu durchbrechen. •



SCHREIBWEISEN DER IRONIE

VON WERNER FRIZEN

Thomas Mann und Ironie sind Wechselbegriffe. Die Ironie hat hier aufgehört Stilmittel zu sein. Sie ist eine Lebenshaltung, ein Lebensmittel. Als Stilmittel wird Ironie aus der Diskrepanz von Schein und Sein definiert als Gegensatz zwischen Gesagtem und Gemeintem. Als Lebensmittel fördert Ironie eine Perspektive auf die Wirklichkeit, kennzeichnet einen Standpunkt, von dem aus das Subjekt die Wirklichkeit erkennt und beschreibt.

Die ironische Optik auf die Dinge hat den Glauben verloren, dass sich die Welt in einem System des Denkens und der Sprache begreifen lässt. Sie bezweifelt den Anspruch des Subjekts, einer überzeitlich existierenden Wahrheit habhaft werden zu können. Sie überbietet den Zweifel Descartes' an der Realität der Außenwelt, indem sie auch die Existenz eines einheitlichen und ganzheitlichen Subjekts bezweifelt. Das Subjekt zerfällt in ein Konglomerat von Kraftzentren, die Verschiedenes sehen, wissen und wollen. Mit dieser Krise des Subjekts ist auch die Krise des Erzählens geboren: Weder kann ein in sich geschlossener Akteur noch ein Erzähler die Einheit und Wahrheit verbürgen, und auch das Wort ist „abgenutzt“ und kann keinen umfassenden Sinngehalt mehr repräsentieren: „Das Wort“, so Krull, „gleicht, insofern es Taten bezeichnen soll, einer Fliegenklatsche, die niemals trifft.“

Der Erzähler muss Eindeutigkeit, die einen absoluten Standpunkt voraussetzt, kompensieren, indem er versucht, das Phänomen von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten und zu benennen. Keineswegs aber ist nach dem traditionellen Sein-Schein-Verhältnis die eine Perspektive wahr und die andere falsch, sondern beide umkreisen das Phänomen und brechen es in ein Spektrum von Bedeutun-

gen auf, dessen Facetten sich gegenseitig relativieren. Im Betrachter löst dasselbe Phänomen sowohl Faszination als auch Kritik aus.

Das schließt nicht aus, wie es sich beim frühen, um Überlegenheit ringenden Thomas Mann zeigt, dass Ironie zersetzend wirken kann. Die Aufwertung der narzisstischen Perspektive Krulls gerade im frühen Romanteil führt die Abwertung des Nicht-Ichs durch Karikatur und Grotteske mit sich. Die Ironie übertreibt durch das Mittel der Reduktion, hebt Typisches durch isolierende Vergrößerung und Vergröberung hervor.

Später hat Thomas Mann die Ironie nicht mehr so bitterböse praktiziert. Sie bemüht sich um Geduld mit der unvollkommenen Wirklichkeit.

Wenn sie im Beschreiben das Ding umkreist, abtastet und unter wechselnder Optik betrachtet, zeigt sie Gelassenheit. Das Untersuchen der Phänomen-Oberfläche ist der Grund für die Be-

DAS WORT GLEICHT, INSOFFERN ES TATEN BEZEICHNEN SOLL, EINER FLIEGENKLATSCHES, DIE NIEMALS TRIFFT.

Felix Krull

tullichkeit, die Umschweifigkeit, das scheinbar Abschweifende von Thomas Manns Stil, dessen Wesen manieristische Häufung ist. Die Worte tasten sich gleichsam an die Sache heran, gewinnen durch die Klammerbemerkungen Konturen und präzisieren. Was man lesend dadurch kennenlernt, ist nie die Wirklichkeit, sondern die Relation zwischen Subjekt und Objekt, die Art, wie Erzähler oder Figur der Wirklichkeit begegnen. Erfassen die Wortkombinationen das Gegensätzliche oder scheinbar Gegensätzliche, erfüllt die Ironie ihren höchsten Zweck, in der Mitte zwischen zwei Extremen zu „schweben“. Die Aussage will alles umgreifen, was zwischen den Polen liegt und wie in einem Glissando die Zwischentöne zwischen den Extremen erfassen. Weil die Ironie schwebend immer wieder zur Mitte tendiert, entschärft sie Gegensätze, die Konfrontationen und Konflikte. Mit Nietzsche ist Thomas Mann davon überzeugt, dass die Aufhebung des Gegensatzes Vermenschlichung und Humanisierung bedeutet, insofern sie vor Verabsolutierung bewahrt und seismographisch auf ideologische Fixierungen

reagiert. Sie leistet einen Beitrag zur aufgeklärten Skepsis gegenüber einem in die Kausalität und den Satz vom Widerspruch gebannten Denken.

Dass Thomas Mann keinen Lapidarstil schreibt, sondern den Satz aufbläht, vorzüglich reiht, aber auch verschachtelt, verkompliziert oder durch Klammerbemerkungen blockiert, folgt aus dem komplizierten Verhältnis des Beschreibenden zu einer komplexen Wirklichkeit. Auch die Syntax will alles auf einmal umgreifen, einen möglichst weiten magischen Zirkel schlagen, der die Wirklichkeit im Wort bannt. Von Anfang an tritt Krull als Schreiber von Thomas-Mann-Sätzen auf. In Krulls Satzgebilden travestiert Thomas Mann sein eigenes Stilwollen, auch das Hundertste und Tausendste noch mit zu benennen.

Am Ende ist Krulls Stil eine einzige Klammerbemerkung, weil die Abschweifung vom Weg zu seinem Weg gehört. Dass er den Faden verliert kann man ihm letztlich nicht anlasten. Weil alles zur Sache gehört, kann man auch nicht mehr von Abschweifungen sprechen: Alles hat zu allem Bezug. Der Essay als umfänglichste Form der Abschweifung beeinträchtigt zwar die „Handlung“, aber die Erörterung gehört zum

DIE ERÖRTERUNG GEHÖRT ZUM SPIEL.

Spiel. Die Begründung der Handlung überwuchert die Handlung und hat die Tendenz, sie zu ersetzen. Der Essay, der so harmlos als Kommentar und Abschweifung beginnt, macht diesen Romantyp aus, den Thomas Mann den „intellektualen Roman“ genannt hat. Die Mehrstimmigkeit der Stränge macht paradoxerweise die Einheit des Ganzen aus. Man stelle sich den Roman vor ohne Krulls vermittlungsfreudige Überlegungen, ohne die großen Gespräche und Referate der Figuren, so bliebe ein dürftiges Handlungsgerüst übrig, das der Zufall diktiert hätte. Nicht unter logischen, sondern unter thematischen Gesichtspunkten bindet der Essay die Episoden, die ins Unendliche wachsen könnten, zusammen. Nicht anders kettet das Leitmotiv die Phänomene zusammen. Es gleitet nicht nur eine Person durch ihre Lebensstationen, sondern kommentiert Dinge, Situationen und Konstellationen. In der Wiederholung findet Veränderung statt, in der Veränderung bleibt aber derselbe Sachverhalt präsent. •





The background image shows a woman in a gold and red outfit performing on a stage. She has her arms outstretched. Behind her is a large, stylized face sculpture with glowing blue eyes. The stage is decorated with many small, warm-toned lights. The overall atmosphere is theatrical and vibrant.

TRIUMPH DES NARZISS

VON HANS WYSLING

Dem Narzissmus kommt in den *Be-
kenntnissen*, aber auch in Thomas
Manns ganzem Werk eine zentrale
Bedeutung zu. Mit ihm hängt jener
Themenkomplex von Auserwähl-
theit, Andersartigkeit und Isoliertheit
zusammen, jener von Ästhetizismus,
Asozialität und Apolitie. Mit ihm der
mit der prinzipiellen Unfähigkeit zur
Objektliebe verbundene „Liebesan-
spruch“ an alle Welt. Mit ihm
schließlich der Versuch, die verhäng-
te Lieblosigkeit durch Menschheits-
liebe zu transzendieren, sei es durch
die eigene Person (Krull) oder durch
das „Sprachwerk“ (Thomas Mann).

KOSMISCHER NARZISSMUS UND ERSCHAFFUNG DER WELT IN DER SPRACHE

Während Thomas Mann die *Be-
kenntnisse* 1916 noch durchaus „als
Autobiographie eines Hochstaplers“
und Parodie auf den deutschen Bil-
dungs- und Entwicklungsromans
hingestellt hatte, heißt es in der 1953
veröffentlichten Einführung nun
sehr bestimmt: „Die Erzählung, in
Memoirenform vorgetragen, gehört
zum Typ und zur Tradition des Aben-
teurerromans, dessen deutsches Ur-
bild der ‚Simplicius Simplicissimus‘
ist.“ Der *Simplicissimus* erwies sich
als ein Werk, dem gegenüber sich eine
Nachfolge geradezu aufdrängt.
Trotz augenfälliger Unterschiede
waren inhaltliche Aspekte vorgege-
ben wie die jugendliche Schönheit

des Helden, sein Vermummungsge-
nie, sein Namenswechsel, Dieberei-
en und Hochstapeleien, vorgegeben
waren – wenigstens stoffmäßig – Ha-
desfahrt und utopischer Mensch-
heitstraum, vorgegeben war ein ba-
rocker Weltspiegel größten Formats.
Vorgegeben waren im Simplex auch
die formalen Elemente. Neben der
Ich-Form die Episodenhaftigkeit der
Handlung, ihre Unabgeschlossen-
heit. Gerade das kam Thomas Mann
gelegen. Der Abenteuerroman war
nie fertig, er war nach Gattungsge-
setz fragmentarisch. Der *Krull*,
schreibt er 1954 in Rückkehr, „ist gar
nicht auf ein Je-damit-Fertigwerden
angelegt, man kann daran immer
weilerschreiben, weiterfabulieren,
es ist ein Gerüst, woran man alles
Mögliche aufhängen kann, ein epi-
scher Raum zur Unterbringung von
allem, was einem einfällt und was
das Leben einem zuträgt.“ Damit
wies das Buch auch der Form nach
auf das, worauf es angelegt war: auf
das Universelle. Krull setzt dazu an,
die ganze Welt zu umfahren, er
steigt, von Professor Kuckuck ge-
führt, ins Erdaltertum, und er ver-
liert sich schlafwandlerisch in kos-
mischen Weiten. Er wird mit seinem
Weltenhunger zum Nachfolger der
Castorp, Joseph, Goethe und Lever-
kühn, die alle in immer neue szienti-
fische und metaszientifische Berei-
che vorstoßen. Im Dezember 1951
schreibt Thomas Mann: „Ich habe
allerlei Weiteres an den *Krull*-Me-
moiren geschrieben, laufe aber im-
mer in Gefahr, ins ‚Faustische‘ zu



geraten und die Form zu verlieren. So bringe ich den Helden, der ein Erotiker ist, in Kontakt mit der Idee des Seins selbst, das vielleicht nur eine Episode ist zwischen Nichts und Nichts, wie das Leben auf Eden nur ein Zwischenfall mit Anfang und Ende, da die Bewohnbarkeit eines Sterns limitiert ist. Dabei geht alles ohne genaue Grenze in einander über: Der Mensch ins Tierische, dieses ins Pflanzliche, das Organische ins unorganische Sein, das Materielle ins Immaterielle, ins Kaum-noch-Sein und ins Nicht-sein, das ohne Raum und Zeit.“

Wie im zweiten *Faust*, so geht es auch im *Krull* und im Abenteuerroman allgemein weniger um Handlung als um Welterfahrung. Beide haben Revuecharakter. Dabei geht es Thomas Mann bei aller „scientificen Eitelkeit“ nicht um Kenntnis des Weltalls und seiner Menschen; seine Intention ist nicht wissen-

schaftlicher, sondern artistischer Natur: Die ganze Welt soll Sprache werden, das „Sprachwerk“ soll die Erschaffung der Welt im Schein nachvollziehen.

Die Triebkraft, die hinter dem Erzählen steht, ist in Thomas Manns späteren Werken weniger das Verlangen, mit dem treffenden Wort die Wirklichkeit zu „erledigen“; es ist, im schopenhauerischen Sinne, erotisches Weltverlangen, das auch die abgelegenste Einzelheit noch dem Sprachwerk einzuverleiben trachtet. Erzählen wird zu einem Prozess unendlicher erotischer Berührungs- und Vermischungssehnsucht, nichts anderes als der sprachliche Aspekt der „Allsympathie“.

Was Professor Kuckuck dem Weltentfahrer Krull vom Weltall und vom Menschen erzählt, entspricht in Teilen der Philosophie Schopenhauers. Auf zweierlei Arten können die Grenzen der Individuation über-

schritten werden: in der Liebe und im Tod. In seiner Verteidigung der „Poesie der Liebe“ preist Krull nicht nur das Leben als Schein, als „Schönheit, Form, Bild und Traum“ – die „Sinnenweide der Oberfläche“. Liebe bedeutet bei ihm vor allem die „wunderbare Aufhebung der Getrenntheit“ und Vereinzelung, die Durchbrechung des Prinzips der Individuation. Kuckuck seinerseits hat nicht nur von der Liebe zwischen Ich und Du gesprochen; er dehnt die Liebe zur „Allsympathie“ aus, die jedes raumzeitliche Sein, auch die Materie erfülle mit „Lust und Last“ – der Lust nach Vereinigung, der Last der Sehnsucht.

Kuckuck teilt zwar mit Schopenhauer die Ansicht, dass alle Individualität nur als eine Verselbstung, eine vorübergehende Erscheinung, ein vergängliches Herausragen aus der Natur, der eigentlichen Lebensträgerin verstanden werden könne, das Sterben aber die Rückkehr in die Natur bedeute. Erst wer in Schlaf und Tod von den Grenzen der Individuation befreit ist, ist auch von den Begierden des Daseins erlöst. Anders als Schopenhauer lobt jedoch Kuckuck die Vergänglichkeit. Er hält sich wie Thomas Mann an Nietzsche, der das Leben bejaht und ihm einen erhöhten Wert zuweist, gerade weil es eine vergängliche Erscheinung ist.

Dass Krull dieses kosmische Geschehen vor allem auf sich selbst bezogen sieht, hängt mit seiner narzisstischen Egozentrik zusammen. Bei Krull erweist sich die Allsympathie

als Selbstverliebtheit. Im Erzählen des kosmischen Traums transzendiert Krull – wie vor ihm Leverkühn und alle Olymp- und Hadesfahrer – die Grenzen des Individuums, verschiebt die narzisstische Besetzung von dem begrenzten auf ein erweitertes, kosmisches sowie zeitloses Selbst und behauptet derart ungebrochen seine Unverletzlichkeit. Der „kosmische Narzissismus“, schreibt Kohut, ist „das dauerhafte, schöpferische Resultat einer stetigen Aktivität des autonomen Ich, und nur sehr wenige Menschen sind im Stande, das zu erreichen“ – im universalistischen Drang die Welt im Wort erfahren und damit die Allmacht des Narziss erleben.

Thomas Mann weiß natürlich, dass die Nachschöpfung der Welt im Sprachwerk nicht vollzogen werden kann, selbst wenn man bereit wäre, Benennen mit Verwirklichen gleichzusetzen. Der Ansatz führt ins Ungemessene. Der Trieb zum Unendlichen kann dieses Unendliche nie erreichen. Allmacht im Wort ist nicht möglich. Der Ansatz der Universalität bleibt immer nur Anspruch. Die Kluft zwischen heimlich intendiertem Ziel und seiner (nur scheinbaren) Verwirklichung in der Sprache lässt sich nicht überbrücken, es sei denn durch Humor. Nur wenn sich der Erzähler, bei allem Ernst des Wollens, der Unerzwingbarkeit des Ziels bewusst bleibt und das am Einzelnen ins Unendliche progredierende Sprachwerk mit ironischem Vorbehalt gewähren lässt, wird er nicht

an der Unzulänglichkeit seines Tuns scheitern.

HEITERKEIT ALS REALITÄTSÜBERWINDUNG

Eine weitere Umformung des Narzissmus bei Thomas Mann ist der Humor, in dem Sinne wie ihn Freud beschrieben hat: „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes, wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes [...]. Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzbarkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.“

Der Triumph des Narziss! Er kommt dadurch zu Stande, dass das Ich den Kränkungen der Realität zu trotzen und seine Unverletzlichkeit zu behaupten vermag. Die „höhere Heiterkeit“, die Thomas Mann seit 1953 in Briefen oft genug der Kunst abverlangt, berührt sich mit dem, was Freud beschrieben hat: „Es ist auch wahr, dass das Über-Ich, wenn es die humoristische Einstellung herbeiführt, eigentlich die Realität abweist und einer Illusion dient. Aber dieser wenig intensiven Lust schreiben wir – ohne recht zu wissen

warum – einen hochwertigen Charakter zu, wir empfinden sie als besonders befreiend und erhebend. Der Scherz, den der Humor macht, ist ja auch nicht das Wesentliche, er hat nur den Wert einer Probe; die Hauptsache ist die Absicht, welche der Humor ausführt, ob er sich nun an der eigenen oder an fremden Personen betätigt. Er will sagen: Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen.“

Von hier aus gesehen, sind die späten Bekenntnisse kein bloßes „Nachspiel“. Sie müssen im Zusammenhang mit dem *Doktor Faustus*, dem *Erwählten* und auch mit den Essays über Tschew und Schiller gelesen werden. Die Frage nach dem Verhältnis von Verworfenheit und Rettung, von Betrügertum und Gnade, die Frage nach dem Sinn der Kunst und ihren Wirkungsmöglichkeiten wird auch in den Bekenntnissen gestellt. Sie sind nicht nur leichtes Spiel mit schweren Dingen. Sie sind (bei allem Unglauben) ein Versuch zur „Realitätsüberwindung“. Überwunden werden sollen die Beschaffenheit der Welt, ihre Schwere, das „Böse“ in ihr; die eigene Unzulänglichkeit, die pessimistische Verzagttheit, der Nihilismus angesichts der Vergänglichkeit und Vergänglichkeit allen Tuns.

Gewiss, die Möglichkeiten der Kunst dürfen nicht überschätzt werden: „Sie ist die letzte“, sagt Thomas Mann in dem zur Zeit des späten *Krull* entstandenen Vortrag *Der*



Künstler und die Gesellschaft, „sich Illusionen zu machen über den Einfluss aufs Menschengeschick. Verächterin des Schlechten, hat sie nie den Sieg des Bösen aufzuhalten vermocht; auf Sinngebung bedacht, nie den blutigsten Unsinn verhindert.“ Und dennoch: Bei allem Skeptizismus „ist auf ihrem Grunde etwas von Güte“. Krull lebt solche Zuversicht aus dem Dennoch. Deshalb verteidigt er die Liebe wie die Kunst – glaubt an „Schönheit, Form, Bild und Traum, an jedwede Erscheinung, die natürlich, wie es im Worte liegt, Schein und Traum ist, aber wo bliebe das Leben und jegliche Freude, ohne die ja kein Leben ist, wenn der Schein nichts mehr gälte und die Sinnenweide der Oberfläche?“ Mit

den Worten des alten Thoms Mann: Kunst ist „dem Guten verbunden [...], ist Güte, der Weisheit verwandt, noch näher der Liebe. Bringt sie die Menschen zum Lachen, so ist es kein Hohngelächter, das sie bringt, sondern eine Heiterkeit, in der Hass und Dummheit sich lösen, die befreit und vereinigt“. Damit sind die Möglichkeiten und Grenzen von Thomas Manns Kunst und Künstlertum angedeutet. *Die Bekenntnisse* zeigen die illusionäre Existenzform eines Kunst-Helden, der die Welt im Wort hat und damit im Schein; sie zeigen einen Narziss, der seine Rettung in der Sprache sucht, die seinen Egozentrismus schützt und gleichzeitig aufbricht; sie weisen schließlich auf einen letzten möglichen Triumph des Narziss, wenn sie in transmundaner Perspektive Humor und Vergänglichkeitserkenntnis miteinander vereinen lassen. *Die Bekenntnisse* sind damit, was Thomas Mann ein Leben lang in allen seinen Werken erzählt hat: die heikle Mär vom Leiden und Triumph des Narziss. Dabei ist festzuhalten: Das aus Verstrickung, aus Liebe, Leid und Wahnsinn entstehende Werk soll mehr sein als eine neurotische Flucht aus narzisstischer Ohnmacht in die Illusion der Allmacht. Gerade die Erkenntnis, dass diese Allmacht illusionär ist, führt schließlich zu den höheren Formen des Narzissmus, die den Triumph des Narziss ermöglichen: den Triumph über die Welt und sich selbst. •

AUFFÜHRUNGSRECHTE

S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

TEXTNACHWEISE

Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt und redaktionell bearbeitet.

Das Gespräch mit Alexander Eisenach sowie der Text von Sibylle Baschung (basierend auf: Wysling, 1995) sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

S. 9: Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt a.M. 2009. / S.24: Werner Fritzen: *Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. München 1999. / S. 30: Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a.M. 1995.

BILDNACHWEISE

Titel: Martin Rentzsch, Sina Martens, Constanze Becker, Marc Oliver Schulze, Jonathan Kempf / S. 2: Marc Oliver Schulze / S. 6: Marc Oliver Schulze / S. 10/11: Marc Oliver Schulze, Constanze Becker / S. 12: Marc Oliver Schulze, Jonathan Kempf, Constanze Becker / S. 15: Sina Martens, Jonathan Kempf / S. 18/19: Sina Martens, Marc Oliver Schulze, Jonathan Kempf, Constanze Becker, Martin Rentzsch / S. 20: Martin Rentzsch, Marc Oliver Schulze / S. 23: Marc Oliver Schulze, Sina Martens / S. 27: Jonathan Kempf / S. 28/29: Marc Oliver Schulze, Martin Rentzsch, Jonathan Kempf, Constanze Becker, Sina Martens / S. 30: Constanze Becker / S. 32: Jonathan Kempf, Martin Rentzsch / S. 35: Constanze Becker

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Berliner Ensemble

SPIELZEIT

2019/20 • #46

INTENDANT

Oliver Reese

REDAKTION

Sibylle Baschung, Johannes Nötling

KONZEPT/DESIGN

Double Standards Berlin

GESTALTUNG

Birgit Karn

FOTOS

JR/Berliner Ensemble

DRUCK

medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

Berliner Ensemble GmbH

Geschäftsführer: Oliver Reese, Jan Fischer

HRB-Nr.: 45435 beim Amtsgericht Berlin Charlottenburg

Ust.-ID Nr. DE 155555488

#BEkrull

[FACEBOOK.COM/BLNENSEMBLE](https://www.facebook.com/BLNENSEMBLE)

[TWITTER.COM/BLNENSEMBLE](https://twitter.com/BLNENSEMBLE)

[INSTAGRAM.COM/BLNENSEMBLE](https://www.instagram.com/BLNENSEMBLE)

Das Einzige, das wir hochstapeln, ist unsere Auswahl.

Bücher. Musik. Filme. Im KulturKaufhaus
am Bahnhof Friedrichstraße.

Dussmann
das KulturKaufhaus

WWW.BERLINER-ENSEMBLE.DE