

Knápek, Pavel

Die Künstlerproblematik im Werk von Henrik Ibsen und Thomas Mann

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2005, vol. 19, iss. 1, pp. [211]-222

ISBN 80-210-3783-0

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105845>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVEL KNÁPEK

DIE KÜNSTLERPROBLEMATIK IM WERK VON HENRIK IBSEN UND THOMAS MANN

1.

Einleitend möchte ich den Gegenstand der Künstlerproblematik und ihre Geschichte innerhalb der deutschen Literatur kurz beschreiben.

Im Rahmen der Künstlerproblematik beschäftigen sich die Autoren mit dem Wesen der Kunst (vor allem Dichtung), nicht weniger aber mit dem Schicksal des Künstlers, mit den inneren Künstlerkonflikten sowie mit der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers.

Die Künstlerproblematik taucht mit voller Intensität bereits in der Epoche des Sturm und Drang auf. Das Interesse für den Problembereich des Künstlers nimmt in der folgenden Zeit der Klassik und Romantik zu. Goethes *Torquato Tasso* befasst sich mit der Künstlerproblematik auf eine sehr vielschichtige und umfassende Art und Weise, so dass hier viele problematische Aspekte der Künstler-Persönlichkeit angesprochen werden. Die Bedeutung der Künstlerproblematik erreicht ihren Höhepunkt allerdings in der Zeit der Romantik, wo der Künstler gefeiert und glorifiziert wird. Es wird ihm die Rolle des Propheten, ja sogar des Welterlösers zugesprochen. Eine Belebung des Interesses für die Künstlerproblematik setzt erst um die Jahrhundertwende (1900) wieder ein. Zu diesem Zeitpunkt hat der Künstler mittlerweile seine privilegierte gesellschaftliche Stellung verloren. Andererseits werden immer noch zum Teil sehr große Hoffnungen auf die Kunst gesetzt, so dass sie von vielen als eine mögliche Zuflucht vor der trostlosen Realität empfunden wird. Es eröffneten sich neue, oft widersprüchliche Auffassungen der Kunst. Der Künstler fand sich oft genötigt, seine Lebenseinstellung neu zu überdenken, so dass die Künstlerproblematik zunehmend zu einer existentiellen Frage wurde.

2.

Der folgende Abschnitt soll Thomas Manns Beziehung zu Ibsens Werk illustrieren. Auffallend und kennzeichnend ist die hohe Achtung, die Thomas Mann von Anfang an dem Schaffen Ibsens entgegenbrachte. Leonie Marx und David Bronsen schreiben Folgendes dazu:

„Schon 1893.... ließ er (Thomas Mann) die Kenntnis von Ibsens Werk durchblicken und schrieb ... eine Besprechung des *Baumeister Solness*, aufgeführt vom Stadttheater ... für die erste (verlorengegangene) Nummer der von ihm mitherausgegebenen Schülerzeitschrift *Der Frühlingssturm*.“¹ Er „hatte den Namen Ibsens ... als Qualitätsbegriff verwendet.“² Im Unterschied zu den meisten anderen Rezensenten soll Thomas Mann die Bedeutung des Spiels richtig erkannt haben: nämlich die Kritik am Ästhetizismus.³

Wie hoch Thomas Mann die Kunst Ibsens bewertete, geht aus der folgenden Notiz hervor, die er 1908 verfasste. Während der Autor an dieser Stelle „jenes überspannte...Verlangen... nach dem Großen, Dichterischen, Überliterarischennach Höhenkunst...“⁴ kritisiert, erwähnt er: „Das Größte, was heutzutage gemacht werden konnte, war die bürgerliche Symbolik Ibsens.“⁵

Am eingehendsten hat sich Thomas Mann mit Ibsens Werk beschäftigt im Essay *Ibsen und Wagner* (1928) bzw. in *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933). In den letztgenannten Essay wurden nämlich Teile des ersteren (in leicht veränderter Form) eingegliedert. Wagner und Ibsen erscheinen hier als stark wensensverwandt. Zugleich hat Thomas Mann die beiden Künstler zu den typischsten Repräsentanten des neunzehnten Jahrhunderts gemacht: „Sie werden in ihrer Größe und ihrem Raffinement, ihrer titanischen Morbidität unendlich kennzeichnend bleiben für die Epoche, die sie zeitigte, eben das neunzehnte Jahrhundert.“⁶ Als die größte Leistung Ibsens sowie Wagners sieht Thomas Mann die Vervollkommnung einer Kunstform: der Oper (bei Wagner) und des Gesellschaftsstückes bei Ibsen.

Thomas Mann betonte Gemeinsamkeiten zwischen Wagners und Ibsens Werk – vor allem in der Technik und der Wirkung – in der symbolischen Mehrdeutigkeit des Werkes, in der faszinierenden Komposition, dem „tiefsinnig-virtuosen System“, das „psychologische Anspielungen, Vertiefungen, Bezugnahmen“⁷ ermöglicht.

Thomas Mann deutet außerdem auf Ibsens und Wagners Pessimismus hin, der sich bei ihnen in der späten Lebensphase einstellte und der mit ihrem Kunsteifer und dem Perfektionismus ihrer Kunst zusammenhängt. In einer Notiz Thomas Manns aus dem Jahr 1917 wird der Pessimismus *beider* Künstler betont und als eines der Merkmale ihrer Verwandtschaft hervorgehoben:

1 Marx, Leonie: „Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen“ in: *Thomas-Mann-Handbuch*, Koopmann, Helmut (Hrsg.), Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1995, S. 171

2 Ebenda

3 In: Bronsen, David: „The artist against himself : Henrik Ibsen's Master Builder and Thomas Mann's Death in Venice“, in: *Neohelicon 11*, 1984, 1 – S. 323

4 Mann, Thomas: „Notizbuch 9“ in: *Notizbücher 7–14*, hrsg: Wysling, Hans; Schmidlin, Yvonne ; S, Fischer Verlag, 1992

5 Ebenda

6 Mann, Thomas: „Ibsen und Wagner“ in *Altes und Neues*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1956, S. 181

7 Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S.Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S.722

„*Kunst und Glaube*: Zola, Ibsen, endlich Wagner. Kam(en) auf (ihre) seine Höhe, als (sie) er nicht mehr ‚glaubte.‘ Als Feuerbachianer hatte er einer humanen Religion angehangen u. ‚den Menschen‘ geglaubt. Dann, unter Schopenhauer, verwandelte sich ihm sein Christentum in einen pessimistischen Buddhismus – u. daraus schuf er sein Größtes. Ebenso Ibsen. Das muß nicht so sein, aber es kann offenbar so sein, u. also waltet hier kein sittliches Gesetz; es gibt keine Zusammengehörigkeit von Kunst u. Glauben!“⁸

Hier wird die Ähnlichkeit in Ibsens und Wagners geistiger Entwicklung demonstriert. Auch die geistige Entwicklung Ibsens hat unbestreitbar zum zweifelnden und hinterfragenden Pessimismus geführt. Und das ist typisch ebenfalls für die Epoche des 19. Jahrhunderts, dessen typischer Repräsentant Henrik Ibsen in Manns Auffassung ist:

In *Leiden und Größe Richard Wagners* schreibt Thomas Mann über die Mentalität des neunzehnten Jahrhunderts:

„Seine liberale Anhänglichkeit an Vernunft und Fortschritt scheint uns belächelns wert, sein Materialismus allzu kompakt, sein monistischer Weltenträtselungsdünkel außerordentlich seicht. Und doch wurde sein wissenschaftlicher Stolz kompensiert, ja überwogen von seinem Pessimismus, seiner musikalischen Nacht- und Todverbundenheit, die es wahrscheinlich einmal stärker kennzeichnen wird als alles andere.“⁹

Der Pessimismus zeigt sich eindeutig auch in Henrik Ibsens Auffassung der Künstlerproblematik.

3.

Die Künstlerproblematik bei Henrik Ibsen ist von Anfang an eine lebenswichtige Frage, die im Spätwerk des Autors noch brennender wird. Am stärksten kommt sie zum Ausdruck in den folgenden dramatischen Werken: *Komödie der Liebe*, *Baumeister Solness*¹⁰ und *Wenn wir Toten erwachen*. *Komödie der Liebe* gehört zum Frühwerk, während die zwei anderen Spiele aus Ibsens später Schaffensperiode stammen. In der *Komödie der Liebe* tritt ein junger Dichter namens Falk auf, der bereits die typischen Merkmale einer Künstlerperson in Ibsens Werk trägt. Kennzeichnend für Falk ist seine Bereitschaft, auf die Beziehung zu einer Frau zu verzichten, um sich der Kunst völlig widmen zu können.

⁸ Mann, Thomas: „Notizbuch 12“ in: *Notizbücher 7–14*, Hrsg.: Wysling, Hans; Schmidlin, Yvonne ; S. Fischer Verlag, 1992, S.305–306

⁹ Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S.Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S.716–717

¹⁰ Baumeister Solness, der Held des gleichnamigen Schauspiels ist Baumeister und Künstler zugleich. Die Berufsbezeichnung „Baumeister“ ist eine Anspielung auf die Formulierung des norwegischen Schriftstellers Hamsun, der Ibsens Dichtung verurteilte und „Bauplätze“ für seine Literaturlauffassung suchte.

Von größter Bedeutung für die Analyse der Künstlerproblematik sind vor allem die späten Werke Ibsens (: *Baumeister Solness* und *Wenn wir Toten erwachen*). Es sind Werke, die das ganze Leben eines Künstlers reflektieren. Der Ausklang beider Spiele ist tragisch. Sowohl *Baumeister Solness* als auch *Wenn wir Toten erwachen* beschreiben die Entwicklung eines Künstlers, der zunehmend an dem Sinn seiner künstlerischen Tätigkeit zweifelt. Zum Beispiel Solness (die Hauptperson im *Baumeister Solness*) baute mit großem idealistischen Eifer zunächst „Kirchen für Gott“, später: „Häuser für Menschen“. Trotzdem fühlte er sich am Ende des Lebens schuld. Er vernachlässigte seine Frau, nutzte seine Angestellten aus (z. B. Kai Fosli) oder hinderte sie an ihrem berufsmäßigen Wachstum (Ragnar).

Wie schon dieses Beispiel zeigt, befasst sich Ibsens Werk in erster Linie nicht mit der Problematik der Kunst an sich, sondern vor allem mit der ethischen Frage, ob der Künstler das Recht hat, sein Leben der Kunst statt seiner Familie zu weihen. Die handelnden Künstler-Personen empfinden am Ende ihres Lebens starke Schuldgefühle. Die künstlerische Tätigkeit wird bei Ibsen aber nicht als ein ganz und gar abgesonderter Beruf betrachtet. Denn ähnliche Gewissensbisse erleben auch andere Personen in Henrik Ibsens Werk, die ihr Leben ihrem Beruf geopfert haben. Die Problematik der Künstler bei Ibsen wird daher zur Problematik des geistig strebenden Menschen überhaupt:

„Der Künstler bei Ibsen ist in den meisten Fällen ... nur eine Verkörperung eines allgemein menschlichen Typus. ...

Auffallend ist, dass in der deutschen Romantik, aber auch bei den meisten späteren Autoren, der Künstler mit einem anderen Menschentypus kontrastiert wird, während bei Ibsen gewöhnlich der Kampf im Inneren eines Menschen ausgetragen wird.“¹¹

4.

Bei der Analyse der Künstlerproblematik in Ibsens Werken muss ihre Entstehungszeit berücksichtigt werden. Sehr interessant in diesem Zusammenhang sind auch die Kunsttheorien Friedrich Schillers, die Gemeinsamkeiten in deren Verständnis des Künstlers mit dem Selbstverständnis des Künstlers in Ibsens Werk aufweisen. Schillers Auffassung des Künstlers als des Weltveränderers ist für uns heute überraschend. Doch Ibsens Künstler-Figuren, sei es Solness, Rubek oder andere, erhofften sich, die Welt (bzw. den Menschen) zu verändern.

Schiller schreibt Folgendes von der Wirkung der Kunst, deren Frucht „der schöne Charakter“ werden sollte:

„Ein Mensch, will ich annehmen, soll alle die Tugenden besitzen, deren Vereinigung den schönen Charakter ausmacht. Er soll in der Ausübung der Gerechtigkeit, Wohltätigkeit, Mäßigkeit, Standhaftigkeit und Treue seine Wollust finden,

¹¹ Munzar, Jiří: *Henrik Ibsen und die Tradition der Bürger-Künstler-Problematik in der deutschen Literatur*, S. 224

alle Pflichten, deren Befolgung ihm die Umstände nahe legen, sollen ihm zum leichten Spiele werden, und das Glück soll ihm keine Handlung schwer machen, wozu nur immer sein menschenfreundliches Herz ihn auffordern mag.“¹²

Diese Auffassung der Rolle der Kunst bzw. des Künstlers kann uns helfen zu verstehen, was etwa der Bildhauer Rubek¹³ von der künstlerischen Wirkung seiner Statue „der Auferstehungstag“ erwartet haben mag.¹⁴

Ich würde mich der Hypothese anschließen, die Arnulf Strømme vertritt, nämlich dass Ibsens Ideal des „dritten Reiches“ stark mit dem Ideal der Wirkung der Kunst zusammenhängt. In Ibsens Auffassung erzeugt die Wirkung der Kunst die Freiheit des Menschen. Diese Freiheit ist eine Voraussetzung für ethisches Handeln. Es scheint, dass sich Ibsen von der Wirkung der Kunst viel versprochen hat, wie ich seiner Rede aus dem Jahre 1887 entnehme, die Egill A. Willer zitiert:

„Ich glaube, dass uns eine Zeit nah bevorsteht, in der die Begriffe des Politischen und Sozialen in jetzigen Formen aufhören zu existieren, und dass sie beide zu einer Einheit zusammenwachsen, die vorläufig in sich die Bedingungen des Glückes der Menschheit trägt. Ich glaube daran, dass Poesie, Philosophie und Religion in einer neuen Kategorie und Lebensmacht zusammenschmelzen werden, von der wir jetzt Lebenden übrigens keine klare Vorstellung haben können.“¹⁵

Arnulf Strømme schließt seinen Aufsatz mit der Feststellung, dass Ibsens „drittes Reich“ das Reich der Harmonie der Kunst ist. Dieses Reich versöhne jegliches Dualitätsprinzip: Form – Inhalt, Subjekt – Objekt, den positiven Wert – den negativen Wert. Die Wirkung der Kunst helfe einem, das Absolute durch die Kraft des Erlebnisses zu ergreifen, während die Erkenntnis immer gespalten bleiben muss, da sie den einen oder anderen Wert ausschließen muss, um zur Wahrheit zu gelangen.

Strømme geht von der Kunsttheorie Schillers aus. Schiller versucht ebenfalls die innere Spaltung des Menschen zu überwinden. Nach Schillers Theorie versöhnt die ästhetische Wirkung der Kunst den intellektuellen „Formtrieb“ des Menschen mit seinem sinnlichen „Stofftrieb“. Die Kunst wirkt befreiend, denn der „ästhetische“ Mensch müsse sich zum ethischen Handeln nicht zwingen, sondern er handelt so aus dem eigenen Bedürfnis.

12 Schiller, Friedrich: „Über das Erhabene“ in: *Schillers Werke Nationalausgabe*, Philosophische Schriften 2. Teil, 21. Band, Weimar, 1963

13 Ibsen, Henrik: „Wenn wir Toten erwachen“ in: *Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache*, S. Fischer Verlag, Bd. 9, 1904

14 Thomas Mann erwähnte, dass Ibsen ein großer Schillerverhrer war: „....Dostojewski war nicht nur ein ebenso großer Schillerverhrer wie Ibsen, er war tatsächlich etwas wie der Schiller des Ostens: die klassische Gegenfigur zu Tolstoi, wie Schiller die zu Goethe.“ In : Mann, Thomas: „Ist Schiller noch lebendig?“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S. 451

15 Aus Ibsens Rede in Stockholm 1887 in: Willer, Egill: *Keiser og Galilejer*, Oslo 2000, S. 18. „Jeg tror at det nu ret snart forestår en tid, da det politiske begreb og det sociale begreb vil ophøre at eksistere i de nuværende former og at der ud af dem begge vil vokse sammen en enhed, som foreløbig bærer betingelserne for menneskehedens lykke i sig. Jeg tror at poesi, filosofi og religion vil smelte sammen til en ny kategori og til en ny livsmagt, som vi nu levende for øvrigt ikke kan have nogen klarere forestilling om.“

Ibsens literarische Personen sprechen nicht von dem Wesen und der Wirkung der Kunst, aber die auftretenden Künstler sind sich des hohen Wertes der künstlerischen Tätigkeit durchaus bewusst. Sie schätzen ihre Freiheit, um ihrer Sendung zu folgen, die den anderen helfen soll. Sie widmen sich einer den Menschen kultivierenden Tätigkeit, um deren Ergebnis jedoch nie zu erblicken. Ibsens Dramen schildern vor allem das Scheitern der Ideale des Künstlers.

Die Adellung des Menschen spielt eine zentrale Rolle im Schauspiel *Rosmersholm*. Der freidenkerisch gewordene Pastor Rosmer hat sich nämlich die Lebensaufgabe zum Ziel gesetzt, „alle Menschen im Lande zu Adelsmenschen zu machen. ... indem ich ihren Geist frei mache und ihren Willen läutere.“¹⁶ Es wird nicht gesagt, durch welche Mittel Rosmer dies verwirklichen möchte. Rosmer spricht aber von der „Adellung der Sinne“. Obwohl im Schauspiel weder von der Kunst noch von einem anderen Mittel zur Adellung der Sinne geredet wird, scheint mir, dass die Kunst diese Rolle am besten übernehmen kann. Rosmer stellt sich nämlich verbittert gegen den ideologisch-politischen Streit:

Rosmer zum konservativen Journalisten Kroll:

„Als ich von Deinem gewaltsamen Treiben auf den Volksversammlungen hörte, – als ich all die lieblosen Reden las, die Du dort führtest – all Deine gehässigen Ausfälle gegen jene, welche auf der andern Seite stehen – von Deinem höhnischen Verdammungsurtheil über die Dir feindliche Partei vernahm, – o, Kroll – daß Du, Du so werden konntest! – Da stand meine Pflicht unabweisbar vor mir. Die Menschen werden schlecht in dem Streit der jetzt wüthet. Es muss wieder Frieden und Freude und Versöhnung in die Seelen ziehen...“¹⁷

5.

Ibsens Künstler sind in den meisten Fällen weder krank noch geistig verwirrt, wie es in der deutschen Literatur häufig der Fall ist. Auf diese Weise (d.h. vor allem durch Krankheit) sind sie zur Kunst nicht vorbestimmt. Allerdings können wir bei Ibsen z. B. Rubeks¹⁸ Replik finden, in der er sagt, dass er zur Kunst geboren wurde. Rubek versucht seine vermeintliche Schwäche durch seine Künstlernatur zu rechtfertigen. Solness¹⁹ – vom großen Ehrgeiz befallen – präsentiert seine Natur als etwas Schicksalhaftes, von Gott gegebenes, das ihm und seinen Nächsten das Leben bitter gemacht hat.

Wie schon vorhin gesagt, ist Ibsens Künstler ein Idealist, der auf das gewöhnliche Leben verzichtete, um die Kunst völlig leben zu können. In dieser Hinsicht ist seine

¹⁶ Ibsen, Henrik: „Rosmersholm“ in: *Moderne Dramen*, Bd. 1, S. Fischer Verlag, Berlin, 1890, Rosmersholm, S. 27

¹⁷ Ebenda, S. 28–29

¹⁸ Ibsen, Henrik: „Wenn wir Toten erwachen“ in: *Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache*, S. Fischer Verlag, Bd. 9, 1904.

¹⁹ Ibsen, Henrik: *Baumeister Solness*, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1966.

Wahl freiwillig. Doch seine Wahl, die ihn zur Kunst trieb, beruhte vor allem auf seiner Unzufriedenheit mit dem Leben und seinen Beschränkungen. Er spürte den Drang nach Freiheit, die durch ein „mittelmäßiges“ Leben nicht zu erreichen ist.

In diesem Sinne ist jeder (mit Naturgesetzen bzw. mit dem Schicksal) Unzufriedene ein Künstler; die Sehnsucht führt ihn zur geistigen oder zur sinnlichen Befriedigung. In der Natur jedes Menschen (allerdings im größeren oder kleineren Maße) finden wir die Unzufriedenheit mit den Gesetzen der Natur; daher ist auch jeder mehr oder weniger ein Idealist und ein Künstler, der eine „schöne Welt“ darzustellen versucht.

6.

Die zwei folgenden Abschnitte sollen der Künstlerproblematik im Werk von Thomas Manns gewidmet werden, bevor die Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb der Kunst- und Künstlerauffassung H. Ibsens und Th. Manns abschließend verglichen werden.

In der Rede *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* (1932) und ebenfalls in *Der Künstler und die Gesellschaft* (1952) hat Thomas Mann das Wesen des Dichtertums (oder der „Kunst des Wortes“) folgendermaßen charakterisiert:

„Denn welche Prinzipien sind es, die die Existenz des Dichters, des Schriftstellers bestimmen? Es sind Erkenntnis und Form – beide zugleich und auf einmal. Das Besondere ist, daß dieses beides für ihn eine organische Einheit bildet, worin eines das andere bedingt, fordert, hervorbringt. Diese Einheit ist ihm Geist, Schönheit, Freiheit – alles. Wo sie fehlt, da ist Dummheit, die alltägliche Menschendummheit, die sich zugleich als Form- und Erkenntnislosigkeit äußert, – und er weiß nicht, was ihm mehr auf die Nerven geht, das eine oder das andere.“²⁰

Die Synthese von Erkenntnis und Form sei also die Kunst, die Hervorbringung des Künstlers. Die Form, der Ausdruck ist die Freude des Künstlers. Unter ihren „Zepter“ beugt er die Realität der Welt. Wo der Dichter auf die (hemmende) Erkenntnis verzichtet, unterliegt er, denn „Form und Unbefangenheit ... führen zum Rausch und zur Begierde.“²¹ Daran ist der Dichter Gustav Aschenbach im *Tod in Venedig* gescheitert.

Thomas Mann geht im Essay *Der Künstler und die Gesellschaft* (1952) davon aus, dass...

„...der Künstler kein ursprünglich moralisches Wesen, sondern ein ästhetisches ist, daß sein Grundtrieb das Spiel ist und nicht die Tugend, ja, daß er sich in aller Naivität herausnimmt, mit den Fragestellungen und Antinomien der Moral auch nur dialektisch zu spielen.“²²

20 Mann, Thomas: „Goethes Laufbahn als Schriftsteller“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S.Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S.186

21 sieh Zitat 58

22 Mann, Thomas: „Der Künstler und die Gesellschaft“ in *Altes und Neues*, Aufbau-Verlag,

Ein vollkommen künstlerisches Werk *kann* daher in seiner Aussage (in Bezug auf das Menschliche) böse sein. „ In der ästhetischen Welt, das ist wahr, braucht das Böse, das höhnisch Menschenfeindliche und Grausame nicht das Schlechte zu sein.“²³ „Geist“ und „Humanität“ seien nicht identisch, denn „der Geist ist vielspältig und *jedes* Verhalten zur Frage des Menschen ist ihm möglich, auch das der Inhumanität oder Antihumanität.“²⁴ Trotzdem spricht Thomas Mann im gleichen Essay der Kunst etwas Moralisches zu, das in ihrem Kritizismus besteht:

„Tatsächlich aber ist aller Kunst ein kritisches Element eingeboren..... Das Wort! Ist es denn nicht Kritik in sich selbst,

Es ist wahr, daß dem eingeborenen Kritizismus der Kunst etwas Moralisches anhaftet, das sich offenbar von der in der ‚Welt des Ästhetischen und der des Sittlichen gleicherweise beheimateten Idee des ‚Guten‘ herleitet.“²⁵

In seinem literarischen Werk kritisierte Thomas Mann aber vor allem den Künstler, der das Leben verachtet. Das war der Fall im *Tristan* und im *Tonio Kröger*. Gustav Aschenbach im *Tod in Venedig* hat sich im Leben scheinbar integriert: Er ist zum repräsentativen Schriftsteller geworden, aber er lebt kein wirkliches Leben, denn er übernimmt keine Verantwortung. Er weihet sein Werk ausschließlich der Schönheit.

Thomas Mann machte in seinem Werk vor allem auf die Gefahr der Lieblosigkeit des Künstlers aufmerksam. Wie bereits erwähnt, braucht die Aussage eines künstlerischen Werkes nicht unbedingt lebensbejahend zu sein. Das Gefährliche sei also eine hochmütig menschenverachtende Lebenseinstellung. Das hat der Erzähler explizit ausgedrückt bereits im *Tonio Kröger*. Aber auch der 1932 veröffentlichte Essay *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller* bestätigt diese von Thomas Mann empfundene Gefahr für den Schriftsteller. „Goethe hat gewusst, wie wenig Geist und Kunst ohne Liebe sind, daß sie nichts sind ohne sie und daß der Geist nicht mit der Welt leben kann und sie nicht mit ihm, wenn er die Liebe nicht hat.“²⁶ Thomas Mann hat Goethe in *Lotte in Weimar* als das positive Beispiel einer allumfassenden und harmonischen dichterischen Persönlichkeit dargestellt.

Trotz einer gewissen moralischen Ambivalenz der Kunst spricht Thomas Mann doch *der Kunst an sich* im Aufsatz *Der Künstler und die Gesellschaft* (1952) schließlich den humanistischen Charakter zu. Das widerlegt, falls überhaupt möglich, die Gefahr der Lieblosigkeit der Kunst, auf die Thomas Mann in seinem Werk oft hingewiesen hat:

Berlin, 1956

23 Ebenda, S.357

24 Ebenda, S. 539

25 Ebenda, S. 535, 536

26 Mann, Thomas: „Goethes Laufbahn als Schriftsteller“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S.Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S.186

„Die Kunst, so bittere Anklage sie sei, so tief ihre Klage um die Verderbnis der Schöpfung, so weit sie gehe in der Ironisierung der Wirklichkeit und sogar ihrer selbst, – es liegt nicht in ihrer Art, ‚den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen.‘ Sie streckt nicht dem Leben, zu dessen geistiger Belebung sie geschaffen ist, die kalte Teufelsfaust entgegen. Sie ist dem Guten verbunden, und auf ihrem Grunde ist Güte, der Weisheit verwandt, noch näher der Liebe.“²⁷

Abschließend möchte ich auf den Relativismus hinweisen, von dem Thomas Mann als von einer für den Künstler kennzeichnenden Eigenschaft spricht. Für die künstlerische Tätigkeit ist er charakteristisch und notwendig. In extremer und gefährlicher Form äußerte sich dieser bei Gustav Aschenbach (im *Tod in Venedig*) und dessen Verzicht auf die Erkenntnis. Andererseits äußert er sich als eine notwendige und produktive Freiheit, die verschiedene gegensätzliche Standpunkte gegeneinander ausspielen lässt.

Im Werk von Thomas Mann selbst widersprechen sich zuweilen auch die Aussagen der einzelnen Werke. Darauf macht der Autor aber auch selbst aufmerksam, wie das folgende Zitat aus *On Myself* zeigt. Es geht hier darum, ob der Dichter das Recht hat, sich als eine moralische Instanz mit pädagogischen Ansprüchen zu präsentieren.

„Die melancholisch-skeptische Kritik am Künstlertum überhaupt, unter dem moralischen und menschlichen Gesichtspunkt ... wird im ‚Tod in Venedig‘ auf einen Höhepunkt getrieben; und zugleich werden die pädagogischen Ansprüche gegeißelt, die sich etwa ins Künstler-Selbstgefühl einschleichen sollten Ich hatte diese Ideen und Ansprüche in dem Essay ‚Goethe und Tolstoi‘ entwickelt, der die Welt der *Autobiographie*, des Bekenntnisses, in unmittelbare Beziehung zu der der *Pädagogik*, des Menschenbildens, der Erziehung brachte....

Nehmen Sie es als Beispiel einer seltsamen *Doppelgleisigkeit* dichterischen Denkens, wenn derselbe Autor, der sich im Essay solcherart vernehmen ließ, in der Erzählung allem Künstler- und Dichtertum die Berufung zu irgendwelcher pädagogischer Wirkung mit fast flagellantischem Pessimismus abspricht.“²⁸

Der Relativismus gewährt sowohl dem Autor als auch dem Leser einen gewissen Freiraum zum Überlegen, gleichzeitig macht er es unmöglich, den Standpunkt des Autors eindeutig festzulegen.

7.

Wenn auch Thomas Mann die Kunst- und Künstlerproblematik ziemlich breit bis widersprüchlich auffasst, so bleibt der Ästhetizismus die Gefahr für seinen Künstler. „Ein ‚arges Teil‘ seiner selbst nennt Thomas Mann 1906 in seiner polemischen Rechtfertigung ‚Bilse und ich‘ ‚das Ästhetentum, jene erstorbene

²⁷ Mann, Thomas: „Der Künstler und die Gesellschaft“ in *Altes und Neues*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1956, S.542

²⁸ Mann, Thomas: „ On Myself“ in: *Über mich selbst*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1983, S.73–74

Künstlichkeit,‘ in der er die Gefahr der Gefahren sieht.“²⁹ Der Ästhetizismus in Thomas Manns Werk manifestiert sich auf zweierlei Art und Weise:

Vor allem sein Anfangsstadium äußert sich als Ekel vor der trostlosen Realität der Welt. Seine Ursache ist die pessimistische Erkenntnis. Die Überwindung der Erkenntnis kann aber zum Formalismus führen. Es ist der Ästhetizismus, der sich an der Schönheit der Welt berauscht. Diese Art des Ästhetizismus führt schließlich zum Triebhaften. Beide Formen des Ästhetizismus sind gegensätzlich in ihrer Beziehung zur Moral. Was sie verbindet, ist ihr kühles und wählerisches Verhältnis zum Menschlichen. Tonio Kröger sagt: „Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen voraus.“³⁰ Der Ästhetizismus in jeder Form steht also auch dem Tode näher als dem Leben. So fühlt sich der vom Leben angeekelte Künstler zum Tod hingezogen, wie auch die Liebenden (sich Sehrenden), deren eigentliche Sehnsucht – nach der Verschmelzung mit dem/der Geliebten – nur außerhalb des Lebens stattfinden kann.

Thomas Mann hat allerdings nicht nur von den dem Leben abgewandten Künstlern geschrieben. Sein persönliches Vorbild war Goethe, dessen Charakter er in mehreren Essays und in einem Roman geschildert hat. Goethe in seiner Auffassung war allumfassend, in keinem Widerspruch zur Natur stehend, fast ein Gott. Er wies aber zuweilen dämonische Züge auf: die Verachtung für den Pöbel oder die Toleranz, die bis in den Nihilismus mündete. Goethe stellte aber die Kunst nicht höher als das Leben und die Liebe. Wie Aschenbach, hat Goethe nicht die Erkenntnis einseitig verworfen. Er hat ein positives Verhältnis zum Leben in seiner Komplexität gehabt. Goethe – trotz seiner allumfassenden „Kühle“ – habe auch das zu schätzen gewusst, was der Idealist Schiller in seiner ethischen und politischen Leidenschaftlichkeit repräsentiert hat.

So der innere Monolog Goethes in *Lotte in Weimar*:

„ Wäre er nicht da, zu spornen, zu fordern und geistreich aufzuregen! Und ein Talent in alledem, eine hochfliegende Kühnheit, ein Wissen ums Gute, weit über alles Gesinde und Gesindel hinaus.“³¹

8.

Versuchen wir jetzt die Künftlerauffassung beider Autoren abschließend zu vergleichen.

Der wesentlichste Unterschied besteht meiner Meinung nach in einer unterschiedlichen *Ausgangsposition* beider Kunstauffassungen. Der Künstler bei Thomas Mann ist – von seiner Jugend an – ein melancholisch kritischer Zweif-

²⁹ Gockel, Heinz: *Auf dem Weg zum ‚Tod in Venedig‘*, Förderverein Buddenbrookhaus, Lübeck, 1998, S. 1

³⁰ Mann, Thomas: „Tonio Kröger“ in: *Der Tod in Venedig und andere Novellen*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1962, S. 33

³¹ Mann, Thomas: *Lotte in Weimar*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. M., 2000, S. 254

ler. Er ist ein aus gut bürgerlichen Verhältnissen stammender Bürger-Künstler voller Abscheu gegen das rohe, unschöne Leben. Die Bestätigung der Sinnlosigkeit des Lebens hat der junge Thomas Mann beim Philosophen Schopenhauer gefunden. Der Künstler steht also in Opposition gegen die Gesellschaft. Thomas Manns Künstler fühlt sich aber in dieser Rolle etwas unheimlich. Er ist „ein Künstler mit schlechtem Gewissen.“

Dagegen ist der Künstler im Werk von Henrik Ibsen in seiner frühen Phase ein glühender Idealist. „Die Kunst und die künstlerische Sendung – das ist für die Helden Ibsens häufig eine Art Ersatzreligion.“³² Bei Ibsens Künstlern steht (im Gegensatz zu ihrer späten Reue) ihre anfängliche Überzeugung von der großen Bedeutung der künstlerischen Sendung. Der junge Dichter Falk (in der *Komödie der Liebe*) sprüht vor Begeisterung für die „Freiheit“ und benimmt sich spöttisch und angriffslustig in der bürgerlichen Gesellschaft. Auch der junge Solness war sich seiner (künstlerischen) Sache sicher: er baute Kirchen für Gott. Später entschloss er sich, Häuser für Menschen zu bauen. Das war ebenfalls ein hohes Ideal: die Menschenveredelung mittels künstlerischer Tätigkeit.

Thomas Manns Künstlergestalten waren demgegenüber von Anfang an Skeptiker. Die Kunst war für Hanno Buddenbrook, Detlev Spinell, Tonio Kröger oder Gustav Aschenbach ein persönlicher Trost. Ein Trost, der gefährlich ist, der die Sehnsucht nach der Schönheit bzw. nach dem Tod erwecken kann. Thomas Manns Künstlergestalten standen von Anfang an in Opposition gegen das unschöne und blind triebhafte Leben. Der Künstler dieser Art empfindet Freude allein „am Ausdruck“ – das heißt an der treffenden und schön gestalteten Kritik des Lebens. Mit dem Typus des jungen Künstlers aus Ibsens Werk verbindet ihn zwar die Kritik an der Gesellschaft und dem Leben gewöhnlicher Bürger. Der Unterschied besteht aber in der zuweilen vollkommenen Resignation der Künstlerfigur. Der junge Künstler Thomas Manns ist voller Zweifel an der Kunst, voller Selbstzweifel. In diesem Punkt unterscheidet er sich vom Künstler-Idealisten in Ibsens Werk.

Die Auffassung des Künstlers bei Ibsen hat sich anscheinend stärker verändert als bei Thomas Mann. Der Künstler ist – hinsichtlich der Wertschätzung seiner Berufung – zum Pessimisten geworden. Solness, Allmers, Rubek und andere Figuren im Spätwerk Ibsens bereuen ihr Lebenswerk. Am meisten bereuen sie, dass sie die Menschen in ihrer unmittelbarsten Umgebung vernachlässigt und unglücklich gemacht haben. Dabei betrachteten sie es als ihre Lebensaufgabe, die Welt fröhlicher, freier und edler zu machen. Der Akzent bei Ibsens Kritik am Künstlertum liegt auf der Verantwortungslosigkeit des Künstlers gegenüber der ganzen Welt, aber vor allem seinen Nächsten.

Thomas Manns oft heftige Kritik an der Kunst und an den Künstlern geschieht jedoch ebenfalls *aus dem ethischen Gesichtspunkt*, denn beide Autoren kritisieren in ihrem Werk ausdrücklich den Künstler, der auf *die Liebe* zu Menschen oder auf die moralische Verantwortung gänzlich verzichtet hat. Ibsens Künstler stellen ihr Leben allerdings stärker in Beziehung zu *ihrer unmittelbaren*

32 Munzar, Jiff: „Henrik Ibsen und die Tradition der Bürger-Künstler Problematik in der deutschen Literatur“ in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Vol. 5, 1985 Oslo, S.191

Umgebung. Ibsens Künstler wie Rubek oder Solness fühlen sich schuld vor allem gegenüber ihrer Partnerin. *Wenn wir Toten erwachen* lässt uns eine tiefe Skepsis des Autors gegenüber der Kunst ahnen. Thomas Manns Spätwerk zeigt vielmehr eine gewisse Abfindung mit der Rolle der Kunst und dem Schicksal des Künstlers. Obwohl Mann in seinem gesamten Werk stets vor einer lieblosen Kunst gewarnt hat, so meint er im Essay *Der Künstler und die Gesellschaft*, dass der der Kunst innewohnende Kritizismus ihre ethische Rolle garantiert.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

- Ibsen, Henrik: *Baumeister Solness*, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1966
 Ibsen, Henrik: „Wenn wir Toten erwachen“ in: *Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache*, S. Fischer Verlag, Bd. 9, 1904
 Ibsen, Henrik: „Rosmersholm“ in: *Moderne Dramen*, Bd. 1, S. Fischer Verlag, Berlin, 1890
 Mann, Thomas: „Goethes Laufbahn als Schriftsteller“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982
 Mann, Thomas: „Der Künstler und die Gesellschaft“ in *Altes und Neues*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1956
 Mann, Thomas: „On Myself“ in: *Über mich selbst*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1983,
 Mann, Thomas: „Tonio Kröger“ in: *Der Tod in Venedig und andere Novellen*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1962
 Mann, Thomas: *Lotte in Weimar*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. M., 2000
 Mann, Thomas: „Notizbuch 9“ in: *Notizbücher 7–14*, hrsg.: Wysling, Hans; Schmidlin, Yvonne; S, Fischer Verlag, 1992
 Mann, Thomas: „Ibsen und Wagner“ in *Altes und Neues*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1956, S. 181
 Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“ in: *Leiden und Größe der Meister*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982
 Mann, Thomas: „Notizbuch 12“ in: *Notizbücher 7–14*, Hrsg.: Wysling, Hans; Schmidlin, Yvonne; S. Fischer Verlag, 1992

Sekundärliteratur:

- Bronsen, David: „The artist against himself : Henrik Ibsen's Master Builder and Thomas Mann's Death in Venice“, in: *Neohelicon 11*, 1984
 Gockel, Heinz: *Auf dem Weg zum ‚Tod in Venedig‘*, Förderverein Buddenbrookhaus, Lübeck, 1998
 Marx, Leonie: „Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen“ in: *Thomas-Mann-Handbuch*, Koopmann, Helmut (Hrsg.), Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1995
 Munzar, Jifí: „Henrik Ibsen und die Tradition der Bürger-Künstler Problematik in der deutschen Literatur“ in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Vol. 5, Oslo, 1985
 Schiller, Friedrich: „Über das Erhabene“ in: *Schillers Werke Nationalausgabe*, Philosophische Schriften 2. Teil, 21. Band, Weimar, 1963
 Strømme, Arnulf: *Ibsens tredje rike*, Forlagt av Cammermeyers Boghandel Gustav E. Raabe, 1950
 Willer, Egill: *Kejser og Galilejer*, Solum Forlag, Oslo, 2000