

Börnchen · Liebrand (Hrsg.)
Apokrypher Avantgardismus

Stefan Börnchen · Claudia Liebrand (Hrsg.)

Apokrypher Avantgardismus

Thomas Mann und die Klassische Moderne

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds National de la Recherche Luxembourg und des Vereins der Freunde und Förderer der Universität zu Köln e.V.

Umschlagabbildung: DHM, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4673-2

Inhaltsverzeichnis

STEFAN BÖRNCHEN UND CLAUDIA LIEBRAND	
Einleitung.....	7
BERND HAMACHER	
Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann	29
MICHAEL BUTTER	
Chiffre für den Modernismus oder postmodernistischer Autor: Thomas Mann aus der Sicht eines Amerikanisten	51
STEFAN BÖRNCHEN	
„Die Ordnung läßt zu wünschen übrig.“ Chaos und Gesetz in der Schule der „Buddenbrooks“	67
FRANZISKA SCHÖSSLER	
Glauben, Schreiben, Verdienen: Kreditwesen und Poetik in Thomas Manns Romanen „Buddenbrooks“ und „Königliche Hoheit“	117
CARLOS SPOERHASE	
Eine „Königliche Hoheit“: Das Wertniveau ‚Thomas Mann‘	139
OLIVER KOHNS	
Die Verhandlung der Moderne in Thomas Manns „Wälsungenblut“	161
ASTRID LANGE-KIRCHHEIM	
Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns „Der kleine Herr Friedemann“ und „Luischen“	187
YAHYA ELSAGHE	
Apokryphe Juden und apokryphe Antisemitismen in Thomas Manns späterem und spätestem Erzählwerk	225

DIRK WERLE	
Große Männer. Zur Entfaltung einer Topik in Thomas Manns essayistischen Schriften	243
CLAUDIA LIEBRAND	
Im Kabinett der Spiegel. Masken- und Signifikantenspiele, Memoria und Genre in Thomas Manns „Lotte in Weimar“	267
HANS ULRICH GUMBRECHT	
Scirocco. Über Stimmung und Modernität von Thomas Manns „Der Tod in Venedig“	299
ECKART GOEBEL	
Tierische Transzendenz: „Herr und Hund“	307
Bio-bibliographische Angaben zu den Autoren	329

Die Verhandlung der Moderne in Thomas Manns „Wälsungenblut“

Thomas Manns Erzählung *Wälsungenblut* ist von Anfang an als ‚skandalös‘ wahrgenommen worden. Schon die etwas kuriose Geschichte ihrer Publikation belegt dies. Auch der Autor selbst hat wohl, bereits kurze Zeit nach der Niederschrift, Unbehagen gegenüber seinem eigenen Produkt empfunden: Die 1906 geplante Veröffentlichung in der *Neuen Rundschau* hat Thomas Mann kurzfristig zurückgezogen. 1931 erschien eine französische Übersetzung der Erzählung, und darauf folgend eine Reihe von journalistischen Spekulationen über die Möglichkeit, *Wälsungenblut* als verschlüsselte Darstellung der angeheirateten Familie des Autors zu interpretieren. Ein offener Brief Thomas Manns, „Noch einmal ‚Wälsungenblut““, antwortet auf diese Spekulationen mit einer (erneuten) Distanzierung von der eigenen Erzählung: Diese sei, so Thomas Mann, „eine[] novellistische[] Jugendarbeit“ und „kein Meisterwerk [...], aber ein künstlerisch präsentables Stück Arbeit“.¹ Ein eher unbedeutendes ‚Nebenwerk‘, so kann diese Geste verstanden werden – handwerklich ordentlich, aber ohne allzu viel Brisanz, schon gar keine politische (dieses Thema blendet der offene Brief dann auch vollständig aus).

Viel erreicht hat diese Warnung des Autors nicht: Die Frage, ob Thomas Manns Erzählung nun als antisemitisch zu bewerten ist oder nicht, wird bis heute ausführlich und kontrovers diskutiert.² Eine Beantwortung dieser Frage

¹ Thomas Mann, „Noch einmal ‚Wälsungenblut““ [1931], in: ders., *Gesammelte Werke in 13 Bänden* (im Folgenden nachgewiesen als „GW“), Frankfurt a.M. ²1974, Bd. XI, S. 557-560, hier S. 557 und S. 559.

² Hans Rudolf Veget schreibt: „Nachdem das Problem des Antisemitismus in *Wälsungenblut* lange ignoriert wurde [...], beansprucht es heute das Interesse der Forschung fast ausschließlich“ (Hans Rudolf Veget, „*Wälsungenblut*“, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, 3., aktualisierte Aufl., Stuttgart 2001, S. 576-580, hier S. 578). Vgl. Christine Emig, *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann*, Frankfurt a.M. u.a. 1998, S. 123-152; Tihomir Engler, „Parodistische und sinthomatische Lesart von Manns Erzählung *Wälsungenblut*“, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 15 (2006), S. 89-113; Jens Malte Fischer, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, S. 233-241; Todd Kontje, „Thomas Mann’s *Wälsungenblut*: The Married Artist and the ‚Jewish Question““, in: *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America* 123 (2008), S. 109-124; Paul Levesque, „The Double-Edged Sword: Anti-Semitism and Anti-Wagnerism in Thomas Mann’s *Wälsungenblut*“, in: *German Studies Review* 20 (1997), S. 9-21; Hans Rudolf Veget, „‚Von hoffnungslos anderer Art‘. Thomas Manns *Wälsungenblut* im Lichte unserer Erfahrung“, in: *Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der deut-*

ist aus prinzipiellen Gründen schwierig bis unmöglich. Literarische Texte haben, dies betont die Literaturtheorie seit langem, grundsätzlich eine inhärente Tendenz zur Multiperspektivität: Sie stellen Gedanken und Vorgänge wesentlich in der Perspektive fiktionaler Akteure dar und enthalten sich dadurch einer eindeutigen Positionierung. Insofern die *Darstellung* einer Ideologie in einem literarischen Text diese Ideologie zugleich „ausstellt“, das heißt „als etwas enthüllt [...], das befragt und in Frage gestellt werden kann“³, kann eine derartige Darstellung jederzeit auch zumindest als Vorbedingung für eine Kritik derselben bewertet werden.

Aus diesem Grund möchten die folgenden Ausführungen sich weniger der Frage nach der Bewertung der (kaum bestreitbar) antisemitischen Klischees und Topoi in Manns Erzählung widmen als vielmehr der Frage, was diese im Zusammenhang des Textes *bedeuten* können. Untersucht werden soll insbesondere der Zusammenhang zwischen den antisemitischen Diskurselementen und der Problematik der Kunst, der Künstlichkeit und der Modernität. Dieser Zusammenhang mag auf den ersten Blick kontingent wirken; Thomas Manns *Wälsungenblut* jedoch erzählt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, eine Geschichte über Juden, die zugleich eine Verhandlung der Kunst und der Modernität darstellt.

Dieser Zusammenhang von Judentum und Modernität soll in folgenden Schritten untersucht werden: Nach einer kurzen Skizze antisemitischer Diskurselemente (I.) soll die Thematik der ‚Décadence‘ als ein weiterer zentraler Bestandteil der Erzählung analysiert werden (II.), um anschließend, ausgehend von entsprechenden Aussagen Friedrich Nietzsches, die Frage nach dem Zusammenhang von ‚Judentum‘ und ‚Simulation‘ (als zentrales Motiv des Diskurses der Künstlichkeit) zu stellen (III.). Diese Gedanken sollen schließlich, unter Beachtung der Inzest-Problematik (IV.), zusammenfließen in einem Versuch, ‚unterhalb‘ des eigentlichen *plots* der Erzählung eine Geschichte der Moderne zu lesen. Thomas Manns Erzählung, das soll die These der folgenden Überlegungen sein, erzählt nicht nur eine Geschichte der Moderne als notwendiger Entfernung vom gleichwohl ersehnten ‚Leben‘, sondern sie schreibt sich zugleich auch selbst in diese Geschichte ein. Dies geschieht, wie gezeigt werden soll, insbesondere dadurch, dass die mimetischen Handlungen auf der *plot*-Ebene reflexiv gespiegelt und wiederholt werden durch Wiederholungsstrukturen auf der sprachlichen Ebene.

schen Thomas-Mann-Gesellschaft, hg. von Manfred Dierks und Ruprecht Wimmer, Frankfurt a.M. 2004 (Thomas-Mann-Studien 30), S. 35-57.

³ Jonathan Culler, *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*, Stuttgart 2002, S. 59.

I. Der Diskurs des Antisemitismus

Der erste Absatz von *Wälsungenblut* ist spektakulär. Geschildert wird eine auf den ersten Blick harmlose Szenerie – der Aufruf zum Frühstück in einem bürgerlichen Haushalt –, aber die durch die Darstellung evozierten Assoziationen weisen spannungsreich in die wilde Sphäre des Urwalds.

Da es sieben Minuten vor zwölf war, kam Wendelin in den Vorsaal des ersten Stockes und rührte das Tamtam. Breitbeinig, in seinen veilchenfarbenen Kniehosen, stand er auf einem altersblauen Gebetsteppich und bearbeitete das Metall mit dem Klöppel. Der erzene Lärm, wild, kannibalisch und übertrieben für seinen Zweck, drang überall hin: in die Salons zur Rechten und Linken, den Billardsaal, die Bibliothek, den Wintergarten, hinab und hinauf durch das ganze Haus, dessen gleichmäßig erwärmte Atmosphäre durchaus mit einem süßen und exotischen Parfum geschwängert war. Endlich schwieg er, und Wendelin ging noch sieben Minuten lang anderen Geschäften nach, indes Florian im Eßsaal die letzte Hand an den Frühstückstisch legte. Aber Schlag zwölf Uhr ertönte die kriegerische Mahnung zum zweitenmal. Und hierauf erschien man.⁴

Die gesamte Passage ist konzentriert auf den Gegensatz zwischen der großbürgerlichen Welt des Schauplatzes, die durch die Auflistung der Örtlichkeiten repräsentiert wird (Billardsaal, Bibliothek, Wintergarten, Frühstückstisch), und den archaischen, ‚wilden‘ Elemente, die in dieser Welt außerordentlich fremd wirken. Ein „Tamtam“ ist zwar ein ostasiatischer Gong, aber sein lautmalerscher Name lässt jenes dumpfe Trommeln anklingen, das in Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) ein ständiges und unheimliches Begleitgeräusch des Urwalds darstellt.⁵ Diese Assoziation verstärkt sich durch die Attribute „wild“ und „kannibalisch“ und die schließliche Bewertung: eine „kriegerische Mahnung“.

Es ergibt sich ein Eindruck von Unzusammengehörigkeit: Die großbürgerliche Welt erscheint als bloße Fassade, hinter der sich eine ungebrochene Wildheit auslebt. Der Absatz liefert auch, durch die Nennung eines einzigen Details, eine Begründung für diese Unstimmigkeit. Der „Gebetsteppich“ verweist auf seinen orientalischen Ursprung, und auch wenn das Wort ‚Jude‘ in der gesamten Erzählung, wie üblich bei Thomas Mann, nicht fällt,⁶ wird deutlich:

⁴ Thomas Mann, *Wälsungenblut*, GW, Bd. VIII, S. 380-410, hier S. 380. Im Folgenden werden die Zitate aus *Wälsungenblut* nach dieser Ausgabe im Haupttext nachgewiesen.

⁵ „A great silence around and above. Perhaps on some quiet night the tremor of far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint; a sound weird, appealing, suggestive, and wild – and perhaps with as profound a meaning as the sound of bells in a Christian country“ (Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London u.a. 1994, S. 28 f.); „We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. It was very quiet there. At night sometimes the roll of drums behind the curtain of trees would run up the river and remain sustained faintly, as if hovering in the air high over our heads, till the first break of day. Whether it meant war, peace, or prayer we could not tell“ (ebd., S. 50).

⁶ „Das Wort ‚Jude, jüdisch‘ kommt nicht vor. Der jüdische Tonfall ist nur ganz discret ein paar mal angedeutet“, betont Thomas Mann in einem Kommentar zur Erzählung an seinen Bruder

Die Szenerie spielt in einer jüdischen Familie. Der Name der Familie, „Aarenhold“, kann jedenfalls mit einiger Deutlichkeit als Hinweis auf ihre jüdische Abstammung interpretiert werden.⁷ Dass die Vornamen der Kinder der Aarenholds – Kunz, Märít, Sieglind und Siegmund – eindeutig deutsch klingen, ist nicht untypisch für jüdische Familien in der damaligen Zeit und kann als Ausdruck des Wunschs (der Eltern) nach Assimilation durch das Ablegen des stigmatisierten jüdischen Namens verstanden werden.⁸ Der Einbruch von ‚Wildheit‘ in die bürgerliche Welt der Bibliothek und des Salons deutet damit auf eine Grenze der Assimilierbarkeit hin: Die Aarenholds scheinen der bürgerlichen Welt, so sehr sie dies möglicherweise auch wünschen, nicht anzugehören. Der Leser, der die jüdische Abstammung der Familie nicht bereits anhand der Namen erkennen kann, wird zusätzlich auf die Herkunft der Familie aus dem Osten hingewiesen – „Herr Aarenhold war im Osten an entlegener Stätte geboren“ (S. 385) – sowie, noch deutlicher, auf „das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen“ (S. 384), und also auf eine nicht allein räumliche, sondern auch biologisch bedingte Fremdheit. Wer immer noch an der jüdischen Abstammung der Familie Aarenhold zweifelt, dürfte spätestens in den deutlichen Hinweisen auf die Nasen der Aarenholds – Märít wird durch ihre „Hakennase“, die beiden Zwillinge durch „dieselbe ein wenig niedergedrückte Nase“ (S. 381) charakterisiert – ein antisemitisches Klischee erkennen.⁹

Damit ist das *Skandalon* von *Wälsungenblut* identifiziert: Der Text begibt sich von Beginn an in eine gefährliche Nähe zum antisemitischen Pamphlet. Es erscheint naheliegend, den Eindruck des ‚Unzusammengehörigen‘ als eine konservative, wenn nicht gar nationalistische Perspektive zu beschreiben, welche die Juden als nur oberflächlich assimilierte ‚Naturwesen‘ aus der bürgerlichen Kultur zu exkludieren sucht. Und tatsächlich versammelt *Wälsungenblut* nicht wenige der ‚um 1900‘ gängigen antisemitischen Gemeinplätze.¹⁰

Dazu gehört die – aus der Perspektive nach 1945 geradezu unheilvoll erscheinende – Annäherung des jüdischen Körpers an das *Animalische*. Diese Parallelisierung ist insgesamt als ein vollständiger Sub-Plot zu den im Haus der Aarenholds spielenden Ereignissen lesbar. Auf die Nähe zum Animalischen zielen sämtliche Ausführungen über die Physiognomie der Aarenholds, die in aller Deutlichkeit als „Abzeichen“ ihres „Blutes“ (S. 408) sowie als die „physiognomischen Eigentümlichkeiten ihrer Art“ (S. 409) angesprochen werden. Märít, die ältere Tochter, erscheint als „aschblond, ein strenges Mädchen

(Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann vom 05.12.1905, in: *Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*, hg. von Hans Wysling, o.O. 1975 [Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/I], S. 225).

⁷ Yahya Elsaghe weist zudem auf die Ähnlichkeit des Namens mit dem der „einst berühmte[n] jüdische[n] Bankiersfamilie Arnhold“ hin (Yahya Elsaghe, *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 205).

⁸ Vgl. Veget, ‚Von hoffnungslos anderer Art‘, S. 43 f.

⁹ Zur „Judennase“ bei Thomas Mann vgl. Elsaghe, *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede*, S. 181-200, in Bezug auf *Wälsungenblut* S. 182.

¹⁰ Vgl. zu diesem Komplex insbesondere Veget, ‚Von hoffnungslos anderer Art‘, S. 38-46.

von achtundzwanzig mit Hakennase“ und „grauen Raubvogelaugen“ (S. 381). Der jüngere Siegmund erscheint gleichfalls als ein Raubtier, jedoch – aufgrund der wiederholt notierten „zusammengewachsenen Brauen an der Nasenwurzel“ (S. 386) und durch den „starken schwarzen Bartwuchs“ (S. 381) – eher als eine Art (Wer-)Wolf, der jederzeit bemüht sein muss um seine Tarnung als menschliches Wesen: „sein Bartwuchs war so stark, daß er, wenn er abends ausging, genötigt war, sich ein zweitesmal davon zu säubern“ (S. 390). Die Aarenholds, so kann der Leser folgern, sind raubtierhafte Wesen, wodurch die „Gobelins mit Schäfer-Idyllen“ (S. 383) an den Wänden des Hauses gleichfalls doppeldeutig werden: als leere Dekoration und oberflächliche bürgerliche Tarnung, aber zugleich auch – indem es den raubtierhaften Bewohnern des Hauses jederzeit ihre potentielle Beute vor Augen stellt – als Ausdruck animalischer Gier.

Die „physiognomischen Eigentümlichkeiten“ (S. 409) der Aarenholds verweisen damit konsequent auf eine nur mühsam und oberflächlich verdeckte Animalität. Der Übergang vom Tierischen zum Menschlichen, den der Familienvater erfolgreich vollzogen wähnt – „Er war ein Wurm gewesen, eine Laus, jawohl“ (S. 385) –, erweist sich als trügerisch und jederzeit umkehrbar.

Animalisierung ist in *Wälsungenblut* offenbar höchst contagiös; sie ergreift umgehend auch von Beckerath, den Gast der Familie. Von Beckerath wird als „klein, kanariengelb und von eifriger Artigkeit“ (S. 382) beschrieben und erscheint somit in der Gestalt eines unschuldigen und harmlosen Singvogels, der sich unvermutet in der Gesellschaft hungriger Raubtiere wiederfindet. Von Beckerath kann die animalische Sprache der Aarenholds nicht interpretieren – etwa jenen verächtlichen Blick seiner Verlobten Sieglinde, „der diese drei Sekunden lang begrifflos redete wie ein Tier“ (S. 386) –, und muss es hinnehmen, dass ihm unvermutet seine Menschlichkeit abgesprochen wird: „Nachmittags im Smoking?“, sagte Sieglinde und verzog ihre Lippen ... „Das tun doch sonst nur Tiere.“ Von Beckerath lachte eifrig, zumal sein Gewissen ihn mahnte, daß er selbst schon zu Tees im Smoking gegangen sei ...“ (S. 387). Man kann diese Szene als *faux pas* verstehen, als eine versehentliche Äußerung – eher aber als die bewusste Animalisierung von Beckeraths durch seine Verlobte. Derart vorbereitet, stürzt sich schließlich die Familie Aarenhold gleich einem Wolfsrudel auf den wehrlosen Kanarienvogel von Beckerath:

Er [von Beckerath] ward beständig kleiner auf seinem Stuhl, drückte das Kinn auf die Brust und atmete verstört durch den offenen Mund, bedrängt von ihrer lustigen Übermacht. Sie widersprachen auf jeden Fall, [...] sie widersprachen vorzüglich, und ihre Augen wurden zu blitzenden Ritzen dabei. Sie fielen über ein Wort her, ein einzelnes, das er gebraucht hatte, zerzausten es, verwarfen es und trieben ein anderes auf, ein tödlich bezeichnendes [...]. (S. 388 f.)

Von Beckerath, so kann man folgern, ist weniger ein Gast am Frühstückstisch der Aarenholds als vielmehr deren eigentliche Hauptspeise. Dem „*kannibalisches*“ klingenden Trommeln zu Anfang der Szenerie folgt somit konsequent

ein blutiges Menschenopfer. Dies verdeutlicht der anschließende Hinweis auf das Äußere des Opfers: „Von Beckerath hatte rote Augen und bot einen derangierten Anblick, als das Frühstück zu Ende ging“ (S. 389). Nicht allein seine Worte, auch er selbst wurde von den Aarenholds „zerzaust“. Das streng literale Verständnis einer sprachlichen Wendung: Darin liegt vielleicht der Kern der Animalisierung in der Eingangssequenz von *Wälsungenblut*. Die Aarenholds, die vom Erzähler durchgängig als tierhafte Wesen beschrieben werden, verwandeln von Beckerath in ein (Opfer-)Tier – und bestätigen dadurch gewissermaßen ihre eigene Animalität.

II. Der Diskurs der ‚Décadence‘

Das „Zerzausen“ von Beckeraths weist allerdings noch auf eine weitere Dimension antisemitischer Topik in *Wälsungenblut* hin: auf die wortwörtlich analytische, ‚zersetzende‘ und also tendenziell ‚destruktive‘ jüdische Intellektualität.¹¹ Auch dieses Klischee¹² spielt der Text konsequent aus, besonders in der Beschreibung der Konversation am Frühstückstisch:

Das Gespräch glitt ab, plänkelte eine Weile unstedt hin und her [...] und zog dann Kreise um einen Punkt, eine Frage rein logischer Natur, die beiläufig von Kunz aufgeworfen war [...]. Dies umstritt man, zersetzte es in Scharfsinn, brachte Beispiele bei, kam vom Hundertsten ins Tausendste, befandete einander mit einer stählernen und abstrakten Dialektik und erhitzte sich nicht wenig. (S. 386 f.)

Auch diese Beschreibung zielt auf den Eindruck von erbarmungsloser Gewalttätigkeit und nahezu körperlicher Aggression („erhitzt“) und ist damit in die die gesamte Passage strukturierende Analogie zwischen dem Frühstückssalon der Aarenholds und dem „wildem“ Urwald integrierbar. Der Grund für die Gewalttätigkeit ist hier jedoch *nicht* eine „vorzivilisatorische“¹³ Wildheit, sondern im Gegenteil der Motor jeder Zivilisierung selbst: der Verstand, die Intellektualität. Die Aarenholds erscheinen somit als atavistische Wiedergänger einer animalischen Vorzeit, aber *zugleich* auch als übersteigert intellektuelle Wesen aus einer dekadenten Spätzeit.

¹¹ Vgl. Veget, ‚Von hoffnungslos anderer Art‘, S. 40 f.

¹² Vgl. Jefferson S. Chase, *Inciting Laughter. The Development of „Jewish Humor“ in 19th Century German Culture*, Berlin, New York 2000, S. 209 f. Vgl. Stephen Greenblatt, „Was ist Literaturgeschichte?“, in: ders., *Was ist Literaturgeschichte? Mit einem Kommentar von Catherine Belsey*, Frankfurt a.M. 2000, S. 9-50, hier S. 9: „Im Jahr 1969, in meiner ersten Zeit als Dozent in Berkeley, stand ich eines Tages im Geschäftszimmer des English Department und sah nach meiner Post [...]. Ich hatte ein Exemplar von Kants *Kritik der reinen Vernunft* bei mir [...]. Ein älterer Kollege bemerkte das Buch tatsächlich. ‚Sie lesen Kant, Greenblatt?‘, fragte er [...]. ‚Ganz recht.‘ – ‚Ich mag Kant nicht‘, verkündete er. ‚Ach, und warum nicht?‘, wagte ich zu fragen. ‚Weil Kant einen jüdischen Verstand hatte.‘ – ‚Einen jüdischen Verstand? Was um Himmels willen meinen Sie denn damit?‘ – ‚Klug, steril, in endlosen Haarspaltereien befangen – ein Verstand ohne wirkliche Kultur.‘“

¹³ Veget, ‚Von hoffnungslos anderer Art‘, S. 39.

Die Semantik der ‚Décadence‘ wird in *Wälsungenblut* mit vergleichbarer Akribie entwickelt wie die Verweise auf die animalische ‚Urzeit‘. Auch hier entwickelt sich ein semiotisches Netz der ‚Unstimmigkeit‘, das der Erzählung einen Sub-Plot hinzufügt, eine weitere durchgängig mitzulesende referentielle Ebene. Es ergibt sich eine doppelte Struktur, eine zweifache Ebene von Konnotationen. Das beginnt mit dem Hinweis auf die „gleichmäßig erwärmte Atmosphäre“ im Hause der Aarenholds, die „mit einem süßen und exotischen Parfüm geschwängert war“ (S. 380) und setzt sich fort in der edlen Kleidung der jungen Aarenholds: Sieglinde etwa „trug ein bordeauxrotes Samtkleid [...] im Schnitt der florentinischen Mode von Fünfzehnhundert sich nähernd“ (S. 381), Siegmund dagegen „trug einen grauen Jackett-Anzug mit einer Krawatte aus himbeerfarbener Rohseide, Lackschuhe an seinen schlanken Füßen und Manschettenknöpfe, die mit kleinen Brillanten besetzt waren“ (S. 381). Diese Elemente bezeichnen zunächst den außerordentlichen Reichtum der Aarenholds, sodann aber auch eine Art historische oder generell fremdartige Kostümierung und Künstlichkeit. Der „schwarze[] Schoßrock“ von Beckeraths (S. 382) bildet daher einen scharfen Kontrast zu Siegmunds exaltierter Verkleidung. „Er stand dort ein wenig bunt“, heißt es etwa in der Sequenz vor dem Opernbesuch über Siegmunds Äußeres: „in rosaseidenen Unterbeinkleidern und Socken, roten Saffian-Pantoffeln und einer dunkel gemusterten wattierten Hausjacke mit hellgrauen Pelzaufschlägen“ (S. 390). Die Welt der Aarenholds konnotiert folglich nicht nur einfach besonderen Reichtum, sondern vor allem auch eine außerordentliche ästhetische Verfeinerung, verbunden mit immenser Aufmerksamkeit für feine Differenzen.

Der Leser kann diese Welt als eine Sphäre des *Ästhetizismus* wiedererkennen.¹⁴ Die literarische Strömung des Ästhetizismus, programmatisch ausgeführt in Joris Karl Huysmans' *A Rebours* (1884), entwirft „hermetische Räume [...] von äußerster Künstlichkeit und raffiniertem Geschmack“ sowie eine „forcierte Gegennatürlichkeit“.¹⁵ Das Stilideal des Ästhetizismus ist eine Figur, die ihre kanonische Charakterisierung bereits bei Baudelaire gefunden hat: Der *Dandy*, der „sein Leben zum ‚Kunstwerk‘ macht und „aus der geschmackvoll inszenierten Distanz zur Masse [lebt]“.¹⁶ Der *Dandy*, schreibt Baudelaire, ist „blasiert oder gibt vor, es zu sein, aus Politik oder Kasten-

¹⁴ Vgl. Fischer, *Fin de Siècle*, S. 237 f.; Herwig Gottwald, „Das Inzest-Motiv bei Richard Wagner und Thomas Mann“, in: *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, hg. von Hans Weichselbaum, Salzburg, Wien 2005 (Trakl-Studien 23), S. 181-203, hier S. 196 f.; Gerhard Kaiser, „Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*“, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 12 (1999), S. 239-258, hier S. 243 f.; Hans Rudolf Vaget, *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, S. 161.

¹⁵ Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 153.

¹⁶ Ebd., S. 148.

geist“;¹⁷ seine Beziehung zur Gegenwart ist vor allem darauf ausgerichtet, keine noch so nuancierte Veränderung der modischen Codes zu verpassen, um jederzeit an der Spitze ästhetischer Eleganz zu bleiben:

Wenn eine Mode, der Schnitt eines Kleidungsstückes sich leicht geändert hat, wenn die geknoteten Bänder, die Schnallen durch die Bandschleifen entthront sind, wenn das Banvolet sich verbreitert hat und der Chignon um eine Furche tiefer in den Nacken gerückt ist, wenn der Gürtel sich emporgeschoben und der Rock eine Bereicherung erfahren hat, so glaube ich, daß es *sein Adlerblick* auf eine außerordentliche Entfernung schon erspät hat.¹⁸

Aus dieser Programmatik heraus erhellt sich der Kult der jungen Aarenholds um ihr Äußeres ebenso wie ihre Verachtung für von Beckerath. Als Dandy ist Siegmund Aarenhold wesentlich ein Künstler der Urteilkraft;¹⁹ auch er sucht beständig „jenes Etwas“, das Baudelaire „als *Modernität* bezeichnen will [...]. Es handelt sich für ihn darum, von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag.“²⁰ Seine verfeinert und distinguiert, aber auch blasiert und distanziert arbeitende Urteilkraft beweist sich etwa im Umgang mit literarischen Neuerscheinungen:

Nachdem er von zwei bis drei Uhr auf seiner Chaiselongue geruht, hatte er den Tee genommen und dann die überzählige Stunde genützt, indem er, ausgestreckt in einem tiefen Lederfauteuil des Arbeitszimmers [...], in mehreren neu erschienenen Romanen je ein paar Seiten gelesen hatte. Er hatte diese Leistungen sämtlich erbärmlich schwach gefunden, immerhin aber ein paar davon zum Buchbinder gesandt, um sie für seine Bibliothek künstlerisch binden zu lassen. [...] Die Bücher und Zeitschriften strömten herzu, er konnte sie alle kaufen, sie häuften sich um ihn, und während er lesen wollte, beunruhigte ihn die Menge des noch zu Lesenden. Aber die Bücher wurden gebunden. (S. 391 f.)

¹⁷ Charles Baudelaire, „Der Maler des modernen Lebens“, in: ders., *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher*, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1990, S. 290-320, hier S. 297.

¹⁸ Ebd., S. 298.

¹⁹ Aus diesem Grund verfehlen Sekundärtexte, die Siegmund die Unfähigkeit zur Produktion konkreter (d.h. materieller) Kunst vorrechnen, die ästhetischen Kategorien und damit das Reflexionsniveau der Erzählung *Wälsungenblut* grundsätzlich. Hans Rudolf Veget erkennt in Siegmund Aarenhold „den zu jeglichem Schaffen unfähigen Dilettanten“ (Veget, „Von hoffnungslos anderer Art“, S. 57): „Die eigentlich plumpe Nachahmung des fiktiven Wälsungen-Inzests in der Wirklichkeit bestätigt lediglich, was sich zuvor schon abzeichnete: daß ein Luxuswesen wie Siegmund Aarenhold nur ein parasitäres Verhältnis zur Kunst haben kann und über den Dilettantismus nicht hinausgelangt“ (Veget, *Wälsungenblut*, S. 579). Vgl. auch Fischer, *Fin de Siècle*, S. 238; sowie Emig, *Arbeit am Inzest*, S. 151: „Siegmund gelingt es nicht – im Gegensatz zum Autor [!] selbst –, sein erlebtes Außenseitertum in einem echten Kunstwerk zu gestalten. Immerhin durch die Wagner-Initiation an das weibliche Kunstideal des Leides und der Hingabe herangeführt, ist ihm die ‚männliche‘ Seite der Künstlermoral unerreichbar: Sein Wille zum Werk erschöpft sich in der dekadenten Wiederaufbereitung des Urbildes, im Plagiat“.

²⁰ Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, S. 300.

Als Dandy sieht sich Sigmund Aarenhold in einer Ungleichzeitigkeit zur künstlerischen Produktion seiner Zeit; diese verachtet er aufgrund ihrer mangelhaften Qualität. In dieser Verachtung bleibt er jedoch zugleich auf diese Produktion bezogen: Er muss seine Aufmerksamkeit jederzeit der mangelhaften Kunst zuwenden, um ein Gefühl eigener Überlegenheit und Unzeitgemäßheit gewinnen zu können. Mit seinem scharfen Blick für die ‚Modernität‘, wie Baudelaire es genannt hat, kann er diejenigen Elemente aus seiner Welt zusammennehmen, die es ihm ermöglichen, sein eigenes Leben als das einzig mögliche Kunstwerk in einer grundsätzlich kunstfeindlichen Zeit zu inszenieren.²¹ Aus diesem Grund verzichtet Sigmund Aarenhold auf die „beunruhigende“, weil prinzipiell unabschließbare Lektüre der unzähligen neuen Romane und nutzt allein die ästhetisch gestaltete Materialität der Bücher als Teil der Inszenierung seines Lebens als Kunstwerk.

III. Judentum und Simulation

Die Welt der Aarenholds ist in *Wälsungenblut* demnach wesentlich durch zwei diskursive Felder – und zugleich durch zwei Unzeitgemäßheiten – charakterisiert: Topoi des ‚Jüdischen‘ auf der einen Seite mit dem beständigen Verweis auf das Vorzeitliche und Animalische, Topoi der *Décadence* auf der anderen Seite mit beständigen Verweisen auf eine *dandyesk* inszenierte Unzeitgemäßheit. Man kann sich fragen, wie diese beide diskursiven Felder zusammenpassen – und eine Antwort auf diese Frage bei Friedrich Nietzsche finden. Im *Antichrist* (1888) entfaltet Nietzsche in wenigen Zeilen eine ganze Geschichte und Geschichtsphilosophie des Judentums, die in einer spezifischen Relation des Jüdischen zur *Décadence* gipfelt.

Die Juden sind das merkwürdigste Volk der Weltgeschichte, weil sie, vor die Frage von Sein und Nichtsein gestellt, mit einer vollkommen unheimlichen Bewusstheit das Sein *um jeden Preis* vorgezogen haben: dieser Preis war die radikale *Fälschung* aller Natur, aller Natürlichkeit, aller Realität, der ganzen inneren Welt so gut als der äusseren. Sie grenzten sich ab *gegen* alle Bedingungen, unter denen bisher ein Volk leben konnte, leben durfte, sie schufen aus sich einen Gegensatz-Begriff zu *natürlichen* Bedingungen, – sie haben, der Reihe nach, die Religion, den Cultus, die Moral, die Geschichte, die Psychologie auf eine unheilbare Weise in den *Widerspruch zu deren Natur-Werthen* umgedreht. [...] Psychologisch nachgerechnet, ist das jüdische Volk ein Volk der zähesten Lebenskraft, welches, unter unmögliche Bedingungen versetzt, freiwillig, aus der

²¹ Vgl. Plumpe, *Epochen moderner Literatur*, S. 148: „Dem Dandy eignen aristokratische Züge, er verachtet den ‚Sumpf der Demokratie‘ und erscheint in der modernen, nivellierten Kultur wie ein ‚Heros‘ in einer Niedergangsepoche. [...] [S]o wie Baudelaire den Dandy schildert, tritt er als ‚lebendiges Kunstwerk‘ auf, das an sich selbst und seiner stilisierten, die Balance von Exzentrik und Konvention haltenden Existenz Genüge hat, die Außenstehenden frappiert und in einer den Künsten feindlichen, egalitären Welt in seinem Dasein bedroht ist, eine aussterbende Gattung“.

tiefsten Klugheit der Selbst-Erhaltung, die Partei aller *décadence*-Instinkte annimmt, – *nicht* als von ihnen bestimmt, sondern weil es in ihnen eine Macht errieth, mit der man sich gegen ‚die Welt‘ durchsetzen kann. Sie sind das Gegenstück aller *décadents*: sie haben sie darstellen müssen bis zur Illusion, sie haben sich, mit einem non-plus-ultra des schauspielerischen Genies, an die Spitze aller *décadence*-Bewegungen zu stellen gewusst (– als Christenthum des Paulus –, um aus ihnen Etwas zu schaffen, das stärker ist als jede *Ja-sagende* Partei des Lebens.²²

Die „Fälschung aller Natur“, von der Nietzsche hier spricht, meint die Geschichte der Metaphysik, und insbesondere die christliche Religion. Der *plot* – in jeder Hinsicht des Wortes: die Narration sowie die darin erzählte Verschwörung – von *Der Antichrist* wird hier *in nuce* entfaltet: Das Christentum ist die Fortsetzung des Judentums mit anderen Mitteln, die Erfindung einer jenseitigen Welt als „Gegensatz-Begriff“ zu jeder Natürlichkeit, Realität und so weiter, um durch diese metaphysischen Instrumente eine spezifische Ethik – sprich: Macht – durchsetzen zu können. Die Geschichte der metaphysischen Ideen wird für Nietzsche damit erzählbar als eine sich steigernde Entfernung von der ‚Natur‘ ebenso wie von der ‚Realität‘ – „Wie die ‚wahre Welt‘ endlich zur Fabel wurde“,²³ heißt es in der *Götzen-Dämmerung* –, die zugleich einen fortschreitenden Sieg der ‚jüdischen‘ Negation des Lebens über deren Bejahung im Namen einer „Herren-Moral (‚römisch‘, ‚heidnisch‘, ‚klassisch‘, ‚Renaissance‘)“²⁴ darstellt. Das Christentum und damit die nachantike europäische Kultur ist für Nietzsche in dieser Konstruktion nichts als ein Agent des „jüdischen Volkes“, das heißt es propagiert wesentlich die in seiner Interpretation anti-natürlich ausgerichtete jüdische Ethik. Das „jüdische Volk“ bestimmt damit für Nietzsche die europäische Religion, Kultur, Moral und Geschichte, auch wenn es auf den ersten Blick stets in der Position eines völligen Außenseitertums bleibt. Beinahe in einer Parodie von Hegels „List der Vernunft“²⁵ – gleichsam als *Hinterlist* der Vernunft – „stellen“ die Juden in Nietzsches Geschichtsplot daher die *Décadence* „dar [...] bis zur Illusion“ und haben sich mit „schauspielerischem Genie“ an „die Spitze aller *décadence*-Bewegungen“ gestellt. Um *überleben* zu können – deshalb nennt Nietzsche sie „ein Volk der zähesten Lebenskraft“ und „das Gegenstück aller *décadents*“ –, mussten die Juden für Nietzsche eine gegen das Leben ausgerichtete Ethik entwickeln und sie, in der Gestalt des Christentums, über die Welt ausbreiten. Die inhärenten Widersprüche zwischen scheinbarer Ohnmacht und versteckter Macht, zwischen Lebenskraft und lebensverneinender Ethik löst das „jüdische

²² Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München 1988, Bd. 6, S. 165-254, hier S. 191-193.

²³ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, in: ebd., S. 55-161, hier S. 80 f.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, in: ebd., S. 9-53, hier S. 50 f.

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: ders., *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 1-20, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 12, S. 49.

Volk“ für Nietzsche um den Preis einer ewigen Verpflichtung zur *Simulation* und *Dissimulation*.

Genau dieser Komplex ist für Nietzsche aber der Begriff der *Décadence*, und damit zugleich der Modernität selbst: ein Schauspielertum, das als Negation der ‚Realität‘ notwendigerweise zugleich eine Negation des ‚Lebens‘ ist. Der „Jude“ ist in Nietzsches Texten letztlich nichts anderes als eine Chiffre für den ‚modernen Menschen‘, der keine ‚Echtheit‘, ‚Ehrlichkeit‘ oder ‚Natürlichkeit‘ mehr kennt.²⁶ So liest man in der *Fröhlichen Wissenschaft*:

Was aber die *Juden* betrifft, jenes Volk der Anpassungskunst par excellence, so möchte man in ihnen [...] von vornherein gleichsam eine welthistorische Veranstaltung zur Züchtung von Schauspielern sehn, eine eigentliche Schauspieler-Brutstätte; und in der That ist die Frage reichlich an der Zeit: welcher gute Schauspieler ist heute *nicht* – Jude?²⁷

Nietzsches Ausführungen über das ‚Jüdische‘ mögen – zumal aus heutiger Perspektive gelesen – einen unangenehmen antisemitischen Beigeschmack haben; die entschiedene Distanz Nietzsches zum rassistisch motivierten Antisemitismus darf allerdings nicht übersehen werden.²⁸ Die von Nietzsche nachdrücklich suggerierte Parallele zwischen ‚Jude‘ und ‚Schauspielertum‘ wurde in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem notorischen Gemeinplatz antisemitischer Pamphlete.²⁹ Da der Begriff des ‚Judentums‘ bei Nietzsche jedoch gerade nicht rassistisch definiert ist, kann seine Frage „welcher gute Schauspieler ist heute *nicht* – Jude?“ doppelbödig interpretiert werden. Zum einen: Ob nicht die Mehrzahl der „guten Schauspieler“ *tatsächlich* Juden sind; zum anderen: Ob nicht jeder „gute Schauspieler“ eben deshalb, weil er ein solcher ist, zugleich ein „Jude“ sein muss – im Sinne der im *Anti-*

²⁶ Dies behauptet Nietzsche nicht nur für die eher abstrakte Ebene der Religion oder Ethik, sondern auch konkret für die Ebene jedes einzelnen individuellen Lebens. Das Verbindungsglied zwischen beiden Kategorien ist, wie Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* ausführt, das *Gewissen*. Diese Instanz hat, im Laufe einer „lange[n] Geschichte von der Herkunft der Verantwortlichkeit“, den modernen Menschen zu dem gemacht, was er in der Moderne ist: ein nur scheinbar „*souveraine[s] Individuum*“, welches in Wirklichkeit gerade der mit Hilfe der „socialen Zwangsjacke“ gebändigte und „berechenbar *gemacht[e]*“ Mensch ist (Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München 1988, Bd. 5, S. 245-412, hier S. 293). Zur Relation von Nietzsches Kritik des „souverainen Individuums“ zur gleichzeitig vorgenommenen „Dekonstruktion des Subjekts“ in der Soziologie Durkheims und Max Webers vgl. Armin Nassehi, *Der soziologische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 2006, S. 69-164, hier S. 96 f.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München 1988, Bd. 3, S. 343-651, hier S. 609.

²⁸ Vgl. ebd., S. 630: „Wir Heimatlosen, wir sind der Rasse und Abkunft nach zu vielfach und gemischt, als ‚moderne Menschen‘, und folglich wenig versucht, an jener verlognen Rassen-Selbstbewunderung und Unzucht teilzunehmen, welche sich heute in Deutschland als Zeichen deutscher Gesinnung zur Schau trägt“.

²⁹ Vgl. Jean-Luc Nancy, „Das Darstellungsverbot“, in: ders., *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006, S. 51-90, hier S. 71.

christ beschriebenen Gleichsetzung von Judentum und Modernität, Falschheit und *Décadence*.

Von hier aus erscheint insbesondere Nietzsches späte Kritik an der Musik und Person Wagners als eine Variante seiner grundsätzlichen Relektüre der Geschichte der abendländischen Metaphysik. In diesem Sinn personifiziert Wagner für Nietzsche die in der Moderne fortschreitende Abkehr von der Realität, der Natürlichkeit und dem Leben. „Ich habe erklärt, wohin Wagner gehört – *nicht* in die Geschichte der Musik“, schreibt Nietzsche im *Fall Wagner*: „Was bedeutet er trotzdem in der Geschichte? *Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik*“.³⁰ Die Pointe dieser Argumentation ist, dass ausgerechnet der glühende Antisemit³¹ Richard Wagner hier als Agent des „jüdischen Volks“ und seiner Ethik der *Décadence* erscheint: Richard Wagner, der Jude.

Diese Konstellation wirft auch ein neues Licht auf Thomas Manns *Wälsungenblut*. Thomas Mann reformuliert Nietzsches Gegensatz zwischen ‚Natürlichkeit‘ und moderner ‚Falschheit‘ beziehungsweise ‚Décadence‘ als die Opposition von ‚Geist‘ und ‚Natur‘, die Peter Szondi einmal die „Basis des Gesamtwerks“ von Thomas Mann genannt hat.³² Eine konzentrierte Kontur findet diese Entgegensetzung etwa in Manns früher Erzählung *Tonio Kröger*, in der der Titelheld programmatisch ausruft:

Nein, das ‚Leben‘, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, – nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität!³³

Auch wenn es keineswegs eine triviale Differenz ist, dass Sigmund Aarenhold – im Gegensatz zu Tonio Kröger – durchaus „*das Ungewöhnliche*“ begehrt, kann man in ihm, aufgrund seiner bestimmenden Leidenschaft für das ‚Leben‘, einen ‚Seelenverwandten‘ Tonio Krögers erkennen. Wie bei allen

³⁰ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, S. 37. Vgl. ebd., S. 52 f.: „Der moderne Mensch stellt, biologisch, einen *Widerspruch der Werthe* dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in Einem Athem Ja und Nein. Was Wunder, dass gerade in unsern Zeiten die Falschheit selber Fleisch und sogar Genie wurde? dass *Wagner* ‚unter uns wohnte‘? Nicht ohne Grund nannte ich Wagner den Cagliostro der Modernität ...“

³¹ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in: ebd., Bd. 6, S. 413-439, hier S. 431: „Ich vertrage nichts Zweideutiges; seitdem Wagner in Deutschland war, condescendirte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus ...“

³² Peter Szondi, „Thomas Manns Gnadenmär von Narziß“, in: ders., *Schriften II*, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a.M. 1978, S. 235-242, hier S. 237.

³³ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, *GW*, Bd. VIII, S. 271-338, hier S. 302. Eine vergleichbare Emphase für den Begriff des „*Lebens*“ entwickelt Manns Protagonist Joachim Ziemßen im *Zauberberg* (1924): „[E]s ist gar keine Zeit, und es ist auch kein Leben, – nein, das ist es nicht“, urteilt Hans Castorps Begleiter abfällig über das Dasein in dem Sanatorium (Thomas Mann, *Der Zauberberg*, *GW*, Bd. III, S. 26).

„Helden der Frühwerke“ Thomas Manns, so ist auch Siegmund Aarenholds „Verhältnis zum Leben [...] das der Sehnsucht.“³⁴

Die Relation zwischen den Diskursen des Antisemitismus und denjenigen der *Décadence* in *Wälsungenblut* kann in zwei grundsätzlich verschiedene Richtungen interpretiert werden. Man kann die *Décadence*-Stimmung im Hause Aarenhold und den Ästhetizismus von Siegmund und Sieglind Aarenhold als ein weiteres Element der generellen antisemitischen Rhetorik in *Wälsungenblut* zurechnen. Es ist dagegen allerdings auch möglich, diesen Zusammenhang in eine andere Richtung zu interpretieren. Wenn die Juden Nietzsche zufolge in Religion und Kultur eine immer weitergehende Abwendung von den Prinzipien der Realität und der Natürlichkeit bewirkt haben und wenn ferner die Vertreter der *Décadence* (beziehungsweise Modernität) – vor allem Richard Wagner und seine Musik – Agenten dieser „jüdischen“ Tendenz zur „Fälschung“ und Negation des Lebens sind, dann erscheint Siegmund Aarenhold als geradezu klischeehafter *Décadent* in gewissermaßen zweifacher Weise als „jüdisch“: als Vertreter der (von Nietzsche als „jüdisch“ interpretierten) Negation der Realität und des Lebens einerseits und erst in zweiter Linie, konkret, als Jude durch Abstammung und Religion. Der gesamte antisemitische Diskurs in Thomas Manns *Wälsungenblut* verdoppelt in dieser Perspektive ironisch die Gleichsetzung von Künstlichkeit, *Décadence* und Judentum im *Antichrist*: Manns Erzählung nimmt Nietzsche gewissermaßen wörtlich und buchstabiert das Leben einer jüdischen Familie als „Speerspitze“ der *Décadence*, der Künstlichkeit, der Negation des Lebens aus.

Angesichts seiner emphatischen „*Sehnsucht*“ nach dem Leben muss man sich Siegmund Aarenhold in seinen „roten Saffian-Pantoffeln“ wohl als eine Art *Décadent* mit schlechtem Gewissen vorstellen: ein jüdischer Ästhetizist, der seinen Nietzsche gelesen hat. Aus dieser Perspektive betrachtet, fällt auf, dass in *Wälsungenblut* keine Person mehr als *Siegmund selbst* eine beständige Aufmerksamkeit zeigt für die „physiognomischen“ Zeichen des „Jüdischen“:

Plötzlich erhob er sich, warf die Zigarette fort und trat vor den weißen Schrank, in dessen drei Teile enorme Spiegel eingelassen waren. Er stand vor dem Mittelstück, ganz dicht, Aug in Aug mit sich selbst, und betrachtete sein Gesicht. Sorgfältig und neugierig prüfte er jeden Zug, öffnete die beiden Flügel des Schrankes und sah sich, zwischen drei Spiegeln stehend, auch im Profil. Lange stand er und prüfte die Abzeichen seines Blutes, die ein wenig niedergedrückte Nase, die voll und weich aufeinander ruhenden Lippen, die hervorspringenden Wangenknochen, sein dichtes, schwarz gelocktes, gewaltsam auf der Seite gescheiteltes Haar, das ihm weit in die Schläfen wuchs, und seine Augen selbst unter den starken, zusammengewachsenen Brauen, – diese großen, schwarzen und feuchtblanken Augen, die er klagevoll blicken ließ und in müdem Leide. (S. 408)

Diese Szene führt exemplarisch die mehrfache und polyperspektivische Lesbarkeit der Mann'schen Texte vor. Auf den ersten Blick erscheint die Sequenz

³⁴ Szondi, Thomas Manns Gnadenmär von Narziß, S. 237.

vorbildlich ‚realistisch‘: Die detaillierte Beschreibung von Siegmund Aarenholds Physiognomie ergibt eine Illusion vollständiger Sichtbarkeit. Auf den zweiten Blick wird die rhetorische und poetologische Dimension der Passage sichtbar: Der Blick Siegmunds in den Spiegel wiederholt in gewisser Weise den Blick des Narziss in das spiegelnde Wasser, und seine Selbstbetrachtung, „*Aug in Aug mit sich selbst*“, erscheint als perfekter Ausdruck eines ausschließlich ich-bezogenen Ästhetizismus.³⁵

Nochmals genauer betrachtet, erweist sich der Blick Siegmund Aarenholds auf sich selbst allerdings als „*klagevoll*“, das heißt höchst feindselig: Der Blick richtet sich hier nicht auf die Schönheit seines Körpers, sondern geradezu im Gegenteil auf die „*Abzeichen seines Blutes*“, das heißt auf die physiognomische Sichtbarkeit des Jüdischen am Körper. Die gesamten rassistisch-antisemitischen Diskurselemente von *Wälsungenblut* werden hier nochmals aufgerufen, zugleich aber als die Perspektive Siegmund Aarenholds auf sich selbst (und auf seine Familie) erkennbar. Mit anderen Worten: Der antisemitische Diskurs von *Wälsungenblut* kann von hier aus – möglicherweise – als das Produkt eines „jüdisches Selbsthasses“³⁶ Siegmunds interpretiert werden, der, als Leser von Nietzsches Kritik der Moderne, seine Entfernung von der ‚Realität‘ und vom ‚Leben‘ als notwendige Folge seiner jüdischen Abstammung bedauert und deshalb „*klagevoll*“ auf die „*Abzeichen seines Blutes*“ blickt.³⁷ Die Passage, die man anfangs als paradigmatisch für ‚realistisches‘ Erzählen lesen konnte, erzählt von hier aus über die Einfärbung eines Blicks (auf sich selbst und die Welt) durch eine ideologische Perspektive. Dass auch noch der zunächst unschuldig wirkende Blick in einen Spiegel (und folglich jeder Blick in der gesamten Erzählung) das Ergebnis einer Inszenierung und Konstruktion ist, wird zum Schluss der Passage subtil markiert: „diese großen, schwarzen und feuchtblanken Augen, *die er klagevoll blicken ließ* und in müdem Leide“ – wenn der Blick sich auf sich selbst richtet, dann erkennt er notwendigerweise, dass er niemals die Realität ‚an sich‘ sieht; er hat keinen Zugriff auf eine Realität, die nicht eben durch die Art des Blickens überhaupt erst konstruiert würde. Damit wird die Konstruktion des ideologischen Blicks offenbart und zugleich die Gemachtheit des literarischen Textes, der diesen Blick darstellt und auch – in den eher mimetischen Teilen des Textes – seinem Leser vermittelt. Die sich spiegelnden Spiegel, in denen sich Siegmund Aarenhold „*zwischen drei Spiegeln stehend*“ im Profil sieht – eine Allusion auf

³⁵ Vgl. Kaiser, Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*, S. 243.

³⁶ Vgl. Sander L. Gilman, *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt a.M. 1993; Kaiser, Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*, S. 242.

³⁷ Bereits zuvor wird notiert, dass die jüngeren Aarenholds den Vater des Hauses verachten „für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen“ (S. 384): Der Diskurs des rassistischen Antisemitismus wird in *Wälsungenblut* vor allem den Kindern der Familie Aarenhold in den Mund gelegt und daher tendenziell ihrer Perspektive zugeordnet.

Friedrich Schlegels berühmtes Athenäumsfragment über das Potential der „romantischen Poesie“³⁸ –, deuten auf diese doppelte Selbstreferenz hin.

IV. Inzest und Modernität

Obwohl Siegmund Aarenhold in jeder Hinsicht als ein Ästhetizist und Décadent dargestellt ist, entwickelt er so dennoch eine nietzscheanisch gefärbte, anti-ästhetizistische Ästhetik im Zeichen der Sehnsucht nach dem realen ‚Leben‘. Aus der Perspektive von Siegmunds ‚Selbsthass‘ erscheint sein Programm der ästhetischen Gestaltung wertlos und ohne jeden Bezug zum ‚Leben‘:

Er war zu scharfsinnig, um nicht zu begreifen, daß die Bedingungen seines Daseins für die Entwicklung einer gestaltenden Gabe nicht eben die günstigsten waren.

Die Ausstattung des Lebens war so reich, so vielfach, so überladen, daß für das Leben selbst beinahe kein Platz blieb. Jegliches Stück der Ausstattung war so kostbar und schön, daß es sich anspruchsvoll über seinen dienenden Zweck erhob, verwirrte, Aufmerksamkeit verbrauchte. (S. 391 f.)

Die Sehnsucht des von ‚Künstlichkeit‘ bestimmten Wesens Siegmund Aarenhold nach dem echten ‚Leben‘ bestimmt aber nicht nur diese eher selbstreflexiven Passagen, sondern sie bestimmt auch die Handlung der Novelle, indem sie den Opernbesuch und die daran anschließende inzestuöse Situation zwischen Siegmund und Sieglind motiviert. Ausgerechnet die Aufführung von Richard Wagners *Walküre* erscheint in der dem Leser mitgeteilten Perspektive Siegmunds als die erträumte Möglichkeit, den Weg aus der ‚Kunst‘ zum ‚Leben‘ zu finden:

Er sah sein eigenes Leben an, dies Leben, das sich aus Weichheit und Witz, aus Verwöhnung und Verneinung, Luxus und Widerspruch, Üppigkeit und Verstandeshelle, reicher Sicherheit und tändelndem Haß zusammensetzte, dies Leben, in dem es kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab, – und ein Brennen oder Zehren war in seiner Brust, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erlebnis? Der Leidenschaft? (S. 404)

Einmal mehr werden hier einige prominente geistesgeschichtliche Topoi der Entgegensetzung von ‚Geist‘ und ‚Leben‘ aneinandergereiht. Die Emphase des „Werks“, des „Erlebnisses“ und der „Leidenschaft“ konnte Siegmund Aarenhold der zeitgenössischen Literatur- und Kulturtheorie entleihen. In der

³⁸ „Die romantische Poesie [...] kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“ (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, [bisher:] Bd. 1-24, Bd. 29-30, Bd. 33, Bd. 35. Paderborn u.a. 1958-2006, Bd. 2, S. 182 f.).

1905, im Jahr der Entstehung von *Wälsungenblut* erschienenen Monographie *Das Erlebnis und die Dichtung* von Wilhelm Dilthey heißt es programmatisch: „Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar.“³⁹ – Diese enge Verbindung von *Literatur* und *Leben*, *Ausdruck* und *Erleben* ist für Siegmund jedoch nicht, wie scheinbar für Dilthey, die natürliche Grundlage seiner Sprache, sondern erst das sehnsuchtsvoll herbeigewünschte Ideal der Kunst.

Das *Werk* aber, von dem sich Siegmund schließlich *Erlebnis* und *Leidenschaft* und folglich die Erlösung von seiner ästhetizistischen Entfernung vom ‚Leben‘ verspricht, wird der Inzest mit seiner Zwillingsschwester Sieglind sein. Die Darstellung des Opernbesuchs der beiden Zwillinge spielt konsequent eine ganze Reihe binärer Begrifflichkeiten aus, die ein echtes *Erlebnis* und echte *Leidenschaft* als erfahrbar zu versprechen scheinen. Mit anderen Worten: Der Gang in die Oper verspricht für Siegmund und Sieglind Aarenhold den Weg heraus aus ihrer *Décadence*, hinein in das wahre ‚Leben‘. Der „weiche[n] und dichterische[n] Geschwätzigkeit“ (S. 384) im Hause der Aarenholds tritt hier entschieden und autoritär der „rauhe Befehl des Gottes“ (S. 398) entgegen:

Sturm, Sturm ... Auf leichte und schwebend begünstigte Art hieher gelangt, unzerstreut, unabgenutzt von Hindernissen, von kleinen verstimmenden Widrigkeiten, waren Siegmund und Sieglind sofort bei der Sache. Sturm und Gewitterbrunst, Wetterwüten im Walde. Der rauhe Befehl des Gottes erschalle, wiederholte sich verzerrt vor Zorn, und gehorsam krachte der Donner darein. Der heidnische Saal war da, mit der Glut des Herdes im Dunklen, dem ragenden Umriß des Eschenstammes in der Mitte. (S. 397 f.)

Wo der „*rauhe Befehl des Gottes*“ erklingt, ist Kunst das Gegenteil jeglicher Zerstreuung. „*Sofort bei der Sache*“, ist die alltägliche Welt außerhalb der fiktionalen Welt augenblicklich vergessen, und eine theatralische Illusion kann sich einstellen. Die Bühne lässt ihr Dasein vergessen: „*Der heidnische Saal war da*“.

Die Verdopplung des Geschwisterpaars Siegmund und Sieglind Aarenhold durch das Wagner'sche Bühnenpersonal, „Siegmund“ und „Sieglinde“, führt nun eine weitere binäre Differenz ein: Die *Décadence* des einen Geschwisterpaares kontrastiert zu der germanisch-urzeitlich gesunden Physiognomie des anderen.⁴⁰ Wagners „Siegmund“ erscheint ganz im Gegensatz zum kränkenden Äußeren der Aarenholds als „ein rosiger Mann mit brotfarbenem Bart“, mit „blauen Augen unter den blonden Brauen“ und einer „hell und ehern“ klingenden Stimme (S. 398); Wagners „Sieglinde“ hat „einen alabasternen Busen, der wunderbar in dem Ausschnitt ihres mit Fell behangenen Musselinkleides wogte“, sowie eine „weich und warm“ (S. 398) klingende Stimme.

³⁹ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin [1905], Göttingen ¹⁶1985, S. 126.

⁴⁰ Vgl. Gottwald, *Das Inzest-Motiv bei Richard Wagner und Thomas Mann*, S. 197.

Trotz dieser sichtbaren Differenzen – tatsächlich gerade durch sie motiviert – gelingt offensichtlich die identifikatorische Lektüre des Bühnengeschehens. Neben den binären Kontrast tritt somit die Analogie. Siegmunds Abneigung gegen die „Masse“, gegen die „blonden Bürger dieses Landes“ (S. 393), und seine Einsamkeit – er „hatte keinen Freund, nie einen gehabt, als sie [seine Zwillingschwester Sieglind]“ (S. 393) – korrespondiert nun erkennbar mit der „unendliche[n] Einsamkeit“ (S. 400) von Wagners „Siegmund“: „Um Männer und Frauen, sang er, um Freundschaft und Liebe habe er erworben und sei doch immer zurückgestoßen worden“ (S. 400). Aus dieser sich steigernden Identifikation mit dem Bühnengeschehen folgt sodann der Ruf Siegmunds nach einem „Werk“ und der anschließende inzestuöse Akt mit seiner Schwester, der spektakuläre Schlusspunkt der Erzählung, auf den die gesamte Handlung hinausläuft:

Sie küßte ihn auf seine geschlossenen Augen; er küßte sie auf den Hals unter den Spitzen des Mieders. Sie küßten einander die Hände. Mit einer süßen Sinnlichkeit liebte jedes das andere um seiner verwöhnten und köstlichen Gepflegtheit und seines guten Duftes willen. Sie atmeten diesen Duft mit einer wollüstigen und fahrlässigen Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, verloren sich in Liebkosungen, die übergriffen und ein hastiges Getümmel wurden und zuletzt nur ein Schluchzen waren – –
[...] „Aber Beckerath ...“, sagte sie und suchte ihre Gedanken zu ordnen. „Beckerath, Gigi ... was ist nun mit ihm? ...“

„Nun“, sagte er und einen Augenblick traten die Merkzeichen seiner Art sehr scharf auf seinem Gesichte hervor, „dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Dasein führen, von nun an.“ (S. 410)

Hans Rudolf Vaget merkt an, die Interpretation dieser inzestuösen Vorgänge sei von „zentraler Bedeutung für das Verständnis der Novelle“. ⁴¹ Die ironische Dimension des Vorgangs ist kaum zu übersehen: Die beiden Geschwister Siegmund und Sieglind finden ihr emphatisch herbeigesehntes „Erlebnis“ und das Gefühl des Kontakts zum „Leben“ ausgerechnet im Medium der Kunst und im mimetischen Nachvollzug des in Richard Wagners *Walküre* vorgeführten Geschwisterinzests. ⁴² Der Inzest, die Vereinigung Siegmunds mit seinem „lieblichen Ebenbild“ (S. 393) Sieglind, ist unschwer lesbar als Chiffre für den selbstverliebten ästhetizistischen Narzissmus der Zwillinge. Noch der vermeintliche Ausbruch aus der Welt der ‚Künstlichkeit‘ zum echten ‚Leben‘

⁴¹ Vaget, *Wälsungenblut*, S. 579.

⁴² Vgl. Kaiser, Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*, S. 254: „In *Wälsungenblut* stehen also nicht einfach absolute Kunstsphäre – die schöpferisch hervorgerufene mythische Welt der Urbilder – und sekundärer, trivial lebenshafter gesellschaftlicher Nachvollzug gegeneinander; vielmehr wird das Kunstwerk selbst von vorn herein durch die Uneigentlichkeit und Gebrochenheit der theatralischen Realisation parodiert. Der Riß zwischen Urbild und Abbild zieht sich durch den Akt der Evokation selber; der imitative Nachvollzug der szenischen Situation durch die jüdischen Zwillinge ist in der von Thomas Mann eröffneten Perspektive ein Abklatsch des Abklatschs.“

verbleibt deshalb notwendigerweise innerhalb der Sphäre der ‚Kunst‘.⁴³ Die inzestuöse Handlung scheint die narzisstische Entfremdung der beiden vom ‚Leben‘ zu belegen; Thomas Manns Erzählung würde damit zu einer Bestätigung von Nietzsches zumindest latent antisemitischem Urteil über die Juden als „Schauspieler *par excellence*“.

Die Sequenz mit dem Inzest wiederholt gewissermaßen den narzisstischen Blick Siegmunds in den Spiegel, und wie jener ist auch diese Szene doppelbödig. Der Geschwisterinzest ist nicht nur die symbolische Ausgestaltung eines ästhetizistischen Narzissmus, sondern auch die ganz und gar konkrete Übertretung eines fundamentalen kulturellen Tabus. Freud beschreibt nur wenige Jahre nach dem (verhinderten) Erscheinen von *Wälsungenblut*, in *Totem und Tabu* (1912/13), die Errichtung des Inzestverbots als diejenige Geste, mit der jegliche „Sittlichkeit“ – man würde heute sagen: die Kultur – „der Menschen beginnt“.⁴⁴ Die Geschichte beginnt für Freud mit einem kollektiven Mord: Der vormals übermächtige Vater der Urhorde wird erschlagen und verspeist von den „heranwachsenden Söhnen“, die Zugriff auf „alle Weibchen“⁴⁵ des Clans haben wollen – und das meint nicht zuletzt: auf ihre eigenen Schwestern. Sobald jedoch der Vater ermordet ist, droht die Rivalität der Brüder um die Frauen zu einem hobbesianischen „Kampfe aller gegen alle“⁴⁶ zu eskalieren, weshalb der vormals von der Gewalt des Vaters verhinderte Geschwisterinzest durch ein nun errichtetes „Tabu“ unterbunden werden muss:

Somit blieb den Brüdern, wenn sie miteinander leben wollten, nichts übrig, als – vielleicht nach Überwindung schwerer Zwischenfälle – das Inzestverbot aufzurichten, mit welchem sie alle zugleich auf die von ihnen begehrten Frauen verzichteten, um derentwegen sie doch in erster Linie den Vater beseitigt hatten.⁴⁷

Gleichzeitig wird der tote Vater zum Totemtier (v)erklärt, zum symbolischen „Vatersurrogat“,⁴⁸ das über die Einhaltung des Inzestverbots wacht. Der lebende Vater herrscht durch rohe Gewalt, aber der tote Vater spricht, vermittelt durch ein symbolisches Tier, das Gesetz schlechthin aus, das Verbot von Mord und Inzest. Der Tod des Hordenvaters ermöglicht so den Beginn aller „Sittlichkeit“, Kultur, symbolischer Strukturen und jeglicher Gesetzlichkeit.

⁴³ Zum „Verwischen der Grenze zwischen Authentizität und Künstlichkeit“ im Namen eines Zentralsignifikats „Leben“ zu Anfang des 20. Jahrhunderts vgl. außerdem Hans Ulrich Gumbrecht, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a.M. 2001, S. 383-389, hier S. 383 sowie S. 386.

⁴⁴ Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1912/13], in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a.M. 1982, Bd. IX, S. 287-444, hier S. 427.

⁴⁵ Ebd., S. 425.

⁴⁶ Ebd., S. 428.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

Die inzestuöse Szenerie in Thomas Manns *Wälsungenblut* nimmt in wesentlichen Punkten die Konstellation von Freuds *Totem und Tabu* vorweg.⁴⁹ Die inzestuöse Situation zwischen Siegmund und Sieglind Aarenhold kann für die beiden Zwillinge deshalb als emphatisches „*Erlebnis*“ erlebt werden, weil sie das Versprechen eines Bruchs sämtlicher gesellschaftlicher Konventionen in sich birgt. Siegmund und Sieglind versprechen sich nicht allein für von Beckerath, sondern vor allem für sich selbst „*ein minder triviales Dasein*“ durch ihr Handeln wider alle kulturellen Tabus. Die Annäherung der beiden Zwillinge revoltiert nicht allein gegen das väterliche Inzestverbot, sondern schließlich auch gegen das Prinzip des Verbots (des Gesetzes) ebenso wie gegen das Prinzip des Vaters (der genealogischen Ordnung) überhaupt. Dass der „tändelnde Haß“ (S. 404), der vor allem Siegmund Aarenhold erfüllt, in erster Linie ein Hass auf den eigenen Vater und die von ihm symbolisierte Struktur der Familie ist, verdeutlicht Thomas Manns Erzählung von Anfang an: „Die Kinder“, heißt es schon zu Beginn des Textes,

tauschten Blicke, jedes mit jedem und so rücksichtslos, daß Herr Aarenhold nicht umhinkonnte, es zu bemerken und sichtlich in Verlegenheit geriet. Er wußte, daß sie einig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten: für seine Herkunft, für das Blut, das ihn ihm floß und das sie von ihm empfingen [...]. (S. 384)

Der Hass auf die Herkunft und das Blut des Vaters führt, da die Herkunft *des Vaters* eben *durch* das Blut, das ihn ihm fließt und das er an seine Kinder weitergegeben hat, notwendigerweise auch *ihre* Herkunft sein muss, unweigerlich zu vernichtendem Selbsthass. Die inzestuöse Szenerie am Ende der Ge-

⁴⁹ Damit sei Vegets apodiktischer Aussage widersprochen, die „Umdeutung des Inzestmotivs“ in *Wälsungenblut* erfolge „keineswegs im Sinne FREUDS [...], d.h. ohne Rekurs auf das ödipale Muster“ (Veget, *Wälsungenblut*, S. 579). Bereits in den 1905, d.h. im Entstehungsjahr von *Wälsungenblut*, erschienenen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* beschreibt Freud dagegen auch den Geschwisterinzest zumindest dem Wunsche nach als eine Möglichkeit der Objektwahl, die im Interesse der gesellschaftlichen Ordnung ausgeschlossen werden müsse: „Gewiß läge es dem Kinde am nächsten, diejenigen Personen selbst zu Sexualobjekten zu wählen, die es mit einer sozusagen abgedämpften Libido seit seiner Kindheit liebt. Aber durch den Aufschub der sexuellen Reife ist die Zeit gewonnen worden, [...] die Inzestschranke aufzurichten, jene moralischen Vorschriften aufzunehmen, welche die geliebten Personen der Kindheit als Blutsverwandte ausdrücklich von der Objektwahl ausschließen. Die Beachtung dieser Schranke ist vor allem eine Kulturforderung der Gesellschaft, welche sich gegen die Aufzehrung von Interessen durch die Familie wehren muß, die sie für die Herstellung höherer sozialer Einheiten braucht [...]. Je mehr man sich den tieferen Störungen der psychosexuellen Entwicklung nähert, desto unverkennbarer tritt die Bedeutung der inzestuösen Objektwahl hervor. [...] Für die Mädchen mit übermäßigem Zärtlichkeitsbedürfnis wird es zu einer unwiderstehlichen Versuchung, sich [...] ihre Libido hinter einer Zärtlichkeit [...] zu verbergen, indem sie die infantile, in der Pubertät aufgefrischte Neigung zu Eltern oder Geschwistern fürs Leben festhalten“ (Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stratchey, Frankfurt a.M. 1982, Bd. V, S. 37-145, hier S. 128 und S. 130 f.). Manns *Wälsungenblut* interpretiert dagegen, wie später erst Freuds *Totem und Tabu*, den Geschwisterinzest nicht nur als eine Aggression gegen die Gesellschaft, sondern vor allem auch gegen den Vater (der als ihr Repräsentant eingesetzt wird).

schichte ist in dieser Konstellation letztlich der Versuch der jungen Aarenholds, den Hass auf das eigene „Blut“ (und die eigene „Art“) durch eine Aufhebung der familiären Ordnung insgesamt mittels eines radikalen Akts zu überwinden. Der Inzest stellt der Fiktion der genealogischen Ordnung die Fiktion einer a-genealogischen, a-genetischen und antifamiliären Genese entgegen. Mit anderen Worten: Es geht um nicht weniger als um eine Revolte gegen das, was der Historiker Pierre Legendre als das Prinzip der *Filiation* bezeichnet.⁵⁰ Die Einbindung des Subjekts in eine genealogisch strukturierte, vom Gesetz des Vaters beherrschte Welt.⁵¹ Und das erste und oberste Gesetz des Vaters ist – für Freud ebenso wie für Legendre – das Verbot des Inzests.⁵²

Die Verbindung des anti-genealogischen Hasses der jungen Aarenholds und ihres Hasses auf ihre „Art“ – das heißt auf ihr Judentum – erscheint aus dieser Perspektive keineswegs als zufällig. Legendre zufolge beginnt die Geschichte des modernen Antisemitismus bereits im Mittelalter, im Gefolge um die richtige Auslegung der Schriften, die zugleich eine Auseinandersetzung um die Natur der Gesetze und das Konzept der Genealogie war. Die signifikantenorientierte jüdische Texttradition stand, so Legendre, der paulinisch-christlichen Errichtung eines universellen ‚Geist-Subjekts‘ entgegen und wurde deshalb von der christlichen Rechtsphilosophie des Mittelalters schlichtweg für „verrückt“ erklärt.⁵³ Von hier aus erklärt Legendre den rassistischen Antisemitismus der Moderne und die durch diesen motivierten historischen Verbrechen monströserweise als eine stringente Fortsetzung der mittelalterlich-theologischen Auflehnung gegen das jüdische Prinzip der Interpretation und Genealogie.⁵⁴

Auch ohne ein abschließendes Urteil über diese geistesgeschichtlichen Zusammenhänge abgeben zu wollen – wobei zu berücksichtigen wäre, dass das Prinzip der ‚Geistesgeschichte‘ selbst eine genealogische Fiktion genuin christlicher Prägung darstellt –, kann gesagt werden, dass die inzestuöse Situa-

⁵⁰ Vgl. Pierre Legendre, *Die Fabrikation des abendländischen Menschen. Zwei Essays*, Wien 1999, S. 26.

⁵¹ Vgl. Manfred Schneider, „Es genügt nicht, Menschenfleisch herzustellen“, in: *Pierre Legendre. Historiker, Psychoanalytiker, Jurist*, hg. von Cornelia Vismann, Berlin 2001 (Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 26), S. 45-53; Georg Mein, „Filiation im ‚Faserland‘. Die Negation der Väter als Opfer der Söhne“, Manuskript Luxemburg 2008, S. 1-14.

⁵² „Den Inzest in einer Gesellschaft zu sagen, wiederholt immer wieder die sackgassenartige Frage: Warum gibt es Gesetze? [...] Warum gibt es keine Gesellschaft ohne eine Form von Legalität?“ (Pierre Legendre, *Leçons IV. L'instimable objet de la transmission. Etude sur le principe généalogique en Occident*, Paris 1985, S. 250 f., zitiert nach Clemens Pornschlegel und Hubert Thüring, „Warum Gesetze? Zur Fragestellung Pierre Legendres“, in: Pierre Legendre, *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*, Freiburg i.Br. 1998, S. 169-203, hier S. 187).

⁵³ Vgl. Pierre Legendre, „Die Juden interpretieren verrückt“. Gutachten zu einem klassischen Text“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 43 (1989), S. 20-39.

⁵⁴ Vgl. Pierre Legendre, „Die Bresche. Bemerkungen zur institutionellen Dimension der Schoah“, in: *Pierre Legendre. Historiker, Psychoanalytiker, Jurist*, hg. von Cornelia Vismann, Berlin 2001 (Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 26), S. 25-32.

tion in Thomas Manns *Wälsungenblut* den Versuch einer Auflehnung gegen das genealogische Prinzip, gegen das Prinzip der Herkunft, der Abstammung und der Blutsverwandtschaft inszeniert. Diese Auflehnung wird als eine *intensive* Erfahrung von ‚Leben‘ erfahrbar, insofern sie als Ausbruch aus der Welt der Regeln und der Konventionen den Anschein eines Zugriffs auf die ‚wirkliche‘ Welt gewährt.⁵⁵ Das ersehnte ‚Leben‘ ist damit letztlich die fortwährende *Suche nach dem Leben*. In dieser Ablehnung des Gegebenen und Erreichten (als ‚tot‘) ist die Handlung der beiden Zwillinge durch und durch modern: Was in der Literaturgeschichte im Rückblick als „Bewußtsein der Modernität“⁵⁶ bezeichnet wird, meint vor allem eine negative Relation zur Tradition.⁵⁷ Der emphatisch moderne Künstler strebt nicht mehr die souveräne Beherrschung der ererbten Formen und Themen der Tradition an, sondern im Gegenteil eine vollkommene Verabschiedung dieser Tradition, um „dem Einmaligen der gegenwärtigen Zeit im Spiegel der Kunst [zu] entsprechen“.⁵⁸

Doch die Auflehnung gegen das Verbot des leiblichen Vaters ist zugleich die Unterwerfung unter das Gebot eines *anderen* Vaters. An die Stelle des „Herrn Aarenhold“, der kraft seines Namens die Herkunft und das „Blut“ der Zwillinge definiert, tritt die Autorität der Kunst Richard Wagners, deren mitemischer Nachvollzug die Revolte gegen das genealogische Prinzip zuallererst ermöglicht – im Namen einer *anderen* Genealogie. Die jungen Aarenholds entfernen sich, jedenfalls im Raum der Fiktion, aus ihrer eigenen Familiengeschichte und erträumen sich einen „Familienroman“, in welchem sie zu Figuren aus Richard Wagners *Walküre* werden – und sich folglich nicht mehr als Kinder ihres biologischen Vaters, sondern als Geschöpfe des Künstlers aus Bayreuth imaginieren können.⁵⁹ Thomas Mann erzählt in *Wälsungenblut* ge-

⁵⁵ Zur topischen Kategorie der ‚Intensität‘ um 1900 vgl. Heiko Christians, *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*, Berlin 1999, v.a. S. 56: „Die Intensität des jeweils als Ausnahme bevorzugten Phänomens liegt also in der Kraft zur Unterscheidung, in seiner Eigenschaft als Kriterium ‚in der Erscheinung des Lebendigen‘.“

⁵⁶ Vgl. Hans Robert Jauß, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in: *Aspekte der Modernität*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 150-185.

⁵⁷ Vgl. Niklas Luhmann, „Das Moderne der modernen Gesellschaft“, in: ders., *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, S. 11-49, hier S. 15: „Die Modernitätsmerkmale von heute sind nicht die von gestern und auch nicht die von morgen, und eben darin liegt ihre Modernität. Die Probleme der modernen Gesellschaft werden nicht als Probleme der Bewahrung von Herkunft bestimmt – weder in der Erziehung, noch sonstwo. Es geht vielmehr um ein ständiges Erzeugen von Anderssein.“

⁵⁸ Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, S. 183. Vgl. zur Semantik der ‚Modernität‘ auch Hans Ulrich Gumbrecht, „Modern, Modernität, Moderne“, in: ders., *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München 2006, S. 37-80.

⁵⁹ Vgl. zum Konzept des ‚Familienromans‘ Sigmund Freud, „Der Familienroman der Neurotiker“ [1909], in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stratchey, Frankfurt a.M. 1982, Bd. IV, S. 221-226. Ausgehend von Pierre Legendres Überlegungen muss dieser Gedanke wohl dahingehend radikalisiert werden, dass *jede* Familie das Produkt eines Familienromans ist: „Der Vater ist zunächst eine symbolische Angelegenheit, etwas Theatralisches, eine lebendige Täuschung, die die Gesellschaft der So-

wissermaßen eine „geheime Geschichte der Moderne“.⁶⁰ Die emphatisch moderne Verabschiedung des eigenen Ursprungs, der anderen Herkunft⁶¹ geschieht jeweils über die Annahme eines selbstgewählten Erbes. Erzählt wird, mit anderen Worten, eine Bluttransfusion: eine Ersetzung des biologisch ererbten und als minderwertig diskreditierten Blutes durch Wagner'sches „Wälungenblut“.⁶² Modernität wird, umgekehrt formuliert, möglich durch die Ersetzung biologischer und traditioneller Formen der Genealogie durch eine Genealogie der Kunst, der Künstlichkeit und des Geistes.

Die Erzählung ist damit zugleich eine *Verhandlung* der Moderne, indem sie viele der zeitgenössisch verbreiteten Diskurse der Selbstbeschreibung der Zeit als ‚Moderne‘ aufnimmt und subtil einige Neubewertungen vornimmt. Indem Modernität als Übergang von biologisch definierten zu kulturellen Formen der Genealogie dargestellt wird, ist zugleich ein negatives Urteil über die Möglichkeit eines emphatischen Avantgardismus gesprochen, der sich ebenso radikal wie paradox über „ein ständiges Erzeugen von Anderssein“⁶³ definiert. Manns Geschichte negiert zudem geradezu *en passant* einige zentrale Bewertungen Nietzsches über die Moderne. Weder das Judentum noch Wagners Musik gehören in Manns Erzählung ‚an sich‘ der Sphäre der Künstlichkeit und Modernität zu. Der Weg Siegmund und Sieglind Aarenholds in die Moderne führt dagegen über die Negation nicht allein der Sitten und Verbote ihrer Herkunft, sondern letztlich des Prinzips der Abstammung und Herkunft. Richard Wagners Musik ist dabei gleichermaßen ein Medium der Verführung wie auch eine Vorlage, anhand derer der anti-genealogische und anti-familiäre Akt des Inzests vollzogen werden kann. Der Gegensatz zwischen der ‚heroischen‘ Welt der Helden Wagners und der ‚dekadenten‘ Lebensweise der Protagonisten

ziologen und die Wissenschaft der Biologen zunichte macht“ (Legendre, *Die Fabrikation des abendländischen Menschen*, S. 27).

⁶⁰ Diese Formel entlehne ich einem Text Eric Santners. Vgl. Eric L. Santner, *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*, Princeton, New Jersey, 1996.

⁶¹ Im Essay „Leiden und Größe Richard Wagners“ beschreibt Thomas Mann Modernität übrigens nicht nur explizit anhand dieser Kategorien, sondern setzt diese zugleich ausdrücklich in Relation zum genealogischen Schema: „Wir heutigen, beansprucht wie wir sind durch Aufgaben, die an Neuheit und Schwierigkeit allerdings ihresgleichen suchen, haben keine Zeit und wenig Lust, der Epoche, die hinter uns versinkt (wir nennen sie die bürgerliche) Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; wir verhalten uns zum neunzehnten Jahrhundert wie Söhne zum Vater: voller Kritik, wie billig“ (Thomas Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners* [1933], *GW*, Bd. IX, S. 363-426, hier S. 363).

⁶² „Braut und Schwester / bist du dem Bruder – / so blühe denn Wälungenblut!“ – mit diesem inzestuösen Pathos endet der erste Aufzug von Richard Wagners *Walküre* (Richard Wagner, *Der Ring der Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel*, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, hg. von Wolfgang Golther, Berlin u.a. [o.J.], Bd. 6, S. 1-256, hier S. 22).

⁶³ Luhmann, *Das Moderne der modernen Gesellschaft*, S. 15. Paradox ist dieses Pathos des „Andersseins“ – im Übrigen bereits innerhalb Luhmanns Formulierung durch das Kontinuität bezeichnende Attribut „ständig“ –, indem es als wiederholbare und wiederholte Geste unweigerlich doch wieder Raum für Traditionsbildung eröffnet. Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a.M. 1999, S. 9: „In der Tat gibt es in gewissem Sinne nichts Traditionelleres als die Orientierung am Neuen.“

sten Thomas Manns kann zunächst als eine parodistische Brechung des Wagner'schen Pathos verstanden werden. Zugleich aber erscheint die ‚heroische‘ Sphäre gerade in dieser Parodie unerreichbar, wie eine ferne Stimme aus einer vormodernen Zeit.

Es stellt sich die Frage, wie sich Manns Erzählung selbst zu diesem Schema verhält. Wie eigentlich jede Erzählung Thomas Manns ist auch *Wälsungenblut* auf den ersten Blick, wie Roland Barthes sagen würde, ‚lesbar‘.⁶⁴ Sie ist linear erzählt, ohne Sprünge oder Brüche; die Handlung orientiert sich zudem an überlieferten Genreerwartungen (der Schluss kann durchaus als ein ‚unerhörtes Ereignis‘ in der Novellentradition verstanden werden) und setzt den Leser so nicht zwingend dem Schock eines völligen Bruchs mit formalen und narrativen Konventionen aus. Von hier aus wird nachvollziehbar, warum etwa Paul de Man das Ironiekonzept Thomas Manns gegenüber der romantischen Diskurstadition abwertet.⁶⁵ De Man unterstellt dem deutschen Nobelpreisträger im Vergleich zu Friedrich Schlegel einen Rückgriff auf eine ‚klassische‘, das heißt auktorial kontrollierte Form der Ironie und damit gewissermaßen einen Rückzug hinter die von der romantischen Avantgarde erreichte Frontlinie.⁶⁶ Wirkungslos war de Mans negatives Urteil über Mann sicherlich nicht; es mag dazu beigetragen haben, dass Manns Erzählungen nicht zu den bevorzugten Objekten dekonstruktiver – und bis heute überhaupt kaum zum Gegenstand literaturtheoretisch avancierter – Lektüren geworden sind.

Thomas Manns Erzählungen, einschließlich *Wälsungenblut*, kreisen wohl tatsächlich nicht in erster Linie um die Idee der unendlichen Reflexion – son-

⁶⁴ Vgl. Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a.M. 1987, S. 8.

⁶⁵ Vgl. Paul de Man, „The Concept of Irony“, in: ders., *Aesthetic Ideology*, hg. von Andrzej Warminski, Minneapolis, London 1996, S. 163-184, hier S. 167: „But [...] if you are interested in the problem and the theory of irony, you have to take it in the German tradition. That's where the problem is worked out. You have to take it in Friedrich Schlegel (much more than in August Wilhelm Schlegel), and also in Tieck, Novalis, Solger, Adam Müller, Kleist, Jean Paul, Hegel, Kierkegaard, and all the way up to Nietzsche. An enumeration from which I more or less pointedly omit Thomas Mann, who is generally considered to be the main German ironist. He is, but he is less important than any of the others I mentioned.“ – Die Art und Weise dieser Aussage ist eine eigene Betrachtung wert: De Man lässt seine lange Liste von bedeutenden Autoren mit Nietzsche enden, setzt aber augenblicklich den Namen Thomas Mann hinzu, nur um zu sagen, er wolle ihn dezidiert *nicht* erwähnen (was er jedoch in diesem Moment tut). Diese Irritation steigert sich im nächsten Satz, wenn de Man Thomas Mann zugesteht, dieser sei zwar durchaus „the main German ironist“ – „he is“ –, aber hinzufügt, die anderen genannten Autoren seien dennoch allesamt bedeutsamer. Immerhin elf Autoren sind also bedeutender als der wichtigste Ironiker: Man kann in dieser rätselhaften Aussage kaum etwas anderes als wiederum Ironie erkennen. Die Art und Funktion dieser Ironie ist jedoch weniger die avancierte Konzeption eines Friedrich Schlegel, sondern vielmehr die von de Man doch so vehement abgelehnte ‚klassische‘ (d.h. rhetorische) Ironie: Tadel durch Lob.

⁶⁶ Vgl. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London 1979, S. 116: „We could call this rhetorical mode, which is that of the ‚conte philosophique‘ *On Truth and Lie* and, by extension, of all philosophical discourse, an ironic allegory – but only if we understand ‚irony‘ more in the sense of Friedrich Schlegel than of Thomas Mann. The place where we might recover some of this sense is in Nietzsche's own work, not in that of his assumed continuators.“

dern eher um den problematischen Bezug zu dem *a priori* von jeder Reflexion unerreichbaren ‚Leben‘ –, und sind daher vielleicht tatsächlich nur schwer mit einem anhand der romantischen Tradition entwickelten Begriff von Ironie beschreibbar. Dennoch kann kaum übersehen werden, dass Manns Erzählung sich von der in ihr dargestellten Modernität selbst nicht ausnimmt. Die Moderne ist, mit anderen Worten, nicht einfach ein rein äußerliches Thema in *Wälsungenblut*, welches unbeirrt im Stil des 19. Jahrhunderts erzählt würde. Dagegen spricht, dass der Text in gewisser Weise die mimetische Aneignung der Musik Richard Wagners durch die beiden Aarenhold-Zwillinge verdoppelt, indem er sich selbst erkennbar *ebenfalls* an dem Vorbild Wagners orientiert. So konnte Christine Emig nachweisen, dass die narrative Struktur der Erzählung gewissermaßen eine wiederholte Re-Inszenierung der Szenenfolge in Richard Wagners *Walküre* darstellt.⁶⁷

Aber nicht nur die *plot*-Struktur folgt der Vorgabe Wagners, sondern auch die literarische Textur selbst. Vor allem in den letzten Abschnitten der Erzählung häuft sich eine auffällige Technik der Wiederholung von ganzen Sätzen, die eine mimetische Reminiszenz an das Wagner'sche Leitmotiv darzustellen scheinen. Die Schlusspassage beispielsweise enthält gleich zwei wörtlich identische Wiederholungen von früher bereits zu lesenden Sätzen. „Mit einer süßen Sinnlichkeit liebte jedes das andere um seiner verwöhnten und köstlichen Gepflegtheit und seines guten Duftes willen“ (S. 410) – so heißt es schon einige Seiten zuvor (S. 396); „Sie atmeten diesen Duft mit einer wollüstigen und fahrlässigen Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose“ (S. 410) – diese Formulierung ist nur für den vergesslichen Leser neu, denn auch sie ist eine Reprise (S. 394).

Auch zuvor schon, in der Beschreibung der beiden Zwillinge, gibt es identische Wiederholungen von Formulierungen und Satzteilen. Sieglind, so wird gesagt, sieht „mit einem glänzend ernsten Blick, der begrifflos redete wie der eines Tieres“ (S. 394); zuvor heißt es bereits, mit der nahezu gleichen Formulierung: „Sie sah [...] mit einem glänzend ernsten Blick, der diese drei Sekunden lang begrifflos redete wie der eines Tieres“ (S. 386). Über Siegmund wird gesagt: „Zuweilen, während er an seiner Toilette arbeitete, bildeten seine zusammengewachsenen Brauen über der Nasenwurzel zwei schwarze Falten ...“ (S. 394). Auch diese Aussage ist die nur gering variierte Wiederholung einer früheren Beschreibung: „Zuweilen, bei irgendeinem Gedanken, bildeten seine zusammengewachsenen Brauen über der Nasenwurzel zwei schwarze Falten“ (S. 391).

Indem sich Thomas Manns Erzählung derart fortlaufend selbst zitiert, beweist sie, als literarischer Text ihrerseits das Gegenteil des im Text erschallenden „rauhe[n] Befehl des Gottes“ (S. 398) zu sein: Ein „*rauher Befehl*“ aus göttlichem Mund erklingt *per definitionem* nur einmal. Zugleich unterstreicht die *wörtliche* Wiederholung ganzer Sätze den schriftlichen Charakter des Tex-

⁶⁷ Vgl. Emig, *Arbeit am Inzest*, S. 124 f.

tes – und damit die Differenz zur Musik Wagners: Das ungenaue Zitat gehört der erinnernden Sphäre des Geistes an,⁶⁸ das wörtliche Zitat dagegen dem Reich des Buchstabens.

Die Technik der wiederholten Montage ganzer Sätze und Satzteile in Thomas Manns *Wälsungenblut* unterstreicht einerseits die mimetische Aneignung der Welt Richard Wagners durch die Zwillinge Siegmund und Sieglind Aarenhold; andererseits verdoppelt es diese Mimesis auch, indem sie dadurch auch durch die Erzählung selbst vollzogen wird. Thomas Mann beschreibt das Leitmotiv in seinem späteren Essay über Richard Wagner als „eine Formel – mehr noch, es ist eine Monstranz, es nimmt eine fast schon religiöse Autorität in Anspruch“.⁶⁹ Eine quasireligiöse Bedeutung hat das leitmotivische Zitieren ganzer Sätze bereits in *Wälsungenblut* – indem es, trotz aller ironischer Distanzierung, eine tiefe Verbeugung vor der künstlerischen Potenz Richard Wagners darstellt. Zugleich signalisiert diese stilistische Mimesis aber auch eine eigenartige Identifikation der gesamten Erzählung mit ihren beiden nicht ohne weiteres sympathisch dargestellten Hauptakteuren, den jungen Aarenholds. Im Kontext einer Erzählung über Nachahmung erhält Manns Allusion auf das Leitmotiv damit eine gewisse Melancholie: Die Kunst Wagners, welche religiöse Autorität sie auch immer beanspruchen konnte, ist Vergangenheit und nur noch als Zitat, in einer maskenhaften Re-Inszenierung zugänglich. Manns Erzählung *Wälsungenblut* ist somit nicht nur eine Verhandlung der Moderne, sondern sie schreibt sich in diesen Prozess mit ein. Die irritierende Eigenart nicht nur dieser Erzählung Thomas Manns ist, dass sie trotz dieser massiven Ausstellung ihrer eigenen Modernität immer noch als quasi-realistisch referentielle Geschichte lesbar bleibt. Man kann vielleicht tatsächlich von einer apokryphen, auf den ersten Blick verborgenen Modernität sprechen.

⁶⁸ In diesem Sinn kommentiert Friedrich Kittler die inkorrekte Zitierung von Schillers Gedicht *Freundschaft* in Hegels *Phänomenologie des Geistes*: „Zwei winzige Abweichungen vom Wortlaut, aber der Beweis, daß Philosophie um 1800 auf vollendeter Alphabetisierung beruht (weshalb sie Dichter nicht liest, sondern er-innert)“ (Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*, 3., vollständig überarbeitete Aufl., München 1995, S. 206).

⁶⁹ Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, *GW*, Bd. IX, S. 366.