

## DIE ERZÄHLHALTUNG IN DER NOVELLE VON THOMAS MANN „WÄLSUNGENBLUT“

(Versuch einer stilistischen Interpretation)  
*Zur Jahrhundertfeier der Geburt von Thomas Mann*

Raminta GAMZIUKAITE

„Wälsungenblut“, 1906 entstanden, gehört zu den wenig von Thomas-Mann-Forschung beachteten frühen Werken, welche auf Wunsch des Dichters nicht in die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen worden sind. Die ungewöhnliche Geschichte dieser Novelle wird von Klaus Pringsheim beleuchtet, der „als allein überlebender Zeuge nicht nur, sondern einziger Zeuge überhaupt des privaten Geschehens in all seinen Phasen“<sup>1</sup> vor uns erscheint. Dasselbe gilt für die Arbeit von Dr. Manfred Haiduk<sup>2</sup>. Abgesehen von der Darstellung der Entstehungsgeschichte werden in dieser Arbeit „nur einige Aspekte des Gehalts“ berücksichtigt<sup>3</sup>. Die Erzählhaltung dagegen und die damit eng verknüpften Besonderheiten der Komposition, wieso der Hang zum Musikalischen und, schließlich, die sprachlichen Charakterisierungsmittel — all diese Züge des Erzählstils sind bis jetzt noch nicht erörtert worden.

Auf die Stellung des „Wälsungenblutes“ unter den ersten literarischen Versuchen Th. Manns, welche den Sammelband „Gefallen“<sup>4</sup> bilden, haben wir schon in dem Artikel „Stilistische Eigenheiten des novellistischen Frühwerks Thomas Manns“<sup>5</sup> hingewiesen. Wir haben festgestellt, daß die ersten novellistischen Werke als Entwicklungsstufen in die Richtung der epischen Erzähltechnik Th. Manns betrachtet werden können. Da die Novelle „Wälsungenblut“ hinsichtlich der Erzählhaltung wohl die komplizierteste unter den Werken des Sammelbandes „Gefallen“ ist, wenden wir hier ausschließlich dem Erzählstil des „Wälsungenblutes“ zu.

Kompositorisch zerfällt die Novelle in einzelne Fragmente, die durch verschiedenen Blickpunkt in der Erzählung gekennzeichnet sind. Daraus ist zu folgern, daß es keine einheitliche Erzählhaltung in „Wälsungenblut“ gibt. Da in dieser Novelle endgültiger Verzicht auf den traditionellen

<sup>1</sup> S. K. Pringsheim, Ein Nachtrag zu „Wälsungenblut“, in: Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Herausgegeben von Georg Wenzel, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966, p. 255.

<sup>2</sup> M. Haiduk, Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle „Wälsungenblut“, in: Vollendung und Größe Thomas Manns; Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters. Herausgegeben von Georg Wenzel. VEB Verlag Sprache und Literatur, Halle (Saale) 1962, p. 213.

<sup>3</sup> ebenda, p. 215.

<sup>4</sup> Thomas Mann, Gefallen. Erzählungen. Skizzen. Fragmente. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965. Diese Ausgabe diente als Textgrundlage.

<sup>5</sup> S. Literatūra, XIV (3), Vilnius, 1972, S. 113—129.

Erzähler, der zugleich in der Handlung eine Rolle spielt, erkennbar ist, läßt sich schon von der Anwesenheit eines fiktiven, anonymen Erzählers sprechen<sup>6</sup>.

Wie in dem gesamten Schaffen Th. Manns, so dominiert auch in dieser Novelle die Sicht des Erzählers, welche in der theoretischen Literatur als Außensicht<sup>7</sup> bezeichnet wird. Eine solche Erzählhaltung schließt die Möglichkeit für den Erzähler nicht aus, ab und zu die Figur mehr oder weniger unmittelbar sprechen lassen. Dies geschieht im zweiten Teil der Novelle, wo der Wechsel des Blickpunktes für die Erzählhaltung überhaupt kennzeichnend ist.

Der einleitende Teil der Novelle läßt die Anwesenheit eines anonymen Erzählers vermuten, der eine ihm sehr vertraute Umgebung beschreibt: „Und hierauf erschien *man*“ (S. 94); „*Man* stand eine Weile auf den Teppichen in der Halle und sprach fast nichts“ (S. 96); „*Es* gab Fleischbrühe mit Rindermark. Sole au vin blanc, Fasan und Ananas. *Es* war ein Familienfrühstück“ (S. 98). Durch die Verwendung der Pronomina,— des unpersönlichen *es* und des unbestimmt-persönlichen *man*<sup>8</sup>,— bleibt dieser Erzähler im Schatten, seine Einmischung ist völlig ausgeschlossen.

Dieselbe Funktion erfüllt auch die Dramatisierung des Erzählens in der einleitenden Szene; dies gilt insbesondere für die Einführung der Personen<sup>9</sup>. Th. Mann läßt sie, wie im Drama, in einem bestimmten Moment auftreten. Damit ist die Illusion eines momentanen, wirklichen Vorganges erreicht, und der Erzähler bleibt wiederum völlig im Schatten. Auch ist hier die Dramatisierung des Erzählens wohl mit dem Hang Th. Manns zur musikalischen Form verbunden. Schon das Thema bedingt im bestimmten Maße den musikalischen Aufbau dieser Novelle, obwohl keine vollkommen durchdachte musikalische Form zutage tritt.

Auffallend wirkt der erste Auftritt der handelnden Personen, bei dem jede, wie in einer Ouvertüre, von ihrem eigenen Motiv begleitet wird. Das sich wiederholende Verb *kam* führt verschiedene Motive zu einer formalen Einheit, die sich ihrer Funktion nach sowohl mit Ouvertüre als auch mit dem Personenregister im Drama vergleichen läßt.

<sup>6</sup> Über die Rolle des epischen Erzählers in der modernen Prosa s.u.a.: W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Fünfzehnte Auflage, Francke Verlag, Bern und München, 1964; F.-K. Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen, 1965; K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt, 1965, S. 27, 30, 32.

<sup>7</sup> S. dazu: W. Kayser, op. cit., S. 211—212; R. Baumgart, Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, Carl Hanser Verlag, München, 1964; A. Neubert, Die Stilformen der erlebten Rede im neueren englischen Roman, VEB Verlag Halle (Saale), 1967; F. Martini, Das Wagnis der Sprache, Stuttgart, 1961.

<sup>8</sup> s. W. Admoni, Der deutsche Sprachbau, Leningrad, 1966, S. 153.

<sup>9</sup> Darüber lesen wir bei K. Friedemann folgendes: „Der Erzähler hat zwei Hauptmöglichkeiten, um seine Gestalten auf den Schauplatz der Handlung zu bringen,—er kann sie entweder in einem bestimmten Moment auftreten lassen, wie im Drama, oder er kann von ihnen erzählen, unabhängig von einer bestimmten Situation. Im ersten Falle sucht er nach Möglichkeit mit seiner Person zu verschwinden, um die Illusion eines momentanen, wirklichen Vorganges nicht zu stören, im zweiten tritt er im Gegenteil als Berichtender in den Vordergrund der Ereignisse, während seine Gestalten von ihm buchstäblich in unseren Gesichtskreis eingeführt werden“; s. K. Friedemann, op. cit., S. 133.

Die einleitende Szene beginnt mit dem Auftritt des Dieners eines reichen Hauses: „Da es sieben Minuten vor zwölf war, kam Wendelin in den Vorsaal und rührte das Tamtam. . .“ (S. 94). Auch dieses Detail weist auf die Neigung zum Musikalischen hin: mit einem Ton beginnt die Novelle. Es wird weiter ausführlich gezeigt, wohin dieser Ton drängt, und dadurch entsteht das Bild eines reichen, prächtigen Hauses: „. . . 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“ (S. 94).

Es ist ausgesprochen szenische Raumschilderung, bei der der Erzähler imstande ist, seine Person vergessen zu machen<sup>10</sup>.

Der wiederholte Schlag des Tamtams kann als Zeichen zum Auftreten der handelnden Personen aufgefaßt werden: „Aber Schlag zwölf Uhr ertönte die kriegerische Mahnung zum zweitenmal. Und hierauf erschien man“ (S. 94). Die unverkennbar ironische Haltung des anonymen Erzählers wird hier in dem Widerspruch zwischen der betonten Festlichkeit der Schilderung und der Alltäglichkeit des Geschehens — ein Familienfrühstück — sichtbar. Obwohl die ironische Distanz des Erzählers dem Erzählten gegenüber angedeutet wird, liegt der Akzent am Anfang der Novelle auf der Einführung der handelnden Personen und auf ihren mehr oder weniger ausgedehnten Charakteristiken.

Verschieden ist die Art der Personen aufzutreten. Herr Aarenhold ist schon durch sein erstes Auftreten ziemlich vielseitig charakterisiert: „Herr Aarenhold kam mit kurzen Schritten aus der Bibliothek, wo er sich mit seinen alten Drucken beschäftigt hatte. Er erwarb beständig literarische Altertümer, Ausgaben erster Hand in allen Sprachen, kostbare und moderige Scharteken. Indem er sich leise die Hände rieb, fragte er in seiner gedämpften und ein wenig leidenden Art. . .“ (S. 94). Es werden nicht nur seine Art zu gehen, seine typischen Geste und seine Sprechmimik, sondern auch die Art seiner Beschäftigungen geschildert.

Seine Frau dagegen wird mehr ihrem Äußeren nach beschrieben, bei dem der schillernde Aufputz — („eine Kette von Brillanten; eine große, farbig funkelnde und ihrerseits mit einem weißen Federbüschel gezierte Brillant-Agraffe“) — in einem lächerlichen Gegensatz zur welkenden Erscheinung — („sie war klein, häßlich, früh gealtert und wie unter einer fremden heißeren Sonne verdorrt“) — steht (S. 98).

In diesen beiden Charakteristiken wird das in „Der Wille zum Glück“ zum erstenmal aufgenommene Thema des Geldadels fortgesetzt.

Der nächste Auftritt zeigt die Kinder: „Die Kinder kamen. Es waren Kunz und Märit, Siegmund und Sieglinde. . .“ (S. 95). Das Auftreten Kunz' und Märits entbehrt einer besonders auffallender Art. Die Hauptfiguren dieser Geschichte sind Siegmund und Sieglinde, und sie werden als letzten der Familie eingeführt: „Siegmund und Sieglinde kamen zuletzt, Hand in Hand, aus dem zweiten Stock. Sie waren Zwillinge und die

<sup>10</sup> S. K. Friedemann, op. cit., S. 181.

Jüngsten“ (S. 95). Es ist nicht ganz belanglos, daß sie zuletzt gekommen sind. Dadurch wird ihre Erscheinung akzentuiert. Wichtig ist auch ihre Haltung — „Hand in Hand“. Dieses Detail wiederholt sich leitmotivisch durch die ganze Novelle und weist auf das innere Verbundensein beider Figuren hin. Siegmund und Sieglinde werden schon bei ihrem ersten Auftritt sehr eingehend beschrieben (S. 95—96).

Als letzter erscheint zwar Herr von Beckerath, er gehört aber noch nicht zur Familie: „Endlich kam von Beckerath, der Verlobte Sieglindens“ (S. 97). Auch sein Auftritt ist von einer knappen Charakteristik begleitet: sein Äußeres, seine „eifrige Artigkeit“, seine Sprechmimik und Gesten werden beschrieben, und dabei wird auf das nicht zu unterschätzende Detail „er war von Familie“ hingewiesen.

Damit ist die Einführung der handelnden Personen beendet. Der Satz „Man ging zu Tische, voran Herr Aarenhold, der Herrn von Beckerath zeigen wollte, daß er Hunger habe“ (S. 97) bildet den Übergang zur ersten Szene, zum Familienfrühstück. Die Szene wird teilweise als Dialog gestaltet, enthält aber auch die Beschreibung des Erzählers. Sowohl im Dialog als auch in der Beschreibung liegt der Schwerpunkt auf der Erörterung des Themas „Geldadel“. In der Beschreibung wird dies durch bildhafte Schilderung der aus verschiedenen Jahrhunderten stammenden Kostbarkeiten (S. 98) und in den Dialogen durch die vielseitige Charakterisierung des Herrn Aarenhold erreicht, welcher als Schöpfer und Träger dieser Atmosphäre des Luxus und der Erlesenheit zu betrachten ist.

Wie oben gesagt, enthält schon der erste Auftritt Herrn Aarenholds einige typische Züge dieser Gestalt. Wie schon am Anfang erkennbar, wird diese Figur auch im weiteren Verlauf der Novelle durch Gesten und Mimik geschildert: „Herr Aarenhold blinzelte“ (S. 95); „Herr Aarenhold befestigte mit seiner hageren und vorsichtigen Hand das Pincenez auf halber Höhe seiner Nase und las mit argwöhnischer Miene das Menü...“ (S. 98); „Herr Aarenhold fand sich durch die Erwägung angeregt, ein wenig Luft aufzubringen. Mit behutsamen Fingern führte er die Serviette zum Munde und suchte nach einer Ausdrucksmöglichkeit für das, was ihm den Geist bewegte...“ (S. 99).

Zu den Mitteln seiner Charakteristik gehört auch die direkte Rede, z. B.: „Mir ist jede Mahlzeit ein kleines Fest. Jemand hat gesagt, das Leben sei doch schön, da es so eingerichtet sei, daß man täglich viermal essen könne. Er ist mein Mann. Aber um diese Einrichtung würdigen zu können, dazu gehört eine gewisse Jugendlichkeit und Dankbarkeit, die sich nicht jeder zu erhalten versteht... Ich bin nun seit manchen Jahr in der Lage, mir einige Annehmlichkeiten des Lebens zu gönnen... Und doch versichere ich Sie, daß ich noch heute jeden Morgen, den Gott werden läßt, beim Erwachen ein wenig Herzklopfen habe, weil meine Bettdecke aus Seide ist. Das ist Jugendlichkeit... Ich weiß doch, wie ich's gemacht habe, und doch ich kann um mich blicken wie ein verwunschener Prinz...“ (S. 99—100).

In diesen Äußerungen wird die Psychologie des in die Klasse des Geldadels Aufgestiegenen offenbar.

Neben der Außensichtsschilderung und der direkten Rede wird diese Figur auch durch die Wiedergabe ihrer Gedanken charakterisiert. In dem unten folgenden Absatz wird Herr Aarenhold am Anfang noch völlig von der Seite gezeigt. Die objektive, beschreibende Erzählhaltung wird auch weiter gehalten, das Verb *wußte* aber deutet auf den Übergang zur Innensicht hin. Nachher folgen die Gedanken der Figur als erlebte Rede formuliert, die allmählich wieder in den neutralen Bericht übergehen. Der letzte Satz ist als Außensicht aufzufassen, er klingt gehoben durch die Verwendung von solchen veralteten Wörtern wie *vermittelst*, *geehlicht*<sup>11</sup>. Es folgt dieser Absatz:

„Die Kinder tauschten Blicke, jedes mit jedem und so rücksichtslos, daß Herr Aarenhold nicht umhin konnte, es zu bemerken und sichtlich in Verlegenheit geriet — (von der Seite geschildert, Außensicht), Er *wußte*, daß sie einig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten: für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen, für die Art, in der er seinen Reichtum erworben, für seine Liebhabereien, die ihm in ihren Augen nicht zukamen, für seine Selbstpflege, auf die er ebenfalls kein Recht haben sollte, für seine weiche und dichterische Geschwätzigkeit, der die Hemmungen des Geschmacks fehlten — (durch die Verwendung des *verbum dicendi* *wußte* vollzieht sich der Übergang zur Innensicht). Er *wußte* es und gab ihnen gewissermaßen recht, er war nicht ohne Schuld- bewußtsein ihnen gegenüber — (unmittelbare Einleitung in die erlebte Rede). Aber zuletzt mußte er seine Persönlichkeit behaupten, mußte sein Leben führen und auch davon sprechen dürfen, namentlich dies. Er hatte ein Recht darauf, hatte nachgewiesen, daß er der Betrachtung wert war. Er war ein Wurm gewesen, eine Laus, jawohl; aber eben die Fähigkeit, dies so inbrünstig und selbstverachtungsvoll zu empfinden, war zur Ursache seines zähen und niemals genügsamen Strebens geworden, das ihn groß gemacht hatte — (Innensicht, Gedanken, die einen Minderwertigkeitskomplex verraten, in der Form der erlebten Rede gestaltet)<sup>12</sup>. Herr Aarenhold war im Osten an entlegener Stätte geboren, hatte eines begüterten Händlers Tochter *geehlicht* und *vermittelst* einer kühnen und klugen Unternehmung, großartigen Machenschaften, welche ein Bergwerk, den Aufschluß eines Kohlenlagers zum Gegenstand gehabt hatten, *einen gewaltigen und unversieglichen Goldstrom in seine Kasse gelenkt*. . .<sup>13</sup> — (wieder völlig Außensicht, parodistisch gehoben; S. 100—101).

Es sei hier bemerkt, daß die erlebte Rede als Charakterisierungsmittel nicht in hohem Grade für den Erzählstil Th. Manns kennzeichnend ist.

<sup>11</sup> Die stilisierten Archaismen tragen hier ironische Note; vgl. dazu: E. Riesel, Abriß der deutschen Stilistik, Moskau, 1954, S. 120. „Nicht selten kommt dem stilisierten Archaismus in der schönen Literatur die Funktion zu, ein bestimmtes Zeitkolorit zu parodisieren; oder es sollen mit seiner Hilfe bestimmte Anschauungen, bestimmte Sitten verspottet werden“.

<sup>12</sup> Als sprachliche Merkmale der erlebten Rede können hier Modalwörter, subjektiv gefärbte Lexik, Wiederholungen erwähnt werden.

<sup>13</sup> M. Haiduk bezeichnet den Schluß des zitierten Auszuges als „parodistische Anspielung auf den Nibelungenhort“; op. zit., S. 214. Eine solche Anspielung ist nur in der Rede des Erzählers, d. h., in der Außensichtsschilderung, möglich.

In dieser Funktion kommt erlebte Rede in „Buddenbrooks“ vor<sup>14</sup>; und sie wird dabei — wie in „Walsungenblut“ — auch für die Charakterisierung der Nebenfiguren verwendet. Meistens aber dient die erlebte Rede als stilistisches Mittel zur unmittelbaren Wiedergabe von psychischen Prozessen einer dem Autor-Erzähler geistig verwandten Figur (Thomas Buddenbrook, Tonio Kröger, anonymes Held der Schiller-Novelle „Schwere Stunde“).

Die Erzählhaltung im ersten Teil der Novelle ist also teilweise szenisch, teilweise unpersönlich-berichtend, die Sicht eines anonymen Erzählers verratend.

Der zweite, Problematik nach wichtigere und umfangreichere, Teil weist auch keine einheitliche Erzählhaltung auf. Da hier schon Siegmund als Träger des Themas „Geldadel“ auftritt, werden die Akzente des Erzählens auf diese Figur verlagert. Für die ausführliche Schilderung seiner leeren und raffinierten Existenz ist eher Mitleid als Ironie kennzeichnend. Sogar die Bemerkungen, daß er „einen beträchtlichen Teil des Tages vorm Lavoir verbrachte... aus einem außerordentlichen und fortwährenden Bedürfnis nach Reinigung“, oder daß er „sehr viel Entschlußfähigkeit“ brauchte „in jenem zwei- oder dreimal täglich wiederholenden Augenblick, da es galt, die Krawatte zu wählen“, sind ganz ernst gemeint, als neutrale Feststellung des inneren Bedürfnis dieser Gestalt, „unangreiflich und ohne Tadel an seinem Äußeren zu sein vom Kopf bis zu Füßen“ (S. 111).

Völlig objektiv und sachlich wird die innere Leere des Helden erörtert: „Sein Tag war vergangen, wie seine Tage zu vergehen pflegten, leer und geschwinde“ (S. 109). Der Schwerpunkt liegt aber auf der psychologischen Motivierung dieser Existenz. Es ist in dieser Novelle die soziale Lage des Helden maßgebender, als z. B. in der Novelle „Bajazzo“. Das Abseitsstehen des Bajazzo wird ausschließlich durch seine psychischen Eigenheiten begründet. Siegmund dagegen ist als Produkt seiner luxuriösen, raffinierten Umgebung zu betrachten. So etwa wenn wir lesen: „Die Ausstattung des Lebens war so reich, so vielfach, so überladen, daß für das Leben selbst beinahe kein Platz blieb“ (S. 110). Oder wenn das Verhältnis Siegmunds zu den Büchern erörtert wird. Der eigentliche Grund, warum er sich an ein Buch nicht hingeben konnte, ist wieder der Überfluß, „die Menge des noch zu Lesenden“ (S. 109). Dasselbe gilt auch für seine künstlerische Tätigkeit: „... Er war zu scharfsinnig, um nicht zu begreifen, daß die Bedingungen seines Daseins für die Entwicklung einer gestaltender Gabe nicht eben die günstigsten waren“ (S. 109).

Die Erörterung Siegmunds psychischer Eigenheiten beruht also auf dem materiellen Grund des „reich ausgestatteten, vielfachen und überladenen“ Lebens. Dieses Leben verlangt „Umsicht und Geisteskraft“ für eine „vollkommene und gründliche Toilette“, für die „Überwachung seiner Garderobe, seines Bestandes an Zigaretten, Seifen, Parfums...“ (S. 110), und als selbstverständliche Schlußfolgerung daraus ergibt sich eine passive Haltung Siegmunds dem Leben, der Tätigkeit jeder Art gegenüber: „Der

---

<sup>14</sup> Vgl. dazu: W. Hoffmeister, Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, Brown University, 1965, London.

Tag war sein, war frei, war ihm geschenkt mit allen seinen Stunden von Sonnen-Aufgang bis- Untergang; und dennoch fand Siegmund in seinem Innern keine Zeit zu einem Wollen, geschweige denn zu einem Vollbringen“ (S. 110). Wesentliches seines Charakters wird auch in folgenden Sätzen formuliert: „Er war kein Held, er gebot nicht über Riesenkräfte. Die Vorkehrungen, die luxuriösen Zurüstungen zu dem, was das Eigentliche und Ernste sein mochte, verbrauchten, was er einzusetzen hatte“ (S. 110—111). Durch den ersten Satz wird die zu vermutende Parallele zu dem heldenhaften wagnerschen Siegmund aufgehoben, und im zweiten Satz wird treffend die Wirkung der äußeren Verhältnisse auf den inneren Zustand des Helden ausgedrückt.

Im Vergleich mit anderen frühen Novellen von Th. Mann, die das Problem der Dekadenz und des Außenseitsstehens behandeln, erscheint das Außenseitertum Siegmunds weniger fatal. Erstens, ist Siegmund keine tiefe Unzufriedenheit mit seiner Lage eigen: „Siegmund war in den Überfluß hineingeboren, er war seiner ohne Zweifel gewohnt. Und dennoch bestand die Tatsache, daß dieser Überfluß nie aufhörte, ihn zu beschäftigen und zu erregen, ihn mit beständiger Wollust zu reizen“ (S. 110). Zum zweiten, empfindet Siegmund seine Unfähigkeit zur künstlerischen Tätigkeit nicht tief: „Es war gleichwohl zum Lachen, was Siegmund malte. Er wußte es selbst und war weit entfernt, feurige Erwartungen in sein Künstlertum zu setzen“ (S. 109). Drittens, tritt hier das Verhältnis zwischen den Lebensbedingungen und der Entwicklung der Persönlichkeit klarer zu Tage, als in anderen frühen Novellen.

Aus dem oben gesagten folgt, daß die Novelle „Wälsungenblut“ in bezug auf die Problematik von dem gesamten novellistischen Frühwerk wesentlich abweicht. In diesem Sinne behauptet auch Dr. M. Haiduk, daß die Bürger-Künstler-Antithese in dieser Novelle keinen Niederschlag gefunden hat, und daß Siegmund zwar Vorbedingungen für den Typ des Künstlers besitzt, diese Vorbedingungen aber sich als Selbstzweck erweisen und unproduktiv bleiben<sup>15</sup>.

Es sei bemerkt, daß schon ein oben zitierter Satz, Wesentliches in Siegmunds Charakter erörternd, zeigt, wie wenig Siegmund ein Typ des Künstlers ist, welcher im Schaffen Th. Manns als dem Autor innerlich verwandte Natur vorkommt. Es heißt in diesem Satz: „Er war kein Held, er gebot nicht über Riesenkräfte“ (S. 110). Dazu ist Siegmund kein Künstler, und auch ist er kaum als Künstlernatur zu bezeichnen, wie dies im Falle Werthers oder Wilhelm Meisters möglich ist. Daraus aber wäre nicht ohne weiteres zu folgern, daß in dieser Novelle nur „die ironisch-parodistische Darstellung des Bourgeois“<sup>16</sup> zu Tage tritt, wie dies Dr. M. Haiduk in dem schon mehrmals zitierten Aufsatz behauptet.

<sup>15</sup> S. M. H a i d u k, op. zit., S. 217—218.

<sup>16</sup> „Trotz einzelner äußerlicher Übereinstimmungen mit der Gestalt des Künstlers sind Siegmund und Sieglinde klar als Luxuswesen der Bourgeoisie gezeichnet. Neben die Gestalten des Bürgers und des Künstlers im frühen Werk tritt hier die ironisch-parodistische Darstellung des Bourgeois“; ebenda, S. 218.

Mehrmals kommt in der Thomas-Mann-Forschung der Gedanke vor, daß die frühen Novellen eine Überwindung der Dekadenz bedeuten<sup>17</sup>. Mit Recht sieht Dr. M. Haiduk auch in der Novelle „Wälsungenblut“ eines „der eindeutigsten frühen Beispiele für diesen Versuch der Überwindung“<sup>18</sup>. Dies gilt aber nur für das Thema der Geschwisterliebe, welches als der nur scheinbare Kern der Novelle bezeichnet werden kann. Die parodistische Durchführung dieses Themas kann ohne Zweifel als Überwindung der Dekadenz bewertet werden<sup>19</sup>.

Anläßlich der von M. Haiduk gebotenen Interpretation der Novelle „Wälsungenblut“ können folgende Einwände erhoben werden. Erstens, bedeutet der Versuch einer Überwindung der Dekadenz noch keinesfalls eine vollkommene Überwindung, dieser Prozeß hört mit „Wälsungenblut“ nicht auf. Dabei wird die Problematik der Dekadenz von verschiedenen Seiten und mit verschiedenen stilistischen Mitteln gezeigt, Zweitens, schließt die Überwindung bestimmter dekadenten Tendenzen die Möglichkeit nicht aus, einzelne Themen und Motive aus der frühen Periode von Th. Mann Schaffen in seinen späteren Werken auf einer anderen Ebene wieder erscheinen lassen. Zu solchen Motiven gehört die Auseinandersetzung mit der Musik Richard Wagners. Dazu gehört auch das Thema des außergewöhnlichen Lebens, der Auserwähltheit. In der Novelle „Wälsungenblut“ wird das Thema der außergewöhnlichen Verhältnisse, des Luxus und der Auserwähltheit im etwas parodistischen Sinne behandelt. Die Hypothese aber erscheint als durchaus berechtigt, in der ziellosen, formalen Existenz Siegmunds die erste Stufe eines umfangreicheren und tieferen Problems zu sehen. Im Roman „Königliche Hoheit“ wird die Antithese „Bürger-Künstler“, deren „Wälsungenblut“ entbehrt, auch nicht gestaltet, aber die Problematik des Werkes ist dennoch für Th. Mann Schaffen höchst kennzeichnend, wie auch die ironisch-parodistische Erzählhaltung.

Was Siegmund als Vorläufer des Prinzen Klaus Heinrich („Königliche Hoheit“) betrifft, so läßt sich in seinem Falle eher von einer objektiven und neutralen Schilderung, als von einer „vernichtenden Kritik“<sup>20</sup> sprechen. Es ist wohl Dr. M. Haiduk zuzustimmen, wenn er die Meinung vertritt, daß die Novelle „Wälsungenblut“ Kritik enthält. Diese Kritik wird aber vorzugsweise von dem spezifischen Gehalt des Werkes bedingt. Was die Erzählhaltung betrifft, so ist sie, trotz des unverkennbaren Hanges zur Parodie<sup>21</sup>, doch in gewissem Sinne neutral, weil die Position des anonymen Erzählers nur sehr wenig oder gar nicht betont wird.

<sup>17</sup> S. H. B a c k, Thomas Mann, Verfall und Überwindung; Wien, 1925; A. H o f m a n n, Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur, Berlin, 1967; R. S c h m i d t, Das Ringen um die Überwindung der Dekadenz in einigen Novellen Thomas Manns; in: WZG 1962, H. 1—2, S. 141—153.

<sup>18</sup> S. M. H a i d u k, op. zit., S. 219.

<sup>19</sup> „Parodistisch wiederholt sich in der bourgeoisen Welt der Inzest aus der heidnischen Zeit“; ebenda, S. 219.

<sup>20</sup> „In keiner zweiten Novelle des frühen Werkes Thomas Manns findet sich eine so vernichtende Kritik“; in: M. H a i d u k, op. zit., S. 219.

<sup>21</sup> In diesem Zusammenhang erscheint die unten folgende Äußerung W. Dobbeks als aufschlußreich: „Thomas Manns parodistisches Bemühen zeigt sich nun kennzeichnenderweise dort am meisten, wo er das lächerlich macht, was er am tiefsten liebt...“;

Die Grundhaltung im Erzählstil dieser Novelle ist die der Außensicht. Es ist vor allem der Erzähler, der uns in das innere und äußere Leben der Figuren Einblick gewährt. Als Beleg dafür — folgender Abschnitt, der die innere Verbundenheit Siegmunds und Sieglindens schildert: „...Sie atmeten im Gehen den holden Duft mit wollüstiger und fahrlässiger Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, wiesen mit einer inneren Gebärde die übelriechende Welt von sich weg und liebten einander um ihrer erlesenen Nutzlosigkeit willen“ (S. 112).

Im Erzählstil des Abschnitts, in welchem Siegmunds Wesen enthüllt wird, dominiert auch die Außensichtsschilderung. Die Außensicht wird in der ausführlichen Beschreibung der Umgebung, der Gewohnheiten Siegmunds und ebenfalls in der Beschreibung seiner Toilette für die Oper unverkennbar. Da aber diese Toilette sehr viel Zeit in Anspruch nimmt, wird die Beschreibung ab und zu unterbrochen. Das Dazwischenliegende zeigt, daß der Blickpunkt des Erzählers und der Figur manchmal zusammenfallen. In folgenden Auszügen, z. B., ist die Innensicht offensichtlich: „...Wieviel Umsicht und Geisteskraft ging nicht auf bei einer gründlichen und vollkommenen Toilette, wieviel Aufmerksamkeit in der Überwachung seiner Garderobe, seines Bestandes an Zigaretten, Seifen, Parfums; ...Und es galt! Es lag daran. Mochten die blonden Bürger des Landes unbekümmert in Zugstiefeletten und Klappkrägen gehen. Er, gerade er mußte unangreifbar und ohne Tadel an seinem Äußeren sein vom Kopf bis zu Füßen. ...“ (S. 111); oder: „...An einigen Wintertagen hatte er sich vor kurzem noch zur Hochschule fahren lassen, um ein zu bequemer Stunde stattfindendes Kolleg über Kunstgeschichte zu hören; er besuchte es nicht mehr, da die Herren, die außer ihm daran teilnahmen, dem Urteil seiner Geruchsnerve nach bei weitem nicht genug badeten. ...“ (S. 112).

Der subjektiven und ironischen Färbung nach sind es Bruchstücke der erlebten Rede in dem Bericht des Erzählers, der an diesen Stellen für eine kurze Zeit in den Hintergrund tritt und seine Figur unmittelbar sprechen läßt.

Der stärkste Ausdruck dieser Erscheinung sind die Gedanken Siegmunds während des zweiten Aktes der „Walküre“, die auch jene von Th. Mann sein können. Eine analoge Erzählsituation ist in „Tonio Kröger“ zu finden: der Blickpunkt des Erzählers und der Figur fallen endgültig zusammen, wenn die Rede von den Problemen des Schöpferturns ist. Stark subjektiv empfunden, — sowohl dem Inhalt als auch der Form nach, — erweist sich diese unmittelbare Wiedergabe Siegmunds Gedanken. Der erste Satz bildet eine indirekte Einleitung: „Siegmund sah ins Orchester“ (S. 126). Danach folgt der erlebte Eindruck, der unmittelbar in die erlebte Rede übergeht: „Der vertiefte Raum war hell gegen das lauschende Haus und von Arbeit erfüllt, von fingernden Händen, fiedelnden Armen, blasend

---

s. W. Dobbek, Thomas Manns Weg zu einer humanen Musik; In: Vollendung und Größe Thomas Manns. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters. VEB Verlag Halle (Saale), 1962, S. 78—79.

geblähten Backen, von schlichten und eifrigen Leuten (erlebter Eindruck), die dienend das Werk einer großen, leidenden Kraft vollzogen — dies Werk, das dort oben in kindlich hohen Gesichtern erschien... Ein Werk! Wie tat man ein Werk? Ein Schmerz war in Siegmunds Brust, ein Brennen oder Zehren, irgend etwas wie eine süße Drangsal — wohin? wonach? Es war so dunkel, so schimpflich unklar. Er fühlte zwei Worte: Schöpfertum... Leidenschaft...“ (S. 126). Die subjektive Färbung der erlebten Rede wird hier durch den Wechsel von Frage- und Ausrufesätze erreicht. Die Position des Erzählers wird in den Worten „Ein Schmerz war in Siegmunds Brust...“ deutlich, das Verb fühlte aber transponiert die Aussage wieder in die Ebene der Innensicht.

Wie in „Tonio Kröger“ in den Stellen über die Fragen des Schöpfertums vorkommend, findet sich auch hier eine für Th. Mann typische ausgedehnte Satzkonstruktion: „Er sah sein eigenes 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. 126).

Die Häufung von abstrakten Substantiven, die hier paarweise auftreten und in gewissem Maße kontrastierend sind,— Weichheit und Witz, Verwöhnung und Verneinung, Luxus und Widerspruch, Sicherheit und Haß —, ist eher für die Autorenrede kennzeichnend. Die Verwendung von großer Anzahl abstrakter Substantiven in der Figurenrede ist ein weiterer Beweis für das Vorhandensein einer gewissen Annäherung zwischen dem Erzähler und der Figur. Andererseits offenbaren diese und noch weitere Gegenüberstellungen,— „dies Leben, in dem kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab“ —, die Widersprüchlichkeit von Siegmunds Wesen, seine ziellose, keiner Tätigkeit gewidmete problematische Existenz, die als Scheinexistenz bezeichnet werden kann.

Wie schon oben bemerkt, zeichnet sich der zweite Teil der Novelle durch keine einheitliche Erzählhaltung aus. Eine der Erzählschichten in dieser Novelle, wo jedes einzelne Thema eine besondere Erzählhaltung hat, bildet die „Walküre“-Darstellung.

Die ironisch-begeisterte Beschreibung des ersten und des dritten Aktes der Oper zeigt einen bestimmten Blickpunkt, der weder der Siegmunds oder Sieglindens noch der des Publikums ist. Es läßt sich behaupten, daß dies der Blickpunkt des Erzählers ist. Die Behauptung erscheint um so begründeter, wenn wir an die begeistert-kritische Wagner-Auffassung Th. Manns denken<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> In den Briefen Th. Manns lesen wir folgendes: „Ich bin gerade der Kunst Wagners gegenüber vollständig wehrlos...“ (an Kurt Martens, 16.X.1902, Riva am Gardasee Villa Cristoforo); „Wagner war mein stärkstes, bestimmendstes künstlerisches Erlebnis...“ (an Ernst Fischer, Arosa, Schweiz, 25.V.1906); in: Thomas Mann, Briefe 1889—1936; herausgegeben von Erika Mann, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965.

Dr. Manfred Haiduk stützt sich auf eine andere Äußerung Th. Manns, sein Verhältnis zu Wagner betreffend<sup>23</sup>, und behauptet auf diesem Grunde, daß „Th. Manns frühe Wagner-Verehrung doch nicht so vorbehaltlos gemeint ist, wie schriftstellerische Äußerungen aus jener Zeit vielleicht glauben machen“<sup>24</sup>. Es scheint, der Autor neige dazu, einen bestimmten Teil der von ihm zitierten Aussage zu verabsolutisieren. In seiner Behauptung, daß „die Wagner-Auffassung in der Novelle satirisch-ironisch gezeichnet ist“<sup>25</sup> und daß „die Handlung der Oper voller Ironie beschrieben“<sup>26</sup> wird, geht M. Haiduk von der Bezeichnung Th. Manns aus, die sein Verhältnis zu Wagners Musik als „skeptisch, pessimistisch, fast gehässig“ charakterisiert. Daß aber Th. Manns Verhältnis zu Wagner dabei durchaus leidenschaftlich ist, kann man nicht nur auf Grund seiner zitierten und nicht zitierten Briefen, sondern auch anhand der Novelle „Walsungenblut“ feststellen. Davon zeugt gerade die problematische in Hinsicht auf die Erzählhaltung Stelle der „Walküre“-Episode.

In der Schilderung des ersten, sowie des dritten Aktes dominiert die Außensicht; die handelnden Personen der Novelle,— Siegmund und Sieglinde,— die im betreffenden Moment die „Walküre“ genießen, sind genauso von der Seite gezeigt, wie das Geschehen auf der Bühne. Und eben dieses Geschehen wird zum Schwerpunkt des Erzählens. Es ist unverkennbar, daß die Darstellung der Oper betont ironisch ist, und trotzdem eine innige und tiefe Begeisterung für das Objekt der Schilderung verrät. Die Erzählhaltung in der Wiedergabe des dritten Aktes ist nicht in so großem Maße ironisch, wie in der Beschreibung des ersten Aktes. Abgesehen von dem ironisch gefärbten Satze „Acht Damen, ein wenig untergeordnet von Erscheinung, stellten auf der felsigen Bühne eine jungfräuliche und lachende Wildheit dar“ (S. 127), ist die Darstellung ernst und tief empfunden. Die Erzählsicht der handelnden Personen wird völlig ausgeschlossen.

In diesem Zusammenhang erscheint eine Parallele zu der chronologisch von „Walsungenblut“ wenig entfernten Novelle „Tristan“ (1903) als aufschlußreich.

Trotz der vorwiegend satirisch-ironischen Haltung in der Erzählung des „Tristan“, enthält die Novelle eine Szene, welche der Grundhaltung geradezu widerspricht. Bezeichnenderweise bildet diese Szene gerade den Höhepunkt der Novelle,— es ist die Hervorzauberung mit sprachlichen Mitteln des zweiten Aktes aus dem „Tristan“ von Richard Wagner. Wie in „Walsungenblut“, so auch in „Tristan“ bietet die Grundhaltung in der Erzählung keine Voraussetzung für die Hypothese, daß in den übereinstimmenden Episoden beider Novellen der Erzähler-Autor sich mit den Figuren identifiziert. Es ist kaum möglich, daß solche Gestalten wie Spinell oder Siegmund unmittelbar die Gedanken und Empfindungen des Er-

<sup>23</sup> „Erst 1911 gesteht der Dichter in einem Aufsatz „Über die Kunst Richard Wagners“, daß sein Verhältnis zu Wagner und dessen Kunst „skeptisch, pessimistisch, hell-sichtig, fast gehässig“ ist, aber „dabei durchaus leidenschaftlich“; s. M. H a i d u k, op. zit., S. 218—219.

<sup>24</sup> M. H a i d u k, op. zit., S. 218.

<sup>25</sup> ebenda.

<sup>26</sup> ebenda.

zähler-Autors äußern. Es ist vielmehr anzunehmen, daß hier der Autor-Erzähler selbst in den Vordergrund tritt, was in bezug auf die Erzählhaltung wenig begründet ist, was aber als durchaus berechtigt erscheint, wenn wir an den Schluß der oben zitierten Äußerung von Th. Mann denken, nämlich, daß sein Verhältnis zu Wagner „durchaus leidenschaftlich“ sei.

Es wäre daraus zu folgern: überall dort, wo bei Th. Mann die Rede von der Musik Richard Wagners ist, dominiert die Sicht des Autor-Erzählers. Dabei werden nicht immer die Besonderheiten der Erzählsituation berücksichtigt: wo keine Identität des Erzählers und der Figur besteht, ist das Verschwinden der Distanz zwischen ihnen,— („Tristan“) —, oder die Annäherung der Außen- und Innensicht,— („Walsungenblut“) —, nicht genug motiviert. Dies geschieht aber, weil der Autor, Thomas Mann, seine eigene Begeisterung für Wagners Musik unmittelbar ausspricht. Seine distanzierende Haltung dieser Musik gegenüber wird dagegen in der Gesamtidee sowohl des „Tristan“ als auch des „Walsungenblutes“ sichtbar.

Wir haben oben festgestellt, daß in der Darstellung des zweiten Aktes eine wesentlich andere Erzählhaltung nachzuweisen ist. Der zweite Akt der „Walküre“ wird aus dem Blickpunkt Siegmunds gezeigt, der Schwerpunkt des Erzählens liegt auf der Innensicht, die Vorgänge auf der Bühne werden nur flüchtig erwähnt — wir sehen sie mit den Augen Siegmunds, und er ist in sich vertieft.

Es entsteht die Frage, welche stilistische Funktion der jähe Wechsel der Erzählsicht in ein und derselben Episode (Oper-Darstellung) erfüllt. Zu vermuten ist, daß diese stilistische Haltung von dem Inhalt bedingt ist: es liegt dem Erzähler daran, eine von ihm zum Kern der Novelle ausgewählte Parallele zu betonen, die Parallele zwischen dem Geschwisterpaar auf der Bühne und in der Loge. Aber es besteht keine Identität zwischen dem heldenhaften wagnerschen Siegmund und dem raffinierten Müßiggänger, der diesen Namen in der Novelle trägt. Deshalb erweist sich diese Parallele als sehr oberflächlich, und es läßt sich folgendes behaupten: das Thema der Geschwisterliebe, der scheinbare Kern der Novelle, ist einem anderen, mit der Problematik des späteren Th. Mann verbundenen Thema untergeordnet. Es ist das Thema des außergewöhnlichen Lebens, der außergewöhnlichen Verhältnisse, der Auserwähltheit. Eng damit ist die Frage der Scheinexistenz verknüpft, welche zum Hauptproblem des Romans „Königliche Hoheit“ wird.

Wir möchten unsere Erörterungen über die Novelle „Walsungenblut“ zusammenfassen:

Es besteht kein einheitlicher Blickpunkt in der Erzählhaltung dieser Novelle, die Erzählung ist vielschichtig.

Der gesamten Erzählsituation nach läßt sich zwar feststellen, daß in der Erzählhaltung die Sicht des Erzählers dominiert, ihre sprachliche Gestaltung aber ist bei weitem nicht einheitlich.

Nach der szenischen Einleitung, in der die handelnden Personen eingeführt und Raumverhältnisse beschrieben werden, ist ein jäher Wechsel der Erzählperspektive nachzuweisen.

In der Darstellung der „Walküre“ sind zwei Blickpunkte zu trennen: der des reflektierenden Siegmund in der Wiedergabe des zweiten Aktes

und der des ironisch-begeisterten Erzähler-Autors in der Schilderung des ersten sowie des dritten Aktes. Der zweite Akt,— die Sicht der Figur—, ist im Gegensatz zum ersten und dritten,— die Sicht des Erzählers—, in musikalischer Beziehung überhaupt nicht charakterisiert und inhaltlich nur sehr flüchtig erörtert. Das Problem „Schöpfertum-Leidenschaft“ tritt in diesem Fragmente in den Vordergrund und bildet den Inhalt von Siegmunds Gedanken, die möglicherweise mit den Gedanken des Autors zusammenfallen. In Hinsicht auf den ersten und den dritten Akt dagegen erscheint als möglich über die Identität des fiktiven Erzählers und des Autors zu sprechen wegen der zugleich begeisterten und kritischen Haltung Wagners Musik gegenüber:

Wenn wir die sprachliche Gestaltung der einzelnen Themen betrachten, erscheint die Behauptung als begründet, daß jedem einzelnen Thema in dieser Novelle eine besondere Erzählhaltung entspricht;

Das Thema des Geldadels ist im einleitenden Teil durchgeführt und durch sehr verschiedene Stilmittel gestaltet, wie dies an der Charakteristik des Herrn Aarenhold zu beweisen ist (Beschreibung von der Seite, die Art zu sprechen, Gestikulation, direkte Rede, erlebte Rede);

Dieses Thema umfaßt erstens eine eingehende Charakteristik des Herrn Aarenhold, und zweitens handelt es sich um die Siegmund-Problematik. Hier wird das Thema des Geldadels in eine andere Ebene transponiert, in die der Scheinexistenz;

Für die sprachliche Gestaltung auf dieser Ebene ist eine Annäherung der Sicht des Erzählers an die Sicht der Figur kennzeichnend. Es sind zwei Erzählschichten darin zu unterscheiden, aber nicht immer sind die Grenzen zwischen ihnen festzustellen;

Der Vergleich mit einer analogen Episode in der Novelle „Tristan“ lehrt, daß das Hervorzaubern mit sprachlichen Mitteln der Musik von Richard Wagner in Thomas Manns Schaffen fast immer den Standpunkt des Autors in der Erzählung verrät, wenn auch ein solcher Kunstgriff der gesamten Erzählsituation eines bestimmten Werkes widerspricht;

Auf Grund der durchgeführten Analyse läßt sich zum Schluß behaupten, daß für die Problematik der frühen Novelle „Wälsungenblut“ nicht die „Bürger-Künstler“-Antithese, sondern das Thema des Geldadels und an dieses Thema eng verknüpftes Problem der Scheinexistenz entscheidend ist.

*Leipzigas—Vilnius, 1974, rugsėjis*

## **TOMO MANO NOVELĖS „VELZUNGŲ KRAUJAS“ PASAKOJIMO STILIAUS ANALIZĖ**

Raminta GAMZIUKAITĖ

Reziūmė

Palyginti kūrybai tyrinėta novelė „Velzungen kraujas“ užima savitą vietą T. Mano novelistinėje kūryboje tiek problematikos, tiek ir pasakojimo stiliaus atžvilgiu.

Nors novelėje aiškiai dominuoja visai T. Mano prozai būdinga pasakotojo perspektyva, bet vieningo požiūrio taško šiame kūrinyje nėra. Novelės pradžioje ryškėja polinkis

į dramatinę, — tai ypač liečia veikiančiųjų asmenų įvedimo būdą, — todėl pasakotojo vaidmuo čia priylgsta dramaturgo vaidmeniui draminiame kūrinyje.

Antroje novelės dalyje jau pereinama prie epinės pasakojimo technikos. Fiktyvus pasakotojas kartais pasitraukia į antrą planą ir betarpiškai perteikia personažo mintis, pojūčius, pergyvenimus. Nors ir negalima sutapatinti šios dalies pagrindinio veikėjo Zigmundo ir pasakotojo-autoriaus, vis dėlto personažo vidinėje kalboje atsispindi kai kurios autoriaus mintys ir pažiūros, liečiančios kūrybos problema.

Visiškai atskirą pasakojimo sluoksnį sudaro ironiškas ir tuo pačiu metu entuziastingas R. Vagnerio muzikos atkūrimas kalbinėmis priemonėmis. Pasakojimo analizė ir palyginimas su analogiška situacija novelėje „Tristanas“ leidžia konstatuoti, kad šiuo atveju kalba pats autorius, nors kūrinio visumos atžvilgiu toks autoriaus įsijungimas į pasakojimą nėra pakankamai motyvuotas.

Parodistinis vaidavimo būdas kai kuriuose epizoduose gali būti vertinamas kaip autoriaus mėginimas atsiriboti nuo tų epizodų problematikos. Bet, antra vertus, T. Mano polinkis į parodiją dažnai išryškėja kaip tik ten, kur jis kalba apie jam pačiam artimas problemas. Todėl ne visiškai galima sutikti su dr. M. Haiduku, kuris novelėje įžvelgia vien tik tam tikros buržuazinės visuomenės dalies betikslį ir rafinuotą egzistavimo kritiką. Mūsų nuomone, su dekadentinėmis tendencijomis galima sieti vien tą novelės epizodą, kuris tik iš pirmo žvilgsnio atrodo jos svorio centru: parodistinį Vagnerio operos situacijos perkėlimą į buržuazinės šeimos sferą. Tai — tik tariamas veikalo branduolys, o tikrojo svorio centro reikėtų ieškoti kitur. Nors novelėje ir nėra, kaip pagrįstai teigia dr. M. Haidukas, burgerio ir menininko antitezės, joje yra kita, ne mažiau būdinga T. Mano kūrybai problema. Novelės, parašytos tuo metu, kai jau buvo kuriamas romanas „Karališkoji Didenybė“, kaip ir romano, dėmesio centre yra finansinės aristokratijos tema. O su šia tema glaudžiai susijusi yra tariamos, formalios egzistencijos problema, ryškiausiai įkūnyta minėtojo romano herojaus princo Klauso Heinricho paveikslu. Remiantis tuo, kad novelės epizoduose, susijusiuose su Zigmundu, jaučiamas ne tiek ironiškas, kiek tiriantis rašytojo žvilgsnis, galima tvirtinti, kad Zigmundas yra savotiškas princo Klauso Heinricho prototipas, t. y. vienas iš skirtingų tos pačios problemos meninio sprendimo variantų.

## СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАНИЯ НОВЕЛЛЫ ТОМАСА МАННА «КРОВЬ ВЭЛЬЗУНГОВ»

РАМИНТА ГАМЗЮКАПТЕ

### Резюме

Относительно мало исследованная новелла «Кровь вэльзунгов» представляет собой своеобразное явление в новеллистическом творчестве Т. Манна как по проблематике так и в отношении стиля повествования.

Хотя в новелле и преобладает характерная для всей манновской прозы перспектива рассказчика, все же в повествовании нет единой установки. В начале повеллы заметна тенденция к драматизации (способ ввода персонажей), и роль рассказчика здесь напоминает роль драматурга. Во второй части намечается переход к эпической технике повествования. Фиктивный рассказчик повествует в основном объективно, только изредка прибегая к иронии или пародии. В определенных эпизодах рассказчик отступает на второй план и непосредственно передает мысли и переживания персонажа. Идентичности между рассказчиком-автором и основным персонажем второй части Зигмундом нет, однако во внутренней речи персонажа можно обнаружить определенные воззрения автора, особенно когда речь идет о проблемах творчества.

Самостоятельный слой в повествовании образует иронически-восторженное изображение музыки «Валькирии» Р. Вагнера. Анализ повествования, а также сопоставление с аналогичной ситуацией в новелле «Тристан» позволяют заключить, что в этом случае

говорит сам автор, хотя такое непосредственное вмешательство автора едва ли оправдывается внутренней логикой произведения.

Пародийный способ изображения в некоторых эпизодах может расцениваться как попытка отмежеваться от декадентской проблематики новеллы (М. Гайдук), но, с другой стороны, склонность Т. Манна к пародии проявляется именно тогда, когда речь идет о близких ему проблемах (В. Доббек). Поэтому нельзя полностью согласиться с М. Гайдуком, который видит в новелле только критику бесплодного, рафинированного существования определенной части буржуазного общества. На наш взгляд, с декадентскими тенденциями соприкасается только один эпизод новеллы: пародийное воспроизведение мифологической ситуации из «Валькирии» в среде буржуазной семьи, причем это только мнимое ядро произведения. Смысловой акцент новеллы следует искать в иной сфере. Как справедливо отмечает М. Гайдук, в новелле нет антитезы «бюргер-художник», но в ней можно найти другую, не менее характерную для творчества Т. Манна, проблему. В новелле, написанной в то время, когда уже был задуман роман «Королевское Высочество», как и в романе, в центре внимания автора — тема финансовой аристократии. А с этой темой тесно связана проблема мнимого, формального существования (Scheinexistenz). Самым ярким воплощением этой проблемы является образ принца Клауса Гейнриха из упомянутого романа. Зигмунд (как и безымянный герой новеллы «Паяц») предстает как своеобразный прототип этого образа, как один из различных вариантов в художественном воплощении интересующей Т. Манна темы формального существования.