

## STILISTISCHE EIGENHEITEN DES NOVELLISTISCHEN FRÜHWERKS THOMAS MANN'S

Raminta GAMZIUKAITE

Die ersten literarischen Versuche Th. Manns hatten alle das gleiche Schicksal. Sie mußten ein halbes Jahrhundert auf ihr Wiedererscheinen warten. Auf Wunsch Th. Manns sind sie nicht in die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen worden. Erst 1958 wurden diese Arbeiten in den Band "Erzählungen" vom S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, mitaufgenommen. Sie sind zum zweitenmal zum Gedenken des 90. Geburtstages Th. Manns und seines 10. Todestages im Jahre 1965 erschienen<sup>1</sup>.

Die Sonderstellung dieser ersten Erzählungen ist wohl der Grund, daß sie bisher in der einschlägigen Literatur nicht ausführlich besprochen worden sind. Trotzdem weisen schon die Frühwerke mehrere Züge auf, die in Th. Manns späterem novellistischen Schaffen wiederaufgenommen und weiterentwickelt werden.

Der Schwerpunkt unserer Untersuchung liegt auf den Beziehungen der Frühwerke Th. Manns zu seinen späteren Novellen. Dies gilt sowohl für den Inhalt — (Themen, Motive, Problematik) — als auch für die sprachliche Gestaltung, insbesondere für die Erzählhaltung. Unter diesem Gesichtswinkel sollen hier die Frühwerke Th. Manns, die in den Sammelband "Gefallen" aufgenommen sind, betrachtet werden.

Unsere Analyse umfaßt die Prosa-Stücke in der Reihenfolge des Sammelbandes, ausgenommen die in Tagebuchform gestaltete Prosa-Skizze „Der Tod“ und die Fragmente „Der Knabe Henoch“, ein nicht verwendetes Kapitel aus dem zweiten Band der Joseph-Tetralogie, „Der junge Joseph“. Diese beiden Prosa-Stücke gehören nicht zum novellistischen Schaffen Thomas Manns.

Von der Reihenfolge wird unbedeutend abgewichen, indem die Novelle „Walsungenblut“ als umfangreichste und komplizierteste nach der kleinen Skizze „Anekdote“ analysiert wird, obwohl chronologisch die „Anekdote“ auf das „Walsungenblut“ folgt.

<sup>1</sup> Thomas Mann, Gefallen. Erzählungen. Skizzen. Fragmente. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965. Diese Ausgabe diente als Textgrundlage.

„**Vision**“. Die kleine Prosa-Skizze „Vision“ (1893) besteht aus zwölf Absätzen und ist im Grunde genommen als erlebter Eindruck aufzufassen. Die Einleitung dehnt sich über fünf Absätze aus. Sie begründet die Möglichkeit der Vision durch den Zustand zwischen Wachen und Träumen. Außerdem enthalten diese Absätze Angaben über Ort und Zeit der Handlung, soweit man überhaupt von einer Handlung sprechen kann („... *die feuchtwarme Abendluft, die durch das offene Fenster neben mir hereingeht*... S. 5) und über belanglose Handlungen des Erzählenden („... *wie ich mir mechanisch eine neue Zigarette drehte und die braunen Stäubchen mit feinem Prickeln auf das gelbe Löschpapier der Schreibmappe niedertaumeln*... S. 5). Letzteres Zitat weist schon auf den seelischen Zustand des Ich-Erzählers hin. Es ist der Zustand innerer Konzentration, des In-sich-hinein-Lauschens. Diese Stimmung wird auch in dem nächsten Absatz betont („*Hinter mir knackt heimlich neckend die Stuhllehne, daß es mir jäh wie hastiger Schauer durch alle Nerven fährt*“ S. 5). Eine leicht ironisch gefärbte Bemerkung im zweiten Absatz („*Das stört mich ärgerlich in meinem tiefsinnigen Studium der bizarren Rauchschrift, die um mich irren*“ S. 5) hebt noch einmal den Zustand des Müßiggangs und der melancholischen Träumerei hervor.

Schon in dem literarischen Erstling Th. Manns also tritt der reflektierende, zur Selbstanalyse neigende Typ auf, der in den späteren Novellen einen bedeutenden Platz einnimmt. Etwa der Held der „Enttäuschung“, der Bajazzo, Schriftsteller Detlef in den „Hungernden“, oder der Titelheld in „Tonio Kröger“. Auch Gustav von Aschenbach gehört in gewissem Sinne zu diesem Typ, obwohl er die komplizierteste und problematischste Gestalt von allen oben erwähnten ist. Es sei betont, daß diese reflektierenden Helden bei weitem nicht gleichwertig sind. Das Gesagte gilt auch für die Gestalten der ersten literarischen Versuche. In der „Vision“ ist dieser Typ nur angedeutet.

Im dritten Absatz vollzieht sich schon der Übergang zur Vergangenheit. Kurze, einfache, zum Teil elliptische Sätze geben die innere Spannung wieder: „*Aber nun ist die Ruhe zum Teufel. Tolle Bewegung in allen Sinnen. Fiebrisch, nervös, wahnsinnig. Jeder Laut keift. Und mit all dem verwirrt steigt Vergessenes auf. Einst dem Sehnsinn Eingprägtes, das sich seltsam erneut, mit dem Fühlen dazu von damals*“ (S. 5).

Der seelische Zustand ist nicht nur durch die syntaktischen Formen, sondern auch durch Lexik wiedergegeben. Und es sind vor allem die ausdrucksvollen Adjektive, die am meisten dazu beitragen: „*fiebrisch*“, „*nervös*“, „*wahnsinnig*“.

Der letzte Satz des zitierten Abschnitts bildet den Übergang von der Gegenwart zu den Erinnerungen. In dem nächsten Absatz, im vierten, handelt es sich um die Selbstanalyse des Erzählenden im Moment

der Vision. Eine Distanz zum Dargestellten ist also schon in dieser ersten Prosa-Skizze sichtbar: der Erzählende gibt sich mit einem gewissen Behagen der Vision hin, und er analysiert in demselben Augenblick diesen Vorgang psychologisch. Obwohl man nicht zuviel in diese erste Skizze hineinlegen darf, ist es doch interessant festzustellen, daß Th. Mann die Darstellung und Analyse sogar in der Vision zugleich gestaltet. Eine ähnliche Erzählhaltung ist in „Der Tod in Venedig“ nachzuweisen: Aschenbachs Visionen sind so gestaltet, daß gleichzeitig eine tiefe Einfühlung in die innere Welt des Helden sichtbar und auch eine Distanz bewahrt wird.

Die Syntax in diesem Absatz entspricht dem Verwischen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie: *„Wie interessiert ich es bemerke, daß mein Blick sich gierig erweitert, als er die Stelle im Dunkel umfaßt! Jene Stelle, aus der sich lichte Plastik stets deutlicher hervorhebt. Wie er es einsaugt; eigentlich nur wähnlt, aber doch selig. Und er empfängt immer mehr. Das heißt gibt sich immer mehr; macht sich immer mehr; zaubert sich immer mehr . . . immer . . . mehr.“* (S. 6).

Das im ersten Satz Beschriebene gehört noch zur Wirklichkeit. Es ist eben die Selbstanalyse des Ich-Erzählers („*ich*“, „*mein Blick*“). Das wichtigste in diesem Satz wird in dem zweiten Satz durch die anaphorische Verwendung der Wörter „*jene Stelle*“ wieder aufgenommen. Der zweite Satz enthält schon keine Angaben mehr über das Ich des Erzählers. Dazu ist dieser Satz elliptisch, was von einer gewissen Lockerheit der syntaktischen Struktur sprechen läßt. Diese Tendenz, die nach Luise Thon<sup>2</sup> ein wesentliches Merkmal der Sprache des Impressionismus ist, tritt auch in den folgenden Sätzen (in dem dritten, vierten und fünften) des zitierten Auszugs auf. Sogar graphisch ist diese Lockerheit der Syntax wiedergegeben. So ausgesprochen impressionistische Prägung der Sprache finden wir im späteren Schaffen Th. Manns kaum, obwohl bestimmte impressionistische Züge in seinem Erzählstil erhalten sind.

Der fünfte Absatz ist als eine unmittelbare Einleitung in die Vision aufzufassen:

*„Nun ist es da, ganz deutlich, ganz wie damals, das Bild, das Kunstwerk des Zufalls. Aufgetaucht aus Vergessenem, wiedergeschaffen, geformt, gemalt von der Phantasie, der fabelhaft talentvollen Künstlerin.“* (S. 6).

Es ist keine unmittelbare Wiedergabe des seelischen Zustands, weil auch die intime Vision mit einer eingehenden Selbstanalyse verbunden

---

<sup>2</sup> „Mehr als jeder andere Stil hat gerade Eindruckskunst etwas Schillerndes, immer Wandelbares an sich. Eines ihrer wichtigsten Bestimmungsmerkmale ist ihre schwere Bestimmbarkeit.“ In: L. Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus, München, 1928, p. 117.

ist. Dadurch wird in der Erzählung eine Distanz von dem Erzählten bewahrt.

Es ist interessant zu bemerken, daß einer der charakteristischen Züge von Th. Manns Stil, das Suchen nach dem „treffenden“ Wort, schon in einem der ersten literarischen Versuche vorhanden ist (... *Aufgetaucht aus Vergessenem, wiedergeschaffen, geformt, gemalt von der Phantasie...*).

Die folgenden fünf Absätze enthalten die Vision als erlebten Eindruck gestaltet. Die ganze Vision ist im Präsens gehalten, die Grenze zwischen dem Gegenwärtigen und dem Vergangenen wird nicht durch die Zeitform des Verbs, sondern durch Zeitadverbien ausgedrückt („jetzt“—„damals“). Das Adverb „damals“ ist in gewissem Sinne schon als Leitmotiv aufzufassen. Es wiederholt sich in der Vision im ersten Absatz („... *Wohl nicht jetzt ringsum, aber damals...* S. 6), im zweiten („... *Lastet auf der Hand, in der bebend der Kampf mit der Liebe, der Sieg der Liebe pulsiert... wie damals... wie damals.* S. 7) und am Ende der Vision, schon nach der Bemerkung des Erzählers, die sich auf die Gegenwart bezieht („*Nun ist es dahin, im Dunkel zerronnen. Ich atme tief-tief auf, denn ich bemerke, daß ich das vergessen hatte darüber. Wie damals auch...* S. 7). Schließlich taucht *damals* in dem letzten Absatz der Skizze noch einmal auf („*Aber ich weiß es nun, so sicher wie damals: Du liebtest mich doch...* S. 7).

Auch die leitmotivische Technik ist für den Stil Th. Manns wie bekannt in höchstem Maße kennzeichnend.

Der Hang zum „musikalischen“ Stil ist auch in der Lexik zu spüren: „... *schon wo es nach dem zarten Gelenk im Formencrescendo Arm werden will, verschwindet es im Ganzen*“ (S. 7).

Hinsichtlich der Lexik läßt sich Folgendes sagen: es fällt ein ästhetisierendes Spiel mit bildhaften Ausdrücken zugunsten der Form auf.

„Gefallen“ ist in der traditionellen Form der Novelle des 19. Jh-s, der Rahmenerzählung, gehalten. Den Kern bildet eine Geschichte aus der Vergangenheit und den Rahmen — die gegenwärtige Situation, ein gemütliches Zusammentreffen von vier Freunden im Atelier des einen, woran sich auch der Erzähler beteiligt. Die Einleitung ist ziemlich ausgedehnt, sie beginnt mit der eingehenden Beschreibung des Raumes, des Künstlerateliers, enthält knappe Charakteristiken der beim Wein angeregt diskutierenden Freunde, sie umfaßt die Diskussion über die Frauenemanzipation und führt unmittelbar zu einer Liebesgeschichte, die den von Dr. Selten vertretenen Standpunkt in der Diskussion unterstützen soll. Dr. Selten ist der Erzähler der Liebesgeschichte, und am Ende erweist sich, daß er auch ihr Held ist. Er erzählt aus der ironischer Sicht

eines lebenserfahrenen und lebensverachtenden Mannes. Einige Belege für die ironische Darstellung:

„Kaum war er vierzehn Tage in P., als er sich natürlich verliebte. Nicht in eine Kellnerin, wie das das gewöhnliche ist, sondern in eine junge Schauspielerin...“ (S. 13).

„...und eines Tages liebte er sie ganz und gar, Auch ihre Seele, welche er noch gar nicht kannte“ (S. 13).

Die ironische Haltung ist nicht nur in der Rede des Erzählers, sondern auch in den dialogischen Szenen zu erkennen (Gespräche mit Irma und Rölling). Die letzte dialogische Szene bei Irma, die Haltung des Jünglings dem alten Herrn gegenüber ist geradezu grotesk gestaltet. Das sieht man sowohl an den Bemerkungen des Erzählers als auch in der direkten Rede, z. B.: „... Zitternd und ächzend rang sich der alte Herr vom Stuhl in die Höhe. Die weiten Hosen schlotterten ihm um die dürren Beine. Er hielt sich die Lenden und wäre beinahe auf seinen Sitz zurückgesunken. Dies stimmte ihn sentimental“ (S. 43); „Ich armer alter Mann! wimmerte er, während er zur Tür wankte, ich armer a r m e r alter Mann! Diese bübische Roheit! . . Oh-ä!-und ein edler Zorn regte sich wieder in ihm“,— aber wir werden uns sprechen! Das werden wir! Das werden wir!“ (S. 44).

Eine besondere Rolle spielt in dieser Novelle das Motiv der Natur. Die Parallele zur Natur dient zur Schilderung der Erlebnisse des Haupthelden von Außensichtstandpunkt, z. B. im folgenden Auszug, wo das Bild der Natur einer sich vergrößernden Spannung im Innern des Helden entspricht:

*„Dann reifte der Frühling. Schon gegen Ende dieses Mai reichte sich eine Anzahl heißer Tage, in denen kein Tropfen Regen fiel. Mit einem fahlen, dunstigen Blau starrte der Himmel auf die dürstende Erde hernieder, und die starre, grausame Hitze des Tages machte gegen Abend einer dumpfen, lastenden Schwüle Platz, die ein matter Luftzug nur desto fühlbarer machte“ (S. 27).*

Es fällt hier die Häufung der Adjektive auf, was für den gesamten Stil Th. Manns höchst charakteristisch ist. Durch die Verwendung der treffend gewählten Adjektiven und adjektivisch gebrauchten Partizipien („heiß“, „fahl“, „dunstig“, „dürstend“, „starr“, „grausam“, „dumpf“, „lastend“, „matt“) wird ein ausdrucksvolles Bild der Natur geschaffen.

Die uns interessierende Parallele wird fortgesetzt: der Held findet seine Befreiung in der Liebe, und für die Natur kommt die Lösung der Spannung durch ein Gewitter. Der Ausklang der Liebesgeschichte fällt mit dem Ausklang des Sommers zusammen. Dabei wird die Parallele zwischen den Gefühlen des Helden und der Natur zum Kontrast:

*„Dann saß er daheim an seinem Tisch, still und schwach.*

*Draußen herrschte in lichter Majestät der liebliche Sommertag.*

*Und er starrte auf ihr Bild, wie sie noch immer dastand, wie früher, so süß und rein. . .* (S. 47).

Und es sind wieder vor allem die Adjektive, die hier das unbetrübte und mit den Gefühlen des Helden kontrastierende Bild der Natur schildern: „*licht*“, „*lieblich*“, „*still*“, „*schwach*“.

Für die gesamte Komposition der Novelle ist die Durchführung des Flieder-Motives von großer Bedeutung. Zum ersten Mal erscheint dieses Motiv in der Szene des ersten Besuchs bei Irma:

*„Unten. . . war ein kleiner hof- oder gartenartiger Vorplatz, an dessen linken Seite ein Fliederbusch die ersten Blüten trieb. Da blieb er stehen und barg sein glühendes Gesicht in dem kühlen Gesträuch und trank lange, während sein Herz pochte, den jungen, zarten Duft (S. 25).*

Zum zweiten Mal taucht das Flieder-Motiv in der Liebesszene auf: *„. . . und in den ersten langen Kuß, um welchen die Welt versank, flutete durch das offene Fenster der Duft des Flieders hinein, der nun schwül und begehrllich geworden war“ (S. 33).*

Die sprachliche Gestaltung des Motivs, besonders ausdrucksvoll in den verwendeten Adjektiven auftretend, verfolgt genau die Stadien der Liebe: „*jung*“, „*zart*“, „*schwül*“, „*begehrllich*“. Auch die weiteren Variationen des Motivs entsprechen der Evolution der Gefühle des Helden. Am Ausklang der Liebesgeschichte tritt das Flieder-Motiv als Kontrast zu dem Zustand des in der Liebe Enttäuschten auf. Damit aber ist die Entwicklung des Leitmotivs noch nicht beendet. Das Motiv des Flieders wird von der einen Ebene der Erzählung in die andere, gegenwärtige, transponiert und erweist sich als der Vorwand für die erzählte Geschichte:

*„Gott sei Dank! sagte Selten. . . und stand auf, um sich einer Vase mit frischem Flieder zu nähern, die ganz hinten im letzten Winkel auf einer kleinen, geschnitzten Etagere stand“ (S. 48).*

Es folgt eine weitere Entwicklung des Flieder-Duft-Motives auf der gegenwärtigen Ebene (S. 48—49), bis sein letztes Ausklang auf dieser Ebene (S. 50) mit dem letzten Ausklang des Motivs auf der Ebene der Vergangenheit (S. 47) zusammenfällt.

Durch Verwendung des Flieder-Motives wird die Einheit der Erzählung, die auf zwei zeitlichen Ebenen spielt und eigentlich von zwei Erzählern geführt wird, bewahrt. Sonst hat die Rahmenform keinen Einfluß auf den Stil der Erzählung. Die Rolle des Ich-Erzählers ist rein formal.

„**Der Wille zum Glück**“ weist wiedereinmal halbtraditionelle Novellenform auf: der Ich-Erzähler berichtet über den Haupthelden der Geschichte, der aber ein naher Freund des Erzählers ist. Deshalb ist der Erzähler in die Geschichte einbezogen und tritt als Zeuge der Ereignisse auf. Trotzdem behält der Erzähler durchgehend seine Rolle als Vermittler eines

fremden Schicksals. Es ist zu vermuten, daß die Geschichte autobiographische Züge hat und daß eine gewisse Identität zwischen dem Ich-Erzähler und dem Helden besteht. Die gewählte Form der Erzählung ist dazu geeignet, diese Identität zu verhüllen und die Distanz zum Erzählten zu bewahren. Die Möglichkeit dieser Identität wird auch durch den Umstand betont, daß Paolo Hofman, der Held dieser Novelle, als ein Vorläufer Tonio Krögers auftritt. Tonio Kröger aber trägt wie bekannt viele autobiographische Züge. Es sind zunächst äußerliche Merkmale, die beide Novellen verbinden: das Motiv des Matrosenanzuges (auch in „Buddenbrooks“ erscheinend), das Thema der Tanzstunde, das Bild eines blonden, fröhlichen Mädchens (die Vorläuferin der blonden und lustigen Ingeborg Holm in „Tonio Kröger“ wie auch der blonden Lilli in den „Hungernden“). Die Verwandtschaft Paolo Hofmans und Tonio Krögers ist auch innerlich ohne weiteres feststellbar. Die Konfrontierung der Gegensätze „Intellekt — Leben“ wird bereits in der Szene des ersten Schultages angedeutet, wo Paolos Haltung der äußeren Welt gegenüber zu Tage tritt (S. 51—52). Es ist eigentlich der Gegensatz „Krankheit—Gesundheit“, auf dem diese Novelle gebaut ist. Die weitere Entwicklung dieses Gegensatzes aber führt zur Problematik Tonio Krögers, und es ist die des Widerspruches des Intellekts zum Leben. In der Novelle „Der Wille zum Glück“ liegt der Schwerpunkt auf der Krankheit des todgeweihten Helden, obwohl Paolo dazu eine Künstlernatur ist.

Der Erzählhaltung nach aber sind die analogen Szenen in „Der Wille zum Glück“ und in „Tonio Kröger“ wesentlich verschieden. Die Anwesenheit des beobachtenden Erzählers wird in „Der Wille zum Glück“ beständig betont. In „Tonio Kröger“ dagegen ist der Erzähler als reale Figur schon verschwunden, und wir empfinden nur das Vorhandensein einer anonymen Figur des Erzählers, des Zeugen der Ereignisse, von dessen Standpunkt die Geschichte erzählt wird. Dabei ist dieser Standpunkt manchmal dem Standpunkt der Figur sehr nahe. Das Verschwinden des Erzählers als einer realen Figur ist mit der wesentlichen Veränderung des Erzählstils verbunden, was aus dem Vergleich der Erzählhaltung beider erwähnten Novellen offensichtlich wird. Da in „Tonio Kröger“ der Erzähler als eine reale Figur nicht mehr auftritt, dominiert in der Novelle die Innensicht. Der Blickpunkt des Erzählers und der Figur ist meistens schwer zu unterscheiden. Der reale Ich-Erzähler in „Der Wille zum Glück“ dagegen ermöglicht nicht nur die Beschreibung der Ereignisse, sondern auch die Erörterung des inneren Zustandes des Helden ausschließlich vom Außensichtsstandpunkt.

Die betonte Distanzhaltung des Erzählers schließt die unmittelbare Wiedergabe der inneren Regungen Paolos Seele aus. Der Erzähler beschränkt sich lediglich auf die sinnlich wahrnehmbaren Äußerungen über

seinen Helden. Als ausdrucksvolles Beispiel der Außersichtsschilderung ist ein treffender Vergleich nachzuweisen, der eine besondere und ständig sich wiederholende körperliche Haltung Paolos kennzeichnet. Leitmotivisch gestaltet, deutet dieser Vergleich auf einen dauernden inneren Zustand des Helden. Es ist das Motiv einer gespannten, einer unheimlichen Ruhe, verbunden mit der Eigenschaft eines Raubtieres:

*„Alles an ihm war, während er neben mir stand, bis auf ein nervöses Zucken der Augenlider, vollkommen ruhig,— von einer gewaltsamen, gespannten Ruhe. Er hatte den Kopf ein wenig vorgestreckt. Seine Stirnhaut war gestraimt. Er machte beinahe den Eindruck eines Tieres, das krampfhaft die Ohren spitzt und mit Anspannung aller Muskeln horcht“ (S. 57).*

*„... Die seltsam gespannte Ruhe, die ich vorhin an ihm beobachtet hatte, war keineswegs von ihm gewichen. Er machte, ohne daß ich genau zu sagen vermöchte, woran es lag, den Eindruck eines sprungbereiten Panthers...“ (S. 60);*

*„... Er befand sich gewöhnlich, trotz seines besorgniserregenden Aussehens in gehobener, freudiger Stimmung und zeigte in der Nähe der Baronesse jedesmal wieder jene unheimliche Ruhe, die ich das erste Mal an ihm wahrgenommen hatte“ (S. 61);*

*„... Und in diesem Augenblick erkannte ich auf seinem Gesicht und in seiner ganzen Haltung den Ausdruck wieder, den ich damals, als ich die Baronesse zum erstenmal sehen sollte, an ihm beobachtete: diese gewaltsame, krampfhaft angespannte Ruhe, die das Raubtier vor dem Sprunge zeigt“ (S. 68).*

Die Außersichtsposition wird ständig betont: „während er neben mir stand“, „die ich vorhin an ihm beobachtet hatte“, „ohne daß ich genau zu sagen vermöchte, woran es lag“, „die ich das erste Mal an ihm wahrgenommen hatte“, „den ich damals, als ich die Baronesse zum ersten Mal sehen sollte, an ihm beobachtete“.

Die Neigung zur leitmotivischen Erzähltechnik zeigt auch die Gestaltung des Themas „Krankheit“. „Blau“, „blaßblau“, „gelblich“, „müde“, „schmal“, „verschleiert“, „fiebernd“ — das sind die Adjektive (oder adjektivisch gebrauchten Partizipien), die in den Variationen dieses Themas immer wieder auftreten neben der direkten Bezeichnungen — „krank“, „krankhaft“.

Es ist interessant zu bemerken, daß auch andere Motive, die in späteren Werken ausführlicher dargestellt, hier im kleinen bereits angelegt sind. So die Gegensätze „Meer und Berge“ oder „Norden und Süden“ spielen nicht nur in Th. Manns späteren Werken, sondern auch in seinen Briefen eine große Rolle. Hier tauchen sie sowohl in der Beschreibung des Ich-Erzählers, als auch in der direkten Rede des Helden (S. 65—66) auf — ein weiterer Beweis für ihre Identität.

In der Darstellung der Familie von Stein klingt zum ersten Mal das Motiv „Geldadel“ an. Das Bild der Eltern (S. 55) genauso wie das der neunzehnjährigen Tochter, Baronessa Ada (S. 57—58), entstammen zweifellos den subjektiven Eindrücken des Autors. In der Beschreibung der Figuren wird die Neigung offenbar, sie durch Gesten und durch Sprechmimik zu charakterisieren. Das Motiv des Geldadels wird mit einigen Variationen in „Wälsungenblut“ wieder aufgenommen. Seine ausgedehnteste Entwicklung aber erhält dieses Motiv im Roman „Königliche Hoheit“.

Die novellistische Studie „Gerächt“ ist ihrem Inhalt nach nahezu eine Anekdote, „ein allerliebstes Abenteuer“. Hinsichtlich der Komposition und, insbesondere, der Erzählsicht bildet diese Studie die Übergangsstufe von der traditionellen Form der Novelle zur aufgelockerteren Form. Nur der erste, einleitende Absatz dieser Studie knüpft sie an, die novellistische Tradition, an die Rahmenkomposition:

*„An die einfachsten und grundsätzlichen Wahrheiten“, sagte Anselm zu vorgerückter Stunde, „verschwendet das Leben manchmal die originellsten Belege“ (S. 86).*

Abgesehen von diesem Satz, erfahren wir kein Wort mehr über diesen zwar genannten aber keine eigenen Charakterzüge besitzenden Erzähler. Das Gesagte gilt auch für die Erzählzeit, die mit „zu vorgerückter Stunde“ nur ungefähr angedeutet wird. Daraus ist zu folgern, daß sowohl der Erzähler als auch die Situation belanglos für die erzählte Episode sind. Die Erzählung könnte als die Erweiterung und Begründung der im ersten Satz formulierten These,— ähnliche Erzählsituation findet sich auch in „Gefallen“ und in der „Anekdote“,— bezeichnet werden. Die darauf folgende Episode wird ohne Einmischung des kaum erwähnten Erzählers wiedergegeben.

Auch in der Prosa-Skizze „Anekdote“ lehnt sich die Erzählhaltung an die novellistische Tradition. Aber genauso wie in der Studie „Gerächt“, ist auf den vollständigen Rahmen verzichtet. Im einleitenden Absatz wird die typische für die ersten novellistischen Versuche Situation geschildert: das Gespräch in einem Kreis von Freunden, unter denen sich sowohl der formale Erzähler-Autor, als auch der eigentliche Erzähler befinden. Durch den einleitenden Absatz wird der Leser auf die unmittelbar folgende Geschichte vorbereitet, in der, wie auch in der Novelle „Gefallen“, eine von vielen im Gespräch behandelten philosophischen Thesen bewiesen werden soll. Diesmal ist es der philosophische Satz, das Ziel aller Sehnsucht sei die Überwindung der Welt. Der letzte Satz der Einleitung bildet den unmittelbaren Übergang zur Geschichte: *„Und angeregt durch diese Betrachtungen, erzählte jemand die folgende Anekdote, die sich nach seiner Versicherung buchstäblich so, wie er sie wiedergab, in der eleganten Ge-*

sellschaft seiner Vaterstadt ereignet haben sollte“ (S. 136). Kennzeichnend für die Erzählhaltung ist nicht nur die Tatsache, daß sich am Ende der Erzählung kein Übergang mehr zur gegenwärtigen Ebene vollzieht,— keine vollkommene Rahmenkomposition wie gesagt,— sondern auch, daß der eigentliche Erzähler als „jemand“ bezeichnet wird und keine persönlichen Züge besitzt, wie z. B. der lebenserfahrene und lebensverachtende Dr. Selten in „Gefallen“. Deshalb läßt sich kein Unterschied zwischen den beiden Erzählern feststellen.

Übrigens ist das Thema der „Anekdote“ in den späteren Novellen Th. Manns mehrmals wieder aufgenommen. Es ist das Thema eines ungleichen Ehepaars, als eine von mehreren Variationen des Gegensatzes „Intellekt-Leben“,— das den Inhalt der Novellen „Luischen“ und „Ein Glück“ bilden. Dasselbe Thema, in „Der kleine Herr Friedemann“ nur angedeutet, tritt unverkennbar in „Tristan“ auf. In der „Anekdote“ ist das Motiv einer merkwürdigen Ehe auch nur angedeutet, nicht endgültig zu einem scharfen Gegensatz geführt, wie in „Luischen“ und „Tristan“, wo die grundverschiedenen Naturen der Eheleute zu einem tragischen Ende führen.

„Wälsungenblut“, 1906 entstanden, gehört zu den bedeutendsten Novellen des Frühwerks. Endgültiger Verzicht auf den Erzähler, der zugleich in der Handlung eine Rolle spielt, d. h. eine reale Figur des Mitwirkenden oder Beobachtenden ist, wird in dieser Novelle erkennbar. Hinsichtlich der Erzählhaltung in „Wälsungenblut“ läßt sich schon von der Anwesenheit eines anonymen Erzählers sprechen, der in den späteren Novellen Th. Manns oft auftritt.

Es sei hier bemerkt, daß es keine einheitliche Erzählhaltung in „Wälsungenblut“ gibt. Die Novelle zerfällt in einzelne Fragmente, die durch verschiedene Standpunkte in der Erzählhaltung gekennzeichnet sind. Der epische Erzähler, wie wir ihn in späteren Werken Th. Manns finden, wird hier am stärksten in der „Walküre“-Darstellung sichtbar. Aber auch hier wird der Blickpunkt unerwartet von dem Erzähler zur Figur hin verschoben: die Schilderung des zweiten Aktes der Oper in der „Walküre“-Episode geschieht außer Sicht der Figur.

Für die Erzählhaltung im zweiten Teil der Novelle ist der Wechsel des Blickpunktes überhaupt kennzeichnend. Obwohl auch in diesem Teil, wie in der gesamten Novelle, die Sicht des Erzählers dominiert, steht sie im zweiten Teil oft der Sicht der Figur sehr nahe. Ab und zu tritt der Erzähler in den Hintergrund und läßt die Figur unmittelbar sprechen. Es besteht zwar keine Identität zwischen dem Erzähler und der Figur, aber auch die Distanz ist nicht immer scharf genug angedeutet. Es fällt manchmal schwer, im zweiten Teil der Novelle die Sicht des Erzählers von jener der Figur eindeutig zu trennen. Eine analoge Erzählhaltung finden wir in der Novelle „Tonio Kröger“.

Der einleitende Teil der Novelle läßt, wie schon gesagt, die Anwesenheit eines anonymen Erzählers vermuten, der eine ihm sehr vertraute, mit seinen eigenen Eindrücken verbundene Umgebung beschreibt. Durch die Verwendung der unpersönlichen Formen „man“ und „es“ bleibt dieser Erzähler völlig im Schatten.

Weiter fällt in der einleitenden Szene die Dramatisierung des Erzählens auf. Dies gilt insbesondere für die Einführung der handelnden Personen. Th. Mann läßt sie wie in dem Drama in einem bestimmten Moment auftreten. Damit ist die Illusion eines momentanen, wirklichen Vorganges erreicht<sup>3</sup>. Ausgesprochen dramatisch ist auch die Raumschilderung, bei der der Erzähler in der Lage ist, seine Person vergessen zu machen<sup>4</sup>.

Der erste Auftritt jeder handelnden Person ist mit einer knappen Charakteristik verbunden. Die Hauptfiguren der Geschichte, das Zwillingpaar Siegmund und Sieglinde, werden eingehend beschrieben, sie treten aber im ersten Teil der Novelle nicht in den Vordergrund. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Schilderung des Milieus, die Atmosphäre des Luxus, der Erlesenheit, der Eleganz wird bildhaft wiedergegeben.

Als Träger und Schöpfer dieser Atmosphäre ist Herr Aarenhold zu betrachten. Sein Bild wird in verschiedenen Aspekten und mit verschiedenen stilistischen Mitteln geschaffen. Schon beim ersten Auftritt wird diese Figur durch Gesten und Mimik geschildert. Ab und zu wird Herr Aarenhold durch die Beschreibung des Erzählers charakterisiert. Zu den Mitteln seiner Charakteristik gehören weiter direkte, indirekte und erlebte Rede. Durch das vielseitige, sowohl vom Außensicht als auch vom Innensichtstandpunkt gezeigte Bild des Herrn Aarenhold wird das Thema „Geldadel“ im ersten Teil der Novelle vertreten.

Bevor wir zur Analyse des zweiten Teils der Novelle übergehen, läßt sich folgendes betonen: obwohl es im ersten Teil des „Wälsungenblutes“ den Anschein hat, daß ein anonym er Erzähler auftritt, handelt es sich hierbei eher um eine dramatische als um eine epische Erzähltechnik.

Im zweiten Teil wird das Thema „Geldadel“ in eine andere Ebene transponiert. Indem die Erzählperspektive sich immer mehr auf den Blickpunkt der Figur konzentriert, wird ein jäher Wechsel in der Erzählhaltung ersichtlich.

Die bisherige Darlegung verriet subjektive Bewertung des sich ganz im Schatten verhaltenden anonymen Erzählers. Der Erzähler bleibt zwar im Schatten auch im zweiten Teil, abgesehen von den schon genannten Stellen der „Walküre“-Episode. Die Beschreibung des ersten und des dritten Akte der Oper zeigt einen bestimmten Blickpunkt, der weder der Siegmunds oder Sieglindens, noch der des Publikums ist. Es läßt sich

<sup>3</sup> K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt, 1956, p. 133.

<sup>4</sup> K. Friedemann, op. cit., p. 181.

behaupten, daß dies der Blickpunkt des Erzählers ist. Der zweite Akt der Oper dagegen wird ausschließlich mit den Augen Siegmunds gesehen, in dessen Gedanken aber die des Autors zu vermuten sind.

Die „Walküre“-Darstellung bildet eine der Erzählschichten in dieser Novelle, wo jedes einzelne Thema eine besondere Erzählhaltung hat.

In der Oper-Beschreibung dominiert eine ironisch-begeisterte Haltung, einen bestimmten Blickpunkt verratend. Wir haben festgestellt, daß dies der Blickpunkt des Erzählers ist (abgesehen von der Schilderung des zweiten Aktes). Die Behauptung erscheint um so begründeter, wenn wir an die begeistert-kritische Wagner-Auffassung Th. Manns denken. In der Schilderung des ersten sowie des dritten Aktes — besonders ausgedehnt und ausführlich wird der erste Akt beschrieben — dominiert die Außensicht. Die handelnden Personen der Novelle, 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.

Eine andere Erzählhaltung ist in der Beschreibung des zweiten Aktes nachzuweisen, der, wie gesagt, aus dem Blickpunkt Siegmunds gezeigt wird. Die Schilderung enthält keine ironischen Züge. Vielmehr wird eine Parallele betont zwischen den Vorgängen auf der Bühne und dem inneren Zustand Siegmunds. Der Schwerpunkt des Erzählens liegt auf der Innensicht, Siegmunds Gedanken und Gefühle treten in den Vordergrund, sie werden als erlebte Rede wiedergegeben.

Wenn wir an die Erzählsituation insgesamt in dieser Novelle denken, können wir folgendes feststellen: hinsichtlich der Milieuschilderung und der vielseitig geformten Charakteristik Herrn Aarenholds läßt sich im ersten Teil der Novelle von der Freude an Darstellung sprechen; der Problematik nach aber ist der zweite, der umfangreichere Teil der Novelle wichtiger. Hier wird das Thema des außergewöhnlichen Lebens, der Außerwähltheit behandelt, obwohl auch im etwas parodistischen Sinne. Eng damit ist das Problem der Scheinexistenz verknüpft, das mit der Problematik des späteren Th. Manns verbunden ist. Denken wir etwa an „Bajazzo“ oder an den Roman „Königliche Hoheit“.

Im Mittelpunkt der Erzählung steht in diesem Teil die Gestalt Siegmunds. Mit großer Ausführlichkeit wird seine raffinierte, keiner Tätigkeit gewidmete Existenz gezeigt. Im Vergleich mit den späteren novellistischen Werken, die das Problem der Dekadenz, des Außenseitsstehens behandeln, erweist sich die ziellose, formale Existenz Siegmunds als ziemlich unkompliziert und ohne weiteres erklärbar. Das Verhältnis zwischen den Lebensbedingungen und der Entwicklung der Persönlichkeit tritt hier

klar zu Tage. Das Außenseitentum Siegmunds ist weder durch irgendeine physische noch durch besondere psychische Eigenheiten bedingt und erscheint deshalb nicht in solchem Maße fatal, als dies für die Außenseiter der späteren Novellen gilt. Auch ist Siegmund keine tiefe Unzufriedenheit mit seiner Lage eigen, er genießt das luxuriöse, „reich ausgestattete“ Leben. Seine Unfähigkeit zur ernstesten künstlerischen Tätigkeit empfindet Siegmund nicht tief, eher unbewußt.

Die Grundhaltung im Erzählstil dieses Abschnittes ist die der Außensicht. Wir vermuten einen beobachtenden Erzähler, dessen Blickpunkt manchmal sehr nahe dem Blickpunkt der Figur ist. Die Außensicht wird erkennbar in der ausführlichen Beschreibung der Umgebung, der Gewohnheiten Siegmunds, und im einzelnen, in der Beschreibung seiner Toilette für die Oper. Die Beschreibung wird aber ab und zu unterbrochen, Das Dazwischenliegende ist der Erzählsicht nach schwer zu definieren. Es könnten auch die Gedanken der Figur sein, wenigstens in einigen Stellen (S. 111, S. 112) ist die Innensicht unverkennbar.

Eine ähnliche Erzählhaltung finden wir in der Novelle „Tonio Kröger“, wo Außensicht und Innensicht in solchem Grade ineinanderverflochten, daß eine genaue Trennung der zwei Erzählschichten, — der Rede des Erzählers und der Figurenrede-, schwerfällt. Genauso wie in „Tonio Kröger“ lassen sich auch in „Wälsungenblut“ nur aus der gesamten Erzählsituation Schlußfolgerungen ziehen. Die Grundhaltung ist aber in dieser frühen Novelle, wie schon gesagt, die der Außensicht. Es ist vor allem der Erzähler, der uns in das innere und äußere Leben der Figur Einblick gewährt. Dabei fallen der Blickpunkt des Erzählers und der der Figur manchmal zusammen, vor allem in den Episoden, wo die Rede von den Problemen des Schöpfungstums ist (eine analoge Situation ist in „Tonio Kröger“ zu finden).

Es sei hier bemerkt, daß die Probleme des Schöpfungstums in „Wälsungenblut“ nicht so eindeutig erörtert werden, wie es in „Tonio Kröger“ der Fall ist. Es ist hier vielmehr die Untersuchung einer problematischen Gestalt, denn als solche kann Siegmund genannt werden.

Zusammenfassend läßt sich folgendes hervorheben: Mehrere Züge der Frühwerke Th. Manns werden in seinem späteren novellistischen Schaffen wieder aufgenommen und weiterentwickelt. Zu den charakteristischen Eigenheiten von Th. Manns Stil, die schon in seinem Frühwerk vorhanden sind, gehören:

das Suchen nach dem treffenden Wort, das bereits in einem der ersten literarischen Versuche (die Prosa-Skizze „Vision“) zu Tage tritt;

die Verwendung von ausdrucksvollen Adjektiven sowie die Häufung der Adjektive (eine besonders reiche Skala von verwendeten Adjektiven fällt in „Gefallen“ auf);

die leitmotivische Technik, die eine bedeutende Rolle sowohl in der Komposition als auch in der Erörterung der Erlebnisse des Haupthelden spielt („Gefallen“, „Der Wille zum Glück“, „Wälsungenblut“);

die Charakterisierung der Figuren durch die Gesten und durch die Sprechmimik („Der Wille zum Glück“, „Wälsungenblut“);

die gesamte ironische Haltung der Erzählung („Gefallen“) wie auch der Hang zum Grotesken (in der „Anekdote“ angedeutet);

der Wechsel von Außensicht und Innensicht sowie das Verschwinden der Grenzen zwischen zwei verschiedenen Erzählschichten — der Rede des Erzählers und der Figurenrede.

Zu den Zügen, die im späteren Th. Manns Werk kaum zu finden sind, können zugerechnet werden:

die Verwendung von aufgelockerten syntaktischen Konstruktionen („Vision“), welche für den Stil des deutschen Impressionismus kennzeichnend sind;

die Durchführung der Parallele (oder des Kontrasts) zwischen dem seelischen Zustand des Helden und der Natur.

In Hinsicht auf die Novellenform und die Erzählhaltung weisen die Frühwerke eine bestimmte Entwicklung auf:

Die kleine Prosa-Skizze „Vision“ kann nicht als Novelle bezeichnet werden;

„Gefallen“ ist in der traditionellen Form der Novelle gehalten, der Rahmenerzählung. Diese Form kommt im späteren Novellistischen Schaffen Th. Manns selten vor. Die Rahmenkomposition übt aber auch in dieser Novelle keinen bedeutenden Einfluß auf den Erzählstil aus. Wie auch so oft im späteren Schaffen des Dichters, ist auch hier der Wechsel von Außensicht und Innensicht als wesentliches Merkmal der Erzählhaltung hervorzuheben;

„Der Wille zum Glück“ knüpft sich der Erzählhaltung nach auch an die traditionelle Novellenform. Der Ich-Erzähler behält durchgehend seine Rolle als Vermittler eines fremden Schicksals, ist aber auch selbst in die Geschichte einbezogen. In „Tonio Kröger“ dagegen (thematisch setzt „Tonio Kröger“ die in „Der Wille zum Glück“ begonnene Erörterung des Gegensatzes „Intellekt—Leben“ fort) ist der Erzähler als reale Figur schon verschwunden, in der Novelle dominiert Innensicht. Die Grundhaltung in „Der Wille zum Glück“ ist die Erzählung vom Außensichtstandpunkt;

Für eine novellistische Studie „Gerächt“ ist eine unvollständige Rahmenkomposition kennzeichnend. Der scheinbare Erzähler besitzt keine eigenen Charakterzüge, seine Rolle ist rein formal;

Auch in der Prosa-Skizze „Anekdote“ lehnt sich die Erzählhaltung an die novellistische Tradition. Aber es ist hier, wie in „Gerächt“, auf den

vollständigen Rahmen verzichtet. Der Erzähler ist als „jemand“ bezeichnet und besitzt keine persönlichen Züge.

Der Verzicht auf den vollständigen Rahmen führt zum Zurücktreten des objektiven, neutralen Erzählers. Deshalb können die beiden Studien — „Gerächt“ und „Anekdote“ — als eine Übergangsstufe von der traditionellen Form der Novelle zur aufgelockerteren Form betrachtet werden.

In der vielschichtigen Erzählhaltung der Novelle „Wälsungenblut“ ist ein Suchen nach der epischen Erzähltechnik zu erkennen: endgültiger Verzicht auf den Erzähler, der zugleich in der Handlung eine Rolle spielt; Anwesenheit eines anonymen Erzählers; Wechsel der Erzählsicht. Es gibt keine einheitliche Erzählhaltung in „Wälsungenblut“. Die Züge der epischen Erzähltechnik sind nur im zweiten Teil der Novelle nachzuweisen. Der erste Teil dagegen trägt ausgesprochen dramatischen Charakter. Die Erzählhaltung im zweiten Teil ist der in „Tonio Kröger“ ähnlich. Nur die Verbundenheit zwischen dem Erzähler und dem Helden ist in „Wälsungenblut“ geringer als in „Tonio Kröger“. Aber genauso wie in „Tonio Kröger“, fallen die Gedanken des Erzählers und des Helden zusammen, wenn die Rede von den Problemen des Schöpfertums ist.

Die ersten novellistischen Versuche können als Entwicklungsstufen in die Richtung der epischen Erzähltechnik Thomas Manns betrachtet werden. Auch dem Inhalt nach sind sie mit den späteren Novellen verbunden (die erste Gestaltung des Gegensatzes „Intellekt—Leben“ in „Der Wille zum Glück“, die Erörterung der Gegensätze „Krankheit—Gesundheit“, „Meer und Berge“, „Norden und Süden“ sowie die Themen des Geldadels oder der ungleichen Ehe).

*Dezember, 1970*

## **ANKSTYVŪJŲ TOMO MANO NOVELISTINIŲ KŪRINIŲ STILISTINĖS YPATYBĖS**

### **Re z i u m ė**

Ankstyvosios Tomo Mano novelės, eskizai ir fragmentai, jam pačiam pageidaujant, nebuvo įtraukti į pilną jo raštų rinkinį. Pirmą kartą šie kūriniai buvo pakartotinai išspausdinti 1958 m. kartu su kitomis T. Mano novelėmis. Atskiru leidiniu jie pasirodė tik 1965 m.

Dėl tokios išskirtinės padėties šie T. Mano kūriniai niekada nebuvo išsamiai išanalizuoti ne tik stilistiniu požiūriu, bet ir problematikos atžvil-

giu. Tuo tarpu novelės, įtrauktos į rinkinį „Puolusi“ („Gefallen“), pasižymi daugeliu stilistinių bruožų, kurie ne tik išlieka vėlyvesniuose kūriniuose, bet sustiprėja ir tampa charakteringais brandaus Tomo Mano stiliaus bruožais. Prie tokių stilistinių ypatybių galima priskirti:

siekimą surasti tikslų apibūdinimą, taiklų žodį (šis siekimas ryškėja jau viename iš pirmųjų kūrinių, eskize „Vizija“);

gausių išraiškingų būdvardžių vartojimą (ypač turtinga būdvardžių skalė novelėje „Puolusi“);

leitmotyvinę techniką, kuri vaidina svarbų vaidmenį tiek novelių kompozicijoje, tiek herojų vidinio pasaulio atskleidime („Puolusi“, „Laimės troškimas“, „Velzungų kraujas“);

personažų charakterizavimą su gestų, mimikos ir kalbos manieros pagalba („Laimės troškimas“, „Velzungų kraujas“);

ironišką pasakojimo manierą („Puolusi“) arba polinkį į groteskinį vaizdavimo būdą („Anekdotos“);

išorinės ir vidinės pasakojimo perspektyvų kaitą.

Sugretinus išanalizuotas noveles, pastebimas vystymasis nuo tradicinės novelės formos (rėminė konstrukcija, pasakotojas yra realus veikiantysis asmuo) iki laisvesnės modernios novelės, palaipsniui atsisakant ne tik kompozicinių rėmų, bet ir pasakotojo, kuris kartu yra novelės veikėjas. Todėl ankstyvosios T. Mano novelės gali būti interpretuojamos kaip pakopos rašytojo epinės pasakojimo technikos raidoje.

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАНИХ НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТОМАСА МАННА**

Раминта ГАМЗЮКАЙТЕ

### **Резюме**

Ранние новеллы, эскизы и фрагменты Т. Манна, по его желанию, не были включены в полное собрание сочинений. Эти произведения впервые появились повторно в 1958 году вместе с другими новеллами. Как отдельное издание они вышли из печати только в 1965 году по случаю 90-ой годовщины со дня рождения и 10-ой годовщины со дня смерти Т. Манна.

Ввиду таких исключительных обстоятельств ни стилистика, ни проблематика этих произведений Т. Манна никогда не были основательно проанализированы. Мы обратились к анализу новелл, вошедших в сборник «Падшая», так как им присущи многие стилиевые черты, ко-

которые не только сохраняются в последующих произведениях, но и становятся характерными чертами уже сформировавшегося стиля Т. Манна. В качестве таких стилистических особенностей можно выделить:

поиски точного, «разящего» слова, которые намечаются уже в одном из первых литературных опытов, в эскизе «Визия»;

обильное употребление выразительных прилагательных (в этом отношении особенно выделяется новелла «Падшая»);

технику лейтмотивов, играющую важную роль как в композиции новелл, так и в раскрытии внутреннего мира персонажей («Падшая», «Воля к счастью», «Кровь вэльзунгов»);

характеристику персонажей посредством жестов, мимики, речевой манеры;

ироническую установку в повествовании («Падшая») или тенденцию к гротескному изображению («Анекдот»);

чередование внешней и внутренней перспектив в повествовании.

Проанализированные выше произведения неоднородны как по объему, так и по художественной форме. Они отражают движение от традиционной формы новеллы (рамочная конструкция; рассказчик, выступающий в качестве действующего лица) к более свободной форме современной новеллы (постепенный отказ не только от композиционной рамки, но и от рассказчика, являющегося одновременно действующим лицом новеллы). Поэтому первые новеллистические сочинения могут рассматриваться как ступени в развитии эпической техники повествования Томаса Манна.