

1 Positives Außenseitertum: Thomas Manns *Wunderkind* als Geliebter Apolls

O Zeit der drei bis sechs Bogen langen Briefe, o Zeit, da man sich noch in Briefen ausgab, auslebte, in Briefen sein Talent erprobte und in Briefen seine Erlebnisse bezwang und gestaltete, – wohin, wenn ich fragen darf, bist du entschwunden! Nun sitzt man nicht mehr einsam, frei und verpflichtungslos in seinem Kämmerlein und dichtet so l'art pour l'art vor sich hin. Nun fühlt man sich im Lichtbereich eines ungeheuren Scheinwerfers, in ganzer Figur sichtbar der Öffentlichkeit, mit Verantwortung belastet für die Verwendung der Gaben, die man unklug genug war der Mitwelt zu verrathen, und die Neue Freie Presse telegraphirt nach einer Novelle, einer Novelle aus meiner geschätzten Feder für ihre geschätzte Weihnachtsnummer, – im Ernst, das thut sie, und nach dem zweiten Telegramm habe ich ihr denn auch irgend einen Wischer für die nächsten Tage zugesagt, während ich doch gerade mit einer Studie für das erste Heft der ‚Neuen Rundschau‘ fertig bin, dem ‚Tag‘ ein Feuilleton bauen soll, einen Berg wichtiger Bücher lesen möchte und vor allem an meinen Florentiner Dialogen weiter schreiben müsste...¹

Nur ein „Wischer“ sollte *Das Wunderkind* werden, wie Thomas Mann Anfang Dezember 1903 an den Schriftsteller Walter Opitz schreibt. In der Tat handelt es sich bei der kurzen Erzählung um eine Auftragsarbeit für die Weihnachtsnummer der *Neuen Freien Presse*, die Mann, wie er dem Bruder Heinrich gegenüber „ohne Scham“ äußert, „des Geldes wegen“² verfasst.

Dem Verleger S. Fischer erklärt er hingegen, dass die Erzählung ihm besser als *Ein Glück* gelungen sei: „Das Genre freilich ist gut: es ist wirklich einmal eine Skizze, während das Meiste, was unter diesem Namen geht, bloß schlechte Novelle ist“³.

Thomas Mann ist *Das Wunderkind* unter den „kleinen Sachen [...] das Liebste“⁴, wie er wenige Jahre später dem Germanisten und Nietzsche-Autoren Ernst Bertram gesteht. Die Wahl der „Skizze“ zur Titelgeschichte des nächsten Novellenbandes sowie ihre Bestimmung als „Zugstück“⁵ zu verschiedenen Schallplattenaufnahmen werden aus dieser Äußerung deutlich.

Die Erzählung geht, wie so oft bei Thomas Mann, auf ein reales Erlebnis zurück. Im Sommer 1903 hört er, vermutlich in einem Konservatorium-Konzert, den gerade einmal neunjährigen Loris Margaritis am Klavier, der in München großes Aufsehen erregt. Der Konzertabend wird als Karrierebeginn des griechischen Pianisten gewertet.

¹ Thomas Mann: Briefe 1889-1936. Band I. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1961. S. 39f. [Briefe I]

² Thomas Mann, Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1995. S. 24.

³ Thomas Mann: Teil I: 1889-1917. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. München und Frankfurt, 1975 (= Dichter über ihre Dichtungen; 14). S. 216.

⁴ Thomas Mann: Thomas Mann an Ernst Bertram. Hrsg. von Inge Jens. Briefe aus den Jahren 1910-1955. Pfullingen: Neske, 1960. S. 8.

⁵ Franz Orlik: Thomas Manns „Skizze“ *Das Wunderkind* – ein Künstler und sein Publikum. In: *Wirkendes Wort* 1 (1991). S. 48-62:60.

Peter de Mendelssohn gibt an, dass Thomas Mann den jungen Künstler nicht wieder gesehen hat. Jahrzehnte später schreibt die Witwe, die Pianistin Ida Margaritis-Rosenkranz, an Thomas Manns Tochter Erika, dass ihr Mann *Das Wunderkind* gelesen und sich sehr darüber gefreut habe. Beigelegt ist dem Brief eine Fotografie des Neunjährigen, auf der er genauso abgebildet ist, wie die Erzählung ihn schildert⁶: Mit „weißseidene[m] Jäckchen von phantastischem Schnitt“ bekleidet, ist er ein kleiner achtjähriger „Knabe“, der „das harmloseste Kindergesichtchen von der Welt“⁷ hat.

1.1 Künstlertum und der Reklameapparat: Bibi Saccellaphylaccas

Die Atmosphäre in dem „prunkhafte[n] Saal“, in dem „Gasthof ersten Ranges“⁸, in welchem das Wunderkind konzertiert, wird vermutlich ähnlich der im Münchener Konservatorium gewesen sein: „Das Wunderkind kommt herein – im Saale wird's still“.⁹ Dieser erste Satz legt als Exposition der Erzählung die herausragende Stellung des Protagonisten dar. Bibi Saccellaphylaccas, so der Name des den mit „Empirekränzen und Fabelblumen“¹⁰ geschmückten Raum betretenden Künstler-Protagonisten, „geht in den Applaus hinein, wie in ein Bad, ein wenig fröstelnd, von einem kleinen Schauer angeweht, aber doch wie in ein freundliches Element“¹¹. Der kleine Künstler erfüllt bereits hier nicht die negativ besetzte Außenseiterposition, die Mann als ein Grundmotiv seines Gesamtwerkes bezeichnet: Der kleine Pianist ist eben nicht

ein von der Natur stiefmütterlich behandelter Mensch, der sich auf eine klug-sanfte, friedlich-philosophische Art mit seinem Schicksal abzufinden weiß und sein Leben ganz auf Ruhe, Kontemplation und Frieden abgestimmt hat.¹²

Vielmehr lässt sich der Protagonist zu den erwählten, den ausgezeichneten und auserkorenen Außenseitern zählen.

Dieses positive Außenseitertum wird eingeführt und getragen durch ein System verschiedener Motive. Die gleich zu Beginn der kurzen Erzählung auftretenden „Leute“¹³ sind ein Leitmotiv, das als eine Art „Hydra“ fungiert, deren zahlreiche Köpfe als „Leutehirne[...]“ das Wunderkind aus unterschiedlichen Perspektiven einschätzen, kommentieren. „Each

⁶ Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Band 1: 1875-1918.* Frankfurt: Fischer, 1975. S. 874 f.

⁷ GW, VIII, S. 339.

⁸ Ebd., S. 341

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² GW XIII, S. 135.

¹³ GW VIII, S. 339.

hydrahead of the *Leute* functions separately but is restricted by the common body in its individual development“¹⁴, schreibt Esther Lesér, vernachlässigt jedoch die eigentliche Funktion der vielköpfigen Schlange, das positive Topos des Außenseiters zu stützen und kontinuierlich weiter zu entwickeln. Im Verlauf der „Skizze“ werden die „Leute“ zu einem weiteren Protagonisten, der zusammen mit dem „gewaltigen Reklameapparat“¹⁵ – verbunden mit der Figur des Impresarios – die Erzählung nicht nur triadisch strukturiert, sondern vor allem trägt.

Der Reklameapparat, welcher im Vorfeld die „Leute schon betört, ob sie es wissen oder nicht“¹⁶, leitet bereits zu Beginn die durch Friedrich Nietzsche motivierte Künstlerkritik Thomas Manns ein, welche hier jedoch im Gegensatz zu den großen Novellen, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, anders ansetzt.

Der Impresario, der die Reklamemaschinerie im Vorfeld der Veranstaltung initiiert, „huldigt dem Prinzip der ehrfurchtgebietenden Preise“¹⁷, um die vornehme Gesellschaft anzulocken, und weist nur dezent-diskret auf die „künstlerische Bedeutung“¹⁸ hin. Nach dem Konzert gibt er, in der scheinbaren Klimax der Erzählung, „wie übermannt“ dem Wunderkind einen „schallenden Kuß“¹⁹ auf den Mund und lässt damit den Beifallssturm zum Orkan anschwellen: Die Kunst amtiert als Dienerin der Masse.

Der Kuss, der „wie ein elektrischer Stoß in den Saal“ fährt, „die Menge wie ein nervöser Schauer“²⁰ durchläuft, ist Arm und Instrument des Reklameapparats und akzentuiert die Androgynie des Wunderkindes sowie dessen erotische Ausstrahlung auf die Leute beiderlei Geschlechts.²¹

Der kleine Künstler, welcher ternär, doch in dieser Konfiguration gleichwohl hervorgehoben, mit den Leuten, der anonymen Masse und dem Reklameapparat verbunden ist, wird überwiegend durch kontradiktorische Attribute beschrieben. So ist das Wunderkind ganz in weiße Seide gekleidet, „und sogar seine Schuhe sind aus weißer Seide. Aber gegen die [...] Höschen stechen scharf die bloßen Beinchen ab“²². Gleichfalls hat der

¹⁴ Esther H. Lesér: *The Infant Prodigy*. In: Esther H. Lesér: *Thomas Mann's Short Fiction: An Intellectual Biography*. Rutherford: Fairleigh, Dickinson, 1989. S. 135-139. S. 135.

¹⁵ GW VIII, S. 339.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 341.

¹⁸ Ebd., S. 340.

¹⁹ Ebd., S. 346.

²⁰ Ebd.

²¹ Der Kuss als scheinbare Klimax der Erzählung erinnert an *Mario und der Zauberer*, dient hier aber nicht zentral zur Reflexion der Sexualität der Protagonisten und ist vor allem aufgrund seines nicht-letalen Ausganges anders zu bewerten.

²² GW VIII, S. 339.

Knabekünstler „glattes, schwarzes Haar, das ihm bis zu den Schultern hinabhängt und trotzdem seitwärts gescheitelt [...] ist.“²³ Innerhalb der antithetischen Struktur der Schilderung überwiegt die hell strahlende, sich durch die Unschuldssfarbe absetzende Charakterisierung des Wunderkindes als positiver Außenseiter.

Das seidene Weiß des kleinen Pianisten ist nicht die Farbe der „Blonden, Lebendigen, Glücklichen“²⁴, der Lichtmenschen in *Tonio Kröger*, die in sonnendurchfluteter Leichtigkeit die „Wonnen der Gewöhnlichkeit“²⁵ leben. Die Farbwahl hebt dieses vielmehr aus der grauanonymen Masse der Leute, unterstreicht seine Außergewöhnlichkeit.

Das positive Außenseitertum des „versierte[n] Wicht[es]“, des „Knirps[es]“, wie er trotz seiner Außerordentlichkeit betitelt wird, begründet sich aus einer Kombination von artistisch-schauspielerischer Darstellungskunst und musikalischem Können, die von den Leuten partiell erkannt wird. Die notwendige Atmosphäre, wenn der „Teufelskerl“ „sitzt und spielt, ganz klein und weiß glänzend vor dem großen, schwarzen Flügel“²⁶, wird vorbereitet durch den Reklameapparat, der für die Kreation des Gesamtbildes unerlässlich ist.

Jedes der „Leutehirne[...]“, jeder Kopf der Hydra ist isoliert von den anderen, kultiviert dabei intentional die eigene persönliche Unfähigkeit, welche die Distanz zum Künstler-Außenseiter fundiert: „Die Leute sitzen in langen Reihen und sehen dem Wunderkinde zu. Sie denken auch allerlei in ihren Leutehirnen.“²⁷ Die Isolation ist dabei gemeinsames Merkmal der Leute und des Kinderpianisten, wobei die des letzteren „public, aggressive, confident, and sure of mastery“²⁸ ist.

Zu Beginn wird ein „alte[r] Mann“ mit einem „knolligen Geschwulst auf der Glatze“ und einem „Siegelring am Zeigefinger“²⁹ beschrieben, der im inneren Monolog einen Vergleich zwischen dem kleinen Pianisten und dem Jesuskind bemüht. Dieser erst ermöglicht ihm Respekt und Anerkennung der Leistung, da er sich durch diesen „vor einem Kinde beugen“ darf, „ohne sich schämen zu müssen“³⁰.

Der Christuskind-Vergleich stützt das positive Außenseitertum des kleinen Klavierspielers und trägt als ‚Unschuldsmetaphorik‘, der weißseidenen Kleidung und der Schuhe des Wunderkindes gleich, zur stilisierenden Zeichnung dessen bei.

²³ GW, VIII, S. 339.

²⁴ Ebd., S. 335.

²⁵ Ebd., S. 303.

²⁶ Ebd., S. 342.

²⁷ Ebd., S. 344.

²⁸ Howard Nemerov: *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963. S. 299.

²⁹ GW, VIII, S. 344.

³⁰ Ebd.

Abgesehen von einer bereits im Titel der Skizze zu erkennenden Parallelität zwischen Wunder- und Jesuskind – schließlich ist der Gottessohn in der Futterkrippe im Stall zu Bethlehem ein ‚Wunderkind‘ – bringt Thomas Mann hier durch die religiösen Implikationen ironisierend Kritik am Künstler ein: Die meisten der Leute, die aufgrund des Konzertes zusammengekommen sind, hören nicht auf die Musik – so wie die Menschen nicht auf die Botschaft des Christuskindes hören. Es geht nicht um die musikalische Darbietung oder die Virtuosität des Kindes, sondern um das Spektakel, um das Schauspiel.

„›Kunst...‹, denkt der Geschäftsmann mit der Papageiennase. ›Ja freilich, das bringt ein bißchen Schimmer ins Leben, ein wenig Klingklang und weiße Seide“³¹. Anschließend überschlägt der Mann den Erlös des Klavier-Konzertes; ein wirklicher Zugang zu der Musik und damit zu der Veranstaltung gelingt ihm ebenso wenig wie der Klavierlehrerin, die das Gehörte sogleich in ihre Terminologie einordnet, in ihr Begriffssystem einpflegt, sich überlegt, was sie „nachher äußern“ wird. „Er ist wenig unmittelbar“³², erklärt sie nach dem Konzert.

Ein Mädchen, das sich „in einem gespannten Alter befindet, in welchem man sehr wohl auf delikate Gedanken verfallen kann“ spielt mit erotischen Fantasien: „Wenn er mich küßte, so wär’ es, als küßte mein kleiner Bruder mich, – es wäre gar kein Kuß“.³³ Trotz dieser sachlichen Feststellung erkennt sie die erotisch-androgyne Ausstrahlung des Wunderkindes, die als Signum dionysischer Gewalt fungiert: „Aber was ist das! Was spielt er da! Es ist ja die Leidenschaft, die er da spielt!“³⁴

Ein Offizier, der seinen Glauben an Militarismus und Hierarchie auf das zivile Leben überträgt, bezeugt dem Wunderkind „den Respekt, den er allen bestehenden Mächten zollt“³⁵, während ein Kritiker, „ein alternder Mann in blankem, schwarzem Rock und aufgekrempften, bespritzten Beinkleidern“³⁶ über die Natur des Künstlers reflektiert. Der satirische Einfluss Heinrich Manns, der an dieser Stelle in der Hamlet-ähnlichen, apollinisch-dionysischen Schilderung des Kritikers offenbar wird, unterstreicht die Bedeutung der Charakterisierung des Musikkritikers für die kurze Erzählung.

Der Mann im schwarzen Rock ist durch seine genaue Kritik isoliert wie die anderen Leute; seine dekadent-psychologische „Hellsichtigkeit“³⁷ bewahrt ihn vor den leidenschaftlich-

³¹ GW, VIII, S. 345.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 345f.

³⁷ GW, XII, S. 79.

erotischen Fantasien des Mädchens und hindert ihn analog an einer Existenz als Künstler. Er kann nicht Anteil nehmen an der Kunst des kleinen Pianisten, sondern trägt als Teil der Reklamemaschinerie zum Gesamtbild und damit zur Fundierung der Außenseiterposition Bibi Saccellaphylaccas bei.

„[Richard] Wagner est une névrose“³⁸, polemisiert Friedrich Nietzsche im Jahre 1888 in seiner Schrift *Der Fall Wagner. Ein Musikanten Problem*. Sein Erfolg sei ein „Massen-Erfolg“, die von ihm bevorzugten Ausdrucksmittel seien „das Grosse, das Erhabene, das Gigantische, das, was die Massen bewegt“³⁹. Es gäbe keine „Logik“, keine „Gedanken“ in seiner Musik, es gäbe „Unendlichkeit, aber ohne Melodie“, dafür umwerfende Leidenschaft: „Die Farbe des Klangs entscheidet [...]; was erklingt sei gleichgültig“.⁴⁰ Die Kritik kulminiert in der Parallelisierung vom „Verfall der Kunst“ und vom „Charakter-Verfall“ des Künstlers: „[D]er Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen“.⁴¹

Das Wunderkind kann als ironisiertes Ebenbild des Künstler-Schauspielers gesehen werden: Bibi Saccellaphylaccas „macht [...] eine kleine spitzfindige Miene“, „weil er weiß, daß er sie [die „Leute“ – TK] ein wenig unterhalten muß“.⁴² Er lässt die Leute warten, während er hinter dem Vorhang steht. Dann tritt er hervor und betrachtet „mit kindischem Vergnügen die bunten Atlasschleifen der Kränze, obgleich sie ihn längst schon langweilen“, grüßt das Auditorium „lieblich [...] und läßt den Leuten Zeit, sich auszutoben, damit nichts von dem wertvollem Geräusch ihrer Hände verlorengelange“.⁴³

Zwei Typen von (Lebens-)Schauspielern unterscheidet Friedrich Nietzsche grundsätzlich, zum einen den instinktiven, den nichts von seiner Verstellung Wissenden, zum anderen den berechnenden Schauspieler, der seine Ausdruckskraft bewusst einsetzt.⁴⁴ Die Verkörperung des letzteren, welchen Thomas Mann in Gestalt des Wunderkindes beschreibt, ist für den „Psychologen der Moral“⁴⁵ Richard Wagner „als Inbegriff jenes künstlerischen Menschen [zu sehen], der ausschließlich sein Publikum durch Effekte in Bann [zu] ziehen und dadurch [zu] überwältigen“⁴⁶ sucht.

³⁸ KSA, VI, S. 22.

³⁹ KSA, I, S. 24.

⁴⁰ Ebd., S. 24.

⁴¹ Ebd., S. 26.

⁴² GW, VIII, S. 340.

⁴³ Ebd., S. 343.

⁴⁴ Vgl. KSA, I, S. 83f. und KSA, XII, S. 323f.

⁴⁵ GW, IX, S. 690.

⁴⁶ Ingo Christians: „Schauspieler, Maske“ In: Nietzsche-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Henning Ottmann. Stuttgart: Metzler, 2000. S. 318-319. S. 319.

Die Kunst als die Lüge des sich zum Schauspieler entwickelnden Künstlers thematisiert Thomas Mann bereits im Ateliergespräch zwischen Tonio Kröger und Lisaweta Iwanowna. Der Antagonismus von Kunst und Leben, welcher in dieser Diskussion eine zentrale Rolle einnimmt, wird begleitet von dem Problem „vom Künstlertum und seiner Wirkung“⁴⁷. Tonio Kröger will nicht länger der dekadent-moderne Künstler im Sinne Friedrich Nietzsches und Gustave Flauberts sein,

zerfressen von Ironie und Geist, verödet und gelähmt von Erkenntnis, [...] zwischen Heiligkeit und Brunst hin und her geworfen, raffiniert, verarmt, erschöpft von kalten und künstlich erlesenen Exaltationen.⁴⁸

Wenn die Leute in *Das Wunderkind* eingangs mit ihren „Leutehirnen“ denken: „Ein wenig Lüge [...] gehört zur Schönheit“⁴⁹ dann stellt das Element der Lüge hier eine Allusion Thomas Manns auf die Wagner- und *Décadence*-Kritik Friedrich Nietzsches dar, durch welche er die weitere Charakterisierung des Kindkünstlers als Schauspieler, als „moderne[n] Künstler par excellence“⁵⁰ vorbereitet.

Hermann Kurzke erklärt das Verhältnis zwischen Thomas Mann und Richard Wagner zu einer „Liebe mit schlechtem Gewissen“, weil „sie genau das bewundert und nachahmt, was Nietzsche als eine Art Betrug demaskiert hatte“.⁵¹ Das „schlechte Gewissen“ ist in der ambivalenten Wagner-Rezeption Manns erkennbar, da er dessen Kunst als „sehnsüchtig und abgefeimt“, als „betäubende[s] und intellektuell wach haltende[s] Mittel“ sowie als „eine nicht eben unschuldige Kunst“⁵² bezeichnet, deren Wirkung „zugleich narkotischer und aufpeitschender Art“⁵³ ist.

Das theatralisch-theaterhafte Musikdrama, das durch genau gesetzte Wirkungsmittel massenpsychologische Reaktionen freisetzt, wird von Thomas Mann nicht im moralischen Sinne beurteilt, sondern als Anleitung zum gekonnten Gebrauch „artistischer Mittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen beim Publikum“, als „Anleitung zur Verfertigung dekadenter Kunstwerke“⁵⁴ verstanden. In den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ erklärt er zum formalen Einfluss Richard Wagners:

Was ich vom Haushalt der Mittel, von der Wirkung überhaupt – im Gegensatz zum Effekt, dieser ›Wirkung ohne Ursache‹ –, vom epischen Geist, vom Anfangen und Enden, vom Stil

⁴⁷ GW, VIII, S. 299.

⁴⁸ Ebd., S. 336.

⁴⁹ GW, VIII, S. 340.

⁵⁰ KSA, VI, S. 23.

⁵¹ Hermann Kurzke: Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung. 3., erneut überarbeitete Auflage. München: Beck, 1997 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). S. 114.

⁵² GW, XII, S. 74.

⁵³ GW, IX, S. 406.

⁵⁴ Kurzke, S. 114.

als einer geheimnisvollen Anpassung des Persönlichen an das Sachliche, von der Symbolbildung, von der organischen Geschlossenheit der Einzel-, und Lebenseinheit des Gesamtwerkes, – was ich von alldem weiß und zu üben und auszubilden in meinen Grenzen versucht habe, ich verdanke es der Hingabe an diese Kunst.⁵⁵

Das Wunderkind ist infolgedessen nicht der lügende, die Masse betrügende Künstler-Schauspieler mangelnder Unschuld und Echtheit, sondern vielmehr der moderne Künstler, welcher das Publikum durch ein erweitertes Repertoire an Mitteln in seinen Bann zu ziehen vermag. Die Kenntnis und der Einsatz Wagnerischer Wirkungsmittel stellen für Thomas Mann weitere Instrumente dar, deren Beherrschung er durchaus kritisch beurteilt, aber dennoch als Kunst versteht.

Bibi Saccellaphylaccas Kunst ist nicht allein charakterisiert durch das Vermögen, als Schauspieler zu faszinieren, sondern maßgeblich durch seine musikalische Begabung: „Bibi is not a fake, he really can play the piano [...]“⁵⁶, wie Howard Nemerov als einer der wenigen Rezensenten feststellt. Damit positioniert er den kleinen Klavierspieler weit entfernt vom jungen Felix Krull, dem anderen, pikarischen Wunderkind im Werk Thomas Manns, der auf einer Violine, deren Bogen mit Vaseline behandelt ist, nach einem vermeintlichen Konzert mit „Lobsprüchen, mit Schmeichelnamen, mit Liebkosungen“⁵⁷ überhäuft wird.

Das Wunderkind ist, ähnlich Johannes Friedemann, Tonio Kröger oder Gustav von Aschenbach ein existentieller Außenseiter, definiert durch die immanente Existenz als Künstler. Distanziert von den „Ordentlichen und Gewöhnlichen“⁵⁸ lebt er ternär zwischen Impresario und Reklameapparat auf der einen Seite und den Leuten auf der anderen Seite eine Existenz, die trotz wirklichen Könnens maßgeblich durch schauspielerische Komponenten und von einem „gewaltige[n] Reklameapparat“ getragen wird. Er ist ein positiver Künstler-Außenseiter, kein „lonely sufferer of the dark horror of the world“⁵⁹. Der Klavierspieler gehört nicht zu den „körperlich Verwachsene[n], seelisch Verwachsene[n], [...] die sich in der »normalen Welt« nicht zurechtfinden“⁶⁰, sondern „hat im stillen sein besonderes Vergnügen bei der Sache, ein Vergnügen, das er niemandem beschreiben könnte“⁶¹. Zusammen mit dem „Novellisten“ aus der kurzen Erzählung *Beim Propheten*, den ein

⁵⁵ GW, XII, S. 79f.

⁵⁶ Nemerov, S. 300.

⁵⁷ GW, VII, S. 281.

⁵⁸ GW, VIII, S. 279.

⁵⁹ Nemerov, S. 302.

⁶⁰ Hans Mayer: Thomas Mann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980 (= Suhrkamp Taschenbuch; 1047). S. 48.

⁶¹ GW, VIII, S. 341.

apollinisches „Verhältnis zum Leben“⁶² erdet, stellt der Kindkünstler die einzigen positiven Außenseiter in der Kurzprosa Thomas Manns dar.

1.2 Androgynie und Knabentum oder ein Wunderkind als Geliebter Apolls

Bereits die ersten Zeilen konstruieren den Handlungsraum der kurzen Erzählung als Analogie: Das Wunderkind präsentiert sich den Beifall klatschenden Leuten in einem „Saal“, es kommt „hinter einem prachtvollen Wandschirm hervor“ und geht „an den Rand des Podiums“⁶³, wo sich die „vornehme Gesellschaft“ reiht und „es zwölf Mark kostet“⁶⁴. „Kein Stuhl ist unbesetzt, ja selbst in den Seitengängen und dem Hintergrunde stehen die Leute in dem Gasthaus, das „mit rosig fleischlichen Gemälden an den Wänden, mit üppigen Pfeilern“ und „umschnörkelten Spiegeln“⁶⁵ gezeichnet ist.

Die Raumdarstellung rückt das Konzert des Wunderkindes in die Nähe einer Theaterdarbietung: Im Sinne der Kritik Friedrich Nietzsches gibt der kleine Pianist den Künstler-Schauspieler, der Impresario mimt, in Verbindung mit dem Reklameapparat, den Intendanten, während die Leute das Publikum spielen.

Durch diese Analogie in Kombination mit der griechischen Herkunft des kleinen Künstler-Schauspielers führt Thomas Mann die der Erzählung zugrunde liegenden Kunst-Naturgewalten des Tragödienbuches Nietzsches ein: Der Ursprung des Theaters liegt demnach in der griechischen Tragödie, die „in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand“⁶⁶ hat:

Das Wort ‚Tragödie‘ [...] enthält *in nuce* das gesamte Ursprungsproblem. Der seltsame Name [...] scheint auf eine Frühstufe hinzudeuten, die im Bereich primitiver Volks- und Kultbräuche zu suchen ist. Auch bestimmte Züge der Tragödie selbst weisen auf solch eine frühe Schicht hin, so etwa die Bindung an den Dionysoskult [...].⁶⁷

Nach der Aristotelischen *Poetik*, des „earliest still-extant account of how Greek drama originated“⁶⁸, ist die Tragödie aus den wenig ernsthaften Satyrspielen, deren Protagonisten

⁶² GW, VIII, S. 363.

⁶³ Ebd., S. 339.

⁶⁴ Ebd., S. 341.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ KSA, I, S. 71.

⁶⁷ Gustav Adolf Seeck: Geschichte der griechischen Tragödie. In: Das griechische Drama. Hrsg. von Gustav Adolf Seeck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 155-203. S.159.

⁶⁸ Oscar Gross Brockett: The History of the Theatre. 7. Auflage. Boston: Allyn and Bacon, 1995. S. 15.

zum Gefolge des thrakischen „fremden Gottes“ gehören,⁶⁹ und dem dagegen feierlichen Dithyrambus, dem alten Kultlied des Gottes,⁷⁰ entstanden.

Nietzsche distanziert sich in der frühen Schrift von der *Poetik* als dem Text, der über Jahrhunderte und noch heute das Interpretationsparadigma zum Ursprung der Tragödie darstellt. Unter Einführung der Kategorien des Apollinischen und Dionysischen, für die es in der *Poetik* keine Entsprechung gibt, diskutiert er die Frage nach der Herkunft über die Wirkung der Tragödie auf ästhetischer und ontologischer Ebene.

Der Zuschauer im Publikum nimmt teil an einem dionysischen Erleben, das eine durch die Musik hervorgebrachte Verwandlung bewirkt, so dass er sich selbst als Bestandteil des Satyrchors sieht und der tiefen Analogie zwischen den Leiden des tragischen Helden auf der Bühne und denjenigen des Gottes gewahr wird.⁷¹ So wird das ursprünglich ekstatisch-religiöse Erlebnis der orgiastisch dionysischen Rituale in künstlerischer, d.h. in apollinischer Form, reproduziert: Friedrich Nietzsche erklärt die Tragödie als „den dionysischen Chor [...], der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt“⁷² entlädt, der die Handlung, den Dialog, als eine Vision aus sich erzeugt. Das Drama ist somit „die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine Kluft vom Epos abgeschieden.“⁷³

Bibi Saccellaphylaccas, das Kind mit den „zierliche[n] Hüften“⁷⁴ bedankt sich bei den Leuten mit einem „kleinen, schüchternen und lieblichen Damengruß, obgleich es ein Knabe ist“ und trägt sein Haar schulterlang „mit einer kleinen seidenen Schleife“⁷⁵. Durch die deutlich androgyne Zeichnung des Wunderkindes etabliert sich eine weitere Parallele zu der Welt des antik-attischen Theaters und daran anknüpfend zu den antagonistischen Traum- und Rauschgewalten, denn der Schauspieler im alten Griechenland ist *per definitionem* ein maskentragendes Zwitterwesen: „[M]en played all roles, including those of women [...]“⁷⁶. Erst später, in der hellenistischen Zeit, treten zu den Protagonisten, Deuteragonisten und Triagonisten von Thespis, Aischylos und Sophokles auch Frauen als Schauspielerinnen.⁷⁷

⁶⁹ Vgl. Erwin Rohde: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Ausgewählt und eingeleitet von Hans Eckstein. Leipzig: Kröner, o. J. (Kröners Taschenausgabe; Band 61). S. 145.

⁷⁰ Vgl. *Poetik*, 4, 1449a 9ff.

⁷¹ Vgl. Gherardo Ugolini: *Tragödie*. Übersetzt von Renate Müller-Buck. In: *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Hrsg. von Henning Ottmann. Stuttgart: Metzler, 2000. S. 336-339. S. 338.

⁷² KSA, I, S. 62.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ GW, VIII, S. 342.

⁷⁵ Ebd., S. 339.

⁷⁶ Oscar Gross Brockett, S. 24.

⁷⁷ Vgl. Frank Kolb: *Polis und Theater*. In: *Das griechische Drama*. Hrsg. von Gustav Adolf Seeck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 504-545. S. 530.

Der Name des Künstler-Protagonisten verweist über den Zunamen auf die tragisch-griechische Herkunft, fungiert wie die antagonistischen Vor- und Nachnamen anderer Protagonisten Thomas Manns als Signum für die sie charakterisierende Antithetik ihrer Existenz und unterstreicht dazu die Androgynie des Wunderkindes.

Im Gegensatz zu dem Namen des an der Erkenntnis leidenden norddeutschen Hamlets, bei welchem der Rufname für dionysische Exotik, der Familienname für apollinisch-„solide[...] Mittelmäßigkeit“⁷⁸ steht, hat der Vorname des „Griechenknabe[n]“⁷⁹, dessen Bedeutung nur der Impresario kennt, „a ring of the commonplace to it [...]“⁸⁰. Der Nachname dagegen evoziert das entfernte Griechenland, stereotypisch die dionysische, „schönheitstrunkene[...] Unproduktivität des Südens“⁸¹, chaotische Nonchalance und tanzende Leichtigkeit gegen den nordeuropäischen Geist der Schwere – Nietzsche ist immanent.

Der Nachname, eine Erfindung Thomas Manns, impliziert über die eigentliche Antithetik des Apollinischen und Dionysischen hinausgehend, die Androgynie des Wunderkindes: Der erste Teil des Namens lässt sich auf einen lateinischen Ursprung zurückführen und bedeutet „kleiner Sack“ bzw. das entsprechende Diminutiv. Der zweite Teil ist hingegen die Umwandlung des griechischen, zweigeschlechtlichen Wortstammes „phylak-“, was mit „Wächter“ übersetzt wiedergegeben werden kann. In der kurzen Erzählung scheint der Erzähler während der Vorführung den Zunamen des Wunderkindes vergessen zu haben: „Bravo kleiner Saccophylax oder wie du heißt –!“⁸² Die Umbenennung des kleinen Pianisten spielt auf dessen Androgynie an, da das Flexionsmorphem „-o“ maskulin, „-a“ hingegen Kennzeichen eines femininen Genus ist.⁸³

Die Androgynie des kleinen Klavierspielers ist in vorliegender Skizze nicht Zeichen eines sexuellen Außenseiterdaseins wie die latent-offensichtliche Homosexualität Tonio Krögers, sondern dient der Charakterisierung des „Griechenknabe[n]“ als apollinischer Künstler-Außenseiter, als Geliebter Apolls. Der griechische Gott ist im Verständnis Thomas Manns androgyn-bisexuell⁸⁴ überliefert:

⁷⁸ GW, VIII, S. 275.

⁷⁹ Ebd., S. 339.

⁸⁰ Ford B. Parkes-Perret: Thomas Mann's Novella „Das Wunderkind“. The Androgynous Artist. In: *Colloquia Germanica* 25 (1992). S. 19-35:24.

⁸¹ Helmut Jendrieck: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf: August Bagel, 1977. S. 177.

⁸² GW, VIII, S. 342.

⁸³ Vgl. zu diesen Ausführungen Parkes-Perret, S. 20.

⁸⁴ In *Über die Ehe* legt Thomas Mann im Jahre 1925 sein Konzept von Androgynie und Bisexualität, für ihn untereinander auswechselbare Begriffe, dar: „[E]twas Feminines ist mit dem Wesen der ›Schönheit‹ verbunden – vide den Künstler, der nie und nirgends ein reiner und roher Mann gewesen ist. Es ist etwas von der Idee der Androgynie, von der die Romantiker träumten, in jener menschlich ausgeglichenen Kameradschaft zwischen den Geschlechtern, von der ich sprach. Zufall ist es wohl nicht, daß die Entstehung ihrer Möglichkeit mit der

Es gab viele Liebesgeschichten in Verbindung mit Apollon; die meisten und berühmtesten endeten tragisch, ob nun der Gegenstand der Liebe des Gottes Knabe oder Mädchen war. Von Knabengeschichten konnte eben darum die Rede sein, weil Apollon der Gott jenes Lebensalters war, in welchem die Knaben den mütterlichen Schutz verließen und gemeinsam miteinander lebten. [...] Es war das Lebensalter der vergehenden Blüte bei den Knaben wie bei den Mädchen.⁸⁵

Ähnlich der Darstellungen im *Tod in Venedig* wird das apollinische Wesen des Protagonisten in *Das Wunderkind* über eine Metaphorik des Leistungsethos dargelegt: So „arbeite[t]“ der junge Pianist am Klavier mit seinen „starkknochigen, trainierten Handgelenken“, während der Zuschauer „die Muskeln seiner bräunlichen, kindlichen Wangen“⁸⁶ sieht. Die Parallele zu Gustav (von) Aschenbach, der sein Leben nach Vorbild einer geschlossenen Faust organisiert und dessen Lebensmaxime in der Parole sowie dem Lieblingswort „Durchhalten“⁸⁷ kulminiert, ist offensichtlich.

Die Isolation des Künstler-Außenseiters von der Gruppe der Zuschauenden, der Gesellschaft, wenn er „allein und auserkoren auf dem Podium über der verschwommenen Menschenmasse“ spielt, „mit seiner einzelnen und herausgehobenen Seele“ auf die „dumpfe, schwer bewegliche Seele“ der Leute wirken soll, erklärt sich durch sein „Alleinsein[...]“⁸⁸ als apollinisches *Principium Individuationis*. Dieses wird manifest im Bewusstsein seiner Individualität, insbesondere in der Verachtung, die er der Prinzessin im Folgenden entgegen bringt:

»Wie machst du es, Kind?« fragt die Prinzessin. »Kommt es dir von selbst in den Sinn, wenn du niedersitzest?« – »Oui, Madame«, antwortet Bibi. Aber inwendig denkt er: »Ach, du dumme, alte Prinzessin...!« Dann dreht er sich scheu und unerzogen um und geht wieder zu seinen Angehörigen.⁸⁹

Die Selbstsicherheit und die sorgfältige Besonnenheit des kleinen Pianisten sind wie die Lorbeerkränze und die Leier, die „Lyra aus Veilchen“⁹⁰, weitere Attribute, die auf Apoll verweisen. Der Lorbeer ist Insignie des Griechengottes und fungiert darüber hinaus als weitere Betonung der in der Skizze zum Tragen kommenden Androgynie:

Als Apollon sie beehrte, suchte Daphne bei der Mutter Erde Rettung und wurde in einen Lorbeer verwandelt, seitdem der Lieblingsbaum des Gottes, dessen Zweige er als Kranz trug. In einen Baum, der von Natur zweigeschlechtig ist, wie die meisten Bäume, werden

psychoanalytischen Entdeckung der ursprünglichen und natürlichen Bisexualität des Menschen zusammenfällt.“ [GW, X, S. 195]

⁸⁵ Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen. Band 1: Die Götter und Menschheitsgeschichten. 23. Auflage. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2003. S. 111.

⁸⁶ GW, VIII, S. 344.

⁸⁷ Ebd., S. 453.

⁸⁸ Ebd., S. 344.

⁸⁹ Ebd., S. 347.

⁹⁰ Ebd., S. 346.

die beiden Geschlechter allerdings am vollkommensten vereinigt.⁹¹

Die Leier findet sich zusammen mit einem Bogen bereits in den zwanziger Jahren als stilisierte Figur in Goldprägung auf der Einbanddecke der Leinenbände der *Stockholmer Gesamtausgabe*. „Es liegt auf der Hand“, schreibt Georg Potempa, „daß die jahrzehntelange Verwendung desselben Zeichens nicht zufällig sein kann [...]“⁹². Potempa deutet die kontrastive Figur richtig als Hinweis auf die das Werk Thomas Manns durchziehende Antithetik und bezieht das Instrument zurück auf ihren antik-griechischen Besitzer, dessen Androgynie er in seiner Untersuchung mithin unerwähnt lässt. Im Kontext der kurzen Erzählung bekommt das Bild der „süße[n] Leier“⁹³, wie Mann in *Bilse und ich* schreibt, als apollinisch-androgynes Werkzeug Apolls seine eigentliche Konnotation: Bibi Saccellaphylaccas ist ein positiver, zutiefst apollinischer Künstler-Außenseiter im Verständnis der Rezeption von Friedrich Nietzsches Wagner-Kritik durch Mann.

Der Wille „zum Maß, zur Einfachheit, zur Einordnung in Regel und Begriff“⁹⁴ kann nicht ohne Gegengewicht bestehen, das weiß der Apolliniker⁹⁵ Thomas Mann und vollzieht eine Verknüpfung der antagonistischen Kräfte, zitiert Nietzsches Tragödienbuch, wenn er den kleinen Klavierspieler apollinisch kontrolliert auf dionysische Meeresfahrt schickt:

Es ist dieses prickelnde Glück, dieser heimliche Woneschauer, der ihn jedes Mal überrieselt, wenn er wieder an einem offenen Klavier sitzt, – er wird das niemals verlieren. Wieder bietet sich ihm die Tastatur dar, diese sieben schwarz-weißen Oktaven, unter denen er sich so oft in Abenteuer und tief erregende Schicksale verloren, und die doch wieder so reinlich und unberührt erscheinen wie eine geputzte Zeichentafel. Es ist die Musik, die ganze Musik, die vor ihm liegt! Sie liegt vor ihm ausgebreitet wie ein lockendes Meer, und er kann sich hineinstürzen und selig schwimmen, sich tragen und entführen lassen und im Sturme gänzlich untergehen, und dennoch dabei die Herrschaft in Händen halten, regieren und verfügen...⁹⁶

Das Meer, das wie in *Tonio Kröger* entindividuiierend lockt, verbildlicht die rauschend-dionysische Tanzgewalt der Musik. Trotz tiefer Erregung und Untergang „im Sturme“ kann das Wunderkind „regieren und verfügen“⁹⁷ – der Künstler-Protagonist beherrscht die Gewalten.

Dionysos ist kurz vor Ende des Konzertes, in der „Fantaisie“ des Klavierspielers anwesend. Es sind der „Aufschwung“ und der „tiefe[...] Sturz“, die im Lieblingsstück des

⁹¹ Karl Kerényi, S. 112.

⁹² Georg Potempa: Bogen und Leier. Eine Symbolfigur bei Thomas Mann. Oldenburg: Holzberg, 1968. S. 3.

⁹³ GW, X, S. 21.

⁹⁴ GW, XI, S. 50.

⁹⁵ Vgl. Br. I, S. 387.

⁹⁶ GW, VIII, S. 341.

⁹⁷ Ebd.

Wunderkindes dem Gott huldigen, die zusammen mit der Improvisation – denn er „spielt sie jedes Mal ein bißchen anders, behandelt sie frei und überrascht sich zuweilen selbst dabei“⁹⁸ – eine Synthese mit dem apollinischen Leistungsethos eingehen. Friedrich Nietzsche schreibt in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*:

Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und Dionysischen gebunden ist.⁹⁹

Der Mann im schwarzen Rock, der Kritiker, „der auf seinem Freiplatze“ sitzt, fasst in der versteckten Klimax der Erzählung zusammen:

Man sehe ihn an, diesen Bibi, diesen Fatz! Als Einzelwesen hat er noch ein Ende zu wachsen, aber als Typus ist er ganz fertig, als Typus des Künstlers. Er hat in sich des Künstlers Hoheit und seine Würdelosigkeit, seine Scharlatanerie und seinen heiligen Funken, seine Verachtung und seinen heimlichen Rausch.¹⁰⁰

Das Wunderkind ist ein „Einzelwesen“, ein „auserkoren[er]“¹⁰¹, positiver Künstler-Außenseiter, dessen Kunst eine Mischung aus musikalischem Können und Schauspiel im musikdramatischen Sinne Wagners darstellt. Der Geliebte Apolls, der dem Leistungsethos verpflichtete Außenseiter trägt dabei nicht nur einen apollinischen „heiligen Funken“ in sich, sondern desgleichen dionysischen „heimlichen Rausch“¹⁰²; der kleine Klavierspieler scheint der Kontrolle der Gewalten mächtig.

Keinen „Einbruch[...] trunken zerstörender Mächte [...]“¹⁰³ in ein strukturiert-saturiertes Dasein ist die Thematik der Künstler-„Skizze“, keine den existentiellen Außenseiter vernichtende Heimsuchung – vielmehr steht der Ausgleich zwischen den Gewalten durch das apollinisch besetzte Wunderkind im Zentrum der Erzählung: Thomas Mann „führt [...] uns mit leichter Hand am Abgrund entlang“¹⁰⁴.

2 Siglenverzeichnis

Römische Ziffern bezeichnen bei Zitaten aus den Werken Thomas Manns und Friedrich Nietzsches den Band, arabische dagegen die Seitenzahl.

⁹⁸ GW, VIII, S. 343.

⁹⁹ KSA, I, S. 25.

¹⁰⁰ GW, VIII, S. 346.

¹⁰¹ Ebd., S. 344.

¹⁰² Ebd., S. 346.

¹⁰³ GW, XIII, S. 136.

¹⁰⁴ Adolf Schweckendiek: Fünf moderne Satiren im Deutschunterricht. In: Der Deutschunterricht 18 (1966). S. 39-50:44.

GW Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.
Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974.

KSA Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe
in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.
2. Auflage. Berlin: De Gruyter, 1999.