
Alexander Schwieren

»... gezeitigt vom Reibungskoeffizienten
der Harmonie«

Thomas Mann, Theodor W. Adorno und der Spätstil

Anfang vom Ende. - Mit dem ersten überlieferten, auf den 5. Oktober 1943 datierten Brief Thomas Manns an Theodor Wiesenthal Adorno ist offenbar auch ein Artikel Adornos an diesen zurückgegangen. Thomas Mann berichtet von einer »erregende[n] Lektüre« und kündigt an, wesentliche Überlegungen des Texts einer Figur des gerade in Angriff genommenen Romans *Doktor Faustus* in den Mund zu legen: »Ich scheue in diesem Fall vor keiner Montage zurück, habe das übrigens nie getan. Was in mein Buch gehört, muß hinein und wird von ihm auch resorbiert werden.«¹ Der Artikel, von dem hier die Rede ist, betrifft allerdings nicht nur die Figur des Kretzschmar im *Doktor Faustus*. Er betrifft auch das Schreiben Thomas Manns selbst, handelt er doch vom titelgebenden *Spätstil Beethovens* (1937) und exemplarisch von der künstlerischen Arbeit an »späten« Werken – womit hier die letzten in der Chronologie aller Werke eines Künstlers gemeint sind. Das Konzept eines Spätstils beschäftigt Thomas Mann in diesem Sinne nicht nur im Hinblick auf den *Doktor Faustus*-Protagonisten Adrian Leverkühn sondern eben auch die eigene Produktion. Diese wird insbesondere mit dem großen *Faustus*-Roman im Hinblick auf eine temporale Struktur, das heißt eine Chronologie der einzelnen Werke, die mit biographischen Dimensionen wie Jugend oder Alter versehen wird, gedacht. In diesem Kontext setzt Thomas Mann die Romane und Erzählungen zumindest der vierziger und fünfziger Jahre als spezifisch »späte« Texte ins Werk. Folgerichtig thematisiert dann auch die Korrespondenz von Mann und Adorno immer wieder das Schreiben (bzw. Komponieren) als »spätes« und ermöglicht somit, wesentliche Aspekte und Probleme der konzeptionellen wie konkret poetischen Arbeit an Thomas Manns Spät- bzw. Alterswerk (ein Unterschied, von dem zu reden sein wird) zu reflektieren. Mit der – ausführlich in Adornos Aufsatz über den Spätstil Beethovens verhandelten – »Zäsur« steht dabei immer wieder ein Konzept im Mittelpunkt, das Anschlüsse an Diskurse des Alters gewährt. Der Briefwechsel bietet somit im Kontext der Adornoschen Ästhetik sowie später Erzählungen und Romane Thomas Manns eine hervorragende Möglichkeit, die Arbeit am Spätwerk nachzuvollziehen und als Auseinandersetzung mit dem Alter zu diskutieren. Insbesondere erlauben es die umstrittene Erzählung *Die Betrogene* (1952) und

Adornos diesbezügliche Interpretation, die Konstellation von Alter, ästhetischer Theorie und literarischem Schreiben zu diskutieren.

Zur Theorie des Spätwerks bei Theodor W. Adorno. – Die Überlegungen zum Spätstil, die Adorno Mann zukommen läßt, sind keinesfalls isoliert im ästhetischen Werk des Philosophen. In seinen Arbeiten zur Musik- und Literaturgeschichte sowie in seiner ästhetischen Theorie hat Adorno an verschiedenen Stellen immer wieder an einer Spätwerk- bzw. Spätstiltheorie gearbeitet. In seiner Auseinandersetzung mit Beethoven, Strauss und Wagner, aber auch in seinen *Noten zur Literatur* (1958–1974) mit Thomas Mann, Goethe und Hölderlin hat er sich dabei vehement gegen einen Werkbegriff gewandt, der, von moderner Autorschaft geprägt, das Werk emphatisch im Hinblick auf eine temporale Struktur konzipiert, um »Effekte der Einheitlichkeit und Homogenität« zu erzeugen – ein Begriff, der mit der »Möglichkeit eines Gesamtwerks« auch die Innovationen des Früh- und des Spätwerks zuwege bringt.² Angesprochen wird ein solcher Werkbegriff von Adorno als »übliche Ansicht« über Spätwerke, die diese als »Produkte der rücksichtslos sich bekundenden Subjektivität oder lieber noch ›Persönlichkeit« zu verstehen sucht, die somit »das Spätwerk an den Rand von Kunst« verweist und ihm den Status eines »Dokuments« zuspricht.³ Mit seiner Spätwerk-Theorie hinterfragt Adorno somit nicht nur eine problematische Ästhetik, sondern – so die These – auch die von dieser nicht ganz unabhängige Kulturgeschichte des Alters.

Der Ausgangspunkt der Ästhetik im engeren modernen Sinne ist mit der Genieästhetik eine Theorie, für die mit der Unmittelbarkeit der genialen Schöpfung der Ausschluß des Alterns und damit auch des Alters konstitutiv ist.⁴ Die an das Alter geknüpfte Kategorie der Erfahrung wäre insofern eher ein Gegenbegriff zum Genie und damit zum Schönen. Weil aber, so eine Prämisse der Genieästhetik, das Geniale ursprünglich aller Veräußerung vorgängig ist, wird das Genie selbst zum Kunstwerk und dessen Leben zum – wenn auch nicht eigentlichen, so doch zumindest unmittelbarsten – Schauplatz seiner selbst. Insofern gelangt das Alter als Phase oder als Dimension des Lebens gewissermaßen auf Umwegen erst in die Ästhetik bzw. in die diese im Feld der Literatur ablösende Philologie.⁵ Die darin zentrale Kategorie der Vollendung, ursprünglich im Hinblick auf ein einzelnes Kunstwerk hin entwickelt, trifft somit auch das Leben und dessen Phasen.⁶ Jugendlichkeit wird hier mit Produktivität konnotiert bzw. umgekehrt Produktivität mit Jugendlichkeit. Das Alter eines Künstlers ist im Hinblick auf diesen genieästhetischen Ursprung der Philologie zuallererst negativ definiert: als Gegensatz von Jugend. Die in der älteren Topologie für das Alter noch wesentliche Dimension der Todesnähe kommt somit gar nicht erst in den Blick – eine Beobachtung, die Ästhetik wie Kulturgeschichte gleichermaßen betrifft.⁷

In Adornos Notizen über das Spätwerk wird die Todesnähe dann als wesentliche Dimension wieder auftauchen, nicht in einer Kritik der Kulturgeschichte, sondern im Kontext einer Theorie des Kunstwerks. Dabei ist Adornos Reflexion über das Spätwerk im Zusammenhang seiner Ästhetik als Auseinandersetzung mit einem speziellen Typus des Kunstwerks und nicht als Konkretisation einer Gesamtwerktheorie zu verstehen. Indem sich Adorno gegen einen biographisch geprägten Werkbegriff wendet, spricht er der Zeit bzw. Zeitlichkeit nicht ihre Relevanz ab, sondern wendet sie von einer grundsätzlichen und unhintergehbaren Natur zum Gegenstand poetischer Produktion – gerade im Kontext »später Werke«.

Die »übliche« Rezeption, die nach Adorno späte oder gar letzte Texte im Hinblick auf eine persönliche Entwicklung und dann schnell auch als altersbedingt subjektiv und unpoetisch liest, befreit sich mit der temporalen Verortung »spät« von aller weiteren Lektürearbeit. Statt die Unverständlichkeit einer künstlerischen Produktion als poetisches und damit lektürebedürftiges Moment anzuerkennen, verweist sie »auf Biographie und Schicksal« und entledigt somit die Wahrnehmung einer (ästhetischen) Erkenntnisarbeit, die das Kunstwerk als eigenständig lesbares fokussiert. Mit der Kategorie des »Späten« wird demnach üblicherweise das Intertextuelle eines Gesamtwerks im Sinne einer ästhetischen Entsprechung der Biographie zum zentralen Interesse der Lektüre.

Bei Adorno kommt der Zeitlichkeit eine andere Bedeutung zu. So konstituiert sich Kunst – wie er später in seiner *Ästhetischen Theorie* (posthum 1970) notieren wird – grundsätzlich nicht ohne »Vor- und Nachhören, Erwartung und Erinnerung« im Sinne von »Gestaltqualitäten des Vergangenen und Kommenden«⁸. Allerdings gibt es einen wesentlichen Unterschied in der Dimension, die Vergangenheit und Zukunft zukommen kann, »erreichen doch Kunstwerke Schwellenwerte, wo jene Unmittelbarkeit endet, wo sie »gedacht« werden müssen, nicht in einer ihnen äußerlichen Reflexion, sondern aus sich heraus«⁹. Dieses Denken hat Adorno in seinen Bemerkungen über den *Spätstil Beethovens* als »Formgesetz der Spätwerke« formuliert. Demzufolge sind Spätwerke gerade jene Produktionen, die »nicht im Ausdruck aufgehen«¹⁰, oder in den Worten der *Ästhetischen Theorie*: »Gibt es etwas wie eine übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt aufzusuchen. Der ist keine Aberration der Kunst sondern ihr tödliches Korrektiv. Ihre obersten Produkte sind zum Fragmentarischen verurteilt als zum Geständnis, daß auch sie nicht haben, was die Immanenz ihrer Gestalt zu haben prätendiert.«¹¹

Indem Adorno den Spätstil formal im Überschuf der Kunst gegenüber dem Ausdruck bestimmt, tilgt er zunächst einmal jeglichen Werkbezug. Diese Operation dient nicht der Verkehrung von temporaler Struktur und ästhetischer Kategorie, womit dann die Ästhetik einen auch in der Zeit vorstellbaren Zusammen-

hang liefere, sondern einer Reformulierung des Verhältnisses von Leben und Werk, die nicht zuletzt auch kulturkritisch (nicht literaturkritisch) zu verstehen ist. Der zentrale Begriff dieser Reformulierung ist der der Zäsur, die über den – formalen – Umgang mit Konventionen entwickelt wird: »Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt, wofern sie wahrhaft mehr bedeuten sollen als rührende Reliquien.«¹² Indem konventionelle Stilmittel und Motive zitiert, dann aber – wie Adorno bei Goethe und Stifter beobachtet – nicht in eine harmonische Erzählung aufgehoben werden, sondern unvermittelt bleiben, rückt die Zäsur, der offene Bruch selbst ins Zentrum des Werks, das damit dann als spätes erkennbar wird. Im Kontext von Spätwerken wird der Bruch selbst zum eigentlichen, nicht subjektiven sondern der »mythischen Artung der Kreatur und ihres Sturzes« entsprechenden Ausdruck.¹³ Während die »Konvention« oder »Floskel« als »Denkmal des Gewesenen« bzw. »versteintlel Subjektivität« gleichsam die Zeit als Geschichte repräsentiert, ist es die »Zäsur«, die (besonders bei Beethoven) auf ein oder genauer »das Geheimnis« referiert. Sie bringt das Fragmentarische aller Erinnerung und die Fiktion von Geschlossenheit, Einheit, Vollendung und Harmonie auf den Schauplatz. Als Gegenbegriff zur Zeit im Sinne der Biographie oder allgemeiner der Geschichte – verstanden als »Entwicklung« oder zumindest Kontinuität – reißt die Zäsur als »Macht der Dissoziation« Motiv und Perspektive »in der Zeit«¹⁴ auseinander und dekonstruiert gewissermaßen die klassische Erzählung der Zeit. Konzentriert noch einmal in der *Ästhetischen Theorie*: »Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie. Wird diese streng genommen, so erweist sie nach dem Kriterium ihrer selbst sich als unerreichbar. Ihren Desideraten wird erst dann genügt, wenn solche Unerreichbarkeit als ein Stück Wesen erscheint; wie im sogenannten Spätstil bedeutender Künstler. Er hat, weit über das individuelle oeuvre hinaus, exemplarische Kraft, die geschichtlicher Suspension ästhetischer Harmonie insgesamt. Die Absage ans klassizistische Ideal ist kein Stilwechsel oder gar einer des ominösen Lebensgefühls, sondern gezeitigt vom Reibungskoeffizienten der Harmonie, die als lebhaft versöhnt vorstellt, was es nicht ist, und dadurch gegen das eigene Postulat des erscheinenden Wesens sich vergeht, auf das doch gerade das Ideal von Harmonie abzielt. Die Emanzipation von ihm ist eine Entfaltung des Wahrheitsgehalts der Kunst.«¹⁵

In diesem Sinne beschreibt Adorno auch das Beethovensche Spätwerk als »Prozeß« und »nicht als Entwicklung«¹⁶, als Verfahren, was wesentlich als Verhandlung von Zeit, nicht aber als deren Destillat, zu verstehen ist. Eine Verhandlung von Zeit meint hier nicht nur die Einsicht in die Unmöglichkeit einer gegenwärtigen oder zukünftigen Dauer, sondern auch die Anerkennung unmittelbarer Veränderung. Während die Dauer allein in der Retrospektive – als »Konvention« – gewissermaßen narratologisch eine Rolle spielt, stellt das Ereignis

des Bruchs durch seine paradoxe Beziehung zur Zeit – einerseits deren kleinste Einheit, andererseits gerade das, was ihr vorgeordnet ist und sie strukturiert – die wesentliche Kategorie insbesondere für ein Spätwerk dar. Was hier verhandelt wird, ist nicht aus der kontinuierlichen Entfaltung, sondern vom Ende her zu denken, nicht aus einer Genese, sondern durch den Begriff der Zäsur. Für Adorno eignet die Zäsur dem Spätwerk, weil es auf das Ende bzw. den Tod – die denkbar größte Zäsur – bezogen ist. Nur durch diese Zäsur wird es letztlich erkennbar. Andererseits ist gerade das Spätwerk allein in der Lage, das Verstummen eines Autors bzw. das Ende des Schreibens zu repräsentieren. Der Tod des Autors ist das Nicht-Darstellbare schlechthin und das Spätwerk der Ort, an dem diese Nicht-Darstellbarkeit repräsentiert wird.

Das damit formulierte Konzept des Spätwerks läßt sich somit als Kritik jenes emphatischen Werkbegriffs lesen, wie er insbesondere in der Literaturgeschichte so erfolgreich inszeniert worden ist. Dort hatte gerade die Temporalisierung, das heißt das Versehen der Texte eines Autors mit einer zeitlichen und kontinuierlichen Struktur, zu einer spezifischen Schreib- und Lektürepraxis geführt, die nicht zuletzt auch den Interessen des Autors zuarbeitete. Adorno entdeckt hingegen gerade im (werkpolitisch so fruchtbaren) Spätwerk, allerdings verstanden als einzelnes, Bruchstücke eines vergessenen Wissens: als genuiner Ort der Verhandlung der Zäsur im Sinne von Bruch und Grenze jeder Dauer: »In der Geschichte der Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.«¹⁷

Bei der Lektüre von Adornos Beethoven-Aufsatz steht Thomas Mann damit vor einem Problem: Die kritische Theorie Adornos steht jener Werkpolitik (Steffen Martus) gegenüber, die mit der deutschen Literatur und ihrer Philologie Manns zentrale Orientierungsgröße so wirkungsmächtig durchdrungen hat. Womöglich ist dieses Dilemma nicht ganz unschuldig an der offenkundigen Überforderung Manns, ein sowohl dem Gesamtwerk als auch den ästhetischen Ansprüchen an neue Texte angemessenes Spätwerk hervorzubringen.

Zur Vorgeschichte des Alterswerks bei Thomas Mann. – Dabei beschäftigt ihn das Konzept eines Spätwerks nicht erst am Ende seines Lebens. Es tritt bereits zuvor – häufig im Kontext des Alters, das heißt als Alterswerk – in Erscheinung. So thematisiert Thomas Mann das Alter als beachtenswertes Phänomen literarischer Produktion etwa in seinem 1910 verfaßten Aufsatz *Der alte Fontane*, indem er den als tief verwandt empfundenen Autor mit dessen höherem Alter identisch zeichnet: »Scheint es nicht, daß er alt, sehr alt werden mußte, um ganz er selbst zu werden?«¹⁸ Es ist nicht nur die Kronzeugenschaft für die Möglichkeit und Notwendigkeit des ›deutschen Romans‹, sondern zugleich die Reflexion über die Korrespondenz von Schreiben und Altern, die Thomas Mann an Fontane interessiert: »Wie es geborene Jünglinge gibt, die sich früh erfüllen und nicht reifen, geschweige denn altern, ohne sich selbst zu überleben, so gibt es

offenbar Naturen, denen das Greisenalter das einzig gemäße ist, klassische Greise sozusagen«¹⁹. Die idealen Vorzüge des Alters bringt Mann auf den Begriff einer »höhere[n] Wiederkehr kindlicher Ungebundenheit und Unschuld«²⁰. Damit ist weder der Topos der ewigen Jugend noch eine Narrenfreiheit des Alters gemeint. Das Alter aktualisiert nicht einfach jugendliche oder aberwitzige Gegenstände²¹, es ermöglicht vielmehr andere Narrative – eine andere »innere Form« der Literatur, die eben erst »nach langer poetischer Übung denkbar ist«. Für Mann zeigt sich diese Form bei Fontane »in einer Verflüchtigung des Stofflichen, die bis zu dem Grunde geht, daß schließlich fast nichts als ein artistisches Spiel von Ton und Geist übrigbleibt« – eine Entwicklung, die gleichsam als »Vergreisungs- und Auflösungsprozeß«, nicht aber als Degeneration verstanden wird.²² Vielmehr figuriert Thomas Mann diese Entwicklung – zu einem im Rückblick frühen Zeitpunkt seines Lebens und mehr noch seines Werks – als ein »wundervolles Hineinwachsen in Jugend und Zukunft«²³, als »Schauspiel einer Vergreisung, die künstlerisch, geistig, menschlich eine Verjüngung ist«²⁴. Gerade mit dem Einschluß des Geistigen und des Menschlichen wird deutlich, welchen Stellenwert der junge Autor dem Schreiben und für dieses dem Alter beimißt. So hatte er aus diversen Anekdoten über Fontane noch auf dessen Lebensmüdigkeit geschlossen, welche die Vorstellung gelingenden Lebens eigentlich in weite Ferne rückte. Erst in der gegenstrebigem Fügung von Lebenszeit und Schreibkunst erscheint das hohe Alter als Signum einer individuellen Kunst der Existenz. Die aus dem Nachlaß Fontanes zitierte »Todesreife« ist für Mann dann auch folgerichtig letzter Ausweis einer zunehmenden Freiheit des Denkens und Dichtens und damit einer »wahren Lebensreife«²⁵. Ohne hier auf weitere Zeugnisse eingehen zu können, dürfte deutlich geworden sein, daß Thomas Mann, noch weit von einem denkbaren Alterswerk entfernt, Sorge trägt für eine Kunst des Alters, die jenseits rhetorischer Topoi gleichsam Leben und Schreiben integriert. Diese Kunst besteht nicht in einer Vollendung jugendlicher Anfänge sondern vielmehr in einer »Wiederkehr kindlicher Ungebundenheit und Unschuld«, einem auf andere Art begründeten Anfangen, einem neuen Schreiben, das Leben und Literatur verändert. Damit ist offensichtlich, daß es hier nicht um letzte, sondern um von einem »alten Autor« geschriebene Texte geht. Ausgehend von dieser Konkretisierung, erscheint es sinnvoller, von einem Alterswerk als von einem Spätwerk zu sprechen: Es geht nicht allein um das Schreiben unmittelbar vor dessen Ende, sondern um ein Schreiben, welches den Zuschreibungen des Alters ebenso ausgesetzt ist wie der Geschichte eines Werks.

In diesem Sinne läßt sich eine ganze Reihe von Schauplätzen einer mehr oder weniger expliziten Auseinandersetzung mit der Korrespondenz von Alter und Schreiben ausmachen, die immer auch das Altern der Kultur mitdenkt.²⁶ Literarisch virulent wird diese Dimension spätestens im Zuge der expliziten Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik und speziell mit Goethe, die

Mann in den 1920er Jahren intensiviert und schließlich mit *Lotte in Weimar* auch inszeniert.²⁷ Dies geschieht nicht nur im Sinne eines literarischen Motivs, sondern auch im Sinne einer poetologischen Kategorie, die mit der Selbstsetzung in eine Literatur- und Kulturgeschichte – kulturelle wie das eigene Werk betreffende – Vorgeschichte zunehmend zum neuralgischen Punkt neuer Produktionen macht. Werkpolitische Momente kommen auf diese Weise immer stärker ins Spiel. Beim Schreiben des *Doktor Faustus* schließlich ist für den Autor Thomas Mann von eminenter Bedeutung, daß die gegenwärtige Arbeit als ›Spätwerk‹ rezipiert werden muß, soll die Fülle der vorgelegten Texte zuletzt eine würdige und rezeptionsfreundliche Form erhalten.²⁸ So steht das *Faustus*-Projekt nicht nur für eine Aktualisierung der Faust-Figur, der goetheschen wie auch der der *Historia*, sondern auch für eine Korrespondenz mit Goethes werkpolitischer Konzeption, des *Faust* wie auch der gesamten Schriften. Goethe hatte sein Schreiben im Alter »nicht als ein resignatives Abschiednehmen, sondern als ein Abstandnehmen, das seinerseits produktiv wurde« entwickelt – eine Verfahrensweise, die er auch als ›sich selbst historisch werden‹ bezeichnete. Diese Verfahrensweise beinhaltet zwar auch die heute unter dem Begriff der Werkherrschaft (Heinrich Bosse) diskutierten Autorinteressen am Schutz ›geistigen Eigentums‹ durch ein Urheberrecht und die damit verbundenen ökonomischen Möglichkeiten. Goethes Konzept des ›sich selbst historisch Werdens‹ bringt aber mehr noch die poetologische Dimension seiner Werkpolitik auf den Begriff.²⁹ An diesem Vorbild »mißt sich der Entwurf eines idealen Lebens, den das Werk zu liefern versucht.«³⁰ Insofern ist von einer doppelten Referenz in der Werkpolitik – als einer der im Fontane-Aufsatz entwickelten Konzeption entgegengesetzten Motivation – zu reden: Einerseits versucht sich Thomas Mann zunehmend in der Methode des ›sich selbst historisch Werdens‹, was in den unzähligen intertextuellen Untersuchungen zu seinem Werk mehr als deutlich geworden ist. Andererseits liefert das Gesamtwerk Goethes selbst ein Vorbild, welches – so ließe sich etwa im Hinblick auf *Lotte in Weimar* diskutieren – gerade in seiner Unerreichbarkeit Literatur hervorbringt, wenn die Unerfüllbarkeit des Maßstabs selbst zum Thema wird. Insofern läßt sich »die Substitution des wirklichen durch das geborgte Leben« im zweifachen Sinne Manns und Goethes als »Gesetz der künstlerischen Produktion selbst«³¹ verstehen.

Daß mit *Doktor Faustus* diese doppelte Konzeption erfüllt ist, steht für Thomas Mann außer Zweifel. Allein, die Autorität über das eigene Ableben zu ergreifen, liegt ihm fern, womit eine Inkongruenz von Leben und Schreiben zwangsläufig erwachsen muß: »So ist es, wenn man sich überlebt. Wagner schrieb mit annähernd 70 sein Schlußwerk, den Parsifal, und starb nicht lange danach. Ich habe ungefähr im selben Alter mein Werk letzter Konsequenz, den Faustus, Endwerk in jedem Sinn, geschrieben, lebte aber weiter.«³²

Mann und Adorno: Werktheorie zwischen Konzeption und Reflexion. – In theoretischer Hinsicht hätte Adorno dieser Tagebuchnotiz sicher widersprochen, ist doch in seiner Ästhetik für ein Endwerk – was ein Schreiben des Todes selbst sein müßte – kein Platz. Die Korrespondenz zwischen Mann und Adorno weist allerdings an keiner Stelle eine derartig kontroverse Stimmung auf und hat erst viel später – was zu zeigen sein wird – eine produktive Wendung ästhetischer Theorie in Literatur zugelassen. Der vermutlich durch Max Horkheimer 1942/43 gestiftete Kontakt war, soweit sich das anhand der Briefe nachvollziehen läßt, vielmehr von Zuneigung und Verehrung, aber auch von Distanz geprägt.³³ Es ist die Korrespondenz zweier intellektueller Emigranten über die geistige Lage Deutschlands und der Welt sowie über ihre Arbeiten, weniger über persönliche Belange – Grüße an die Ehefrauen und Klagen über das Alter mögen hier als einzige Ausnahmen gelten. Der distanzierte Ton der Briefe ist dabei sicher weniger Ausdruck persönlicher Differenzen als vielmehr der eines sehr klaren Selbstverständnisses: Zweifellos ist den Korrespondierenden bewußt, daß ihre Briefe nicht privaten sondern öffentlichen Charakter haben, daß ihre Publikation früher oder später beschlossen und ihre Kommentierung (wie auch hier) philologische Herausforderung ist.³⁴ So werden die Briefe ausgewählten Freunden und Kollegen zur Lektüre gezeigt und in Ausnahmefällen sogar publiziert.³⁵ Sie sind durch eine intensive Beobachtung der Produktionen des jeweils anderen geprägt. Während damit im Falle Thomas Manns eine fast unkritisch anmutende Rezeption Adornoscher Schriften einherzugehen scheint, wagt dieser umgekehrt mehrfach vorsichtige Deutungen Mannscher Manuskripte, Erzählungen, Romane und eben auch – des Werks: »Ist nicht Ihr ganzes *Œuvre* eine einzige Verschränkung des Frühen mit dem Späten, eine einzige bestimmte Negation des mittleren normalen Lebens dazwischen?«³⁶

Frappierend erscheint hier der Kurzschluß von Leben und Werk, der doch im Hinblick auf Adornos Spätwerk-Begriff gänzlich unverstänlich bleiben muß. Nachvollziehbar wird er allein – so die These – mithilfe der Übertragung des Kunstwerkbegriffs aus Adornos ästhetischer Theorie auf die Konstellation, in der die disparaten Werke eines Autors stehen.³⁷ Von hier aus gibt sich dann auch eine Gesamtwerktheorie als Kritik an einem Lebensbegriff zu verstehen, der das Altern aus dem, was war, zu bestimmen sucht, als Sedimentierung erfahrener Zeit.

Jenseits der für eine Spätwerktheorie so verlockenden Metaphorik des alternden Lebens³⁸ hatte Adorno das Souveränitätsprinzip in der Ästhetik »als Instanz der Versöhnung«³⁹ kritisiert. Versöhnung bzw. Vollendung erschienen ihm als Agenten einer Herrschaft, die naturgemäß divergente Momente zu einer Gesamtgestalt im Sinne einer Einheit vereinigt, um diese anschließend als Selbstzweck zu deklarieren. Da sich aber die Kunst insbesondere im Zuge der Genieästhetik nicht mehr ohne den Begriff des Werks in Szene setzen läßt, muß jeder

Widerstand – und um diesen ist es Adorno zu tun – gegen den herrschaftlichen Charakter in ihr selbst, das heißt dann eben auch in einem Werk, erfolgen: »Im Gewand von Herrschaft kommt es zu deren Überschreitung.«⁴⁰ Dies kann als Sprengung des Werkzusammenhangs oder als seine unerbittliche Zuspitzung im Sinne einer radikalen Negation jeder Übertragbarkeit auf gesellschaftliche Zusammenhänge geschehen. In beiden Fällen wird eine autorfixierte Werkästhetik unmöglich: »Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.«⁴¹ Aus diesem Diktum spricht die »Einsicht, daß Gerechtigkeit letztlich nicht im Horizont von Versöhnung, sondern nur als Anerkennung unaufhebbarer Heterogenität gedacht werden kann.«⁴² Daraus erwächst jeder Poetik die Aufgabe, ihren Gegenständen dorthin zu folgen, »wohin sie von sich aus wollen«⁴³ und damit der Unvereinbarkeit des »Empirischen« eine Sprache zu geben.

Daß von diesem Begriff des Kunstwerks und der Bestimmung seiner Aufgaben auch Gesamtwerke betroffen werden, liegt auf der Hand: Hervorgebracht erst durch das Auf-die-Spitze-Treiben des Vollendungsgedankens über die Grenzen einzelner Kunstwerke hinaus, erlauben gerade Gesamtwerke die Sprengung des Werkbegriffs aus sich selbst, indem sie das Ästhetische als Form vorstellen, die sich nicht fügt – womöglich durch eine »Negation des mittleren normalen Lebens dazwischen«.

In diesen Zusammenhang fällt der bereits eingeführte Begriff der Zäsur bzw. des Datums, den Adorno in seinen Glückwünschen zum 75. Geburtstag Manns durchaus widersprüchlich zum Einsatz bringt: »Das Datum ist so unvermerkt herbeigeschlichen und findet Sie so inmitten der ununterbrochenen Arbeit und selbstvergessenen Produktion, daß es einem schwer fällt an die Zahl der Jahre zu glauben, und daß man sich scheut auch nur daran zu erinnern – so als wäre schon die Gratulation, die eine Cäsur setzt, ein ungebührlicher Eingriff in den Gang einer geistigen Erfahrung, die eben darin besteht, nichts ihr Fremdes, von außen Gesetztes zu dulden, und das Menschliche gerade durch die *mémoire involontaire* auszudrücken.«⁴⁴

Während noch im *Spätstil*-Aufsatz die Zäsur als »Macht der Dissoziation« die Ideologie einer kontinuierlichen Geschichte aufsprengt, wird sie hier als etwas gegenüber der Erfahrung Äußeres, »Fremdes« und »Ungebührliches« beschrieben. Lösbar wird dieser Widerspruch nur durch die Differenzierung zwischen einer unwillkürlichen Zäsur im Sinne des *Spätstil*-Aufsatzes und einer äußeren Zäsur, die mit der Rede vom Alter auch die Produktivität des Angesprochenen infragestellt. In Adornos Ästhetik ist die Zäsur in ihrer künstlerischen Gestaltung gerade wahr bzw. gerecht, weil sie auf das Fragmentarische des Lebens bzw. die Zäsur des Todes verweist. Demgegenüber erscheint die Zäsur der Gratulation als parasitäre Zuschreibung, die den Betroffenen auf eine Norm – wie die Freude über das erreichte Alter und die damit verbundene Genügsamkeit oder

Würde – zu verpflichten sucht, anstatt ihn dem Gang seiner Erfahrung zu überlassen. Während in der »unwillkürlichen Erinnerung« des Marcel Proust (oder besser dessen Lesers Henri Bergson) die Zeit als erfahrene also zum Medium bzw. Material der Mannschen Literatur avanciert, gilt es sie in der Gegenwart als diskursive Gefahr – als Datum oder eben Zäsur – genau umgekehrt zu verdrängen, wie Adornos Hoffnung, »daß jene Cäsur Ihnen selber [. . .] unbemerkt bleibe«, nahelegt. Während die Zäsur als Kunstmittel – gerade im Spätwerk – den ideologischen Charakter von Vollendungsphantasien offenbart, gibt sie als Markierung in der Biographie gerade deren modernen, normativen Rhythmus vor. Dieser Gegensatz ist dem Mann-Leser Adorno keineswegs unbewußt, schiebt er doch in der Parataxe – erneut unter Hinweis auf das Mannsche (Euvre und hier implizit sicher auf die Reflexion der Zeit im *Zauberberg* – die Vermutung ein, die Zäsur des Geburtstags fungiere möglicherweise auch als »subtiles, scheues und ironisches Kunstmittel«. Mit der gezielten Bezugnahme von Spätem auf Frühes, die Adorno bei Mann im Sinne einer poetologischen Dimension des Werks erkannt zu haben glaubt, ist also (zumindest implizit) ein Moment formuliert, das spätes Schreiben und höheres Alter zugleich betrifft – eine Wahrnehmung, die Thomas Mann wenig später in der berühmt gewordenen Erläuterung des nicht nur für den *Doktor Faustus* bedeutsamen »Prinzip[s] der Montage« aufgegriffen und gewissermaßen bestätigt hat: »Man könnte von einer Altersneigung sprechen, das Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen, die man der »selbständigen« Erfindung in verkalkter Würde vorzieht.«⁴⁵

Auch wenn Thomas Mann der Konnex von Alter und Stil hier nicht vollständig überzeugt, denn »ich weiß nur zu wohl, daß ich mich schon früh in einer Art von höherem Abschreiben geübt habe«⁴⁶: Poetologisch gewinnt er von nun an zunehmende Bedeutung. Das »Abschreiben« erinnert im Kontext der »Altersneigung« zunächst an den im Aufsatz über den »alten Fontane« entwickelten Gedanken einer Wiederkehr, die keine Wiederholung ist. Allerdings war es dort um die Produktivität selbst gegangen, die wiederkehrt. Gerade das Abschreiben von sich selbst paßt sich demgegenüber viel stärker sowohl der Werkpolitik Goethes als auch der dieser konträren Spätwerktheorie Adornos ein. Trotz ihrer Gegensätze treffen sich die beiden Konzeptionen schließlich im Effekt einer außerordentlichen Produktivität und einer Konfiguration des Gesamtwerks.

Auch wenn Mann seinem Korrespondenten gegenüber nicht artikuliert, welche Rolle für ihn die Zäsur sowohl als erfahrene als auch als ästhetisches Mittel spielt, läßt sich seine Reflexion über das »Prinzip der Montage« durchaus als Antwort auf Adornos Spätwerk-Theorie verstehen, ohne daß damit eine Absage an jede Werkpolitik verbunden sein müßte. So prägt der Gedanke der Abschrift und des damit gewissermaßen Konventionellen nicht nur im Hinblick auf die eigenen Vor-Schriften die Arbeit am Spätwerk. Mann spricht etwa im Zusam-

menhang des *Doktor Faustus* von einer »gewissen Vergeistigung des mechanisch Angeeigneten« – eine Formulierung, deren Nähe zu Adornos Aufsatz über den *Spätstil Beethovens* auf der Hand liegt, wird doch in dessen Sinne Thomas Manns Vertrauen in die literarische Fruchtbarkeit des Angeeigneten besonders plausibel: Indem das »Ergriffene« oder »Abgelernte« in eine bestimmte Anordnung oder, musikologisch gesprochen, in eine »Komposition« gebracht, das heißt mit Thomas Mann »montiert«, also handwerklich verfugt wird, gewinnt es »eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben«⁴⁷. Damit sind die Stichworte zitiert, mithilfe derer Mann seinen Korrespondenten einlädt, von der Reflexion zur »Realisierung«⁴⁸ eines Werks überzugehen: »Wollen Sie mit mir darüber nachdenken, wie das Werk – ich meine Leverkühns Werk – ungefähr ins Werk zu setzen wäre; wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären I. . J.«⁴⁹

Die zitierte Passage bezieht sich dabei explizit auf Leverkühns »Hauptwerk«, die *Apocalipsis cum figuris*. Dieses Werk »ins Werk zu setzen« kann aber nicht nur (im Sinne des Tonsetzers) musikalisch oder (im Sinne des Erzählers) narratologisch, sondern auch (im Sinne des Autors) werkpolitisch im Hinblick auf die Konfiguration der Einzelwerke gelesen werden, kommt dem ironischen Zitat des faustischen Pakts hier doch mehr als eine humoristische Funktion zu. Es inszeniert mit Referenz auf Adornos Spätstil-Begriff auch Thomas Manns Umgang mit kulturellen Klischees, das »Prinzip der Montage« oder, in Adornos Worten, das »Formgesetz« von Spätwerken. Vor dem Hintergrund dieses Spiels mit Textebene und Autorschaft – einer »Vexatorik«, die auch als Möglichkeitsbedingung des Mannschen *Ceuvres* überhaupt verstanden werden kann⁵⁰ – liegt es nahe, an das Verhältnis der Einzelwerke zum *Doktor Faustus* und umgekehrt zu denken. Die Einladung Thomas Manns an Adorno beträfe damit einerseits die konzeptionelle Ebene, auf der die ungeschriebene Literatur Thomas Manns im Hinblick auf ihren Zusammenhang zu Vorherigem, ein Spätwerk im Hinblick auf das Gesamtwerk zu denken ist – eine Ebene, von der noch zu sprechen sein wird. Andererseits betrifft sie aber auch die Rezeption des Geschriebenen im Sinne einer Lektüre, die einen Zusammenhang auf höchstem intellektuellem Niveau entziffert bzw. stiftet. Gerade der letztgenannten Aufgabe kommt vor dem Hintergrund der Öffentlichkeit des Briefwechsels eine zentrale Bedeutung zu. Wenn es einen Ort gibt, an dem diese Aufgabe sachgemäß erfüllt werden kann, so wäre die Korrespondenz mit dem einflußreichen Philosophen sicherlich ein hervorragender Kandidat.

An verschiedenen Stellen hat Adorno selbst, gewissermaßen als Kommentar zu dieser Einladung, den Anspruch an eine angemessene »Mann-Exegese« formuliert, dem der Autor nichts hinzuzufügen gewillt war: »Wer heute im Ernst die Verantwortung auf sich nimmt, über Sie zu schreiben, müßte es schon so tun, daß er sich nicht damit begnügt, plump herauszuholen, was Sie mit tiefsin-

niger Zartheit in Ihrem Werk versteckt haben, sondern stattdessen was das Werk selber versteckt. Es müßte Interpretation im philosophischen Sinn, kein Kommentar des philologischen Inhalts sein.«⁵¹

Das Werk wäre demnach nicht mehr in seinem Zusammenhang mit dem Autor, sondern als ein von diesem unabhängiges Gesamtkunstwerk zu verstehen, dessen Konfiguration gerade aufgrund ihrer Widerstände und Zäsuren nicht mehr mithilfe des Biographischen einzuholen wäre, sondern eben als bruchstückhafte zu denken gäbe. Mit dem Changieren zwischen einzeltem Kunstwerk und Gesamtwerk läuft Adorno zwar Gefahr, die eigene Kritik an der emphatischen Werkästhetik zu unterlaufen. Er nähert sich damit aber den Bedürfnissen einer kritischen Kommunikation zwischen Künstlern und ihren Rezipienten. Konkret antwortet er an dieser Stelle auf Thomas Manns Bedürfnis nach einer angemessenen, vorbildlichen Lektüre, wie er sie an vielen Stellen auch explizit, etwa im Hinblick auf Manns Roman *Der Erwählte* (1951), ausbuchstabiert hat. Im Hinblick auf diese Bearbeitung des *Gregorius* von Hartmann von Aue sieht er sich genötigt, »wenigstens ein paar Worte« zu sagen, auch wenn er sich die »Enträtselung des sehr kryptischen Gebildes [...] übrigens keineswegs zutraue«: »Irre ich mich nicht, so gilt sie [die Ironie des Romans] dem Tabu, mit dem der Inzest belegt ist.«⁵² Weniger die konkrete Interpretation Adornos ist hier von Interesse, als vielmehr die werkpolitische Bedeutung der philosophischen Interpretation im Hinblick auf die Komplexität der Lektüre und hier nicht zuletzt auf die Rolle der Zeitlichkeit. Relativierende Momente wie »wenn ich mich nicht täusche« fungieren rhetorisch genau entgegen ihrem Wortsinn, gilt es doch, im Hinblick auf den antizipierten Leser des Briefwechsels eine »im Ernst« kaum zu bewältigende Aufgabe als solche, das heißt als Aufgabe und zwar als kaum zu bewältigende, kenntlich zu machen. Die »Meisterschaft des Undeutlichen« im *Gregorius*-Roman – erinnert sei an das »Geheimnis«, das dem Spätstil eignet – führt Adorno dabei eine auf die Mann »kraft des Spätesten« aufgegangene und damit neue »Möglichkeit« des Denkens zurück. Damit wird die Referenz bzw. Autorität des Todes, der dem Spätwerk folgt, aufgerufen, wo ihr die Funktion zukommt, die literarische Produktivität zu beglaubigen. Weil der Roman als »später« gelesen wird, gerät auch eine spezifische Qualität in den Blick. Eine andere Lektüre müßte, dieser Logik folgend, an der Bedeutung des Romans vorbeigehen. Erst durch die Markierung des Späten kommt ein Register ins Spiel, das Adorno bereits in verschiedenen Studien erproben und entwickeln konnte: Derart läßt sich die Parallelisierung mit den »Intentionen des späten Schönberg, in denen auch eine seltsame Lockerung sich beobachten läßt«, verstehen. Von hier aus bekommt aber besonders auch die Interpretation des Romans als »Nachgeben, Loslassen« besonderen Sinn. Als letzter Beleg für die Wirkungsmacht des Registers sei hier noch jene Formulierung zitiert, mit der Adorno Thomas Manns Spätstil, »jene seltsame Lockerung«

– in Analogie eben zu Schönberg – »in meiner Terminologie«, als »Kritik der Authentizität« benennt.⁵³ Diese Formulierung unterstreicht den Gedanken eines Spätstils, der einem formalen Gesetz zu folgen hat, will er als solcher zur Geltung gelangen. Auch das Spätwerk-Register, als »anderes« gegenüber dem biographischen entwickelt, erscheint somit nicht ohne eine werkpolitische Dimension.

Auf der Ebene der Konzeption kommt es gleichfalls zum Einsatz. So scheut Adorno im Anschluß an Manns Brief über das Prinzip der Montage nicht, die Fortsetzung eines bestimmten Romans zu empfehlen, den »Abschluß des Krull als Mythos des neunzehnten Jahrhunderts, der am Ende doch noch den des zwanzigsten entsöhnen könnte«⁵⁴. Wie von Thomas Mann gefordert, überlegt Adorno, inwiefern denkbare Produktionen die »Konfiguration« der Literatur Thomas Manns sinnvoll fortschreiben und ergänzen könnten, und gelangt dabei – sicher nicht ganz zufällig – zu einer Denkfigur, die an den Beethoven-Aufsatz erinnert: »Eben das [ein kaum bemerkbares Lächeln zu erzeugen] erlaubt das Krullfragment, und während diese Wirkung der unendlichen Sublimiertheit der Mittel, einer Art Reinigung alles dessen sich verdankt, was man so Humor nennt, bewirkt diese ganz uneuropäische Sublimierung eine Distanz, welche die Welt unserer Eltern in ihren Bildern zum Lautlosen versteinern läßt, als wäre sie paläontologisch.«⁵⁵

Das Lautlose scheint dabei jene, im Falle Beethovens auch als Stille oder Schweigen figurierte, Zäsur zu zitieren, die dem (keineswegs nur musikalischen) Spätstil eignet. Indem die Welt der Eltern als »paläontologisch« erscheint, wird ihre Literarisierung zur Archäologie – nicht zur Biographie –, die mit den Resten einer untergegangenen Epoche zugleich die Katastrophe ihres Untergangs in Szene setzt. Mit der Erinnerungsarbeit wird nicht nur Vergangenes lesbar, sondern zugleich auch dessen Vergehen, das heißt die Zeitlichkeit selbst gegenwärtig. Diese Konzeption umfaßt somit gleichsam das Altern einer Kultur (des 19. Jahrhunderts) und deren Ende, das mit der Archäologie evoziert wird: Was nur durch Graben zum Vorschein kommt, muß zuvor untergegangen sein. Das Spätwerk wird hier als der Ort verstanden, der am Ende einer Geschichte gleichsam deren Erinnerung inszeniert, nicht im Sinne einer Vollendung oder einer Wiederholung, sondern einer Archäologie: ein Werk, das, weil es die Katastrophe des Todes antizipiert, aus einer besonderen, unrevidierbaren Perspektive heraus erzählt.⁵⁶ Nach dem Spätwerk ist keine Korrektur mehr möglich.

Auch wenn Adornos Interesse an *Felix Krull* für Thomas Mann dessen Fortsetzung nicht unwesentlich motiviert⁵⁷, die von Adorno formulierte Dimension eines Spätwerks, das zur »Befreiung vom Bann der bürgerlichen Phantasmagorie«, »woran die Philosophie bis heute nur den Kopf sich eingestoßen hat«, etwas beitragen möge⁵⁸, kann kaum nur förderlich auf den Autor wirken. Seine eigene Sicht des Romans weicht dann auch stark von der Adornos ab. Insbesondere im

Hinblick auf den diskutierten Begriff des Späten erscheint ihm der Roman oftmals problematisch, als nicht recht »de mon âge«⁵⁹. Movens für eine Fortsetzung ist vielmehr die emphatische Werkästhetik und die mit ihr verbundene – in der literaturwissenschaftlichen Forschung bis heute gerne angenommene⁶⁰ – Suggestion einer Vollendung, die gerade mit *Felix Krull*, verstanden als »Rahmen um das ganze Werk«⁶¹, so gut zu funktionieren verspricht: »merkwürdig bewegte Annäherung an diese Vorstellung, hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt der Einheit des Lebens und des Werks. / Gefühl der Großartigkeit, nach 32 Jahren dort wieder anzuknüpfen, wo ich vor dem ›Tod in Venedig‹ aufgehört, / zu dessen Gunsten ich den Krull unterbrach. Das Lebenswerk seit damals l. . .] erweise sich selbst als ungeheure Einschaltung, ein Menschenalter beanspruchend, in das Unternehmen des 36 jährigen. Der 68 jährige setzte es fort l. . .] Vorläufig wird der Gedanke der Wiederaufnahme hauptsächlich durch die Idee erstaunlich geduldiger Kontinuität, der Lebenseinheit, des großen Bogens gestützt. l. . .] Beispiel innerlich heiterer Treue zu sich selbst l. . .].«⁶²

Wird das Spätwerk-Konzept Adornos in der Rezeption – nicht zuletzt aufgrund seiner Offenheit – noch fruchtbar, so tritt es im Hinblick auf die Konzeption in unmittelbare Konfrontation mit jener Werkpolitik, gegen die es ursprünglich konzipiert war. Insofern wird nicht einfach der Anspruch, sich »an den Vorläufern zu messen«, zu einem »intertextuellen Zwang«⁶³ – dieser lange angelegten Aufgabe⁶⁴ war Thomas Mann sicherlich gewachsen. Vielmehr wird die buchstäblich ultimative Spätwerk-Konzeption Adornos für den Autor zu einer unerfüllbaren Belastung: »Der Versuch der Wiederanknüpfung muß, rein um Beschäftigung, eine vorhaltende Aufgabe zu gewinnen, gemacht werden. Ich habe sonst nichts l. . .] Alles, was ich weiß, ist, daß ich unbedingt etwas zu tun, eine Arbeitsbindung und Lebensaufgabe haben muß. Ich kann nicht nichts tun. Doch zögere ich, das alte Material wieder vorzunehmen, aus Besorgnis, es möchte mir nach all dem inzwischen Getanen nichts oder nicht mehr genug sagen, und ich möchte gewahr werden, daß mein Werk tatsächlich getan ist.«⁶⁵

Während das ästhetische Register des Spätstil-Theoretikers Adorno im *Faustus*-Projekt also noch furchtbar gemacht werden konnte, sowohl durch mehr oder weniger unmittelbare Montage als auch durch eine Plausibilisierung der Werkstruktur, so zeitigt es im Hinblick auf die anschließende konzeptionelle Arbeit eine Werk-Vorschrift, an deren Ansprüchen die Produktivität Thomas Manns zu scheitern droht: »Ich schreibe noch weiter, aber oft bin ich stark versucht, abzubrechen und es bei einem erweiterten Fragment sein Bewenden haben zu lassen.«⁶⁶ Obwohl Mann zweifelt, ob im Hinblick auf die von Adorno eingeforderte Zäsur als Hauptmoment des Spätwerks nicht ein Fragment die angemessenere Form sein müßte, wird er zumindest den ersten Teil der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) schließlich abschließen – allerdings nicht ohne ihn für verschiedene kleinere Arbeiten immer wieder unterbrochen zu haben. Vor

diesem Horizont gewinnt die Erzählung über *Die Betrogene*, die 1952, also inmitten der Arbeit am *Krull*, geschrieben wurde, besondere (alterswerktheoretische) Bedeutung.

»*Die Betrogene*«. – »In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts«, setzt die Erzählung *Die Betrogene* ein⁶⁷, eine zeitliche Verortung, die nicht wenige Kommentatoren irritiert hat.⁶⁸ Für Adorno hingegen ist klar: »Wenn Sie ein Werk in die zwanziger Jahre verlegen, es nach dem ersten statt nach dem zweiten Krieg spielen lassen, so haben Sie dafür Ihre guten Gründe – der offenbarste ist, daß eine Existenz wie die der Frau v. Tümmler heute wohl nicht vorgestellt werden könnte.«⁶⁹ Wie im gesamten Briefwechsel übernimmt Adorno damit auch hier die – neben der projektiven – für Thomas Mann so wichtige retrospektive Aufgabe, eine bedeutungs- wie verständnisvolle Lektüre gleichsam als Leseempfehlung zu entwickeln: »Ich glaube, erst allmählich wird das sich entfalten, was in dieser wirklich inkommensurablen Produktion steckt.«⁷⁰ Die bereits an anderer Stelle in der Mannschen Literatur entzifferte »Konfiguration von jüngst vergangener Moderne und Archaischem«⁷¹ kommt hier nach Adorno erneut zum Einsatz. Dabei scheint ihm – angesichts der Theorie vom Spätstil erstaunlicherweise – nicht aufzufallen, welche Verwandtschaft die zeitliche Verortung mit dem Motiv der Erzählung, der Ungleichzeitigkeit verschiedener Dimensionen des Lebens, besitzt. Die »unerhörte Begebenheit« der als Novelle konzipierten Erzählung handelt von der letzten Lebenszeit Rosalie von Tümmlers, die sich als fünfzigjährige Witwe in den etwa halb so alten amerikanischen Nachhilfelehrer ihres Sohnes – Ken Keaton – verliebt. Daraufhin scheint ihre Menstruation wiedereinzusetzen, die unmittelbar vor der bereits vereinbarten Erfüllung ihrer Leidenschaften allerdings als weit fortgeschrittener Gebärmutterkrebs erklärt wird, welcher kurz darauf zum Tod führt. Indem diese Geschichte durch diverse Merkmale in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg verortet wird, explizit aber einer ihr vorausgegangenen Zeit, den 1920er Jahren, zugewiesen wird, wiederholt die Erzählung die Ungleichzeitigkeit von Altersrolle und Begehren als solche von historischer Zeit und erzählter Zeit auf narrativer Ebene. Während die Mutter-Tochter-Beziehung in der Figur des Rollentauschs den Zusammenhang von Altersrolle und Begehren umschreibt⁷², verlieren die historische und die erzählte Zeit durch die Divergenz von *narration* und *histoire* ihre Verbindung. Während der Rollentausch den als »natürlich« diskursivierten Konnex von Jugendlichkeit und Begehren gerade durch dessen Aufhebung fokussiert, bringt die erzählerische Konfiguration verschiedener Zeitlichkeiten eine bemerkenswerte Auflösung klassischer Schreibweisen als poetologische Dimension der Erzählung in den Blick.

Adorno interpretiert die »skandalöse Parabel«⁷³ demgegenüber als »Variation Ihres Grundthemas [. . .], in der Licht und Schatten, forte und piano, und was es

sonst an Gegensätzen noch geben mag, genau vertauscht wären: also nicht das todesüchtige Leben kommt hier zu Worte, sondern der lebensüchtige Tod, und eben dieser repräsentiert zugleich das Unerfaßte, Ungebührliche, das die gesellschaftliche Immanenz erschüttert – so sehr, daß vor diesem Spätwerk die Mehrheit Ihrer Leser wie unter dem Stab einer skurrilen Kirche sich in alte Tanten zu verwandeln scheinen und den gladius dei schwingen.«⁷⁴

Die vielfach als schockartig beschriebene medizinische Sektion am Ende der Erzählung wie die ebenso oft als unzulässiger Gegenstand kritisierte Liebe der alten Witwe zum jungen Amerikaner sind für Adorno die zwei Seiten einer ›Repräsentation‹ des Todes – womit der Spätwerk-Begriff aktualisiert zu werden scheint. Der Korrespondent des Autors kommt in seinem Sinne auf die Geschichte des Todes zu sprechen: »Die bürgerliche Zivilisation hat das ›Fiese‹ des Todes verdrängt und entweder veredelt oder mit Hygiene eingefangen.« Die Verdrängung und der diese durchbrechende »Schock«, den die Erzählung auslöse, aktualisieren die Spannung zwischen Konvention und Zäsur, »zwischen der Kultur und dem, was darunter liegt«, die hier nach Ansicht des Philosophen »bis zum Zerreißen und bis zum dialektischen Umschlag« getrieben wird.⁷⁵ Es fällt nicht schwer, Adornos Interpretation hier zu konkretisieren: Der klassische, mitunter biedermeierliche Stil der Erzählung wird nicht nur durch distanzierende Momente immer wieder gebrochen,⁷⁶ er erfährt mit dem medizinischen, die Protagonisten ausschließenden Diskurs am Ende der Erzählung auch eine krasse Zäsur.⁷⁷

Andererseits findet sich aber mit der »Variation Ihres Grundthemas« bei Adorno auch ein Verweis auf die Korrespondenz von Spätwerk und Gesamtwerk, allerdings nicht im Sinne einer geschlossenen Figur (Vollendung etc.), sondern im Sinne einer durchgehenden thematischen Dimension, die hier, wenn auch durch ihre Verkehrung, wieder aufgenommen wird. Was Adorno als philosophische Werkinterpretation artikuliert, berührt allerdings auch eine Erzählweise, die durch die Wiederholung bestimmter Motive und Figuren auch und gerade jenseits des ›Grundthemas‹ oder auch nur der zentralen Erzählungsmomente eine Interpretation des Gesamtwerks ununterbrochen provoziert, auch wenn es sich um relativ nebensächliche Elemente der Erzählung handelt. Die Forschungsliteratur führt vor, wie gut diese Werkpolitik funktioniert, wie der Arzt Professor Muthesius sich als Hofrat Behrens dechiffrieren läßt oder der Schauplatz in Form des Straßennamen (Corneliusstraße) als Referenz an den einstmaligen Protagonisten Professor Cornelius zu verstehen ist.⁷⁸ Mit vergleichsweise geringem Aufwand wächst die Dimension der Erzählung auf diesem Weg sprunghaft an, integriert als Subtexte den *Zauberberg*, die Erzählung *Unordnung und frühes Leid* und anderes mehr. Indem aber das Gesamtwerk als Perspektive auf die Erzählung herbeizitiert wird, fällt diese einer Kritik zum Opfer, die die Erzählung mit 30 Jahre alter Literatur (*Der Zauberberg*) vergleicht, anstatt sie im

Kontext der Gegenwart zu diskutieren: »Thomas Mann blickt zurück, und sein Blick fällt auf sein Lebenswerk«⁷⁹ – die professionellen Leser folgen ihm bereitwillig. In diesem Sinne wird die Erzählung zur »Fixierung auf das eigene Ich und das eigene Werk kann als souveräne Geste von Alterseigensinn aufgefaßt werden«⁸⁰ – eine Zuschreibung, die von einer eigentlichen Lektüre absehen läßt. Auch der Übergang von früheren Texten Thomas Manns auf Romane Goethes erfolgt aufgrund der intensiv eingearbeiteten Referenzen ohne Schwierigkeiten⁸¹, dient er doch gleichfalls der Arbeit an der Einheit des Werks, welche durch die Einschreibung in eine literaturhistorische Tradition überhaupt faßbar gemacht wird.

Daß der Autor die Analyse derartiger Selbstzitate⁸² – »Denkmälern des Gewesenen« – ebenso wie noch stärkere Versuche, die Erzählung unmittelbar aus vorhergehenden Schöpfungen⁸³ oder eben aus der Literatur Goethes abzuleiten, abwehrte, wird erst mit einer Lektüre nachvollziehbar, die den Text auch außerhalb seiner intertextuellen Bezüge in den Blick zu nehmen versteht. Auch wenn derartigen Techniken werkpolitisch eminente Bedeutung zuwächst, kann es dem Schreiben schließlich kaum um diese allein zu tun sein. Daß jedenfalls die Erzählung nicht nur einen bereits verhandelten Gegenstand variiert, ist offensichtlich, hat doch kaum ein Text Thomas Manns so plastisch Bezug auf die in ihm inszenierte Problematik genommen. Die mit Adorno zumindest in ihren Ansätzen zugängliche Problematik der Erzählung gerät aus dem Blick, sobald die werkpolitische Dimension des Schreibens ins Feld geführt wird.

Die Auseinandersetzung, auf die der gekränkte Autor sich zumindest ansatzweise eingelassen hat, ging dann um das Schicksal der Protagonistin und nicht die Erzählung selbst. Thomas Mann hat sich dabei nachdrücklich gegen jene Rezeptionen verwahrt, die die Betrogene allein als solche, das heißt als eine von der Natur fehlgeleitete Frau zu lesen versuchten. Ob die Erkrankung, wie er es wollte, nun als Versöhnung mit der Natur⁸⁴ gelesen sein will oder nicht – sie zeitigt eine Stimulation, in Manns Worten eine »Reizung«⁸⁵, die der Betrogenen eine Belebung (einen ›zweiten Frühling‹) beschert und zugleich die Erzählung in Gang setzt: »verlegenheitsträchtige Entwicklungen hatten sich angebahnt«⁸⁶. Von hier aus ergibt sich eine, sowohl gegenüber der Werkpolitik als auch einem absolut gesetzten Spätwerkbegriff Adornos, *andere* Lektüre: Es ist sicherlich nicht nur der simple Rückgriff auf den Topos vom ›Greis im Frühling‹, der hier seine modern medikalisierte Form erfährt. Schließlich ist die Entstehungszeit der ›Novelle‹ auch die Zeit, in der sich die humanbiologische Forschung Hormonen und deren Veränderung im menschlichen Organismus zuwendet. Auch wenn die Erforschung von Hormonen nicht erst zu diesem Zeitpunkt einsetzt, sie erlangt hier einen Einfluß, der über die Naturwissenschaften hinaus zentrale Begriffe des menschlichen Lebens betrifft. Davon sind künstlerische Fähigkeiten nicht ausgenommen: »For [Gertrudel] Stein and her peers, scientific decline

narrative caused pain by asserting that creativity helplessly wanes with hormones.«⁸⁷ Wenn Alterungsprozesse für die Kreativität auf Verlustgeschichten reduziert werden, läuft die Kategorie des Spätwerks Gefahr, begraben zu werden. In jedem Fall sind es ganz entscheidend Theorien über die Hormone, die im Kontext der Gerontologie diese und den Alterungsprozeß als biologischen zu konstituieren helfen – eine Entwicklung, die auch heute noch lange nicht beendet ist.⁸⁸

Daß in der Erzählung als eigentlich karzinomatöses Organ gerade die Eierstöcke vermutet werden, hat seine Begründung somit möglicherweise nicht nur in den hier fehldeutbaren und fehlgedeuteten Blutungen, sondern auch in der hormonellen Funktion: Indem die Erzählung die Erkrankung eines hormonbildenden Organs mit emotionalen (um nicht zu sagen: hormonellen) Wallungen zusammenbringt, führt sie in das pathologische wie poetologische Zentrum gleichermaßen: »Und doch rate ich Ihnen, meine Vermutung zu übernehmen, daß die Geschichte vom Eierstock ausging – von unbenützten granulösen Zellen nämlich, die I. . .] durch Gott weiß welchen Reizvorgang zu maligner Entwicklung kommen.«⁸⁹ Ob hier von der Krankheitsgeschichte oder von der Novelle selbst die Rede ist, bleibt nicht einfach ungeklärt, vielmehr wird fragwürdig, inwiefern an dieser Stelle überhaupt ein Unterschied gemacht werden kann. Die altersbedingten, hier pathologisch stilisierten Veränderungen mögen den Tod bedeuten oder ankündigen. In der Sprache werden sie fruchtbar im doppelten (nicht im ironischen) Sinn: dem der späten Liebe für die Betrogene und dem der späten Dichtung für ihren Erzähler. Ihre medizinische Dimension ist damit nicht aufgehoben, sondern markiert – als Element der Erzählung – eben jene Zäsur, die in der Moderne gemeinhin nicht mehr sinnhaft-versöhnend sondern nur noch positivistisch-pathologisch vorgestellt werden kann: den Tod als Ende des Lebens und des Schreibens.

Ende. – In diesem Sinne antwortet die Erzählung der Spätwerktheorie Adornos, wenn die Vorboten des Todes im Leben produktiv werden und in dieser Eigenschaft von anderen, möglicherweise frühen und ›echten‹ Produktivitätsimpulsen nur retrospektiv – durch die Nähe des Todes – zu unterscheiden sind. Wie das so weitreichende temporale Konzept der Vollendung, spielte somit auch die diesem diametral entgegengesetzte *Ästhetik* Adornos für Thomas Mann bis zuletzt noch eine große Rolle. Daß mit der Zeit, die in die künstlerische Arbeit eingeht, immer stärker auch das Ideologische und Herrschaftliche aller Harmonie zutage tritt und eine (vom Reibungskoeffizient der Harmonie gezeitigte) künstlerische Gestaltung herausfordert, scheint angesichts der Erzählung über *Die Betrogene* zumindest als Möglichkeit. Deutlich ist aber auch umgekehrt, daß der bei Adorno gerade abgewehrte Begriff eines Gesamtkunstwerks nicht einfach verschwindet. Schon bei Adorno wirkte er in Form eines impliziten

Gesamtwerkbegriffs fort, ungleich stärker aber trägt er in der Literatur Thomas Manns zur Konzeption eines Schreibens im Zusammenhang mit zurückliegenden und antizipierten Texten und damit auch zur Problematik des Schreibens im Alter bei. Im Spannungsfeld eines tradierten Gesamtwerkbegriffs und den Konjunkturen des Alters im Verlauf des 20. Jahrhunderts findet der Autor nach *Doktor Faustus* für seine Literatur nicht mehr jene Offenheit, die ihm die großen Vorbilder Goethe, Tolstoi und Fontane vorgeschrieben hatten.

Mit der schwierigen Rezeptionsgeschichte der *Betrogenen*, die ja kaum als dem Text ›äußere‹ Dimension, sondern nur als in diesem angelegte verstanden werden kann, wird aber auch deutlich, wie utopisch ein substantielles Spätwerk spätestens für das Schreiben in der Moderne geworden ist. In diesem Sinn korrespondiert dann der kritischen Reaktion auf *Die Betrogene* auch eine tendenziell resignative Haltung ihres Autors bei der Arbeit an späten Texten, was sich zumindest anhand der Prosa seiner Tagebücher konstatieren läßt: »Je mehr Thomas Mann alterte, desto stärker wurde, bei hoher somatischer Potenz [. . .], die Arbeits-Unlust, desto elementarer die Angst, nie mehr schreiben zu können. [. . .] Der Autor der späten Tagebücher tut sich schwer, an neue Kreativität und wiedergeschenkte Schaffenskraft zu glauben.«⁹⁰ In weit fortgeschrittenem Alter wird es für den Autor Thomas Mann trotz der Souveränität seiner Literatur immer schwieriger, einzelne Texte als solche zu schreiben und rezipiert zu sehen. Zum Teil sucht Mann diese Schwierigkeiten mit der Wiederherausgabe vorhandener Texte zu kompensieren.⁹¹ Letztlich wird aber auch diese teilweise Vorwegnahme von Rezeptionsentscheidungen, die neben der Redaktion früher Texte auch deren Ausklammern, ihre Kombination und Kommentierung erlaubt, die eigenen Bedürfnisse und Ansprüche gegenüber der letzten Lebens- bzw. Schaffensperiode nicht erfüllen. Auch Adorno hat daran mit seiner Insistenz wider unterkomplexe Temporalisierungen und dem folgende Entwicklungsgeschichten kaum etwas geändert. Im Hinblick auf die Probleme mit *Felix Krull* hat seine vielschichtige Konzeptions- und Rezeptionsarbeit umgekehrt zu einer zunehmenden Problematisierung des Schreibens wie des Werkkonzepts beigetragen.

Die kunstvoll entwickelte Werkpolitik Thomas Manns war am Ende kein Garant für ein gelungenes Werk, sie wurde vielmehr umgekehrt zu einer unheimlichen Last für das Schreiben später, will heißen: letzter Texte, die einerseits den komplexen Zusammenhang aller Gesamtwerkelemente fortschreiben und andererseits fundamentale Probleme für den Schreibenden in seiner Gegenwart verhandeln sollten. Geschichte und Existenz gleichermaßen zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist – das zeigen die späten Texte Thomas Manns – angesichts des ›Alters in der Moderne‹ eine nahezu unlösbare Aufgabe.

Die Erzählung *Die Betrogene*, gelesen als Spätwerk, inszeniert dieses Dilemma, das im Verlauf des 20. Jahrhunderts von vielen Autoren formuliert wurde:

Der Konnex von Spätzeitlichkeit und Unproduktivität hat eine Wirkungsmacht entfaltet, die gerade poetisch als Problem erscheint.

Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno, Thomas Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt/Main 2003, S. 9.
- 2 Vgl. neben den einschlägigen Arbeiten zur Autorschaft – vor allem Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 – zur Temporalisierungstheese Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin u.a. 2007, S. 13 sowie S. 457, zur Theorie des Spätwerks bei Adorno vgl. Ralf Simon: *Gespenster des Realismus. Moderne-Konstellationen in den Spätwerken von Raabe, Stifter und C. F. Meyer*, in: Gerhard von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart–Weimar 1999, vor allem S. 202–206.
- 3 Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17: *Musikalische Schriften*, Darmstadt 1998, S. 13.
- 4 Vgl. Jan-Peter Pudelek: Artikel ›Werk‹, in: Karl-Heinz Barek u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6: *Tanz - Zeitalter/ Epoche*, Stuttgart–Weimar 2007, S. 521 ff. und S. 543 ff.
- 5 Vgl. Martus: *Werkpolitik*, vor allem S. 52 ff., sowie Hans-Martin Kruckis: *Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, in: Jürgen Fohrmann, Wilhelm Vosskamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1994.
- 6 Mit Steffen Martus zeitigt diese Kategorie dabei einen emphatischen Werkbegriff, der anstelle von Topoi und Darstellungsmodi die Individualität eines Autors setzt, ästhetische Kategorien durch künstlerische ›Entwicklung‹ überschreibt und die in der frühen Neuzeit problematisch gewordene Kommunikation über Kunstwerke im Konzept von sogenannten ›Perspektiven‹ fruchtbar wendet; vgl. Martus: *Werkpolitik*, vor allem S. 194.
- 7 Zur biopolitischen Ausblendung des Todes vgl. die klassische Studie von Phillippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München 1982; zur Kulturgeschichte des Alters siehe vor allem Gerd Göckenjan: *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*, Frankfurt/Main 2000.
- 8 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Werke*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Darmstadt 1998, S. 138.
- 9 Ebd., S. 139.
- 10 Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 13.
- 11 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 139.
- 12 Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 15.
- 13 Ebd., S. 16.
- 14 Ebd., S. 16 f.
- 15 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 168.
- 16 Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 16.
- 17 Ebd., S. 17.
- 18 Thomas Mann: *Aufsätze - Reden - Essays*, Bd. 1, Berlin–Weimar 1983, S. 183.
- 19 Ebd., S. 183 f.

- 20 Ebd., S. 184.
- 21 Ist das Alter doch gerade jene Zeit, in der »weder wir noch die anderen ›Frische‹ von uns verlangen, und wo die Frage: ›Was soll der Unsinn?‹ zu einer natürlichen, menschlich erlaubten und darum sympathischen Grundstimmung wird.« (Ebd., S. 185).
- 22 Ebd., S. 199 f.
- 23 Ebd., S. 205.
- 24 Ebd., S. 209.
- 25 Ebd., S. 210.
- 26 Vgl. vor allem Rolf Günter Renner: *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann*, München 1985, weiter auch Thomas Manns Arbeit an Gesamtausgaben, dazu Hans Wisskirchen: *Die Thomas Mann Gesamtausgaben*, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1990.
- 27 Vgl. Eckhard Heftrich: *Lotte in Weimar*, in: Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 426, sowie die einflußreiche Studie von Peter von Matt: *Zur Psychologie des National-schriftstellers. Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann*, in: Sebastian Goepfert (Hg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*, Freiburg 1978.
- 28 Vgl. vor allem Ruprecht Wimmer: *And my ending is despair: Thomas Manns Krankheit des Alterns*, in: Thomas Sprecher (Hg.): *Vom ›Zauberberg‹ zum ›Doktor Faustus‹. Die Davoser Literaturtage 1998*, Frankfurt/Main 2000, S. 31–33, weiter auch Renner: *Lebens-Werk*, S. 301 ff. Aus einer anderen Perspektive hat Yahya Elsayghé herausgearbeitet, wie die »Krise«, in die Thomas Manns »Verhältnis zu seiner deutschen Identität« geraten war, im Roman *Doktor Faustus* produktiv geworden ist, ohne daß Mann die dabei vorgenommene »radikale Umwertung« zentraler Positionen auch nur ansatzweise reflektiert hätte, siehe Yahya Elsayghé: *Serenus Zeitbloms Katholizismus. Zum Spätwerkcharakter des ›Doktor Faustus‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 2/2002, S. 229 und S. 238 f.; vgl. inzwischen auch ders.: *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*, Köln–Weimar–Wien 2004.
- 29 Zur Werkherrschaft siehe Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a. 1981, zu Goethes Konzeption vgl. Sandro Zanetti: *Sich selbst historisch werden: Goethe - Faust*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti: *»Schreiben heißt: sich selber lesen«*, *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008.
- 30 Renner: *Lebens-Werk*, S. 12.
- 31 Ebd., S. 14.
- 32 Thomas Mann: *Tagebücher 1953-1955*, hg. von Inge Jens, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1995, S. 81.
- 33 Vgl. zur Beziehung zwischen Mann und Adorno Christoh Gödde, Thomas Sprecher: *Nachbemerkungen der Herausgeber*, in: Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 165–169; Stefan Müller-Doohm: *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 2003, S. 474–489, sowie Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1996, vor allem Bd. 2, S. 1389 ff., 1540 ff.
- 34 Explizit klingt diese Gewißheit am Ende des zuletzt zitierten Briefs an: »[. . .] und gibt es eine Nachwelt, so ist es [der Brief, A.S.] etwas für sie.« (Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 22).
- 35 Wie auch im Falle des noch zu diskutierenden Briefs Adornos über *Die Betrogene*: Adorno hatte den Brief Walter Höllerer gezeigt, der daraufhin eine Publikation in der Zeitschrift *Akzente* vorschlug, vgl. Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 144. Mann gab seine Zustimmung, woraufhin ein Auszug des Briefes zuerst in der

- Zeitschrift (*Akzente*, 2|1955|3) und später in den *Gesammelten Schriften*, Bd. 11 (*Noten zur Literatur*, Darmstadt 1998) und im Briefwechsel selbst veröffentlicht wurde.
- 36 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 16.
- 37 Damit ist zunächst noch kein Zusammenhang von Leben und Werk formuliert, welcher erst nachrangig und dann auch grundsätzlich anders als in der Werkästhetik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erfolgt.
- 38 Im Hinblick auf die moderne Avantgarde-Musik hatte Adorno den Lebensbegriff für die Kunst formuliert: »Während die Demarkationslinie zwischen der Kunst und der Empirie nicht und am letzten durch Heroisierung des Künstlers verwischt werden darf, haben gleichwohl die Kunstwerke Leben sui generis. Es ist nicht bloß ihr auswendiges Schicksal. Die bedeutenden kehren stets neue Schichten hervor, altern, erkalten, sterben.« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 14). Diese Konzeption eignet allerdings weder dem Spätwerkbegriff Adornos noch einer impliziten Gesamtwerktheorie, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann, vgl. aber Hans Robert Jauf: *Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive*, in: Burkhardt Lindner, W. Martin Lüdke: *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/Main 1980, sowie Peter Bürger: *Das Altern der Moderne*, in: Bürger: *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt/Main 2001.
- 39 Wolfgang Welsch: *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 203.
- 40 Ebd., S. 189.
- 41 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1975, S. 37.
- 42 Welsch: *Adornos Ästhetik*, S. 197.
- 43 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 130.
- 44 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 16.
- 45 Ebd., S. 19.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd., S. 20.
- 48 Mann bittet Adorno um »realisierende Exaktheiten«, ebd., S. 21.
- 49 Ebd.
- 50 Renner: *Lebens-Werk*, S. 14.
- 51 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 82.
- 52 Ebd., S. 86.
- 53 Ebd., S. 87.
- 54 Ebd., S. 60.
- 55 Ebd.
- 56 Es liegt nahe, bei dieser Wendung und besonders angesichts des Romans *Felix Krull* an eine andere Archäologie zu denken, die davon erzählt, »daß wir Unterschiede sind, daß unsere Vernunft der Unterschied der Diskurse, unsere Geschichte der Unterschied der Zeiten, unser Ich der Unterschied der Masken ist.« (Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981, S. 189).
- 57 Vgl. zu *Felix Krull* und Werkpolitik vor allem Thomas Sprecher: »Ein junger Autor hat es begonnen, ein alter setzt es fort«. *Felix Krull im Gesamtwerk Thomas Manns*, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 18 (2005).
- 58 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 60.

- 59 Ebd., S. 106.
- 60 Etwa: »Worin liegt die essentielle Verbindung zwischen Felix Krull und Thomas Mann? Diese Verbindung besteht in einem langen gemeinsam gegangenen und durchlebten Weg. Thomas Mann fertigte erste Notizen zum Roman 1905 an und trug die gesammelten Materialien von Ort zu Ort und von Lebensstation zu Lebensstation mit sich [...] als getreuer Lebensbegleiter Thomas Manns. [...] So findet sich Thomas Manns Lebensentwicklung [...] in diesem Romanfragment.« Maren Emisch: »So hält man sein Leben zusammen.« *Spuren des Autobiographischen in Thomas Manns Felix Krull*, in: Walter Delabar, Bodo Plachta (Hg.): *Thomas Mann (1875-1955)*, Berlin 2005.
- 61 Sprecher: »Ein junger Autor hat es begonnen, ein alter setzt es fort«, S. 159.
- 62 Thomas Mann: *Tagebücher 1940-1943*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1982, S. 552 ff.
- 63 Ebd.
- 64 »Das Fallenlassen geschah unter dem Vorbehalt einstiger Wiederaufnahme, und diesen Vorbehalt habe ich durch die Jahrzehnte hin immer wieder im Herzen aufbewahrt.« (Thomas Mann in einem Brief vom 3. Oktober 1954 an Hermann Stresau, zitiert nach Sprecher: »Ein junger Autor hat es begonnen, ein alter setzt es fort«, S. 164).
- 65 Thomas Mann: *Tagebücher 1949-1950*, hg. von Inge Jens, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1991, S. 294 f. Vgl. dazu auch Wimmer: *And my ending is despair*.
- 66 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 106.
- 67 Thomas Mann: *Die Betrogene*, in: Mann: *Späte Erzählungen*, Frankfurt/Main 1981, S. 407.
- 68 Vgl. Arnaldo Benini: *Die skandalöse Parabel. Thomas Manns Erzählung »Die Betrogene«*, in: Thomas Sprecher (Hg.): *Liebe und Tod - In Venedig und Anderswo. Die Davoser Literaturtage*, Frankfurt/Main 2005, S. 241, der sich insgesamt über die »verzerrte und völlig abwegige Wahrnehmung der Wirklichkeit« (ebd.) mokiert; insbesondere zu den frühen Reaktionen Hans R. Vaget: *Die Betrogene*, in: Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 610 f., 616 f.
- 69 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 135.
- 70 Ebd., S. 134.
- 71 Ebd., S. 60.
- 72 Vgl. Maria Kublitz: *Thomas Mann »Die Betrogene«*, in: Renate Berger (Hg.): *Frauen - Weiblichkeit - Schrift*, Berlin 1985, S. 165.
- 73 Adorno/Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 133.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd.
- 76 Die Dissonanz biedermeierlicher Dialoge und distanzierender, beispielsweise gestischer Elemente hat Thomas Mann kontinuierlich herausgearbeitet, was im Vergleich mit einer früheren Fassung der Erzählung deutlich wird, vgl. Zoltan Szendi: *Die »Mutter Natur« im Zwielicht der Ironie. Philologische Erwägungen zu Thomas Manns Erzählung »Die Betrogene«*, in: *Studien zur Germanistik*, 1 (1993).
- 77 Vgl. dazu Horst-Jürgen Gerigk: *Liebe, Krankheit und Tod in Thomas Manns Erzählung »Die Betrogene« und Philip Roths Kurzroman »The Dying Animal«*, in: Bettina von Jagow (Hg.): *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, Heidelberg 2004, S. 45 f., 49 f.
- 78 Vgl. Hans Mayer: *Thomas Mann*, Frankfurt/Main 1984, S. 412 f. und S. 418.
- 79 Vaget: *Die Betrogene*, S. 617.

80 Ebd., S. 616.

81 Vgl. etwa Bernd Hamacher: »Wenn schon alt, dann goethisch alt.« *Die Betrogene - Thomas Manns poetisches Resümee im Zeichen Goethes*, in: Delabar, Plachta: *Thomas Mann (1875-1955), der Goethe in Die Betrogene* als den »Fluchtpunkt, an dem die intertextuellen Linien zusammenlaufen« herausarbeitet und die Erzählung von hier aus als innovative Goethe-Rezeption jenseits eines emphatischen Werkkonzepts versteht (ebd., S. 306).

82 Mayer: *Thomas Mann*, S. 413.

83 So mit großer Geste Hans Mayer: »Daß »Die Betrogene« als Gegenschöpfung zum »Tod in Venedig« verstanden werden muß, war unverkennbar.« (Ebd.)

84 Brief vom 13. Mai 1952 an Frederick Rosenthal, in: Thomas Mann: *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hg. von Erika Mann, Berlin-Weimar 1968, S. 268.

85 Ebd.

86 Mann: *Die Betrogene*, S. 424.

87 Margaret Morganroth Gullette: *Aged by Culture*, Chicago-London 2004, S. 182.

88 Vgl. ebd., S. 179 ff., sowie in der spärlichen deutschsprachigen Forschung Mike Wolf: *Ein bisschen wie ein Jungbrunnen? Die kulturelle Konstruktion der Menopause als Hormonmangelkrankheit*, in: Heike Hartung, Dorothea Reinmuth, Christiane Streubel, Angelika Uhlmann (Hg.): *Graue Theorie. Die Kategorien Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs*, Köln-Weimar-Wien 2007. Zur humanbiologischen Altersforschung heute vgl. Jens Reich: *Leben und Vergehen*, in: *Die Zeit*, 13/2008, S. 38.

89 Mann: *Die Betrogene*, S. 480.

90 Inge und Walter Jens: *Die Tagebücher*, in: Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 739 f.

91 »Vielleicht hätte ich wirklich einem solchen Getreuen das Geschäft überlassen sollen, denn ich sehe wohl, daß der Sammlung etwas Postumes anhaftet l. . .! Aber wenn nun doch einmal die launische Natur uns gewährt, gleichsam ins Nachher hineinzudauern und »uns selbst historisch zu werden«, warum sollten wir uns da nicht der Philologie zuvorkommend erweisen?« (Thomas Mann: *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt/Main 1953, S. 15).