

2.28 *Mario und der Zauberer* (1930)

Vom 18.8. bis zum 13.9.1926 verbringt Thomas Mann zusammen mit seiner Frau Katia und den beiden jüngsten Kindern Elisabeth und Michael einen Familienurlaub im tyrrhenischen Badeort Forte dei Marmi. Von dort schreibt er am 7. September an Hugo von Hofmannsthal: »[...] [D]ie Kinder waren glücklich am Strande und im warmen Meer. An kleinen Widerwärtigkeiten hat es anfangs auch nicht gefehlt, die mit dem derzeitigen unerfreulichen überspannten und fremdenfeindlichen nationalen Gemütszustand zusammenhingen« (GKFA 23.1, 245). Die Familie wohnt zunächst im Grand Hotel, übersiedelt dann jedoch infolge verschiedener Unannehmlichkeiten in die nahegelegene Pension Regina. Auch beim Aufenthalt am Strand kommt es zu Missheiligkeiten, nachdem die achtjährige Elisabeth ohne Badekostüm einige Schritte über den Sand gelaufen und dieser Sittenverstoß mit einem an die Gemeinde zu zahlenden Bußgeld bestraft worden war. Während des Ferienaufenthalts besucht die Familie Mann eine Abendvorstellung des damals berühmten italienischen Illusionisten und Hypnotiseurs Cesare Gabrielli (1881–1944), über die Mann kurz nach Erscheinen der Erzählung in einem Brief berichtet (GKFA 23.1, 473).

Die in Forte dei Marmi gemachten Erlebnisse werden nicht sofort in Literatur umgesetzt. Dazu kommt es erst drei Jahre später, im August 1929, während eines Meeraufenthalts im ostpreußischen Ostseebad Rauschen. Mittlerweile hat sich auch in Deutschland der »nationale Gemütszustand« entschieden verändert, und die Gefahr des aufziehenden Faschismus ist unübersehbar. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Mann mitten in der Arbeit an der großen biblischen *Joseph-Tetralogie*. Da der dazu benötigte umfangreiche Materialien-Apparat nicht in den Urlaub mitgenommen werden kann, muss die Niederschrift des Romans unterbrochen werden, und der Autor widmet sich an der Ostsee einer kleineren Arbeit, »die im bequemsten Sinn des Wortes ›aus der Luft gegriffen‹ werden konnte« (GW XI, 140). »Aus der Luft gegriffen« ist die Geschichte tatsächlich, allerdings nicht in dem suggerierten Sinn des *understatements*. Es ist vielmehr die politische ›Luft‹, aus der sie gegriffen werden kann, es ist das zeitgenössische Klima, zu dessen Spiegel sie wird.

Mann schreibt die Erzählung zum Großteil am Strand von Rauschen und beendet sie in München. Sie erscheint erstmals im Frühjahr 1930 in *Velhagen*

und *Klasings Monatsheften* (Heft 8, April 1930) unter dem Titel *Tragisches Reiseerlebnis. Eine Novelle von Thomas Mann* und unmittelbar darauf im Mai als Buchausgabe bei S. Fischer mit Illustrationen von Hans Meid.

In der Erzählung hält sich der Autor eng an die eigenen Urlaubserlebnisse. Die im fiktiven Urlaubsort Torre di Venere herrschende Atmosphäre wird sowohl auf einer geistigen als auch meteorologischen Ebene als überhitzt und unangenehm beschrieben. Aufgrund des fremdenfeindlichen Klimas erfährt die Familie des Ich-Erzählers im Grand Hotel eine zweitrangige Behandlung im Vergleich zu den italienischen Gästen und wechselt infolge einer fragwürdigen Beschwerde der Zimmernachbarin (die entgegen jeder Rationalität befürchtet, die Nachwirkungen des Keuchhustens seien ›akustisch‹ ansteckend) die Unterkunft. Das auch am Strand herrschende ›patriotische‹ Klima beeinträchtigt das friedliche Spiel der Kinder und führt überdies zum Eklat, als die kleine Tochter kurz nackt zum Meer läuft. Schließlich kündigt sich der Zauberer Cipolla an, und die Familie beschließt, seine Abendvorstellung zu besuchen. Diese entpuppt sich als Hypnose-Veranstaltung, während der Cipolla das Publikum seinem Willen unterwirft. Als er den Kellner Mario durch hypnotischen Willensentzug dazu bringt, seine Angebetete Silvestra in ihm zu sehen und ihn zu küssen, kommt es zur Katastrophe: Mario, aus der Hypnose erwacht, erschießt den Zauberer. »Ein Ende mit Schrecken, ein höchst fatales Ende. Und ein befreiendes Ende dennoch, – ich konnte und kann nicht umhin, es so zu empfinden!« (GW VIII, 711), resümiert der Ich-Erzähler unter mehrfacher Betonung des Wortes ›Ende‹.

Der durchgehend in der Ich-Form gehaltene Text wendet sich explizit an ein Lese- oder Hörerpublikum und unterstreicht dadurch seinen performativen Charakter. Der erste, im Vergleich zum zweiten weit kürzere Teil bereitet durch die Beschreibung bestimmter kollektiver Dynamiken und einer unangenehm-unheimlichen Atmosphäre den Auftritt Cipollas vor, in dessen Verlauf diese Aspekte ihren Höhepunkt erreichen. In beiden Teilen findet sich die Beschreibung eines spezifischen Kollektivverhaltens, und der in gleicher Weise auf Hotelgäste, Strandbesucher und abendliche Zuschauer zielende Begriff ›Publikum‹ fungiert als Chiffre einer tieferen Zusammengehörigkeit.

Bereits einleitend thematisiert die Novelle das Klima, das den Ich-Erzähler am italienischen Urlaubsort empfängt: »Die Erinnerung an Torre di Ve-

ne ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft« (GW VIII, 658). Dieses ›atmosphärisch‹-politische Klima ist 1929, also zur Zeit der Entstehung, nicht nur in Italien, sondern mittlerweile auch in Deutschland geprägt durch Nationalismus, Überhandnehmen der Irrationalität, Kult der autoritären Führerpersönlichkeit, Kontrolle der Massen. *Mario und der Zauberer* greift jeden einzelnen dieser Aspekte auf und komponiert sie zu einem narrativen Ganzen. Unmittelbar vor und nach der Niederschrift der Erzählung nimmt Mann aber auch wiederholt in Reden und Aufsätzen zur aktuellen politisch-kulturellen Situation Stellung und unterstreicht warnend den immer klarer zutage tretenden regressiven und irrationalen Geist der Zeit (*Rede über Lessing, Zu Lessings Gedächtnis, Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* 1929; *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* 1930). Dabei taucht wie ein roter Faden immer wieder die Vorstellung auf, dass seit jeher die Menschheitsgeschichte durch progressive und regressive Phasen charakterisiert und ein Rückfall auf eine bereits überwundene Stufe jederzeit möglich sei. Diese Ideen finden sich auch im gleichzeitig entstehenden biblischen Großroman *Joseph* und hängen mit der Geschichtsphilosophie des Schweizer Juristen Johann Jakob Bachofen eng zusammen. Bachofens Hauptwerk *Das Mutterrecht* (1861) wird gerade in den 1920er Jahren neu entdeckt und von zahlreichen Denkern und Schriftstellern intensiv rezipiert. Zu ihnen gehört auch Mann. Nach Bachofens Theorie hat sich die Menschheit von einem ursprünglichen Matriarchat zum Patriarchat entwickelt, wobei dieser Entwicklungsprozess durch häufige Rückfälle auf bereits überwundene Evolutionsstufen charakterisiert ist. Dieses geschichtsphilosophische Schema wendet Mann auf die politische Gegenwart an, in der er eine entschiedene Regression auf eine niederere menschheitsgeschichtliche Entwicklungsstufe sieht.

Der Begriff der Regression ist auch bei Sigmund Freud zentral, mit dessen Werk sich Mann seit den frühen 1920er Jahren auseinandersetzt. Für *Mario und der Zauberer* ist besonders Freuds 1921 erschienene Studie *Massenpsychologie und Ich-Analyse* von Bedeutung. Hier finden sich (ausgehend von Gustave Le Bons 1895 erschienener *Psychologie der Massen*) mehrere für die Erzählung wesentliche Grundvorstellungen, z. B. das für die kollektivpsychologische Dynamik typische Phänomen der ›Ansteckung‹ und die Auffassung, in einer Masse verwandeln sich der Einzelne zu einem »Massenindividuum«, das auf

eine frühere Entwicklungsstufe regrediere (Zeller 2006).

In der *Deutschen Ansprache*, die Mann im Oktober 1930 nach dem enormen Wahlerfolg der NSDAP aus Berlin warnend an Deutschland richtet, wird demnach die aktuelle Situation nicht nur als politisches Phänomen wahrgenommen und interpretiert, sondern auch und vor allem als »Seelenzustand« (GW XI, 874). Der Rückfall in die Barbarei, die Regression auf ein inferiores Stadium, hat nun einen Namen, den des Nationalsozialismus. Auch im restlichen Europa sieht Mann Anzeichen einer »Riesenswelle exzentrischer Barbarei« (ebd., 878). Dies gilt besonders für Italien, von wo aus sich der herrschende Faschismus ohne Schwierigkeit über die Brennergrenze hinaus ausbreiten könne.

Mario und der Zauberer kann als konkrete Warnung vor dieser Gefahr eines grenzübergreifenden Faschismus gelesen werden. Der allseits herrschende Nationalismus, die Irrationalität, die sich im Aberglauben manifestiert, Keuchhusten könne ›akustisch‹ ansteckend sein, die Manipulation und Unterwerfung der Masse durch die autoritäre Führerpersönlichkeit Cipollas – dies alles scheint nichts anderes als die realistische und gleichzeitig metaphorische Darstellung eines aktuellen politischen Phänomens zu sein. Doch in der Erzählung geht es um weit mehr, denn sie rückt dieses in einen breiteren kultursymbolischen Zusammenhang: der Faschismus ist für Mann nicht nur ein politisches, sondern auch und vor allem ein kulturelles Phänomen und als solches bedeutet es eine Regression auf eine niederere Entwicklungsstufe. Dies ist der Grundgedanke, der die Erzählung mit den bereits angeführten Reden und Aufsätzen und dem scheinbar in jeder Hinsicht weit entfernten *Joseph*-Roman verbindet. Aus dieser Perspektive können der Nationalismus, die Irrationalität und Körperfeindlichkeit in Torre di Venere als regressive Phänomene gelesen werden, die in der Verwandlung des Publikums, das unter dem Einfluss Cipollas zu einer willenlosen Masse regrediert, ihre Entsprechung finden. Auch die am Strand und im Hotel herrschende Dominanz der Mütter bzw. Abwesenheit der Väter (Elsaghe 2009) lassen sich auf dem Hintergrund von Bachofens Geschichtsphilosophie als Regression interpretieren. Auf diesem Hintergrund wird die von Mandel (1979/80) aufgestellte These plausibel, auch in Silvestra eine Codierung des Mütterlichen zu sehen, das übrigens mit dem über den Text verstreuten ›Afrika‹ (Nubien)-Komplex in Zusammenhang steht: Die von Bachofen theoretisierte matriachale Kultur hatte seine Zentren in Ly-

kien und Ägypten. Daneben ist mitten im Faschismus ›Afrika‹ natürlich auch ein Schlagwort der italienischen Kolonialpolitik.

Die Nähe des Ich-Erzählers zum wiederholt als Künstler bezeichneten Cipolla (er unterliegt einerseits Cipollas Suggestion, ist aber andererseits in der Lage, das Geräusch der Reitpeitsche nachzuahmen, mit dem der Zauberer die Hypnose seiner Opfer einleitet) wird 1939 abgewandelt im Essay *Bruder Hitler* wieder aufgenommen.

Die der Erzählung eingeschriebene politische Thematik wird zumindest teilweise bereits in der ersten Rezeptionsphase wahrgenommen, weniger allerdings der Bezug zu Deutschland. In Italien kann eine Übersetzung erst nach Ende des Krieges 1945 erscheinen. Noch vor Erscheinen der deutschen Ausgabe ist sich Mann durchaus im klaren darüber, dass seine ›italienische‹ Erzählung gerade hier undenkbar ist: »Ich wollte, ich könnte Ihnen ›Mario und der Zauberer‹ [...] zur Übersetzung anbieten, aber eine neue Prüfung zeigt mir, daß die Geschichte für Italien wirklich ganz unmöglich ist«, schreibt er im Februar 1930 an seine Mailänder Freundin und Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti (TMA), der er wenige Monate später ein noch druckfrisches Exemplar der Erstausgabe schickt. Die darin enthaltene eigenhändige Widmung – »Es lebe Italien!« – zeigt, dass Manns Bild des Landes und seiner Einwohner durchaus nicht durch die in Versilien gemachten Erfahrungen überwiegend negativ geprägt ist. Trotzdem bestimmt der Vorwurf der Italien-Feindlichkeit die frühesten, unmittelbar nach der Publikation der deutschen Ausgabe erschienenen italienischen Rezensionen. Das mag dazu geführt haben, dass in Italien *Mario und der Zauberer* bis heute im Vergleich zu anderen Erzählungen Manns, vor allem zu *Der Tod in Venedig*, sowohl in der Literaturkritik als auch beim Lesepublikum ein Schattendasein führt. Andererseits kommt gerade in Italien die Erzählung erstmals auf die Bühne: 1956 findet an der Mailänder Scala in der Choreographie von Léonide Massine die Uraufführung des Balletts *Mario e il mago* statt, zu dem Luchino Visconti das Libretto geschrieben und Franco Mannino die Musik komponiert haben. Die Erzählung wird auch zweimal verfilmt: erstmals von Miloslav Luther 1977 für das tschechische Fernsehen, und erneut 1993 durch Klaus Maria Brandauer. Weitere intermediale Übertragungen sind durch zahlreiche bildkünstlerische Adaptionen bezeugt (Hans Meid, Heinz Minssen, Kurt Steinel, Hans Wunderlich) (Bastek 2014). Als ein frühes literari-

sches Rezeptionszeugnis kann Hermann Brochs Roman *Die Verzauberung* (1936) gelten.

Die Forschung hat sich mit *Mario und der Zauberer* intensiv auseinandergesetzt. Für eine politische Lesart war bereits früh Lukács (1945) richtungweisend, der die Erzählung als Darstellung der Hilflosigkeit des deutschen Bürgertums angesichts des Faschismus interpretiert. Auch Hatfield (1946) unterstreicht schon früh sowohl ihren politischen Gehalt als den Bezug zu Deutschland. In einer späteren Phase widmet sich die Forschung auch der Rolle des Erzählers. Böhme (1975) sieht in ihm eine »handlungsgehemmte Reflexionsinstanz« und konstatiert seine Tendenz, den Leser unter Kontrolle zu bringen. Auch bei Bance (1987) steht die Frage nach dem Erzähler und dessen »secret affinity« zu Cipolla als Künstler im Mittelpunkt. Dieser Aspekt eröffnet eine weitere Interpretationslinie, die neben der politischen Thematik auch den ästhetischen Implikationen nachgeht und die Erzählung zum Essay *Bruder Hitler* in Beziehung setzt. So Koopmann (1993), der im Verhältnis zwischen Masse und Führer eine Abwandlung des Künstlerthemas sieht. Ähnlich unterstreicht Brucke (2002) neben Cipollas Identität als Führer auch die des Künstlers und bestimmt in der Ambivalenz des Erzählers, der im Zauberer seinen Doppelgänger sieht, das eigentliche Thema der Erzählung. Sautermeister (1983) untersucht in einer umfassenden Studie erstmals ausführlich den Zusammenhang zwischen poetischer Konstruktion und gesellschaftlicher Bedeutung. Auch Eigler (1984) untersucht die in der Erzählung dargestellte Ästhetisierung der Politik und setzt die Novelle zu Heinrich Manns Roman *Die kleine Stadt* in Beziehung, wie auch Schwarz (1983), dessen Untersuchung den soziologischen bzw. gesellschaftsstrukturellen Aspekt fokussiert und dabei unterstreicht, dass Thomas Mann den Klassencharakter des Faschismus erkannt habe. Leneaux (1984) macht in der Erzählung selbst autoritäre Aspekte aus und kommt zum Schluss, Mann habe nicht nur Cipolla, sondern »the fascist narrator as well« demaskiert, während Geulen (1995) die These vertritt, die Novelle sei möglicherweise »not only a representation of totalitarian structures«, sondern auch »a totalitarian representation«. Bridges (1991) und Hölter (2004) interpretieren die Beziehung Cipolla-Mario als latent homosexuell und lesen die Novelle als »Kampf gegen die homoerotischen Neigungen« ihres Autors. Grenville (1987) setzt die Darstellung der Diktator-Figur in *Mario und der Zauberer* zu der in Brechts *Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* in Verbindung. In der

jüngsten Forschung hat Haider (2003) Cipolla mit dem Motiv des buckligen Männleins in Verbindung gebracht und es als Symbol des Scheiterns und des Übergangs interpretiert. Cowan (2004) sieht in der Erzählung die Darstellung einer als ›hysterisch‹ verstandenen modernen Massenkultur, während Baker (2009) das Ende der Novelle als ›unpolitisch‹ interpretiert, da die Schüsse zwar Cipolla töten, die übrige politische Realität, deren Repräsentant er ist, jedoch unangetastet lassen.

Literatur

- Bance, Allan F.: The political becomes personal. *Disorder and Early Sorrow and Mario and the Magician*. In: Ritchie Robertson (Hg.): *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge 2002, 107–118.
- Bastek, Alexander: *Mario und der Zauberer*. Die Illustrationen Hans Meids und die Bildwelten Paul Wunderlichs. In: Francesco Rossi/Reinhard Mehring (Hg.): *Thomas Mann e le arti. Thomas Mann und die Künste*. Rom 2014, 235–246.
- Böhme, Hartmut: *Mario und der Zauberer*. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft. In: *Orbis Litterarum* 30 (1975), 286–316.
- Bridges, George: Thomas Mann's *Mario und der Zauberer*. In: *German Quarterly* 64 (1991), 501–517.
- Brucke, Martin: Bruder Cipolla – oder der Magnetiseur als Künstler in Thomas Manns *Mario und der Zauberer*. In: Ders. (Hg.): *Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Freiburg 2002, 147–175.
- Cowan, Michael: Spectacle de masse et modernité hystérique dans *Mario und der Zauberer*. In: *Etudes Germaniques* 59 (2004), 87–105.
- Eigler, Friederike: Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 2 (1984), 172–183.
- Elsaghe, Yahya: Die »Principe[ssa] X.« und »diese Frauen -!«. Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 22 (2009), 175–193.
- Freese, Wolfgang: Thomas Mann und sein Leser: Zum Verhältnis von Antifaschismus und Leseerwartung in *Mario und der Zauberer*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), 659–675.
- Galvan, Elisabeth (Hg.): *Mario und der Zauberer*. Thomas Mann und Luchino Visconti erzählen vom faschistischen Italien. *Mario e il mago*. Thomas Mann e Luchino Visconti raccontano l'Italia fascista. Zweisprachige Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Casa di Goethe Rom, 14.2.–26. 4. 2015. Rom 2015.
- Geulen, Eva: Resistance and Representation. A Case Study of Thomas Mann's *Mario and the Magician*. In: *New German Critique* 68 (1996), 3–29.
- Grenville, Anthony: Idealism versus Materialism in the Representation of History in Literature. The Dictator Figure in Thomas Mann's *Mario und der Zauberer* and Brecht's *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. In: *Journal of European Studies* 17 (1987), 77–105.
- Haider, Frithjof: Verkörperungen des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann und Walter Benjamin. Frankfurt a. M. 2003, 123–129.
- Hölter, Achim: Sicher, der Zauberer – aber was ist mit Mario? In: *Wirkendes Wort* 54,2 (2004), 249–257.
- Hatfield, Henry: Thomas Mann's *Mario und der Zauberer*. An Interpretation. In: *The Germanic Review* 21 (1946), 306–312.
- Koopmann, Helmut: Führerwille und Massenstimmung: *Mario und der Zauberer*. In: Volker Hansen (Hg.): *Interpretationen. Thomas Mann: Romane und Erzählungen*. Stuttgart 1993, 151–185.
- Leneaux, Grant F.: The Narration of Seduction or the Seduction of Narration? In: *Orbis Litterarum* 40 (1984), 327–347.
- Lukács, Georg: Thomas Mann. Auf der Suche nach dem Bürger. In: Ders. (Hg.): *Werke* 7. Neuwied 1964, 505–534 [erstmalig London 1945].
- Mandel, Siegfried: Mann's *Mario and the Magician*, or Who is Silvestra? In: *Modern Fiction Studies* 25 (1979/80), 593–611.
- Marx, Friedhelm: ›Bürgerliche Phantastik?‹ Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: *TMJb* 2011 (24), 133–142.
- Pils, Holger/Christina Ulrich (Hg.): *Thomas Manns »Mario und der Zauberer«. Begleitband zur Ausstellung »Thomas Manns »Mario und der Zauberer« und die Schatten des Faschismus*, Buddenbrookhaus Lübeck 19.3.–20. 6. 2010, Kulturstiftung Hansestadt Lübeck 2010.
- Sautermeister, Gerd: *Thomas Mann: »Mario und der Zauberer«*. München 1981.
- Schwarz, Egon: Faschismus und Gesellschaft. Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Egon Schwarz (Hg.): *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900–1930*. Göttingen 1983, 212–230.
- Zeller, Regine: *Cipolla und die Masse. Zu Thomas Manns Novelle »Mario und der Zauberer«*. St. Ingbert 2006.
Elisabeth Galvan

2.29 Die vertauschten Köpfe (1940)

Die »indische Legende« – so der Untertitel – hat insofern eine herausgehobene Position in Thomas Manns Werk, als es sich um seine erste Erzählung handelt, die er nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verfasste. Nach der Beendigung von *Lotte in Weimar* im Oktober 1939 begann er noch nicht mit dem vierten *Joseph*-Band, sondern ließ sich durch Publikationen des Indologen Heinrich Zimmer zu indischen Studien anregen, die zur zügigen Niederschrift der Erzählung vom 1. 1. bis 28. 7. 1940 führten, so dass die erste deutsche Ausgabe bereits im Oktober 1940 bei Bermann-Fischer in Stockholm erscheinen konnte. Die im Juni 1941 bei A. Knopf in New York erschienene englische Übersetzung trägt