

BETTINA BANNASCH

Konstruktionen nationaler Identität in der Literatur des Nachexils.

Zu Thomas Manns *Doktor Faustus* und
Oskar Maria Graf's *Die Flucht ins Mittelmäßige*

Nach 1945 wurde für Deutschland dringlich eine neue nationale Erzählung gesucht; Thomas Mann als Protagonist der Erzählung vom ‚anderen Deutschland‘ schien sich dafür wie kein anderer Autor anzubieten. Dass er die ihm öffentlich angetragene Rolle geistiger Führerschaft zurückwies, stieß viele vor den Kopf. In seinem Roman *Doktor Faustus* erläutert der Erzähler Serenus Zeitblom diese Zurückweisung im Zeichen der Shoah: Nach 1945, so befindet er, stehe es den Deutschen nicht mehr zu, sich auf ein ‚anderes Deutschland‘ zu berufen. Der Roman verabschiedet so die zunächst vertretene Erzählung vom ‚anderen Deutschland‘, indem er auf die fragwürdige – aus Perspektive der *postcolonial studies* ließe sich ergänzen – auf die ohnehin unmögliche Trennung in kulturelle und nationale Erzählung aufmerksam macht.¹ In Literaturgeschichten und Überblicksdarstellungen wird der *Doktor Faustus* daher immer wieder als jener Roman genannt, der den Diskurs um das ‚andere Deutschland‘ kritisch reflektiert, mehr noch: Der *Doktor Faustus* wird als der Roman herausgestellt, der diesen Diskurs bewundernswert *selbstkritisch* reflektiert, und zwar an dem mit dem Roman unverkennbar zur Schau gestellten Beispielfall Thomas Mann.²

Gegen eine solche Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte und die prominente Rolle, die dabei dem *Doktor Faustus* zugeschrieben wird, soll im Folgenden argumentiert werden, dass die Attraktivität der Erzählung vom ‚anderen Deutschland‘ bis heute aktuell ist – und dass sich dieser Umstand maßgeblich dem *Doktor Faustus* verdankt, der uns mit den problematischen Implikationen dieser Erzählung versöhnt. Die Überlegungen zu der Frage, wie ein schlüssiger Gegenentwurf zu diesem Diskurs vom ‚anderen Deutschland‘ denn dann überhaupt aussehen könnte, sollen mit einem Roman illustriert werden, der nicht zufällig *nicht* in den Kanon der deutschen Literatur nach 1945 aufgenommen wurde und der auch in der

1 Zu den Perspektiven, die sich durch die Rezeption postkolonialer Literaturtheorie für die Exilliteraturforschung im Allgemeinen und für das Nachdenken über den Diskurs über das ‚andere Deutschland‘ im Besonderen eröffnen, vgl. Stephan Braese, „Exil und Postkolonialismus“, in: *Exil, Entwurzelung, Hybridität*, hg. v. Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler, München 2009 (*Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 27), S. 1-19.

2 Vgl. Ehrhard Bahr, „Die Kontroverse um ‚das andere Deutschland‘“, in: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2: *New York*, hg. v. John M. Spalek, Joseph Strelka, Teil 2, Bern 1989, S. 1493-1513, hier S. 1494.

Exilliteraturforschung bisher wenig Beachtung gefunden hat: Oskar Maria Graf's *Die Flucht ins Mittelmäßige*, erschienen 1957, also zehn Jahre nach dem *Doktor Faustus*.³

In Abgrenzung zum *Doktor Faustus* soll die in Graf's Roman entwickelte Konzeption des Mittelmäßigen als ein Gegenentwurf erkennbar werden, als ein Gegenentwurf jedoch, der sich nur im Bezug auf den *Doktor Faustus* explizit als ein Gegen-Entwurf positioniert. Ansonsten nämlich verzichtet Graf in seinem Roman auf Polarisierungen dieser Art. So nimmt auch der Angriff auf den *Doktor Faustus* ausdrücklich die Person des Autors von der Kritik aus – und dies, obgleich Mann selbst immer wieder auf den autobiografischen Gehalt seines Romans hinweist.

Insofern Kanonisierungsprozesse Auskunft geben über Prozesse der nationalen Selbstkonstitution, ist der Vergleich zwischen den beiden so ungleichen Romanen, zwischen Thomas Mann's geschätztem *Doktor Faustus* und Oskar Maria Graf's nahezu vergessenem Roman *Die Flucht ins Mittelmäßige* nicht nur für die Exilliteraturforschung im engeren Sinne relevant. Der Vergleich gibt Auskunft über wesentliche Charakteristika der bis heute maßgeblichen Erzählung von deutscher Identität nach 1945.

I.

1939 unternahmen Erika und Klaus Mann in ihrem lange Jahre nur auf Englisch verfügbaren Buch *Escape to life* den ersten Versuch, eine umfassende Darstellung der deutschen intellektuellen Exilantenszene zu bieten. In dieser Darstellung repräsentieren die exilierten Deutschen das ‚andere Deutschland‘; der Vater Thomas Mann ist *der* Protagonist dieser nationalen Erzählung – er ist der einzige unter den Porträtierten, dem ein eigenes Kapitel gewidmet ist. In seinen in den Jahren zwischen 1940 und 1945 aus dem ‚anderen Deutschland‘ des amerikanischen Exils ausgestrahlten Rundfunkansprachen befestigt Thomas Mann diesen durch seine Kinder formulierten Anspruch. Seine im Exil entstandenen bzw. begonnenen Romane, insbesondere *Lotte in Weimar* und *Doktor Faustus*, tun ein Übriges; sie erin-

3 Dem Umstand, dass ein eindrückliches Foto von Oskar Maria Graf und Bertolt Brecht im amerikanischen Exil existiert, verdankt es sich, dass Graf gleichwohl in kaum einer literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellung zur deutschsprachigen Exilliteratur fehlt. Das Foto zeigt den hünenhaften Graf in ‚Krachledernen‘ mit einem riesigen Bierseidel in der Hand. Jovial hat er seinen Arm um den neben ihm sitzenden asketischen, schmal in die Kamera lächelnden Brecht gelegt. Diese Pose, mit der Graf in zahlreiche literaturgeschichtliche Darstellungen einging, mag mit dazu beigetragen haben, dass Graf's Romane in ihrer Differenziertheit in der Forschung wie auch in der breiteren Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurden. – Wenn über das Foto hinaus auf Graf als Exilautor verwiesen wird, dann zumeist im Zusammenhang mit einem offenen Brief, den er nach der Bücherverbrennung 1933 formulierte. Er verleiht darin seiner Empörung darüber Ausdruck, *nicht* jenen Autorinnen und Autoren zugerechnet worden zu sein, deren Werke für verbrennungswürdig gehalten wurden. Graf, den die Nationalsozialisten gern als einen der ihren vereinnahmt hätten, distanziert sich mit diesem Schritt frühzeitig und unmissverständlich von den neuen Machthabern.

nern an die geistige Tradition des ‚anderen Deutschland‘ und knüpfen daran an. Im Spiel mit dem autobiografischen Material rückt auch die Person des Autors immer wieder in den Blick, der sich als der legitime – offensichtlich aber auch erforderliche – Nachfolger Goethes profiliert.

So schien es nach Kriegsende naheliegend, Thomas Mann dazu aufzufordern, in seine Heimat zurück zu kehren und sich am Wiederaufbau der deutschen Nation als Kulturation zu beteiligen. 1946 bat ihn Walter von Molo in einem offenen Brief, dem endlich befreiten „großen Konzentrationslager“ Deutschland als ein „guter Arzt“ zu Hilfe zu eilen.⁴ Wenige Tage später ließ Frank Thiess, Walter von Molo freundschaftlich verbunden, einen Beitrag folgen, den er mit dem Titel *Die innere Emigration* überschrieb. Die darin enthaltene plumpe Unverschämtheit, in der Thiess das Leiden und Hungern der im Land verbliebenen Deutschen mit den „Logenplätzen des Exils“⁵ kontrastiert, ist gern und viel zitiert worden. Die Passage in ihrer Gänze zeigt jedoch, dass Thiess ungleich subtiler argumentiert, als es sich zunächst vermuten lässt. Indem er auf den Wohlstand Thomas Manns anspielt, zielt Thiess nicht nur auf dessen persönliche Diskreditierung, sondern er stellt zugleich dessen Eignung als Protagonist der nationalen Erzählung vom ‚anderen Deutschland‘ grundsätzlich in Frage. Thiess schließt seinen Beitrag so, dass aus der Bitte um Beistand eine unverhohlene Drohung um den Verlust dieser herausgehobenen Stellung wird.

Wir erwarten dafür keine Belohnung, daß wir Deutschland nicht verließen. Es war für uns natürlich, das wir bei ihm blieben. Aber es würde uns sehr unnatürlich erscheinen, wenn die Söhne, welche um es so ehrlich und tief gelitten haben wie ein Thomas Mann, heute nicht den Weg zu ihm fänden und erst einmal abwarten wollten, ob sein Elend zum Tode oder zu neuem Leben führt. Ich denke, nichts ist schlim-

4 Walter von Molo beschreibt Deutschland als ein „allmählich gewordene[s] große[s] Konzentrationslager, in dem es bald nur mehr Bewachende und Bewachte verschiedener Grade gab“, Walter von Molo, „Offener Brief von Walter von Molo an Thomas Mann“, in: *Münchener Zeitung*, 13. 8. 1946, zitiert nach: *Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland*, hg. u. bearb. v. Johannes Franz Gottlieb Grosser, Hamburg u. a. 1963, S. 18-21, hier S. 18 f.

5 Frank Thiess verwandelt in seinem Brief die Bitte – so man denn einen offenen Brief als das adäquate Medium für die Formulierung einer Bitte verstehen möchte – in die aggressive Forderung, Thomas Mann möge endlich aus der Bequemlichkeit und Ahnungslosigkeit des amerikanischen Exils in die deutsche Wirklichkeit zurückkehren und dort tatkräftig seine behauptete Verbundenheit mit Deutschland unter Beweis stellen. Dabei spielt Thiess die Abwesenheit des Exilierten gegen sein eigenes Verharren in Deutschland aus. „Auch ich“, schreibt Thiess, „bin oft gefragt worden, warum ich nicht emigriert sei, und konnte immer nur dasselbe antworten: Falls es mir gelänge, diese schauerliche Epoche (über deren Dauer wir uns freilich getäuscht hatten) lebendig zu überstehen, würde ich dadurch derart viel für meine geistige und menschliche Entwicklung gewonnen haben, daß ich reicher an Wissen und Erleben daraus hervorginge, als wenn ich aus den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie zuschaute. Es ist nun einmal zweierlei, ob ich den Brand meines Hauses selbst erlebe oder ihn in der Wochenschau sehe, [...] ob ich den beispiellosen Absturz eines verirrten Volkes unmittelbar an hundert Einzelfällen feststellen oder nur als historische Tatsache registrieren kann“, Frank Thiess, „Die innere Emigration“, in *Münchener Zeitung*, 18. 8. 1946, zitiert nach: Grosser, *Die große Kontroverse* (wie Anm. 4), S. 22-25, hier S. 24.

mer für sie, als wenn diese Rückkehr zu spät erfolgt und sie dann vielleicht nicht mehr die Sprache ihrer Mutter verstehen würden.⁶

Die Antwort, die Thomas Mann auf die zweifache öffentliche Aufforderung zur Rückkehr gibt, trägt die programmatische Überschrift *Warum ich nicht zurückkehre!* Im Verweis auf seine Gebrechlichkeit – das berühmte „Herzasthma des Exils“⁷ – und auf sein hohes Alter pocht Mann nicht etwa auf seinen in Frage gestellten Führungsanspruch. Er macht vielmehr deutlich, dass er sich als neue Führerfigur für das ‚andere Deutschland‘ nach 1945 nicht eignet – wobei in der so formulierten Zurückweisung der sarkastische Einspruch gegen jede Form von ‚Führerschaft‘ mitschwingt. Es ist ein Einspruch, der Mann paradoxerweise mit besonderem Nachdruck zu eben dieser Rolle qualifiziert – ein Umstand, den er bereits im Kontext der in Amerika statthabenden Debatten um das ‚andere Deutschland‘ reflektiert. Im Tagebucheintrag vom 2. November 1943 heißt es: „Im Laufe des Abends viel über meine Führer-Zukunft in Deutschland vor der mich Gott bewahre.“⁸ Gleichwohl erklärt sich Mann in seinem Antwortschreiben als Deutscher, der er aufgrund seiner Sprache und seiner kulturellen Prägung in dem so gastfreundlichen Amerika geblieben ist⁹, solidarisch mit den Deutschen, die Deutschland nicht verlassen haben. Es ist, so formuliert Mann, eine Solidaritätserklärung,

nicht gerade mit dem Nationalsozialismus, das nicht, aber mit Deutschland, das ihm schließlich verfiel und einen Pakt mit dem Teufel schloß. Der Teufelspakt ist eine tief altdeutsche Versuchung, und ein deutscher Roman, der eingegeben wäre von den

6 Thies (wie Anm. 5), S. 25.

7 Thomas Mann, „Warum ich nicht zurückkehre!“, *Augsburger Anzeiger*, 12. 10. 1946, zitiert nach: Grosser, *Die große Kontroverse* (wie Anm. 4), S. 27-36, hier S. 28. Thomas Manns Antwort ist in ihrer Rhetorik sorgfältig abgewogen. Dies beginnt bei der Wahl des Ansprechpartners: Mann richtet sein Antwortschreiben lediglich an Walter von Molo und nicht an Frank Thies; die zahlreichen Unterstellungen, mit denen Thies ihn konfrontiert hatte, arbeitet er jedoch in jedem Punkt ab.

8 Thomas Mann, *Tagebücher 1940-1943*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1982, S. 645.

9 In seiner Antwort bekennt sich Mann zu Amerika als dem Land, das ihn zunächst als Gast und schließlich als Staatsbürger aufgenommen hat, in dem er – wie er mit durchaus provokantem Unterton vermerkt – in der Tat sehr komfortabel lebt. Amerika ist das Land, das nun im Begriff ist, seinen Enkeln zur Heimat zu werden, und dies im juristischen wie im kulturellen Sinn; nicht ohne Genugtuung verweist Mann darauf, dass seine Enkel englischsprachig aufwachsen. Indem Mann diese private Geschichte der erfolgreichen, drei Generationen umfassenden Akkulturation (s)einer Familie in Amerika erzählt, signalisiert er jedoch zugleich, dass für die Konstitution seines *eigenen* nationalen Selbstverständnisses die durch Sprache und Kultur bedingte Zugehörigkeit zu Amerika als neuer Heimat nicht möglich ist. Heimat, so macht er deutlich, ist die Sprache und Kultur, in der man aufgewachsen ist. Mann bekennt sich zu der großen Versuchung, die das Ansinnen eines bruchlosen Anknüpfens nicht nur für die im Land gebliebenen Deutschen, sondern auch für den Exilierten darstellt. Er markiert zugleich die Unmöglichkeit, angesichts der ‚tausend Jahre‘ diesem Gefühl nachgeben zu können, ja, es in der konkreten Situation der Rückkehr überhaupt nur entwickeln zu können. „Es ahnt mir,“ so schreibt er, „daß Scheu und Verfremdung, diese Produkte bloßer 12 Jahre, nicht standhalten werden gegen eine Anziehungskraft, die längere Erinnerungen, tauendjährige, auf ihrer Seite hat.“ Mann, „Warum ich nicht zurückkehre!“ (wie Anm. 7), S. 27-36, hier S. 36.

Leiden der letzten Jahre, vom Leiden an Deutschland, müßte wohl eben dies grause Versprechen zum Gegenstand haben.¹⁰

Unschwer lässt es sich erkennen, dass Thomas Mann in seinen Formulierungen auf den bereits 1943 begonnenen Roman *Doktor Faustus* Bezug nimmt. Wenig später erscheint der Roman. Eine Erzählerfigur, Serenus Zeitblom, berichtet darin von dem Pakt, den sein genialer Freund, der Komponist Adrian Leverkühn, mit dem Teufel schloss, um Außergewöhnliches leisten zu können. Der Roman verschränkt die Erinnerungen an den 1930 verstorbenen Komponisten mit Kommentaren zur Zeitgeschichte. Der Erzähler Zeitblom beginnt zur selben Zeit zu erzählen wie der Autor Thomas Mann, also im Jahr 1943. Zeitblom beendet seine Aufzeichnungen allerdings im Jahr 1945, während Mann die Arbeit am Roman erst 1947 abschließt – so kommt es, dass manche der Worte Zeitbloms einen eindrücklich-prophetischen, weil sich erfüllenden Charakter enthalten (ein narratives Verfahren, dessen sich auch die biblischen Prophetien gelegentlich zur Erhöhung ihrer seherischen Autorität bedienen).

Die besondere musikalische Begabung Adrian Leverkühns zeigt sich bereits von früher Kindheit an, der Pakt mit dem Teufel steigert nur die in ihm angelegte Außergewöhnlichkeit.¹¹ Die überwältigende Mehrzahl der Deutschen jedoch ist im *Faustus* weit davon entfernt, einen Pakt mit dem Teufel zu schließen; nur selten verirrt sich ein Durchschnittsdeutscher in diese Grenzbereiche der Kunst und der Philosophie, die herausragenden Figuren wie Leverkühn vorbehalten sind. Und wenn er doch dort hineingerät, dann macht der Durchschnittsdeutsche in diesen Sphären eine etwas lächerliche Figur – und genießt eben in Teufels Namen, was er denn so für die Höhen und Tiefen menschlichen Daseins zu halten in der Lage ist. So zumindest beschreibt es der Teufel in dem berühmten Gespräch mit Adrian Leverkühn, von dem der Roman offen lässt, ob es sich dabei um eine tatsächliche Begegnung oder um eine Fieberphantasie handelt. Die eigentlichen Durchschnittsdeutschen charakterisiert eine grundständige Biederkeit, ihr Geist befindet sich in einem Zustand konfuser Unbedarftheit, der lediglich – oder besser: immerhin – den Humus für die „antithetische[n] Denk- und Daseinsprinzipien in großen Persönlichkeiten“ bildet, wie Adrian Leverkühn eine ist.¹²

10 Mann, „Warum ich nicht zurückkehre!“ (wie Anm. 7), S. 34.

11 Das im Roman zentrale Gespräch mit dem Teufel streift am Rande den Fall eines anderen Mannes, der sich ebenfalls dem Teufel verschrieb, der jedoch nicht über die Außergewöhnlichkeit Leverkühns verfügt und daher eigentlich ein „langweiliger, banaler Fall“ bleibt – obgleich auch er, freilich aber eben nur in den ihm gesetzten bescheidenen Grenzen der Empfindung, höchste Lust und tiefstes Leid erfährt. Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, unter Mitarb. v. Stephan Stachorski hg. v. Ruprecht Wimmer, Frankfurt/M. 2007 (*Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 10.1), S. 339 f.

12 Die Deutschen zeichne, so formuliert an einer Stelle ein Student im Gespräch mit dem Erzähler Serenus Zeitblom, eine „doppelgleisige und unerlaubt kombinatorische Art des Denkens [aus; B. B.]“, sie wollen immer eins und das andere, sie wollen alles haben. Sie sind imstande, antithetische Denk- und Daseinsprinzipien in großen Persönlichkeiten kühn herauszustellen. Aber dann vermantschen sie sie, gebrauchen die Prägungen der einen im Sinn der anderen, bringen alles durcheinander und meinen, sie können Freiheit und Vornehmheit, Idealismus und Naturkindlich-

Aus diesem Grund erhalten die konfusen Deutschen, die sich kaum zu genialen Taten eignen, im *Faustus* gleichwohl eine herausgehobene Sonderstellung unter den Nationalcharakteren. Aus ihrer Konfusion nämlich erklärt sich ihr besonderes Anlehnsbedürfnis, und durch dieses sind sie wie kein anderes Volk den Verführungen des Nationalsozialismus ausgeliefert.

Aber bei der Biederkeit, der Gläubigkeit, dem Treue- und Ergebenheitsbedürfnis des deutschen Charakters möchte ich doch wahrhaben, daß das Dilemma in unserem Falle eine einzigartige Zuspitzung erfährt, und kann mich tiefen Ingrimms nicht erwehren gegen diejenigen, die ein so gutes Volk in eine seelische Lage brachten, die ihm meiner Überzeugung nach schwerer fällt als jedem anderen, und es sich selber heillos entfremdet.¹³

Im Unterschied zu den Deutschen ist der Erzähler Serenus Zeitblom ‚bei sich‘ geblieben. Weil er sich nicht mit der nationalsozialistischen Ideologie zu arrangieren vermochte, gab er vorzeitig seinen Lehrerberuf auf. Das Deutschland, in dem er lebt, begreift er zwar nicht als ein – wie Walter von Molo es nannte – „großes Konzentrationslager“, aber doch als einen Denunzianten- und Bspitzelungsstaat, dessen gewaltsame Zerstörungsmacht bis in die intimsten Verhältnisse hineinreicht. So hat sich Zeitblom vor den eigenen Kindern in Acht zu nehmen, die überzeugte Nationalsozialisten sind; stets muss er befürchten, bei einer unbedachten Äußerung durch sie an die Gestapo ausgeliefert zu werden. Zeitblom repräsentiert damit den Humanismus eines durchschnittlichen Bildungsbürgers, ohne dabei *allzu* durchschnittlich zu sein; die innere Emigration, in die er sich begeben hat, verlangt ihm durchaus Opfer ab, auch wenn er davon weiter kein Aufhebens macht.

Zeitblom ist ein gewissenhafter Chronist, der in seiner Bescheidenheit nicht etwa ein Werk schaffen möchte. Nur einen schlichten Bericht über Leben und Werk seines verstorbenen Jugendfreundes möchte er der Nachwelt zur Verfügung stellen. Dabei kommt er allerdings sehr viel langsamer voran als ursprünglich angenommen. Immer wieder schweift Zeitblom in seinem Erzählen ab, immer wieder kommentiert und ergänzt er diese Abschweifungen noch einmal ausführlich, so dass ihm zu seinem eigenen Erstaunen die Niederschrift unter den Händen unversehens zu einem umfangreichen Konvolut anwächst. Die Mühen dieses erzählenden Chronisten werden so auch zu denen der Lesenden; Zeitblom zollt ihnen in gebührendem Maße Tribut. Immer wieder bedenkt er seine Leserschaft mit direkten Ansprachen, in denen er sich für seine umständliche und ausufernde Erzählweise entschuldigt.¹⁴ Die Lektüre wird auf diese Weise zur Leistung; sie ist gewis-

keit unter einen Hut bringen. Das geht aber wahrscheinlich nicht.‘ ‚Sie haben es eben beides in sich‘, erwiderte ich, ‚sonst hätten sie’s in jenen beiden nicht herausstellen können. Ein reiches Volk.‘ ‚Ein konfuses Volk‘, beharrte er, ‚und für die andern verwirrend.‘“ Mann, *Doktor Faustus* (wie Anm. 11), S. 126f.

¹³ Mann, *Doktor Faustus* (wie Anm. 11), S. 51.

¹⁴ Serenus Zeitblom lässt seine Leser teilhaben an seiner akribischen Selbstbeobachtung. Diese allerdings fördert, anders als es der Protagonist in Oskar Maria Grafts *Flucht ins Mittelmäßige* befürcht-

sermaßen der Ritterschlag, mit dem der Roman die Lesenden zu treuen Gefährten des Erzählers Serenus Zeitblom adelt.

II.

Zehn Jahre nach dem *Doktor Faustus* erscheint der Roman *Die Flucht ins Mittelmäßige* von Oskar Maria Graf. In seinem Mittelpunkt steht ein deutscher Exilant, Martin Ling, der als Nichtjude in den überwiegend jüdischen Exilantenkreisen New Yorks verkehrt. Eine Wette macht aus dem begabten Erzähler Ling einen Schriftsteller. Unter dem Druck der Erwartung, die durch diese Wette auf ihm lastet, entwirft Ling eine Kurzgeschichte. Obgleich er selbst sie nicht für gelungen hält, kommt sie unerwartet gut an und verkauft sich schließlich sogar glänzend. Ling sieht sich plötzlich als erfolgreicher Autor von Kurzgeschichten, deren eigentlicher Wert darin liegt, dass sie als Exposés für Filmdrehbücher weiterverwendet werden können. Der Agent verlangt mehr und Ling könnte auch mehr liefern. Doch zielt sein Ehrgeiz auf etwas anderes: auf einen guten, die Wirklichkeit möglichst genau beschreibenden Roman. Ling scheitert; am Ende des Romans wird er schließlich kein Wort mehr zu Papier bringen.

An einer Stelle des Romans äußert sich der Protagonist über den *Doktor Faustus*. Er versteht ihn als den Ausdruck eines verhängnisvollen Hochmuts, eines europäischen, insbesondere aber eines sehr deutschen Hochmuts. Anders als Thomas Mann, der sich in seinem offenen Brief vom Nationalsozialismus ausdrücklich distanzierte, sieht Graf in Manns Bekenntnis zum Deutschtum, so wie er es im *Doktor Faustus* ablegt, einen direkten Bezug zum Nationalsozialismus. So meint der Protagonist des Romans unter dem Eindruck seiner *Faustus*-Lektüre:

Daß die Deutschen ohne Teufel nicht auskommen, das wissen wir ja! So arg wär' das nicht einmal. Schlecht ist bloß, daß sie ihn immer so phantastisch-romantisch herausputzen, in einem fort so dämonisch [...]. Das hat für mich immer so einen unangenehm fetischistisch-masochistischen Zug. Aufdringlich böse und unheimlich, sofort zum Kennen und Fürchten muß ihr Teufel sein. [...] wenn schon Teufel, dann muß der ganz was Nüchtern-Ordinäres sein [...].¹⁵

Der von Thomas Mann im Treu-Nationalen wie im Genialen beschworenen Exzeptionalität der Deutschen stellt Graf in seinem Roman das Mittelmaß entgegen; ein Mittelmaß mit programmatischem Charakter. Es ist lebenszugewandt und un-

tet, nichts Unerwartetes oder gar Peinliches zutage, sondern lediglich eine Reihe kleiner, geradezu lebenswerter Eitelkeiten. Graf's Protagonist dagegen verzichtet auf eine schonungslose Innenschau: „Bei all seiner Intelligenz und sicheren Gefühlswitterung, bei all seiner ausgeprägten Fähigkeit, sich und seine Handlungen schonungslos zu beobachten und zu beurteilen, schrak er doch stets vor einer völligen Selbstenttarnung zurück. Welcher Mensch weiß denn auch, was dabei für ihn herauskommt?“ Oskar Maria Graf, *Die Flucht ins Mittelmäßige. Ein New Yorker Roman*, hg. v. Winfried F. Schöller, Frankfurt/M. 1985 (*Werkausgabe*, Bd. 8), S. 508.

15 Graf (wie Anm. 14), S. 347.

anfällig für Ideologien jeder Art. Es ist amerikanisch; den meisten Europäern bleibt die Partizipation an diesem Ideal verwehrt, insbesondere den Deutschen – und insbesondere den deutschen Männern. Wenn überhaupt europäisch, dann ist es weiblich. Denn nur eine der Romanfiguren vermag diesem Ideal zu entsprechen: die gebürtige Leipzigerin Lisawetha, eine Frau ostjüdischer Herkunft. Gemeinsam mit ihrem Bruder Victor gelang Lisawetha in letzter Minute die Flucht ins amerikanische Exil; die Eltern und viele ihrer Familienangehörigen wurden in Deutschland ermordet. Anders als Martin Ling hat sich Lisawetha in der neuen Heimat Amerika eingefunden und anders als ihr zynischer Bruder Viktor scheint sie mit ihrem Schicksal nicht zu hadern. Sie lebt ganz dem Hier und Jetzt hingegen, erinnerungslos und genießerisch.

In ihrer Liebe zum Leben spielt die Lisawetha in Grafs Roman auf eine andere Lisaweta an: Auf eine Figur aus Thomas Manns früher Novelle *Tonio Kröger* (1903). In dieser Novelle findet sich die Künstlerthematik des *Doktor Faustus* vorformuliert, die Zerrissenheit des Künstlers zwischen dem Dämonischen der Kunst und den „Wonnen des Gewöhnlichen“, die das Leben verheißt.¹⁶ In Manns Novelle verkörpert Lisaweta diese Verheißung, zu ihr wird sich Tonio Kröger am Ende der Novelle schließlich bekennen.

Die Lisawetha Grafs stellt eine Hommage an diese Figur dar. Zugleich aber unterscheidet sie sich deutlich von der unpräzisen, gelegentlich etwas barschen Lisaweta bei Thomas Mann, wenn sie beschrieben wird als eine „Mischung von Pflanze und Tier“, die „zu gesund“ ist um lieben zu können und einfach „bloß sexy“ ist.¹⁷ In der so vorgenommenen Charakterisierung wird jedoch ein weiterer Text erkennbar, auf den Graf in der Gestaltung seiner Figur Bezug nimmt. Die weiblich-allzu-weibliche, so ganz und gar ‚natürliche‘ Verkörperung des Mittelmäßigen rekurriert in Grafs Roman auf eine Abhandlung, die ebenfalls im Roman genannt wird, auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903).¹⁸ Grafs Figur der Lisawetha lässt sich so zugleich auch als eine literarische Umsetzung des von

16 In Thomas Manns Novelle zeigt sich Lisaweta im großen Kunstgespräch mit Tonio Kröger recht unbeeindruckt von dessen Beschreibung seiner Zerrissenheit. Er sei, so konstatiert sie schließlich trocken, nichts als ein „Bürger auf Irrwegen [...] ein verirrter Bürger“, Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: ders., *Frühe Erzählungen 1893-1912*, unter Mitarb. v. Malte Herwig hg. v. Terence J. Reed, Frankfurt/M. 2004 (*Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2.1), S. 243-318, hier S. 281.

17 Graf (wie Anm. 14), S. 351.

18 Einer der New Yorker Exilanten im Roman erinnert sich: „Als ich noch in Wien auf der Universität war, da war bei uns Studenten der Otto Weinger en vogue. [...] Dazumal war's fast obligatorisch, dass jeder hochintellektuelle Jud Antisemit war. Dem Weinger sein Antisemitismus, der war buchstäblich schmiedeeisern. Wenn man das heut liest, wundert man sich, dass die Nazis nicht auf den gekommen sind. Homosexuell, hab' ich gehört, soll er auch gewesen sein, der Weinger. Daher sein Weiberhaß, ein ganz grausliges Durcheinander, was er da vorbringt. [...] Aber mitten in seinem talmiwissenschaftlichen Buch stehen oft großartige Sachen. Zum Beispiel das: ‚Man haßt nicht etwas, womit man keinerlei Ähnlichkeit hat. Nur macht uns erst der andere Mensch darauf aufmerksam, was für unschöne und gemeine Züge wir in uns haben.‘“ Graf (wie Anm. 14), S. 345 f.

Weininger verwendeten Bildes der Frau als der „seelenlose[n] Undine“ lesen, die ihm zur „platonische[n] Idee des Weibes“¹⁹ wird.

Ähnlich wie in seinem Umgang mit Thomas Mann – in dem gewissermaßen Lisaweta gegen Leverkühn ins Feld geführt wird – schließt Graf auch hier zugleich an Weininger an *und* korrigiert ihn. Wenn er den Blick konstruiert, den sein Protagonist auf die Frauen richtet, so ist es der misogynen Blick des ‚typischen‘ Mannes. Die Gründe für dessen Frauenfeindlichkeit findet Ling in Weiningers Modell von der geschlechtlich codierten Halbheit. Zwar kommt sie, so rasonieren die Figuren im Roman, im Falle des homosexuellen Weininger in besonderem Maße zum Ausdruck. Sie ist jedoch für alle deutschen und österreichischen Männer zu verallgemeinern. Entsprechend trägt auch Martin Ling, obgleich nicht homosexuell, wie es im Roman heißt, „weibische“ Züge.²⁰

Mit seiner positiven Besetzung des Weiblichen, das letztlich auf ein Ideal von Ganzheitlichkeit ausgerichtet ist, korrigiert der Roman Weininger nicht nur. Mit dem nach Amerika emigrierten Freudschüler Wilhelm Reich denkt er ihn weiter im Hinblick auf die gesellschaftspolitische Relevanz seiner Thesen. Der Zusammenschluss von kleinbürgerlicher Männlichkeit und Faschismus, wie Reich ihn in seinen Schriften vornimmt²¹, ist bei Graf ebenso deutlich zu erkennen wie Reichs Überzeugung von der befreienden Kraft des Orgasmus, die in Lisawethas promiskem Liebesleben abgebildet ist. Im Anschluss an Wilhelm Reich fallen in Graf's Roman in der Person des sexuell gestörten Kleinbürgers Hitler männlicher Narzissmus und deutscher Nazismus zusammen. So heißt es von Hitler:

Kommt auch aus so kleinen, muffigen Unterschichten wie ich. Lernt nichts, taugt nichts, kommt sich aber dauernd verkannt vor und sackt ab ins bohemhaft Halbin-
tellectuelle. Zu Frauen hat er überhaupt kein normales Verhältnis. Schon nach der
ersten Liebesenttäuschung treibt ihn so ein Gemisch von Minderwertigkeit und Grö-

19 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, 5. Aufl., Wien, Leipzig 1905, S. 241. Weininger führt dieses Bild aus: „Die verbreitete Rede: ‚das Weib hat keinen Charakter‘ meint im Grunde auch nichts anderes. Persönlichkeit und Individualität, (intelligibles) Ich und Seele, Wille und (intelligibler) Charakter – dies alles bezeichnet ein und dasselbe, das im Bereiche des Menschen nur M zukommt und W fehlt.“ Ebd.

20 „Er war trotz seiner robusten äußeren Erscheinung ein beinahe seismografisch empfindsamer, fast weibischer Mensch“, Graf (wie Anm. 14), S. 508. Doch ebenso wie es von dem homosexuellen Weininger heißt, dass es diesem nicht gelungen sei, seine weiblichen Anteile in seine Persönlichkeit zu integrieren, so scheidet auch Graf's heterosexueller Protagonist Martin Ling an dieser (Lebens-) Aufgabe. Es sind „seine maßlose innere Eitelkeit und seine nie erloschene Rachsucht auf alles, was ihm das bisherige Leben an Wehtun zugefügt hatte“, ebd., S. 508, also ein überstarker ‚männlicher‘ Narzissmus und seine nachtragende Larmoyanz, die ihn davon abhalten, ein ‚ganzer Mensch‘ zu sein.

21 Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus* (1933), erweiterte u. revidierte Fassung, Köln 1971. Reich attestiert insbesondere dem deutschen Kleinbürgertum eine tiefe Sehnsucht nach Erlösung bei gleichzeitiger Unfähigkeit, die Freiheit selbst wirklich zu leben; die sexuelle Unfreiheit des Kleinbürgers ist Indikator für seine prinzipielle Freiheitsangst. Der massenhaft auftretende Widerspruch zwischen Freiheitssehnsucht und Freiheitsangst ist der emotionale Boden, auf dem der Faschismus nach Reichs Auffassung wächst.

ßenwahn in das zackig-heroische Mannstum [...]! Natürlich ist er ein ausgesprochener Narziß in allem!²²

Anders als das *europäische* Mittelmaß, das an das weibliche Geschlecht gebunden ist, ist das *amerikanische* Pendant, das Graf in seinem Roman beschreibt, nicht geschlechtlich, dafür aber rassisch codiert: es ist schwarz.²³ Die Parteinahme für die Schwarzen ist durchgängiger Bestandteil des kritischen Amerika-Bildes, das der Roman entwirft. Zahlreiche Passagen stellen zudem einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Rassismus und Antisemitismus her. Immer wieder gehen Gespräche über die Diskriminierung und Ermordung der Juden in Deutschland in Gespräche über, die auch den amerikanischen Antisemitismus und Rassismus zum Thema haben. Die Verkörperung eines positiv besetzten Begriffs vom Mittelmaß in Grafs Roman ist somit nicht nur amerikanisch, schwarz und weiblich, sondern auch jüdisch codiert.

Am Ende scheitert Ling, als Mensch und als Schriftsteller. Einen Neuanfang mit Lisawetha traut er sich nicht zu; den ersehnten Platz an ihrer Seite wähnt er durch den Bruder bereits besetzt.²⁴ Lings Scheitern erklärt der Roman aus seiner Unfähig-

22 Graf (wie Anm. 14), S. 363.

23 In einer Passage des Romans wird Walt Whitmans Formulierung vom „göttlichen Durchschnitt“ dem Protagonisten Martin Ling in den Mund gelegt, der betrunken und glücklich in einer Menge von tanzenden Schwarzen vorübergehend seine Selbstbezüglichkeit ablegen kann. „Augen sah der Dahintreibende, weiße Zähne, bunte Hemden [...] Leute, Leute, People, Volk, entpersönlicht, zusammengewachsen und ineinander verflochten wie er mit ihnen. Da verflog alles Private und Eitle in ihm. Ein großes Gefühl von einer unbegreiflichen, anonymen, grenzenlosen Freiheit übermannte ihn. Er war weniger als ‚ich‘ und zugleich viel mehr, [...] ‚Göttlicher Durchschnitt‘ floß es wie von selbst über seine Lippen: Göttlicher Durchschnitt!“ Graf (wie Anm. 14), S. 198. Es ist bezeichnend, dass Graf sich an dieser Stelle auf einen *amerikanischen* Autor bezieht, der dem Kanon der amerikanischen ‚Höhenkammliteratur‘ zugehört. Graf unterläuft damit den in der Exilliteratur häufig in Anspruch genommenen Topos von amerikanischer Naivität und europäischer Kultiviertheit. Bereits frühzeitig macht schon Ernst Bloch darauf aufmerksam, dass eine solche Gegenüberstellung lediglich die „naive, auch grundsätzliche Introvertiertheit mancher Immigranten [bezeugt] und gerade der besten, der am meisten von Kultur gesättigten. Desto schlimmer“, so fährt Bloch fort, „wenn diese ‚Kulturträger‘, aus wirklichen Hinterwäldlerbegriffen, die sie über Amerika mitgebracht haben, auf das eigentümlich komplizierte Dasein hierzulande hochmütig herabblicken. Wenn sie mit einer Anmaßung, die weniger der heimischen Kultur als dem heimischen Imperialismus entnommen sein könnte, der Meinung sind, sie müßten Amerika jene Gesittung beibringen, die Hitler zu Hause doch so leicht eliminieren konnte.“ Ernst Bloch, „Zerstörte Sprache – Zerstörte Kultur (Vortrag im Schutzverband Deutscher Schriftsteller New York, 1939)“, in: ders.: *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, Frankfurt/M. 1970 (Werke, Bd. 11), S. 297. Es geht daher an der für den Roman zentralen Bestimmung des Begriffs der „Mittelmäßigkeit“ vorbei – eines Begriffs, der dem Roman seinen Titel gibt und der doch nicht eindeutig fest geschrieben wird –, diesen auf seine topische Zuordnung zu einer pejorativ verwendeten Bezeichnung amerikanischer Kulturlosigkeit in der Exilliteratur reduzieren zu wollen, so Valerie Popp, „Vielleicht sind die Häuser zu hoch und die Straßen zu lang“. Amerikabilder der deutschsprachigen Exilliteratur“, in: *Die Alchemie des Exils. Exil als schöpferischer Impuls*, hg. v. Helga Schreckenberger, Wien 2005, S. 109-127, zu Graf vgl. bes. S. 119. Im Gegenteil: In diesem wie in vielen anderen Punkten zielt Graf auf das subversive Spiel mit bestehenden Klischees.

24 Ling bricht alle Brücken in Amerika hinter sich ab und entscheidet sich dafür, nach Deutschland zurückzukehren, nicht allerdings in die bayerische Heimat. Vielmehr wählt er eine kleine Pension im fremden Hamburg, in der deutschen Stadt, die ihn noch am ehesten an das „große Hotel“ New

keit, seinen männlichen Na(r)zismus vollständig abzulegen und seine weiblichen Anteile zu integrieren. Diese Unfähigkeit hindert ihn auch in der Kunst daran, sich dem Mittelmäßigen zuzuwenden. Für sein Schreiben bedeutet dies: Es gelingt ihm nicht, sich der zu beschreibenden Sache selbst zuzuwenden, sich auf nichts anderes zu konzentrieren, also so genau und zutreffend wie möglich zu erzählen. Eben dies aber war es, was Autoren wie Alfred Döblin angesichts der neuen Situation des Exils zu Beginn der dreißiger Jahre noch einmal mit neuer Schärfe gefordert hatten. Dem Roman, so hatte Döblin es damals formuliert, sei nun eine „neue eigene Funktion berichtender Art zugefallen“, nämlich die Funktion einer „Spezialberichterstattung aus der persönlichen und gesellschaftlichen Realität“. ²⁵ Kaum zufällig erinnern die Hoffnungen, die Grafts Autor in ein solchermaßen verstandenes ‚mittelmäßiges‘ Erzählen setzt, an die Hoffnungen, die sich in den dreißiger Jahren mit der programmatischen Abkehr vom expressionistischen Schreiben verbinden: an die Überzeugung, diese Form des Erzählens sei eine prinzipiell antifaschistische, unanfällig für avantgardistische, atavistische Mythentümeleien und nihilistischen Zynismus. ²⁶

York erinnert, in dem er nie heimisch wurde. Der Roman beschreibt die Rückkehr als eine „wirre, planlose Flucht in eine neue Diaspora. [...] Widerlich und störend kamen ihm die kleinen und größeren Unbequemlichkeiten und das Sich-an-die-neue-Umgebung-Gewöhnen vor, als er endlich in einer kleinen, hübschen Pension dauernd Logis genommen hatte. Langsam kehrte eine gewisse Regelmäßigkeit in den Leerlauf seines Daseins. [...] er schrieb nichts mehr. [...] Das bildgewordene Wort war nicht mehr jenes Sinnvolle, das sich in der eigenen Stille erfüllte. So sickerte er unbeachtet wie Hunderttausende seinesgleichen in die eisige Einsamkeit des Alters hinein“, Graf (wie Anm. 14), S. 525 f. Der Roman legt die Vermutung nahe, dass Ling auch deshalb Amerika verlässt, weil ihm eine Verbindung mit Lisawetha unmöglich erscheint. Die enge Bindung, die Lisawetha zu ihrem Bruder unterhält, macht ihn schließlich glauben, es sei für ihn kein Platz an ihrer Seite, eine Überzeugung, die der Roman weder verneint noch bestätigt. Es lässt sich allerdings vermuten, dass Lings Klarsicht durch seine männliche Eifersucht getrübt wird. So kann er nicht erkennen, dass Lisawethas Begabung zum Mittelmäßigen, zu einem ganz der Gegenwart gewidmeten Leben, nur im Zusammenspiel mit dem Bruder funktioniert: Der Bruder als der einzige überlebende nähere Angehörige Lisawethas stellt das (überlebens)notwendige Pendant zu ihrem Vergessen dar.

25 Alfred Döblin, „Der historische Roman und wir“ (1936), in: ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. v. Erich Kleinschmidt, Olten, Freiburg/Br. 1989 (*Ausgewählte Schriften in Einzelbänden*), S. 291-315, hier S. 304. Den eigenen Forderungen nach schonungsloser Selbstbetrachtung leistet Döblin in seinem autobiografischen Roman *Schicksalsreise* (1948) Folge. Er erzählt darin die Geschichte seiner im französischen Internierungslager begonnenen, im amerikanischen Exil schließlich vollzogenen Konversion zum Katholizismus. Dieses Zeugnis einer schonungslosen „Spezialberichterstattung“ ist Döblin niemals so recht verziehen worden. Es wurde vielmehr verstanden als Akt der Entsolidarisierung mit den verfolgten und ermordeten Juden wie mit früheren literaturtheoretischen Äußerungen; gegen beides hat sich Döblin mit guten Gründen verwahrt.

26 So die Argumentation, die Klaus Mann in seinem Essay „Gottfried Benn – Geschichte einer Verirrung“ verfolgt, vergleichbar argumentiert auch Alfred Kurella „Nun ist dieses Erbe zuende...“; beide Essays erscheinen im Septemberheft der Exilzeitschrift *Das Wort* in Moskau. Zu der sich daran anschließenden Debatte über das Erbe des Expressionismus, an der sich insgesamt etwa fünfzehn Autoren, Literatur- und Kunstkritiker beteiligen vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt/M. 1973. Vgl. auch Dieter Schiller, *Die Expressionismusdebatte 1937-1939. Aus dem redaktionellen Briefwechsel der Zeitschrift „Das Wort“*, Berlin 2002.

Dass dem Protagonisten in Grafs Roman ein solches Schreiben nicht gelingt, wird zum einen im Anschluss an Konzeptionen neusachlichen Schreibens und der Realismusdebatte im Exil reflektiert. Zugleich liegt darin eine Absage an die deutsche Nachkriegsliteratur mit ihren ‚Männern des Kahlschlags‘. Bevorzugen diese doch zur Entrümpelung der Literatur die Form der amerikanischen *short story*, eben jene Form, die Martin Ling so virtuos beherrscht und die er als so unbefriedigend empfindet, dass er sich – wenn auch ohne Erfolg – der ‚weiblichen‘ Gattung des Romans zuwendet.

III.

Nach 1945, so meint der Protagonist in Grafs Roman, habe man sich als Deutscher der Einsicht zu stellen, dass nun erst das eigentliche Exil beginne, er bezeichnet es als Diaspora.²⁷ Die Zeit zwischen 1933 und 1945, so stellt es sich für ihn im Rückblick dar, sei lediglich eine „Wartezeit“ gewesen, nicht aber ein wirkliches Exil. Es ist dabei bemerkenswert, dass Martin Ling, um die Erfahrung des Exils begrifflich genauer zu fassen, den Begriff der Diaspora wählt, ohne ihn als einen spezifisch jüdischen eigens zu reflektieren. Diese Bestimmung enthält zwei wichtige Positionierungen im Diskurs um das ‚andere Deutschland‘. Erstens: Indem der Roman diese Einsicht als eine erst im *Rückblick* getroffene Unterscheidung formuliert, distanziert er sich *nur* von denen, die *nach* 1945 an dem Begriff des ‚anderen Deutschland‘ festhalten und die damit – die ‚große Kontroverse‘ zwischen von Molo, Thies und Mann ist ein Beleg dafür – die Grenzen zwischen innerer und tatsächlicher Emigration verschwimmen lassen. Der Roman distanziert sich hingegen *nicht* von denen, die *vor* 1945 die Auffassung vom ‚anderen Deutschland‘ vertreten hatten und die damit ihre Verbundenheit mit den in Deutschland zurück Gebliebenen zum Ausdruck brachten.²⁸ Zweitens: Oskar Maria Graf, nichtjüdisch wie sein Protagonist, inszeniert die Übertragung des an das jüdische Selbstverständnis gebun-

27 Graf lässt seinen Protagonisten sagen: „Unsere Emigration fängt doch jetzt erst an, nachdem der Krieg vorüber ist. Bis jetzt war's doch bloß eine Wartezeit!... Und von jetzt ab wird sie ganz, ganz was anderes.“ „So, so, ganz was anderes?... Was denn, [...]?“ „Die Diaspora, meine Herren!“ erwidert darauf der Protagonist. Graf (wie Anm. 14), S. 33 f.

28 In seinem 1937 entstandenen Gedicht „Über die Bezeichnung Emigranten“ wendet sich Bertolt Brecht gegen die Anstrengungen der Exilanten, im Gastland heimisch zu werden. Das Land, das sie aufnahm, soll ihnen „kein Heim“ sein, nur ein Exil. „Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen. / Während des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung / Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling / Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufgebend / Und auch verzeihend nichts, was geschah, nicht verzeihend. / Ach, die Stille der Stunde täuscht uns nicht! Wir hören / die Schreie / Aus ihren Lagern bis hierher.“ Bertolt Brecht, „Über die Bezeichnung Emigranten“, in: ders., *Gedichte 2*, Frankfurt/M. 1967 (*Gesammelte Werke*, Bd. 9), S. 555 f. Auch Lion Feuchtwanger verknüpft in seinem Roman *Exil* die Auffassung vom Exil als „Wartesaal“ mit der Forderung nach politischer Aktivität für die in Deutschland zurück Gebliebenen. So lässt er den Protagonisten seines Romans an einer Symphonie arbeiten, die den Titel *Der Wartesaal* trägt. Dabei handelt es sich um eine Symphonie, in der die Unerträglichkeit des Wartens im Exil in Musik übersetzt wird, „auf daß die Menschen diese Unerträglichkeit recht spüren und auf daß sie

denen Begriffs der Diaspora auf die Deutschen nicht als einen Akt identifikatorischer Solidarität. Vielmehr beschreibt der Roman ein *prinzipielles* Problem: das nämlich, dass nach der Massenbewegung, die der deutsche Nationalsozialismus war, keine Erzählung mehr vorstellbar ist, die eine positive deutsche Identität konstruieren könnte.²⁹

Als das Ergebnis der Abgrenzung vom Diskurs um das ‚andere Deutschland‘ *nach* 1945 kann Grafts Konzeption des Mittelmäßigen verstanden werden.³⁰ Diese Konzeption ist sorgfältig in andere Diskurse eingebettet. Der Roman rekurriert auf die kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: neben Otto Weininger und Wilhelm Reich sind dies nicht zuletzt die Debatten der *New School for Social Research* und ihre Konzeptionen des „marginal man“, an die er mit der Gestaltung seines Protagonisten anschließt.³¹ Zugleich handelt es sich um ein höchst eigenwilliges Modell, dessen Komplexität sich allererst dem Versuch verdankt, Einspruch zu erheben gegen das als faschistisch verstandene Denken in polaren Gegensätzen. In diesem Sinne reflektiert und verzahnt der Roman Aspekte von *class*, *race* und *gender* auf eine Weise miteinander, die aus heutiger Sicht sehr aktuell erscheint.³²

Dem eigenwilligen Konzept des Mittelmäßigen entspricht der Roman in seiner Narratologie: Der umfangreiche Text präsentiert sich – die wenigen zitierten Passa-

nicht länger warten, sondern das Ihre dazu tun, dem Unerträglichen ein Ende zu machen“, Lion Feuchtwanger, *Exil. Roman*, Berlin, Weimar 1993, S. 677.

- 29 Diese Einsicht formuliert auch Jean Améry in seinem Essay „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“. Améry spielt darin ebenfalls das Moment der Zeit – also der Narration – gegen das des Raumes – also einer essentiellen Vorstellung von Nation und Kultur – aus. „Wer das Exil kennt, hat manche Lebensantworten erlernt, und noch mehr Lebensfragen. Zu den Antworten gehört die zunächst triviale Erkenntnis, daß es keine Rückkehr gibt, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist.“ Jean Améry, „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“, in: ders., *Jenseits von Schuld und Sühne*, Stuttgart 1977, S. 74-101, hier S. 75.
- 30 Zwar spricht auch Serenus Zeitblom im *Doktor Faustus* selbstkritisch davon, dass seine Aufzeichnungen eine ihm eigene ‚strenge Mittelmäßigkeit‘ bezeugten. Diese konstruiert der Roman als einen Gegenpol zur Exzeptionalität des Künstlers Adrian Leverkühn. In ihrer Strenge – und das heißt: in der stets etwas lächerlichen Steifseinheit des Schulmannes, die der Roman weidlich karikiert – wie in ihrer Konsequenz erweist sich diese Strenge jedoch als ebenso exzeptionell wie die Genialität Leverkühns. Eben darin unterscheidet sich die ‚strenge Mittelmäßigkeit‘ Zeitbloms grundsätzlich von der ‚schlichten‘ Mittelmäßigkeit des Graftschen Protagonisten. Dieser ist mittelmäßig in jeder Hinsicht: In seinen oftmals nur als schäbig zu bezeichnenden Handlungen, in seinem künstlerischen Schaffen, und schließlich noch in seiner haltlosen Flucht am Ende.
- 31 Zur Konzeption des „marginal man“, der – anders als Grafts Protagonist – als Beobachter nicht selbst in die Geschehnisse involviert ist, vgl. Claus-Dieter Krohn, „Differenz oder Distanz? Hybriditätsdiskurse deutscher *refugee scholars* im New York der 1930er Jahre“, in: Krohn, Winckler (wie Anm. 1), S. 20-39.
- 32 Die ‚Aktualität‘ des Romans erschließt sich über das noch recht neue Interesse der Exilliteraturforschung an den *postcolonial studies*. Sie dokumentiert sich zum einen in der Einsicht, dass es sich bei den Konstruktionen von kultureller und nationaler Identität in Grafts Roman ausdrücklich nicht um essentielle Charakteristika, sondern um *Erzählungen* handelt. Sie liegt zum zweiten in der spezifischen Verwendung des Begriffs der Diaspora, die der Roman vornimmt. Der Roman kennzeichnet diesen Begriff als ein *Hybrid*, als eine Erzählung, in der sich Grenzen zwischen deutscher und jüdischer Kultur nicht (mehr) ziehen lassen.

gen geben einen Eindruck davon – in seiner Sprachlichkeit betont nicht als ‚Kunstwerk‘. Dass eine solche Erzählung allein schon aus ästhetischen Gründen kein attraktives Angebot für die nach 1945 so dringlich gesuchte Erzählung vom neuen Deutschland darstellt, liegt auf der Hand. So entscheidet sich Thomas Mann, der mit seiner Entscheidung für einen mittelmäßigen Erzähler offenbar eine prinzipiell ähnliche narratologische Auffassung wie Graf vertritt, in der *Umsetzung* für eine weitaus ansprechendere Variante. Die ironische Inszenierung der umständlichen Erzählweise Zeitbloms signalisiert in ihrer ironischen Distanznahme, dass es sehr wohl ein kunstvolles Erzählen gibt – nämlich das jener Instanz, die uns die Mittelmäßigkeit des Erzählers so genüsslich vorführt. Ebenso lässt das Spiel mit den verschiedenen Erzähl- und Zeitebenen den *Doktor Faustus* von Anfang an als ein überaus kunstvolles, höchst anspruchsvolles Werk erscheinen.³³ Bekräftigt wird dieser Eindruck noch einmal durch den wenig später nachgelieferten Bericht über *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949). Thomas Mann inszeniert sich darin als der schöpferische Künstler, der *den* Roman seiner Epoche geschaffen hat – und der sich nur sehr am Rande und auch nur gezwungenermaßen in die Niederungen jener Plagiatsvorwürfe begibt, mit denen ihn seine einstigen Lieferanten formungsbedürftigen Rohmaterials nach dem Erscheinen des *Doktor Faustus* überziehen.

33 In seinem Bericht über *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949) bestärkt Mann diesen Eindruck in der Art und Weise, in der er den Plagiatsvorwürfen Schönbergs und Adornos begegnet. Dies geschieht in der Herablassung eines gestaltenden Künstlers gegenüber jenen, die ihre Nützlichkeit in der Bereitstellung von brauchbarem Material erweisen. Im Falle Adornos sieht Thomas Mann sich gar in der Rolle dessen, der mit Wohlwollen das Fortleben eigener früherer Gedanken in den musikphilosophischen Arbeiten des Jüngeren erkennt – und der sie eben deshalb so gut in seinen Roman einpassen kann. Adornos musikphilosophische Schriften seien ihm, so schreibt Mann, nur deshalb so seltsam vertraut vorgekommen, weil sie letztlich Gedanken in sich aufgenommen hätten, „die man voreinst in den Wind gesät“, und die nun, „von neuerer Hand umgeprägt und in andere Zusammenhänge gestellt, zu einem zurückkehren und einen an sich selbst und an das Eigene erinnern. Ideen über Tod und Form, das Ich und das Objektive mochten dem Verfasser einer fünfunddreißig Jahre zurückliegenden venezianischen Novelle wohl als Erinnerung an sich selbst gelten. Sie mochten in der philosophischen Schrift des Jüngeren ihren Platz behaupten und daneben ihre funktionelle Rolle spielen in meinem Seelen- und Epochengemälde. Ein Gedanke als solcher wird nie viel Eigen- und Besitzwert haben in den Augen des Künstlers. Worauf es ihm ankommt, ist seine Funktionsfähigkeit im geistigen Getriebe des Werkes.“ Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949), Frankfurt/M. 1995, S. 33. Die Nötigung, in einem Vermerk am Ende seines Romans zukünftig darauf verweisen zu müssen, dass die Zwölftonmusik, die Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* erfindet, tatsächlich eine Erfindung Arnold Schönbergs ist, kommentiert Mann ungehalten damit, dass dies „ein wenig gegen meine Überzeugung“ geschehe. „Nicht so sehr, weil solche Aufklärung eine kleine Bresche in die sphärische Geschlossenheit meiner Romanwelt trägt, als weil die Idee der Zwölf-Ton-Technik in der Sphäre des Buches, dieser Welt des Teufelspaktes und der schwarzen Magie, eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie – nicht wahr? – in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt und die sie wirklich gewissermaßen zu meinem Eigentum, das heißt: zu dem des Buches machen. Schönbergs Gedanke und meine ad hoc-Version davon treten so weit auseinander, daß es, von der Stillosigkeit abgesehen, in meinen Augen fast etwas von Kränkung gehabt hätte, im Text seinen Namen zu nennen.“ Ebd., S. 27. – Zum Verhältnis von Thomas Mann und Adorno vgl. zuletzt Margherita Cottone, „Adorno und Thomas Mann: Der Erzähler im zeitgenössischen Roman“, in: *In Bildern denken. Studien zur gesellschaftskritischen Funktion von Literatur*, hg. v. Giovanni Scimonello, Ralph Szukala, Bielefeld 2008, S. 69-81; zu einschlägigen früheren Veröffentlichungen vgl. hier bes. S. 71, Anm. 8.

Dass Grafts Roman auch *inhaltlich* kein attraktives Angebot für die gesuchte Erzählung vom neuen Deutschland darstellt, liegt ebenfalls nahe. In der Differenz zum *Doktor Faustus* lässt sich genauer beschreiben, worin der möglicherweise entscheidende Unterschied besteht: Er lässt sich ausmachen in der näheren Bestimmung des Verhältnisses von deutsch und jüdisch, die – so sehen es offenkundig beide Autoren, Graf *und* Mann – dem Diskurs um das ‚andere Deutschland‘ nach 1945 einzuschreiben ist. Prononciert verzichtet Graf in seiner Adaption des Diaspora-Begriffs auf eine Grenzziehung zwischen deutsch und jüdisch. Der *Doktor Faustus* hingegen hält an dieser Differenz fest. Mit seiner Auffassung von einer durch die Nationalcharaktere bestimmten deutsch-jüdischen Symbiose knüpft er an Auseinandersetzungen an, wie sie die deutsch-jüdische Literatur des 19. Jahrhunderts prägen; es sind Auseinandersetzungen, mit denen sich in der Literatur- und Kulturwissenschaft die Begriffe Assimilation und Akkulturation verbinden – Begriffe also, die mit den Vorstellungen von Annäherung und Austausch zugleich Vorstellungen von ‚reinen‘ Kulturen und Nationen transportieren. Um den deutsch-jüdischen Emanzipationsprozess im 19. Jahrhundert und seine Literatur beschreiben zu können, sind diese Begriffe hilfreich. Für das 20. Jahrhundert sind sie zu modifizieren, insbesondere für die deutsch-jüdische Selbstwahrnehmung und mit ihr für die deutsch-jüdische Literatur in der Zeit unmittelbar *vor* 1933. Die fehlende Differenzierung zwischen deutsch und jüdisch, die Grafts Diaspora-Adaption kennzeichnet, ist ungewöhnlich ja nicht für die Zeit *vor* 1933 sondern für die Zeit *nach* 1933. Grafts Nicht-Anerkennung der Differenz zwischen deutsch und jüdisch ist gleichwohl, davon legen der differenzierte Umgang mit Fragen des Antisemitismus in seinem Roman sowie die Lebensgeschichte Lisawethas hinlänglich Zeugnis ab, nicht Ausdruck von Ignoranz. Grafts Nicht-Anerkennung der Differenz zwischen deutsch und jüdisch ist vielmehr der Haltung eines aufgeklärten, säkularen Judentums verpflichtet, das erst durch die nationalsozialistische Rassenpolitik zu Juden ‚gemacht‘ wurde.

Die Einsicht, dass die alte Auffassung von der deutsch-jüdischen Symbiose im 20. Jahrhundert der Erneuerung bedarf, lässt auch der *Doktor Faustus* erkennen. Anders jedoch als Graf, der sich *prinzipiell* von dem Gedanken der deutsch-jüdischen Symbiose *löst*, *aktualisiert* Mann im *Doktor Faustus* die deutsch-jüdische Symbiose für das 20. Jahrhundert, und zwar einmal für die Zeit *vor* 1933 und einmal für die Zeit *nach* 1945. In zwei längeren Passagen des *Doktor Faustus* erläutert Serenus Zeitblom diese Erneuerung. In der ersten Passage werden die Juden in ihrer internationalen Weltläufigkeit und die Deutschen in ihrem bodenständigen Nationalismus als besondere Völker herausgestellt und in dieser Besonderheit als ‚erwählte Völker‘ aufeinander bezogen. Die Juden, so meint Zeitblom, haben daher ein besonderes Verständnis für und eine besondere Liebe zum deutschen Nationalcharakter; idealerweise böten sie sich dafür an, zwischen der Welt – den anderen – und den Deutschen zu vermitteln. Die zweite Passage findet sich ganz am Ende des Romans; sie wird von Zeitblom im Frühjahr 1945 aufgezeichnet. Darin wird die neue Situation der Deutschen mit der Notlage der ghettoisierten Juden verglichen. Wie einst die Juden so seien nun die Deutschen von allen anderen Nationen geäch-

tet, und dies zu recht. Das Fragwürdige dieser Vergleiche, die im Zeichen der Erneuerung der deutsch-jüdischen Symbiose im 20. Jahrhundert stehen – und die als solche in den Diskurs um das ‚andere Deutschland‘ eingehen –, das Fragwürdige dieser Vergleiche lässt sich in aller Kürze so skizzieren: Im ersten Fall suggeriert der Roman eine *Gleichstellung*, die sich wenige Zeilen später als hierarchische *Unterordnung* erweist – in dem Verhältnis des übersetzenden Juden zum deutschen Original. Im zweiten Fall konstruiert er das Nebeneinander von ghettoisierten Deutschen und ghettoisierten Juden, von den Deutschen, die zu recht ghettoisiert sind, und von den Juden, die – ja, was meint Zeitblom hier eigentlich?³⁴

Aufschlussreich ist, dass es eben diese Passage ist, in der Zeitblom vom ‚anderen Deutschland‘ abbrückt und die Kollektivschuld auf sich nimmt.

Ich sage: unsere Schmach. Denn ist es bloße Hypochondrie, sich zu sagen, daß alles Deutschtum, auch der deutsche Geist, der deutsche Gedanke, das deutsche Wort von dieser entehrenden Bloßstellung mitbetroffen und in tiefe Fragwürdigkeit gestürzt worden ist? Ist es krankhafte Zerknirschung, die Frage sich vorzulegen, wie überhaupt noch in Zukunft ‚Deutschland‘ in irgendeiner seiner Erscheinungen es sich soll herausnehmen dürfen, in menschlichen Angelegenheiten den Mund aufzutun?³⁵

Der Gestus der Selbstverständlichkeit, mit dem uns der zweifelsfrei als integer bekannte Vertreter der *wahren inneren* Emigration Serenus Zeitblom entgegen tritt, der Gestus der Selbstverständlichkeit, mit dem der als *tatsächlicher* Emigrant bekannte Autor Thomas Mann diese Rede durch die Zugabe seines autobiografischen Materials unterfüttert³⁶ – kurz: der Gestus der Selbstverständlichkeit, mit dem die exculpierte Erzählerfigur und der exilierte Autor ihre deutsche Schuld auf sich nehmen, lässt sie eher als Ehrenmänner denn als Schuldner erscheinen. Unter den gegebenen Bedingungen ist das ein schönes Identifikationsangebot, sehr viel schöner als das jedenfalls, was Graf den Deutschen nach 1945 anzubieten hat. Nicht zuletzt deshalb wird es wohl auch auf längere Sicht dabei bleiben: Kein Oskar für Deutschland.

34 Zum Antisemitismus im Werk Thomas Manns vgl. Heinrich Detering, „Juden, Frauen und Litteraten“. *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann*. Frankfurt/M. 2005. Hans Rudolf Veget spricht im Zusammenhang mit dem *Doktor Faustus* von einer größeren Sensibilisierung „nicht nur für den eigentümlichen Charakter von Thomas Manns problematischem Verhältnis zum Judentum, sondern auch für die unbestreitbaren Defizite des *Doktor Faustus* in dieser Hinsicht.“ Hans Rudolf Veget, „Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland. Thomas Manns *Doktor Faustus* im Lichte unserer Erfahrung“, in: *Thomas Mann, „Doktor Faustus“. 1947-1997*, hg. v. Werner Röcke, Bern u. a. 2001, S. 11-34, hier S. 13. Die nähere Bezeichnung dieser Defizite beschränkt sich dann allerdings auf die beiden Bemerkungen, Thomas Mann habe das antisemitische Klima des deutschen Musiklebens in seinem Roman unterschlagen und er habe es versäumt, die deutsche Katastrophe auch als eine jüdische zu kennzeichnen, ebd., S. 15.

35 Mann, *Doktor Faustus* (wie Anm. 11), S. 697.

36 Vgl. Eckhard Heftrich, „*Doktor Faustus*. Die radikale Autobiographie“ (1977), in: *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Heinrich Detering, Stephan Stachorski, Darmstadt 2008, S. 13-31.