„Er hob den Kopf nicht wieder ...“

Zur Rezeption von Wilhelm Müllers und Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* in Thomas Manns Erzählung *Der kleine Herr Friedemann*

Von Karoline Sprenger

Wer ist der „kleine Herr Friedemann“? Ein Kunstprodukt in der Kunst; das früheste bedeutendere Beispiel für Thomas Manns nicht zuletzt an Nietzsches *Der Fall Wagner* orientierte Ästhetik der „Materialverwertung“, der Montage, die sein Werk von nun an bis zum *Doktor Faustus*[1] prägte und sich erstmals in der Gestaltung eines Protagonisten konkretisiert. Ein späterer, Tonio Kröger, beschreibt dies wie folgt: Beim literarischen Schaffensprozess gehe es ausschließlich um das für „sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammenzusetzen ist.“[2] Damit ist eine bemerkenswerte Metaebene eingenommen: Die Figur einer Erzählung, ein ästhetisches Gebilde also, gibt Auskunft über das eigene Zustandekommen als „Artefakt“ und damit auch Auskunft über den eigenen Mangel an inspirativer Schöpferkraft und Lebensfähigkeit: Tonio Kröger selbst ist – dies wohlwissend – ein Produkt der Décadence, und diese bestimmt auch das eigene künstlerische Schaffen.

Thomas Mann betrachtete *den kleinen Herrn Friedemann* als Durchbruch, mit dem es ihm gelungen sei, wirksam bleibende Kunstmittel für das eigene Werk zu finden.[3] In erster Variante *Der kleine Professor* 1894 und dann, als *Der kleine Herr Friedemann* 1896 entstand, reicht die Erzählung in vielerlei Hinsicht weit über eine Fingerübung hinaus. Sie gleicht eher einem Präludium zu dem Roman *Buddenbrooks*, in deren Staffage sich ihre Hauptfigur, jener kleine, bucklige Mann, nahtlos fügen würde. Dies auch deshalb, weil sich in ihm eine Vielzahl literarischer Anspielungen und Reminiszenzen bündeln. Sie werden, vom Autor „montiert“, amalgamiert zu einer der bemerkenswertesten literarischen Figuren des ausgehenden 19. Jahrhunderts.[4]

So kann Hans Rudolf Vaget überzeugend nachweisen, dass Theodor Fontanes Roman *Effie Briest* bei der Gestaltung Herrn Friedemanns als Vorlage diente, hier im Besonderen die Figur des Alonzo Gieshübler, die allerdings angereichert und von Thomas Mann auf der Basis von Nietzsches Psychologismus und dessen Entwurf des „asketischen Ideals“[5] weitergedacht worden sei.[6] Auf Einflüsse Dostojewskis macht Daniel

1 Vgl. hierzu: Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 281.

2 Mann, Thomas: Frühe Erzählungen. Frankfurt/Main 1981, S. 295.

3 Vgl. hierzu: Vaget, Hans Rudolf: Thomas-Mann-Kommentar. München 1984, S. 55.

4 Thomas Mann selbst schaffte eine explizite Verbindung zwischen *Der kleine Herr Friedemann* und *Buddenbrooks*, indem er unter anderem Herrn von Rinnlingen, trotz seines hohen Amtes als Oberstleutnant und Bezirkskommandant an sich bedeutungslos, auch in *Buddenbrooks* auftreten lässt, wieder nur in der Staffage. (Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt/Main 1981, S. 639). Damit macht der Autor jene „kaum mittelgroße Handelsstadt“ (vgl. ders.: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 70), in der Friedemann lebt, zu Lübeck.

5 Vgl. hierzu: Nicholls, R.A.: Nietzsche in the Early Work of Thomas Mann. Berkeley, Los Angeles 1955, S. 10-12.

Jehl aufmerksam.[7] In Zusammenhang mit Nietzsches und dessen Thomas Mann bereits in dieser Zeit bekannter und ihn herausfordernder polemischer Schrift *Der Fall Wagner* spielt auch der bedeutsame Wagner-Kosmos eine Rolle, der der Erzählung zugrunde liegt. Die Figur des Herrn Friedemann speziell wird, auch wenn das auf den ersten Blick überrascht, mit Elsa aus *Lohengrin* in Verbindung gebracht.[8] Schließlich weist er auch autobiografische Entsprechungen auf. Nach Hermann Kurzke zeige Friedemann und sein Schicksal, was passiere, wenn jemand wie Thomas Mann die eigene bürgerliche Rolle preisgebe; eine Versuchung, der der in manch Wesentlichem ähnlich disponierte Autor in seinem Leben meist standhalten sollte.[9]

Damit ist jedoch das Geflecht intraliterarischer Bezüge und Assoziationen, das sich um die Gestalt des „kleinen Herrn Friedemann“ windet, längst noch nicht erschlossen. Gewiss, er steht im Zentrum von Thomas Manns eingehender Auseinandersetzung mit seinem „Dreigestirn“ Schopenhauer, Nietzsche und Wagner und ist dessen erstes überzeugendes Ergebnis in Form einer literarischen Gestalt, und andere Spuren führen über Dostojewski und Fontane in den Realismus. Wieder eine andere, bisher nicht wahrgenommene, reicht jedoch weiter zurück, ca. siebzig Jahre, mitten in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts: Sie ist verpflichtet der Romantik eines Wilhelm Müller und Franz Schubert, die in ihrem Pessimismus wiederum mit guten Gründen als der Philosophie Schopenhauers nahe stehend, wenn auch völlig unabhängig von dieser, betrachtet werden kann. Auch die zeitliche Nähe ist evident: Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* erschien 1819. Vor allem der Autor Wilhelm Müller, dessen bekanntere Werke nur wenige Jahre später entstanden, deutet mit seinen Kunstmitteln der Ironie und des kommentierenden Distanzierens und Reflektierens auf die Moderne voraus, was nicht zuletzt Heinrich Heine goutierte.[10] Hier findet sich damit also gewissermaßen das „Frühstadium“ eines literarischen und geistesgeschichtlichen Traditionszusammenhangs, der für das Werk Thomas Manns außerordentlich bedeutsam werden sollte.

Mit der Nennung dieser beiden Namen, des Dichters und des Komponisten, ist klar, welche Werke gemeint sein müssen: Nur die beiden berühmten Gedicht-Zyklen Müllers, die Schubert vertont und dadurch erst bekannt gemacht hat,[11] kommen infrage: *Die*

6 Vgl. Vaget, Hans-Rudolf: Thomas Mann und Theodor Fontane. In: Modern Languages Notes 90-1975, S. 448-471, hier besonders S. 453-461.

7 Vgl. Jehl, Daniel: Le Grotesque chez Dostoiewski et Thomas Mann. In: Ètudes Germaniques 30-1975, S. 129-147.

8 Vgl. Northcote-Bade, James: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns. Bonn 1975, S. 17f.

9 Vgl. Kurzke, a.a.O., S. 56.

10 Vgl. Vollmann, Rolf: Wilhelm Müller und die Romantik. In: Müller, Wilhelm/Schubert, Franz: *Die schöne Müllerin/Die Winterreise*. Stuttgart 2001, S. 65-82, hier S. 82.

11 Vgl. zu diesem Themenkomplex, bei dem auch immer wieder die literarische Qualität der Gedichte Müllers infrage gestellt wird: Kreuels, Hans-Udo: *Die Winterreise* des Wilhelm Müller (und des Franz Schubert). Versuch einer behutsamen, gegenseitigen Distanzierung. In: Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters. Hrsg. von Norbert Michels. Weimar 1994, S. 97-102, hier S. 97; Haefeli-Rasi, Madeleine: Wilhelm Müller: *Die schöne Müllerin*. Eine Interpretation als Beitrag zum Stilwandel im Übergang von der Spätromantik zum Realismus. Zürich 1970, S. 44-71; Cottrell, Alan: Cottrell, Alan P.: Wilhelm Müller's Lyrical-Song Cycles. Interpretations and Texts. Chapel Hill 1975, S. 333f.; Popp, Wolfgang: Die Dichtung Wilhelm Müllers. Ein

schöne Müllerin (erschienen 1821, vertont 1823) und *Die Winterreise* (in zwei Teilen 1823 erschienen, 1827 vertont). Auch Thomas Mann dürfte mit einiger Sicherheit die beiden Werke zunächst als Lieder-Zyklen Schuberts zur Kenntnis genommen haben. Tatsächlich ist *Die Winterreise* bei ihm immer wieder einmal präsent, und zwar in wichtigen Romanen und an exponierten Stellen. Hans Castorp wie auch Adrian Leverkühn sind tief beeindruckte Hörer der *Winterreise.*[12] Auf dem „Zauberberg“ mag die *Winterreise* in einer weiteren Variante die „Hermetik“, in der sich der junge „Bürger auf Abwegen“ befindet, ästhetisch realisieren. Leverkühn gar sieht im Lied *Der Wegweiser* sein eigenes Schicksal als Künstler und Mensch antizipiert und muss weinen. Das scheint auch gut zu dem düsteren Pessimismus der *Winterreise* zu passen. Insofern wären Spuren dieses Zyklus auch in *Der kleine Herr Friedemann* als früher „Versuch“ mit später wichtigem „Material“ durchaus einleuchtend.

*

Allerdings geht es nicht um *Die Winterreise*, sondern um *Die schöne Müllerin*[13] – auf den ersten Blick hin ein Anachronismus, wie er doch größer kaum sein könnte. Was soll die vorpreschende Heiterkeit des Müllerburschen aus dem ersten Teil des Zyklus mit der fast von Beginn seines Lebens an traurigen Existenz des armen Herrn Friedemann zu tun haben? Dieser hat sich doch dazu entschlossen, jenen fatalen „Willen zur Macht“ zu kühlen, zu disziplinieren zugunsten einer kontemplativen Existenz, all das, wozu er offensichtlich sowieso nicht zu taugen schien, zu sublimieren mit Haltung und Kunst, die Libido zu verschieben in den Bereich des Orgiastischen der Wagner'schen Opernwelt. Der Rest sollte ein „solides Leben“ sein. Der Vernunft also folgte Friedemann nach, notgedrungen, nach seinem fremdverschuldeten Sturz vom Wickeltisch, während sich der Müllerbursche doch von Anfang an mit ungebrochenem Optimismus dem ewigen Fluss des Großen und Ganzen, poetisch realisiert durch seinen Freund und „Seelenspiegel“,[14] den Bach, dem er folgt, hingibt. Dass das Haltungsethos allerdings, so wie Herr Friedemann sich entschloss, es zu pflegen, letztlich in die Katastrophe führen muss, ist eine – von Thomas Mann immer wieder erneut erzählte – andere Geschichte.

Doch der Müllerbursche stellt, auch bevor ihn die Abweisung der „schönen Müllerin“ aus seinen glücklichen Fantasien reißt und ernüchtert zurücklässt, keinen Gegenentwurf des „kleinen Herrn Friedemann“ dar; ganz im Gegenteil. Dies ist der „Clou“ des gesamten Zyklus, auf den der Autor im von Schubert nicht vertonten Rah-

Beitrag zum Problem sekundärer dichterischer Erscheinungen in der Literaturgeschichte. Konstanz 1967, S. 101-109; Brandenburg, Hans: *Die Winterreise* als Dichtung. Eine Ehrenrettung für Wilhelm Müller. In: Aurora 18-1958, S. 57-71, S. 57f.

12 Vgl. Hörisch, Jochen: „Fremd bin ich eingezogen“. Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der *Winterreise*. In: Athenäum 1991, 1, S. 41-67, hier S. 41-43 und 57-59.

13 Die im späteren Werk Thomas Manns durchaus auch präsent ist, wenn auch eher beiläufig: In *Doktor Faustus* singt Professor Kumpf „mit dröhnender Stimme“ Lieder aus ihr, vgl. Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/Main 1980, S. 134.

14 Schieb, Roswitha: *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*. Möglichkeiten und Grenzen romantischen Sprechens. In: Wilhelm Müller. Eine Lebensreise, a.a.O., S. 57-69, hier S. 60.

men von Prolog und Epilog, mit großer Freude an der eigenen Ironie, hinweist. Der Müller wird zwar explizit als „jung und blond“ eingeführt. Aber dennoch wird hier kein kraftstrotzender, lebenstüchtiger Tölpel, keiner der – wirklich nur eine zufällige Analogie? – Blonden, Blauäugigen und Gesunden, die im Werk Thomas Manns Jahre später den Gegenpart von Tonio Kröger einnehmen sollten,[15] vorgeführt, sondern ein – wovon und von wem auch immer – Beschädigter. Zwar schreitet er körperlich unversehrt, ohne Buckel oder äußere Einschränkungen, durchs Leben, psychisch jedoch wirkt er beeinträchtigt, gefangen in seiner eigenen Welt, ohne wirklichen Realitätsbezug, fast autistisch. Entsprechend wenig lebenstüchtig steht er seinem Schicksal gegenüber, zeigt Schwäche, wenn Stärke erforderlich, und Furcht, wenn Mut angebracht wäre. Sein „Schöpfer“, der Autor, präsentiert ihn auch entsprechend so, als bedauernswerten, „treuen Müller“.[16]

Weil der Müllerbursche keinen Buckel hat, kann er seine Defizite zunächst verbergen; nicht zuletzt vor sich selbst, und seine Ansprüche an das Leben kennen keine Grenzen. Ideal fügt er sich scheinbar in das Frühlingsszenario, das Wilhelm Müller entwirft; es scheint sogar eine Kulisse zu sein, nach der das lyrische Ich, das sich anschickt, die Welt zu erobern, geradezu verlangt. Eins, im selben Takt mit der Dynamik des Frühlings, des Sprießenden und Gedeihenden, lässt es sich treiben bis zur Mühle,[17] dort die Schöne zu erobern; so als könnte es gar nicht anders sein. Denn auch sie ist ja blond,[18] in den späteren Thomas-Mann-Kategorien gedacht: dem Leben zugehörig. Die weitere Entwicklung gibt dem Burschen offensichtlich Recht: Es gelingt ihm, sich der Müllerin zu nähern, und er kann eine Situation herbeiführen, sich ihr zu offenbaren, ihr seine Liebe gestehen zu können. Damit nimmt er das Risiko in Kauf, abgewiesen zu werden. Er müsste also möglicherweise eine Niederlage verarbeiten, Schmerz und Frustration überwinden – um sich dann beherzt wiederum ins Leben zu stürzen, neu zu verlieben.

Doch der junge Müller kommt gar nicht so weit: Das, was „Jedermann“ zustande bringt, gelingt ihm nicht. Das deutet sich schon vor der Zuspitzung, dem Lied *Tränenregen*, an. Im Lied *Das Mühlenleben*, von Schubert nicht vertont, wird ein vitalromantisches Idyll geradezu gemalt, an dem der junge Müller nicht partizipieren kann. Das weiß er, geht man den Zyklus in der Reihenfolge seiner Gedichte ab, denn er muss schmerzliche Erfahrungen machen:

> Ach wie ist mein Arm so schwach!
> Was ich hebe, was ich trage,
> Was ich schneide, was ich schlage,
> Jeder Knappe tut mir's nach.[19]

Nur die körperliche Leistungsfähigkeit eines Knaben weist der ebenfalls noch junge, sich auf Freiersfüßen bewegende Müller auf. Das beeindruckt nicht gerade. Gemessen jedoch an seinem Anspruch und Bewegungsdrang der ersten Lieder der *Schönen Mülle-*

15 Vgl. Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 283f.
16 Vgl. Müller/Schubert, a.a.O., S. 36.
17 Vgl. ebd., S. 9.
18 „O laß mich nur von ferne stehn, / Nach deinem lieben Fenster sehn, / Von ferne, ganz von ferne! / Du blondes Köpfchen, komm hervor!“; ebd., S. 17.
19 Ebd., S. 12.

rin, dem laut, stakkatoartig tönenden Eins-mit-der-Natur-Ethos der *Wanderschaft*,[20] stellt diese Schwäche jedoch geradezu eine Bankrotterklärung dar, einen fast selbstvernichtenden Offenbarungseid, der eigentlich das Selbstbild des jungen Mannes zurechtrücken müsste.

Langsam kommt da nun, um allmählich konkreter zu werden, der „kleine Herr Friedemann“ ins Spiel. Auch seine körperliche Kraft, seine vitalen Möglichkeiten, sind eingeschränkt; er ist, recht schwer sogar, behindert. Das weiß er aber und zieht daraus seine Konsequenz. Es ist überflüssig zu fragen, ob er nun wenigstens über die körperlichen Kapazitäten eines Knappen verfügt oder nicht. Fest steht, dass er aufgrund seiner Behinderung hinter der Erwartungshaltung zurückbleibt, die die Gesellschaft definiert, die ihn damit stigmatisiert. Doch wieder zurück zum Müllergesellen: Dessen Schwäche offenbart sich, abermals vor dem entscheidenden Gedicht oder Lied *Tränenregen*, noch einmal in anderer Weise. Nicht nur körperlich zu schwach, das Handwerk des Müllers zu beherrschen, ist er, er traut sich auch nicht, der Angebeteten unter die Augen zu treten: Einen Gruß ließ sie offenbar unbeantwortet,[21] also pflanzt er ihr, heimlich, Blumen unter das „Fensterlein“, die sie, morgens, nach dem Aufwachen, an seine Liebe gemahnen sollen.[22] Das ist kein „schönes, romantisches“ Bild, sondern eine neuerliche Bankrotterklärung in eigener Sache. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Autor das lyrische Ich abermals vorführt; wie auch der auktoriale Erzähler nicht ausschließlich wohlwollend mit Herrn Friedemann umgeht, ihn nicht selten seiner beißenden und detailgenauen Ironie aussetzt. So etwa in der Beschreibung Herrn Friedemanns gleich im zweiten Kapitel:

> Er war nicht schön, der kleine Johannes, und wie er so mit seiner spitzen und hohen Brust, seinem weit ausladenden Rücken und seinen viel zu langen, mageren Armen auf dem Schemel hockte und mit einem behenden Eifer seine Nüsse knackte, bot er einen höchst seltsamen Anblick.[23]

Man könnte auch sagen: Der Autor denunziert seine Kreatur. Allein durch den erbarmungslosen Blick gerade auf deren Unzulänglichkeiten liefert er sie dem Spott der Leser aus. Im dritten Kapitel geht das so weiter: „Täglich wanderte er, mit der komisch-wichtigen Gangart, die Verwachsenen eigen ist, zwischen den Giebelhäusern und Läden hindurch nach dem alten Schulhaus“.[24]

Damit stellt der auktoriale Erzähler seine Weichen, und zwar ein für allemal. Selbst wenn an dieser Stelle noch gar nicht klar ist, wie die Handlung im Weiteren überhaupt verlaufen wird, so stellt sich doch die Frage, was aus einer so eingeführten Hauptfigur noch werden soll und kann. Zum Guten jedenfalls wird sich das Schicksal nicht wenden; entweder es läuft auf eine humoristisch-groteske Geschichte hinaus oder aber auf eine Katastrophe. Auch der Lebensweg des schwächlichen und lebensfernen Müllerburschen führt kaum zu einem glücklichen Ende. Soll er, so dem Leser vorgestellt, etwa der neue Mühlenbetreiber und -besitzer werden, an der Seite einer Frau, die, wie er selbst sehr wohl wahrnimmt, nicht nur schön ist, sondern auch mit „beiden Beinen im Leben steht“?

20 Ebd., S. 8.
21 Vgl. ebd., S. 17.
22 Vgl. ebd., S. 18.
23 Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 71f.
24 Ebd., S. 72.

Keiner wünscht, sie möchte gehen,
Steht sie auch als Herrin da,
Und fast wie das Auge Gottes
Ist ihr Bild uns immer nah.[25]

Die „schöne Müllerin“ hat alles im Griff; sie strahlt natürliche Autorität aus, nicht nur als Tochter des Mühlenbesitzers, sondern auch als Ergebnis ihrer Souveränität, wie der Bursche bewundernd feststellt. Gemessen am Wertesystem der Zeit prägen vor allem männliche, zupackende Eigenschaften ihren Charakter, also gerade solche, an denen es dem Müllergesellen gebricht.

So kommt es, wie es kommen muss: Das Stelldichein am Bache gipfelt – im wahrsten Sinne des Wortes: genau in der Mitte des Zyklus, am Schluss des ersten Teils – in der Niederlage, die der Autor überdeutlich vorbereitet hat. Um diesen Fall, den Absturz nachdrücklich vorzuführen, schafft er ein weiteres „urromantisches“ Szenario, mit beinahe allen Requisiten, die man mit der Romantik gerne in Zusammenhang bringt:

Wir saßen so traulich beisammen
Im kühlen Erlendach,
Wir schauten so traulich zusammen
Hinab in den rieselnden Bach.

Der Mond war auch gekommen,
Die Sternlein hintendrein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihren Augen allein.[26]

Dies aber ist keine unreflektierte Ansammlung von Klischees, sondern eine kunstvolle Unterminierung romantischer Bilder; gerade in deren Bündelung. Tatsächlich ist es so, als würde Theater gespielt, etwas demonstriert; so wie im Prolog bereits angemerkt. Der Autor kündigt an, dafür die „Szene reich zu zieren“,[27] die nur des Nachts spielen kann, und das tut er auch. Es wird der Eindruck erweckt, als würden die Requisiten eigens für das Untergangszenario des armen Müllerburschen zusammengeschoben, herbeigeschafft – zunächst der Bach, dann der Mond und hinterher auch noch die Sterne –, bis sie komplett sind, um der vermeintlichen Rührseligkeit zu genügen. So schafft der Dichter einen locus amoenus, der idyllischer kaum sein könnte. In diesen wird der Müllerbursche gesetzt, fokussiert, wie von einem Scheinwerfer beleuchtet, um sich zu bewähren – und er versagt. Kein Wort bringt er heraus. Stattdessen weint er, was die Müllerin geistesgegenwärtig und schlagfertig nutzt, um die Schmerzensträne in Regentropfen umzudeuten und sich unter dem Vorwand des schlechten Wetters rasch aus der ihr unangenehm werdenden Situation zurückzuziehen. Dieser Abschied klingt im Gedicht plötzlich gar nicht mehr wortreich und klischeehaft, sondern kurz und bündig, in den Ohren des Müllers fast schneidend; der lyrische Tonfall wechselt, und die Müllerin flieht den locus amoenus, der damit eher den Charakter einer Richtstätte erhält:

25 Müller, Schubert, a.a.O., S. 15.
26 Ebd., S. 19.
27 Vgl. ebd., S. 6.

Da gingen die Augen mir über,
Da ward es im Spiegel so kraus;
Sie sprach: Es kommt ein Regen,
Ade, ich geh nach Haus.[28]

Ein wahrhaft genialer Moment in der deutschen Literaturgeschichte! Für den Müllerburschen ist er verhängnisvoll, denn er offenbart: Trotz optischer Unversehrtheit ist er ein Prototyp der Décadence, wenn man ihn durch diese Brille retrospektiv so sehen will. Dass er also Thomas Mann erfreuen musste, ihm zu „Material“ wurde, er ihn, dies sei vorweggenommen, in mancherlei Hinsicht zu seinem Herrn Friedemann weiterdachte, kann nicht verwundern.

*

Um dies genauer zu fassen, seien in einem nächsten Schritt die Frauenfiguren näher ins Auge gefasst. Die „schöne Müllerin“ wurde in ihren markantesten Eigenschaften schon kurz beschrieben, nun also, ein wenig ausführlicher, zu Gerda von Rinnlingen. Sie ist gleichfalls eine imposante Erscheinung, unkonventionell, außergewöhnlich ebenfalls in ihrem Rollenverständnis, Mann und Frau betreffend. Ihr Gatte ist ein vermögender, Jahre älterer, aber gar nicht schlecht aussehender Oberstleutnant, der die Bezirkskommandantur antritt und damit zum höchsten Stadtadel avanciert. Doch nicht ihm gilt das „Hauptinteresse“ der Leute, „sondern seiner Gattin“, die burschikos auftritt, raucht, reitet, kurz: „hauptstädtische Luft“ verströmt und mit ihren vierundzwanzig Jahren[29] auch bezüglich ihres Alters mit der „schönen Müllerin“ in etwa vergleichbar sein dürfte. Das alles erfährt der Leser bezüglich Gerda von Rinnlingen indirekt, durch die Berichte anderer, die ihrem Erscheinen vorausgehen. Als der kleine Herr Friedemann ihr nun aber tatsächlich erstmals begegnet, wirkt ihr Auftritt geradezu opernhaft spektakulär:

> In der Tat war es der gelbe Jagdwagen, den Frau von Rinnlingen heute benutzte, und sie lenkte die beiden schlanken Pferde in eigener Person, während der Diener mit verschränkten Armen hinter ihr saß. Sie trug eine weite, ganz helle Jacke, und auch der Rock war hell. Unter dem kleinen, runden Strohhut mit braunem Lederbande quoll das rotblonde Haar hervor [...,] auch der kleine Herr Friedemann lüftete seinen Hut, wobei er Frau von Rinnlingen aufmerksam ansah. Sie senkte ihre Peitsche, nickte leicht mit dem Kopfe und fuhr langsam vorüber.[30]

Antibürgerliche Sexualität trägt diese femme fatale offen zur Schau; das, wozu Friedemann nicht taugt, ein Bereich, für den „er sich nicht eignete, wie Turnen und Ballwerfen“.[31] Extreme treffen hier aufeinander: Herr Friedemann, der Erotik nur aus den Opern Wagners kennt, und Frau von Rinnlingen, sexuell geradezu aufgeladen, aktiv, reitend, mit einer Peitsche in der Pose einer Herrin auch diesbezüglich; alles Erduldende,

28 Ebd., S. 19.
29 Vgl. Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 76f.
30 Ebd., S. 78.
31 Ebd., S. 71.

Devote ist ihr fremd. Sie ist eine „Allegorie des Lebens“[32] in gesteigerter Form. Damit ist eine Verbindung zwischen Friedemann und Gerda von Rinnlingen bereits jetzt ausgeschlossen; was soll er mit einer solchen Frau, deren „männliche Eigenschaften“ mindestens so ausgeprägt sind wie die der „schönen Müllerin“, anfangen? „Sie hatte ihn gezwungen, die Augen niederzuschlagen? Sie hatte ihn mit ihrem Blick gedemütigt? War sie nicht eine Frau und er ein Mann?“[33]

Das führt zu einer markanten Analogie zwischen der *Schönen Müllerin* und der Erzählung Thomas Manns, nämlich zu der sich in beiden Werken geradezu aufdrängenden Frage, warum es überhaupt zu Situationen kommt, die zu Liebesgeständnissen seitens der Männer, in welcher Form auch immer, führen.[34] Warum treffen sich die Müllerin und Gerda von Rinnlingen mit Versagern, mit am Leben zu kurz Gekommenen, die als Partner offensichtlich nicht infrage kommen? Ausgeschlossen wären diese Verbindungen allein schon aufgrund des Hohns der Bürger, dem beide Frauen gleichermaßen ausgesetzt wären. Bei Frau von Rinnlingen lässt sich das teilweise „Einlassen“ auf Herrn Friedemann auf der Basis des Textes noch zu einem gewissen Grad erklären. Beide haben eine Gemeinsamkeit: Die Passion zur Musik, zur Oper, verbindet sie. Hinzu kommt der bereits beschriebene Aspekt der Persönlichkeit Frau von Rinnlingens: Herrschen will sie, erniedrigen. Insofern stellt der kleine Herr Friedemann ein Spielzeug für sie dar; eines, das freilich nur partiell zu gebrauchen ist – als „Sexspielzeug“ taugt er nicht. Zu solcher Perversion kommt es nicht einmal bei diesem kleinen Schlüsselwerk der Décadence-Literatur; das ginge Gerda von Rinnlingen „a rebours“, so weit treibt sie es nicht in ihrer bürgerlichen Saturiertheit.

Bei der „schönen Müllerin“ sind solche „modernen“ Gesichtspunkte selbstredend von vornherein nicht angemessen. Derlei Verstörendes hat hier keinen Raum; doch vermutlich hätte das Versagen des jungen Müllers sich in sexueller Hinsicht fortgesetzt, wäre die Beziehung überhaupt so weit gediehen. Die gegensätzlichen Charaktere von Müllerin und Müllerburschen zeichnet er zuvor allerdings so klar, dass ein Staunen über deren „romantisches Treffen“ bleibt: Nicht nur der Leser wird ja über die Unzulänglichkeiten des jungen Mannes – von diesem selbst, in der Ich-Perspektive – in Kenntnis gesetzt: Die Müllerin leitet bereits den Betrieb ihres Vaters, sie „sieht nach dem Rechten“, lobt und tadelt und erweist sich dabei als psychologisch so geschickt, dass sie niemanden kränkt oder gar verletzt.[35] Zweifellos weiß sie also auch über die Konstitution des jungen Mannes Bescheid: Es gibt keinen Grund, sich mit ihrem schlechtesten „Mitarbeiter“ und Untergebenem nachts am Bache im Mondenschein zu treffen: Aus ihrer Perspektive wäre ein solches Stelldichein absurd, nur deshalb nicht brüskierend, weil niemand davon Kenntnis nahm. Schon eher gemäß ist ihr da der Jäger, der bald die Bühne betritt und dazu beiträgt, den jungen Müller in den Selbstmord zu treiben, obwohl er diesen wohl gar nicht zur Kenntnis genommen hat.

---

32 Vgl. Kluge, Gerhard: das Leitmotiv als Sinnträger in *Der kleine Herr Friedemann*. Ein Versuch zur Prosadichtung Thomas Manns. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 11-1967, S. 484-526, hier S. 507.

33 Mann: Frühe Erzählungen, S. 83.

34 Vgl. Gerhaher, Christian: Gedanken zu Schuberts Müller-Zyklen. In: Bayerische Staatsoper. Programm: *Die Schöne Müllerin – Winterreise*. München 2015, S. 6-27, hier S. 24.

35 Vgl. Müller/Schubert, a.a.O., S. 14.

Bedeutsam ist hier die Farbsymbolik jenseits der Haarfarbe: Grün ist die Farbe des pulsierenden Lebens, die Farbe des Jägers und damit auch jene, die die schöne Müllerin, wie es heißt, „so gerne hat“.[36] Zwar ist der junge Geselle blond. Unter seinen Händen jedoch verwelkt das „grüne Band“[37] des Lebens. Es verdörrt und mutiert so zum Zeichen des Todes, des bevorstehenden Eingehens in den vegetativen Kreislauf. Es deutet damit auf seinen Besitzer, den Müller, hin. Grün symbolisiert ihm nur noch die Hoffnung,[38] die sich nicht erfüllt. Er kann sich mit dieser Farbe bestenfalls schmücken, eine Art von realitätsferner Mimikry betreiben: „In Grün will ich mich kleiden“.[39] Doch das führt den Müllergesellen nicht weiter, und er erkennt sich selbst im Gegensatz als „weißen Mann“,[40] damit vorausdeutend auf das Erbleichen dessen, der dem Leben nun bald das „eine Wörtchen Ade“[41] sagt. In der Person des Jägers verschafft sich das Grün aggressiv seinen Platz, bis es den Müller regelrecht überwuchert. Der junge Brecht sollte dieser vegetativen Dynamik, naturmagisch eingekleidet, doch mit vergleichbarer Wucht, mit der *Ballade von des Cortez Leuten* ein ganzes Gedicht widmen.[42] Das Kräftige, das pulsierende Leben setzt sich durch und zerstört alles andere. Da nutzt kein Lamentieren, da helfen keine taktischen Maßnahmen. Dabei interessiert sich der Jäger nicht für den Müllerburschen. Er käme gar nicht auf die Idee, ihn bewusst zu entwürdigen oder zu diskreditieren; das ist nicht seine Sache, dies erledigt schon die auktoriale Instanz. Einfache Naturgesetze brechen sich hier ihre Bahn; sie fragen nicht nach den Konsequenzen, nicht nach Kummer und Schmerz des Müllergesellen.

Nebenbei sei noch kurz bemerkt: Thomas Mann erzählt das nicht so weit, aber jemand wie dieser „grüne“ Jäger, der sich bei seinem erstmaligen Erscheinen in der Spiegelung des Müllers und der Musik Schuberts fast ebenso tosend Platz schafft[43] wie Frau von Rinnlingen, kann mit gutem Grund auch als Gegenentwurf des „kleinen Herrn Friedemann“ angesehen werden; er wäre ihr ein spannendes Gegenüber, jedenfalls ein angenehmer Zeitvertreib. Auf die Idee, sich mit jemandem wie Herrn Friedemann über Musik und Oper auszutauschen, wäre sie angesichts solcher Unterhaltung wohl kaum noch gekommen. Einen solchen „Jäger“ – schon der Beruf spricht für sich – wartet der kleine Mann aber gar nicht erst ab. Gleich nach der Abweisung seitens Gerda von Rinnlingens nimmt er sich das Leben.

*

Bisher wurden Entsprechungen aufgezeigt, die auf eine Nähe zwischen Müllers und Schuberts Zyklus *Die schöne Müllerin* und Thomas Manns Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* hindeuten. Von solchen Parallelen wimmelt es in der Literaturgeschichte,

36 Vgl. ebd., S. 22.
37 Vgl. ebd.
38 Vgl. ebd.
39 Ebd., S. 27.
40 Ebd., S. 28.
41 Ebd.
42 Vgl. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000, Bd. 11, S. 84f.
43 Vgl. Müller/Schubert, a.a.O., S. 23f.

ob es dann aber tatsächlich eine Rezeption des einen oder anderen Werkes seitens eines Autors gegeben hat, muss allerdings vielfach offen bleiben. Oft kann Zufall nicht ausgeschlossen werden, und häufig ist wohl auch der Tatsache Tribut zu zollen, dass die gemeinsame Tradition, ein und derselbe literaturgeschichtliche Hintergrund, eine Rolle spielt, ohne dass tatsächlich philologische Abhängigkeiten bestehen. Die hier beschriebenen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken sollen allerdings nun als Hintergrund dienen, vor dem eine derart markante Entsprechung gezeigt wird, die zu dem Schluss führt, dass sich Thomas Mann auch *Die schöne Müllerin* als Material zu eigen gemacht, sie sich für *Der kleine Herr Friedemann* „einverleibt“ hat.

Gemeint ist der Tod beider Hauptfiguren, der derart deutliche Übereinstimmungen aufweist, dass es eigentlich verwundert, dass man dem nicht eher auf die Spur kam. Dafür jedoch gibt es nachvollziehbare Gründe: Zum einen trennt Müller die Ereignisse der Abweisung und des Todes. Fast ein halber Zyklus vergeht, ehe der Müllerbursche tatsächlich stirbt. Bis dahin gibt der Autor ihm Gelegenheit, sich in seinen Träumen zu verlieren, die Realität in seinem Sinne umzudeuten: „Die geliebte Müllerin ist mein!“[44] Dann darf er unter der Präsenz des Jägers leiden und sich in Todeswünschen und Hasstiraden dem Konkurrenten und der Müllerin gegenüber – immer wieder unterbrochen von retardierenden, poetisch selbstreflektierenden Elementen – ergehen.[45] Allmählich reift dann die Todessehnsucht, bis er schließlich tatsächlich zum Selbstmord schreitet.[46] Thomas Mann hingegen bündelt dasselbe Geschehen in wenige Minuten erzählter Zeit. Er kontrahiert Abweisung und Tod zu einem Szenario, das so beeindruckend ist, dass der Blick auf das Ende des Müllers verstellt werden kann: Der „kleine Herr Friedemann“ nimmt sozusagen die Kraft des Stoßes, den Gerda von Rinnlingen ihm bei ihrer Zurückweisung versetzt, gleich mit, um seinen Oberkörper in den Fluss zu schieben, sodass Niederlage und Sterben zu einem Vorgang verschmelzen.[47] Es entwickelt sich eine Eigendynamik, die den Ekel Frau von Rinnlingens Friedemann gegenüber übergangslos zu dessen Selbstekel werden lässt, der, abermals übergangslos, im Selbstmord endet.

Eine weitere Ursache, den Tod Herrn Friedemanns nicht mit dem des Müllerburschen in Verbindung zu bringen: Sie werden ästhetisch konträr realisiert: Während Müller seine Figur aus seiner Häme entlässt, sie nun ohne Spott und in schönen Bildern hinabgleiten lässt in die Kühle des Baches, behält Thomas Mann den Ekel, den auch der auktoriale Erzähler Herrn Friedemann gegenüber zu empfinden scheint, bis zu dessen Ende bei. Mag der Tod die Seelenschmerzen lindern, der Autor spendet weder Trost noch Mitleid.[48]

Ein letzter Gesichtspunkt: Der Tod des jungen Müllers wurde in der Forschungsliteratur allzu oft als romantisch-tragisches Ende einer erfolglosen Liaison gedeutet; so wie ihn Goethe bereits mit seinem *Werther* vorgegeben hatte. Wenn z. B. Elmar Budde

44 Müller/Schubert, a.a.O., S. 20; vgl. hierzu ausführlich: Budde, Elmar: Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer. München, 2. Aufl., 2012, S. 43f.

45 Vgl. ebd., S. 23-28.

46 Vgl. ebd., S. 30-35.

47 Vgl. Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 97f.

48 Vgl. Zöller, Sigrid: Der Begriff der „Haltung“ als literarisches Gestaltungsprinzip bei Thomas Mann. Frankfurt/Main, Bern 1996, S. 62.

schreibt, es „entfalte“ sich im Verlauf des Zyklus „jene heimliche Liebesgeschichte zwischen dem Müller und der Müllerin, die schließlich für den Müller tragisch endet“,[49] so muss man sich fragen, welche Liebesgeschichte er denn meint. Zwischen Müllerin und Müller jedenfalls gab es keine; so wenig wie zwischen Gerda von Rinnlingen und dem „kleinen Herrn Friedemann“.

Vergleichen wir also die beiden Szenen, begonnen mit der *Schönen Müllerin*: Im Gedicht *Blümlein Vergißmein*, gleichfalls von Schubert nicht vertont, deutet sich die Sogwirkung des Baches und, damit einhergehend, die Todessehnsucht des Gesellen an: Er antizipiert einen „schwarzen, schwarzen Flor“;[50] sozusagen ein Zeichen der Trauer um sich selbst. Im nächsten, drittletzten Lied *Trockne Blumen* nimmt er aufs Neue Zukünftiges vorweg, diesmal die von ihm erhoffte Betroffenheit der Müllerin, wenn sie denn einmal am Grab des Toten vorbeiwandeln werde.[51] Dann tritt er im Lied *Der Müller und der Bach* in Zwiesprache mit seinem Seelenspiegel, der den Gesellen in die Stille des Todes lockt. Einverständnis herrscht am Schluss dieses Liedes:

> Ach Bächlein, liebes Bächlein,
> Du meinst es so gut:
> Ach, Bächlein, aber weißt du
> Wie Liebe tut?
>
> Ach, unten, da unten,
> Die kühle Ruh!
> Ach, Bächlein, liebes Bächlein,
> so singe nur zu.[52]

Das berühmte Abschlusslied des Zyklus, *Des Baches Wiegenlied*, beschreibt das friedliche Dahinscheiden des Müllers im Bache, gänzlich frei von den Qualen eines Ertrinkungstodes; nur mit gesteigerter Aufmerksamkeit nimmt der Leser oder Hörer wahr, worum es hier tatsächlich geht. Ein Suizid, ein Tod dargestellt als ein langsames Aufgehen und schließliches Aufgehobensein im „blauen, kristallenen Kämmerlein“[53] des Baches, das Zufluchtsort, Heimstatt ist. Da der Bach, wie erwähnt, auch als „Seelenspiegel“ des Müllers betrachtet werden kann, bedeutet dies, dass er mit seinem Entschluss, sich das Leben zu nehmen, im Reinen mit sich selbst ist, mit einer „Institution“, die er aus sich selbst heraus projiziert. Ihr überlässt er, sein Sterben beinahe rituell in Szene zu setzen. Zu Beginn des Gedichts soll der Geselle „die Augen zu tun“, an seinem Schluss schläft er bereits, und dazwischen, während des sanften Sterbens, sorgt der Bach dafür, dass dieses Davongleiten nicht gestört werde:

> Hinweg, hinweg,
> Von dem Mühlensteg,
> Böses Mägdelein, daß ihn dein Schatten nicht weckt![54]

49 Budde, a.a.O., S. 35.
50 Müller/Schubert, a.a.O., S. 30.
51 Vgl. ebd., S. 31.
52 Ebd., S. 34.
53 Ebd., S. 35.
54 Ebd.

Der Bach also schützt und behütet. Er nimmt den Gescheiterten auf, befreit ihn sanft von seinem Schmerz im Indifferenten, jenseits allen Begehrens und Entbehrens: „Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!“[55] Denkt man an das Ende der *Winterreise*, des späteren Zyklus, dann entspricht dieses: Auch hier wird ein am Leben Leidender hinweggenommen vom Tod, in menschlicher Gestalt des Leiermanns, sukzessiv, langsam, als letzte Station seiner Wanderschaft, sanft, ohne Schmerz,[56] in absolute Ruhe.[57]

Der Tod des „kleinen Herrn Friedemann“ erscheint da auf den ersten Blick hin beinahe wie eine Kontrafaktur, geradezu verstörend ist seine Sterbeszene:

> Dann aber bebte er plötzlich auf seinem Sitz in die Höhe [...] und sank langsam vor ihr zu Boden. [...] Sie wehrte ihm nicht, sie beugte sich auch nicht zu ihm nieder. [...] Und dann, plötzlich, mit einem Ruck, mit einem kurzen, stolzen, verächtlichen Lachen hatte sie ihre Hände seinen heißen Fingern entrissen, hatte ihn am Arm gepackt, ihn seitwärts vollends zu Boden geschleudert, war aufgesprungen und in der Allee verschwunden. Er lag da, das Gesicht im Grase, betäubt, außer sich, und ein Zucken lief jeden Augenblick durch seinen Körper. Er raffte sich auf, tat zwei Schritte und stürzte wieder zu Boden. Er lag am Wasser. [...] [A]uf dem Bauche schob er sich noch weiter vorwärts, erhob den Oberkörper und ließ ihn ins Wasser fallen. Er hob den Kopf nicht wieder; nicht einmal die Beine, die am Ufer lagen, bewegte er mehr.[58]

Die Brutalität dieser Szene scheint tatsächlich den sanften Tod des Müllers in sein Gegenteil zu verkehren, ihn gewissermaßen auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen. Doch zunächst ein Blick auf die Gemeinsamkeiten: Man erfährt schon zuvor, dass die beschaulichen Orte einander recht genau entsprechen. Zwar führt Gerda von Rinnlingen den „kleinen Herrn Friedemann“ nicht an einen Bach, sondern an einen Fluss,[59] doch andere Gemeinsamkeiten verblüffen. Bei Müller heißt es:

> Der Mond war auch gekommen,
> Die Sternlein hintendrein,[60]

bei Thomas Mann: „Der mondhelle Fluß gab ein helles Licht“.[61] Das Wasser reflektiert das Licht des Mondes, so wie der müllersche „silberne Spiegel“[62] des Baches. Beide Szenerien also spielen mit romantischen Topoi, und Thomas Mann lässt es nicht an entsprechender Ironie fehlen, wenn er Gerda von Rinnlingen sagen lässt: „Solche Sommernächte am Wasser sind das beste dafür.“[63] Diese „Bekenntnisszenen“, die im Übrigen beide Liebenden als sprachlos erweisen, auch Herr Friedemann vermag nur zu „stammeln“ und zu „keuchen“,[64] bringen den Frauen Unerwartetes: Der Müller weint in den Bach, anstatt dass er seine Liebe erklärt, Herr Friedemann wirft sich unvermittelt vor Frau von Rinnlingen auf die Erde. Die Reaktionen beider Frauen wiederum ähneln

55 Ebd.
56 Vgl. ebd., S. 63.
57 Vgl. Baumann, Cecilia C.: Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles. His Life and Works. Park 1981, S. 81.
58 Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 97f.
59 Vgl. ebd., S. 96.
60 Müller/Schubert, a.a.O., S. 19.
61 Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 96.
62 Müller/Schubert, a.a.O., S. 19.
63 Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 97.
64 Vgl. ebd.

einander in markanter Weise, auch wenn das auf den ersten Blick hin anders erscheinen mag. Beide ziehen sich abrupt zurück, und, noch wichtiger, beide entwürdigen die so Abgewiesenen: Die „schöne Müllerin“ zieht die Tränen, die der sprachlose Müller vergießt, ins Lächerliche, Herr Friedemann wird in den Dreck geworfen; beides sind Maßnahmen, die in ihrer verletzenden Deutlichkeit so nicht hätten sein müssen, wollte man lediglich ein Liebesgeständnis in aller Klarheit ablehnen: Sie haben geradezu zerstörerischen Charakter.

Es bleiben noch die scheinbar so gegensätzlichen Tode, die allerdings die wichtigste Gemeinsamkeit in beiden Werken darstellen. Denn zweifellos präfiguriert Thomas Mann mit Friedemanns Abweisung und Sterben den Tod Thomas Buddenbrooks: Beide befinden sich mit dem Gesicht im Dreck, bewusstlos bzw. „betäubt“.

> Er vollführte eine halbe Drehung und schlug mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster.
>
> Da die Straße stark abfiel, befand sich sein Oberkörper ziemlich viel tiefer als seine Füße. Er war aufs Gesicht gefallen, unter dem sofort eine Blutlache sich auszubreiten begann. Sein Hut rollte ein Stück des Fahrdammes hinunter. Sein Pelz war mit Kot und Schneewasser bespritzt. Seine Hände, in den weißen Glacéhandschuhen, lagen ausgestreckt in einer Pfütze.
>
> So lag er und blieb so liegen, bis ein paar Leute herangekommen waren und ihn umwandten.[65]

Sogar die Lage beider Körper ist gleich, und beide Beschreibungen beschließt der Erzähler mit der Bemerkung, dass Friedemann wie auch Buddenbrook in ihrer Lage verharren, ohne sich noch einmal zu rühren. Friedemann kann zuvor die Jämmerlichkeit seiner Situation in einem klaren Moment noch selbst empfinden: Wie ein Hund liegt er da, am Boden.[66] Thomas Mann schließt mit diesem Sturz an den Beginn der Erzählung an: Die versoffene Amme ließ Friedemann vom Wickeltisch fallen, wodurch seine Behinderung verursacht wurde und sein „Leiden am Leben“ begann.[67] Nun fällt er, diesen Sturz gewissermaßen fortsetzend, von Gerda von Rinnlingen gestoßen, ins geradezu Bodenlose. Beider, Thomas Buddenbrooks und Herrn Friedemanns Existenz des „Durchhaltens“ ist damit gescheitert, unter der gnadenlosen Beschreibung des auktorialen Erzählers.

Aber beider Qual findet damit auch ihr Ende. Buddenbrook hatte zuvor sein „Schopenhauer“-Erlebnis,[68] das er hinterher, als seine Legitimation, am Leben leiden zu dürfen, zu verdrängen versuchte, bis zum Zusammenbruch. Herr Friedemann ist in solchen philosophischen Rechtfertigungen wohl weniger bewandert, aber vor seinem Tod, der hiermit vorweggenommen wird, erscheint auch ihm die Erlösung nahe, nicht in der Kühle des Baches, wie beim Müller, sondern, deutlich schopenhauerisierend, am anderen Ufer des Flusses: Er „wies mit einer schwachen Gebärde hinüber nach dem jenseitigen Ufer, das friedlich im Dunkel lag“.[69] Dies lässt sich von Wilhelm Müller kommentieren, abermals mit einem Lied des späteren Zyklus *Die Winterreise*: „Im Dunkel wird

65 Mann: Budddenbrooks, a.a.O., S. 693f.
66 Vgl. ders.: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 98.
67 Vgl. ebd., S. 69.
68 Vgl. ders.: Buddenbrooks, a.a.O., S. 667-669.
69 Ders: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 97.

mir wohler sein.“[70] Will Friedemann dieses erreichen, muss er durch das Wasser, muss er ertrinken, sterben, sich befreien von den Kategorien von Zeit und Raum, vom „principium individuationis“, um so Heilung, Ruhe, vielleicht auch in dieser Selbstentäußerung Wollust zu finden im, wie es im *Tod in Venedig* heißt, „Verheißungsvoll-Ungeheurem“.[71] Auch hier wird mit einer Geste des Armes, in diesem Falle des Armes Tadzios, vor dem Tod Gustav von Aschenbachs hinüber, über das Wasser gedeutet in dieses „Nebelhaft-Grenzenlose“.[72]

Dies mag den Hintergrund bilden für den Tod Friedemanns, der, genauer hingeschaut, dem friedlichen des jungen Müllers sehr genau entspricht. Zwar wirft sich Friedemann mit einem willentlichen Akt ins Wasser, doch der Wille, im Sinne Schopenhauers verstanden als blinder Lebensimpetus, als Bedingung menschlicher Selbstbehauptung, unter dem Friedemann immer gelitten hatte,[73] erlöscht dann sofort.[74] Nun herrscht plötzlich, kaum zu erwarten, Ruhe. Auch hier ist nicht die Rede von den Qualen eines Ertrinkungstodes, der Sarkasmus des auktorialen Erzählers findet hier sein Ende. Lag der kleine Mann zuvor noch zuckend und bebend, ausgeliefert vor den Füßen Gerda von Rinnlingens, so herrscht nun Friede; geradezu so, als verursache im Sterben das in die Lungen eindringende Wasser keine Not. Sein Leben verbrachte Friedemann, so Gerhard Kluge, im Dämmerlicht, im grauen Halbdunkel;[75] Gerda von Rinnlingen war es, die ihn ans Licht zog und somit dieses nebulöse Ungefähr, sein Weder-Noch in Unordnung brachte. Abgewiesen, ins Wasser gestoßen vom „Leben“, strebt er nun zum Dunklen. Bald wird er zu Hause sein, in der Kühle des Wassers, das ihm gleichfalls Schutz vor dem Leben, „behütendes Kämmerlein“ ist.

Diesen Tod des sich Entgrenzens in Übereinstimmung mit sich selbst hat Thomas Mann nicht neu erfunden, dazu sind die Entsprechungen zu evident. Ihn gab ihm die literarische Tradition vor, und er erscheint, nach *Der kleine Herr Friedemann*, nochmals in sehr veränderter Form in *Buddenbrooks*. Dies nicht zuletzt, weil jener stille, erlösende Tod des Gesellen aus der *Schönen Müllerin* so gut zum eigenen Konzept der Décadence passte, deren antiaufklärerischer Impetus in der Romantik seine tiefen Wurzeln hat.

70 Müller/Schubert, a.a.O., S. 62.
71 Vgl. Mann: Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 641.
72 Vgl. ebd., S. 640.
73 Vgl. Vaget, Hans-Rudolf: Thomas Mann und Theodor Fontane, a.a.O., S. 462.
74 Vgl. Kluge, a.a.O., S. 519.
75 Vgl. ebd. S. 489.