

SYNNÖVE CLASON

Mit dem Tod in Venedig arbeiten

Wer Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* im Unterricht behandelt, hält sich gerne bei den Leitmotiven und den Anspielungen auf die Mythenwelt der Griechen auf, von denen der Text voll ist. Das ist unumgänglich und schafft tiefe Einblicke in die Vorstellungswelt des Dichters. Der Wanderer am Nördlichen Friedhof in München, der Kapitän auf dem Schiff nach Venedig, der „falsche Jüngling“, der Gondelführer, der Friseur und der Volkssänger, zusammen machen sie den Reigen aus, der Gustav Aschenbachs Entwürdigung und Tod begleitet. Ungenannt bleibt zwar der Seelenführer Hermes, obwohl er von Anfang bis Ende Regie führt und in immer neuen Gestalten erscheint – wie Mephisto in Goethes *Faust*. Die Todesfiguren in der Novelle rücken dem wehrlosen Protagonisten immer näher, rein körperlich. Dem letzten von ihnen, dem aufdringlichen Gitarristen, drückt Aschenbach eine Münze in die Hand, die Überfahrt über den Styx gleichsam vorbereitend. Die Boten des Todes werden durch Dingsymbole ergänzt: den sargähnlichen Gondel, die Strandliege und den Friseurstuhl im Hotel auf dem Lido.

Es wäre aber reduktiv, bei der grotesken Verwandlung Aschenbachs stehenzubleiben, meint Herbert Lehnert in seiner Studie *Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion* von 1965. Er bedauert, dass der Autor, nachdem die ersten Kritiker den *Tod in Venedig* ausschliesslich als Künstlernovelle und Verfallsgeschichte gelobt hatten, sich selbst auf diese Lesart festlegte, damit ein anderes Deutungspotential der Dichtung unterdrückend. Denn die Novelle handele auch von einer Emanzipation, von der Befreiung des Protagonisten nämlich aus dem erstarrten Literaturdienst, aus dem Tod in das Leben der Liebe. Da kann man mithalten, das mythische Gewölbe, das der Erzähler über den Selbstverlust spannt, sind gewiss nicht nur als ironische Verstärker des Grotesken zu verstehen. Als Strukturalist sieht Lehnert, sich auf André von Gronicka berufend, zwei Sinnlinien, die einander entgegenlaufen. „Bildlich gesprochen: die mythischen Züge und Motive im *Tod in Venedig* erhalten ihre Bedeutung von der *steigenden* Strukturlinie, die Züge und Motive der Entwürdigung, der Krankheit und des Verfalls von der *fallenden*“ (Lehnert, S. 109. Kursivierungen von mir, S.C.).

Im Folgenden soll auf Lehnerts Ansatz kurz eingegangen werden. Sie ist eine von mehreren Analyseansätzen, die zur Wahl stehen, wenn man sich daran macht, diesen reichen Text vor Studenten und mit Studenten zu behandeln. Mein hauptsächliches Anliegen ist es jedoch, die Novelle, die in den Jahre 1911 und 1912 entstand und zuerst in der *Neuen Rundschau* gedruckt wurde, literarhistorisch zu situieren und dabei die Frage nach seiner Epochenzugehörigkeit zu erörtern.

Die steigende Strukturlinie der Handlung fängt mit der „Ausweitung seines Inneren“ und die „Entstellung der Welt ins Sonderbare“ an, die Aschenbach zuerst jäh und dann allmählich erlebt. Diese Ausweitung bedeutet, dass die mythische Welt bzw. das Unbewusste den im Grunde Lebensmüden immer mehr in ihren Bann zieht. *Wie* das geschieht, welche Bilder der Erzähler dafür findet, ist eine Analysefrage, die geeignet ist, kollektiv in der Studentengruppe beantwortet zu werden. In Reclams Erläuterungen zur Novelle finden sich die notwendigen Worterklärungen. Die *mythische Kurve*, von der Lehnert auch spricht, erreicht nach der eingestellten Abreise des Liebenden den Scheitelpunkt. Die Verfallskurve fällt am Ende steil ab. Aschenbachs Albtraum im fünften Kapitel leitet die endgültige Entwürdigung ein; der nächtliche Überfall der verdrängten Triebe steht im auffälligen Kontrast zum sonnenbeleuchteten, vierten Kapitel, in dem Aschenbach ein letztes Glück sondergleichen erlebt. Lehnert betont in seiner Studie, dass es Motive gibt, die auf beide Strukturlinien bezogen werden können. So z.B. Tadzio, der sowohl als letzter irdischer Figurant des Todes wie auch als ewiger Mythos gelesen werden kann – ganz abgesehen davon, dass er auf der immanenten Ebene des Textes ein polnischer Tourist am Lido ist. Für die Interpretation der Novelle ist die Anlage von zwei Deutungsrichtungen wesentlich, im einzelnen Fall lässt sich leicht erkennen, welches Strukturelement überwiegt.

Mit dem Schluss der Novelle beschäftigt sich Martina Hoffmann in einer Studie, die den Einfluss Arthur Schopenhauers auf Thomas Manns *Tod in Venedig* herausstreicht. Hoffmann fragt sich (S. 126), warum Mann am Ende das Groteske fallen lässt zu Gunsten eines „beinahe visionär anmutenden“ Schlusses. Sie sieht darin die schon lange vorbereitete Sehnsucht Gustav Aschenbachs nach dem Tode. Der kommt bei Schopenhauer einem Wunsch nach dem Aufhören der „Individuation“ gleich. Hoffmann stützt damit die Argumentation Lehnerts.

Für den jungen Thomas Mann, wie für seine Figur Thomas Buddenbrook – und nun also auch für Gustav Aschenbach – bedeutete der Tod im Sinne Schopenhauers den Aufbruch in eine Welt jenseits der illusionären Trugbilder, jenseits von „Wille und Vorstellung“. Auf die Befreiung zum Leben folgt in dieser Lesart die Befreiung zum Tode. In Thomas Manns viel späterem Aufsatz über Schopenhauer ist zu lesen:

Der Tod ist nichts als die Aufhebung eines Irrtums, - einer Verirrung, denn jede Individuation ist eine Verirrung. Er ist nichts als das Verschwinden einer illusionären Scheidewand, die das Ich, in dem du dich eingeschlossen findest, von der übrigen Welt trennt. (In: *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden, Bd. IX. Reden und Aufsätze 1. Frankfurt a.M. 1960, S.528-580. Hier zit. nach Hoffmann, S. 128)

Zum mythischen Komplex der Novelle gehört natürlich auch der „furchtbare Traum“ Aschenbachs im fünften Kapitel. Von ihm aus lassen sich zwei andere Strukturlinien (re)konstruieren, diesmal jedoch nicht

zwischen Lebenswelt und mythischer Welt, sondern innerhalb der griechischen Götterwelt selbst. Im Reclam-Kommentar wird die grosse Bedeutung von Nietzsches Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* aus dem Jahr 1872 für das Künstlerbild Thomas Manns hervorgehoben. Es geht um den Drang nach Selbstgewissheit einerseits und den Sog nach Selbstvergessenheit (Ekstase) andererseits, oder, mit den Worten des Meisters: um das Apollinische und das Dionysische. Die Schematisierung durch Hermann Kurzke, dem wir übrigens die neue grossartige Thomas-Mann-Biographie verdanken, lässt mit ihren Stichwörtern ein Spannungsmuster aufleuchten, das Nietzsche als die Grundbestimmung unserer Kultur verstand. Wie die Betroffenheit mancher Studenten zeigt, die daran ihr eigenes „Unordnung und frühes Leid“ auf den Nenner gebracht sehen, haben die Spannungen nicht abgenommen. Pauken oder Raveparty? Auch beim Leser also: Selbsterkenntnis und Befreiung.

Aber mit der Besprechung der Leitmotive, der beiden Strukturlinien und der Diskussion über das „desaströse Finale“ ist es nicht getan. Irgendwie möchte der Literaturlehrer, wenn er die Novelle Manns in seinen Epochenkurs aufnimmt, den Text auch in eine literarische Strömung einbetten können. Dann aber wird es heikler. Denn das ist keine gegebene Sache bei einem Schriftsteller, der sein Thema in einer Zeit fand, als sich die literarisch-ästhetischen Programme in Deutschland nur so stockten bzw. sich fächerartig ausbreiteten. Thomas Mann, der als Literat lebte, obwohl er das Wort verabscheute, dürfte sie alle gekannt und leidenschaftlich in sich aufgesaugt haben.

Was zeichnet den Stil der berühmten Novelle aus?

Was ist ein Stil, eine Periode, eine Epoche? Es gibt da die prinzipiellen Schwierigkeiten einer Grenzziehung. Stil, Periode, Epoche sind Arbeitsbegriffe der historischen Wissenschaften und damit auch der Literaturwissenschaft und ihrer Kanonbildung. Sie sind phänomenologische Kategorien. „Eine Epoche ist als Spätzeit von etwas immer auch Frühzeit für etwas“, heisst es in Dominik Josts Buch über den literarischen Jugendstil. Hier kommt der von Georg Brandes schon in den 1870er Jahren gebildete Begriff der *Strömung* zu seinem Recht. Wer einmal die Einleitung zu Brandes *Hovedströmninger i det 19. Aarhundredes Litteratur* gelesen hat, vergisst nicht die Wollüstigkeit, mit der der grosse Däne die Metapher des Stroms und seines Umfeldes ausbeutet.

Literatur ist Prozess und dynamische Bewegung, und manches läuft synchron. Es ist diese Gleichzeitigkeit, die uns hier beschäftigen soll. Sie stiftet bei den Studenten Verwirrung, kann aber ins Positive gewendet werden, wenn ein Text behandelt wird, in dem eine starke und eigenwillige Perspektive Elemente aus den verschiedensten literarischen Programmen scheinbar mühelos zusammenzuhalten vermag. Wie verwaltet Thomas

Mann das Erbe aus dem 19. Jahrhundert in seiner Novelle *Der Tod in Venedig*? Das ist die Frage, die uns im Weiteren beschäftigen soll. In welche Strömung gehört eigentlich der Text?

Realismus?

Gustav Aschenbach ist ein bürgerlicher Held, dessen ganze gewissermassen übermenschliche Leistung aus einem Drang springt, den Bohemien (das mütterliche Erbe) in sich zu bekämpfen und sich seiner väterlichen Vorfahren würdig zu zeigen. In dem Sinne entspringt er als Typus dem Ideal des „poetischen“ Realismus in Deutschland und seiner Bestrebung, die Werte der Arbeit und der Familie in ein positives Licht zu rücken. Das zweite Kapitel der Novelle beschäftigt sich eingehend mit diesen beiden Themen. Da heisst es:

Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der Provinzstadt Schlesien, als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren. Seine Vorfahren waren Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die im Dienste des Königs, des Staates ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten. (Mann, S. 20)

Naturalismus?

Der einflussreiche Kritiker Hermann Bahr schrieb 1913, im selben Jahr übrigens als *Der Tod in Venedig* als Buch erschien, rückblickend über diejenige literarische Strömung, die für alles Naturgesetz suchte und in den Naturwissenschaften einen Religionsersatz sah, u.a. Folgendes:

Oder man kann den Naturalismus als die hohe Schule der Nerven betrachten: In welcher ganz neue Fühlhörner des Künstlers entwickelt und ausgebildet werden, eine Sensibilität der feinsten und leisesten Nuancen, ein Selbstbewusstsein des Unbewussten, welches ohne Beispiel ist. (Schmäling, S.105)

Was für den jungen Thomas Mann entscheidend wurde, war die naturalistische Forderung nach psychologischer Schärfe. In der Venedignovelle des reifen Dichters erreicht seine Beobachtungsgabe ihren künstlerischen Höhepunkt. Gustav Aschenbach ist ein Gefangener seiner verdrängten Triebe und somit eine Figur, die zweifellos in die Personengalerie des Naturalismus eingereiht werden kann. Er stirbt, wenn er die Grenze überschreitet, die seiner physischen Konstitution gesetzt ist. Es ist wichtig, die Todesursache richtig zu verstehen: der Held in Thomas Manns Novelle stirbt nicht an der Cholera, sondern an einem Herzinfarkt. Von seiner schwachen Konstitution und ihrer Überkompensation durch Zucht und eisernen Willen ist in der Exposition im zweiten Kapitel der Novelle die Rede. Das Menschenbild des Sozialdarwinismus sass Thomas Mann tief in den Knochen.

Impressionismus?

Um den sinnlichen Eindruck, den der schöne Körper des Knaben Tadzio auf den „ausgebrannten“ Ästheten macht, bewegt sich die ganze Geschichte. Der Nacktkult innerhalb der impressionistischen Malerei hatte seine Abdrücke gemacht; Licht, Luft, Sonne, Farbe wurden auch in der Dichtung zum Programm: Hier gab es noch eine Welt zu beschreiben, eine Welt, die als „noch wahrer“ empfunden wurde als die der Naturalisten. Eine schöne Beobachtung zum schnellen Wechsel der Brillen machte Carl Neumann 1896 in seinem Buch „Der Kampf um die neue Kunst“, als er schrieb:

Diese (naturalistische) Mode ist jetzt einer anderen gewichen. Die Natur ist ja dieselbe geblieben; aber was erst grau aussah und verschossen und verregnet, blüht wieder in Farben bis zum Grellen. In derselben Strasse, auf der man vorher nur die Regenpfützen sah und die Spiegelung auf den nassen, glatten Gehwegen, scheint jetzt der wieder hellgewordene Himmel in die Wasserpfützen und färbt sie lichtblau; farbige Trambahnwagen und buntgekleidete Passanten wagen sich hervor. (Hamann/Hermand, S.238)

Zu den vielen Zweideutigkeiten im *Tod in Venedig* gehört die Ironie, die darin liegt, dass der „bürgerliche Held“ Gustav Aschenbach auf Reisen geht, ja, von der „impressionistischen Reiselust“ ergriffen wird. Fast alle Literaten und Bohemiens dieser Jahre wechselten ständig ihren Wohnort, um nicht in den „tödlichen Mechanismus des Immergleichen“ (Hamann/Hermand, S.57) zu geraten. Thomas Mann gehörte jedoch zu den wenigen Dichtern, die den Verführungen des physischen und geistigen „Vagierens“ in dem Sinne widerstanden, dass sie an einem Lebensplan festhielten.

Dekadenz?

Natürlich, es geht um Ästhetizismus und Verfall. Und um die berühmterberühmte Lagunenstadt Venedig. Seit Byron und Platen war sie zu einem literarischen Begriff geworden, nun wurde sie eindeutig zu einem Zeichen für den Untergang. Schon seit Jahrhunderten verband man Venedig mit Prunk und Macht, Verbrechen und Sünde: das Tor zum lasziven Orient. So dichtete Theodor Däubler um die Jahrhundertwende 1800-1900 in seinem grossen Zyklus „Das Nordlicht“:

Die Nacht ist eine Mohrin, eine Heidin!
Nun tritt sie stolz, mit silberheller Mondessichel,
im Abendlande durch Venedigs Pforten ein [...]
Sie trotzt dem fremden Christenbrauch:
Der starkbehaarte Teil der Scham
Ist jeder Überhülle ledig. [...]

(Zitiert nach Raclams Deutsche Geschichte. Eine Anthologie Hg. D. Bode)
Das Verführerische ist die Nacht, der Morgen ist Ernüchterung und Schlamm.

Vom Osten her drang in mythischer Zeit der hellenistische Gott Dionysos mit seinem Gefolge in Griechenland ein, vom Delta des Ganges über Venedig kam noch im 19. Jahrhundert die Cholera; der Tourist Thomas Mann mag die Furcht davor sehr wohl selbst gespürt haben. Der Schriftsteller Mann aktiviert Elemente des Venedig-Topos für eine Erzählung, die eigentlich vom alten Goethe und seiner Marienbader Liebe handeln sollte; dass es nicht so kam, wird wohl mit der Tatsache zusammenhängen, dass sich das Verfalls-Motiv schlecht mit dem eher robusten Vorgänger verbinden liess. Thomas Manns Abhandlung *Goethe und Tolstoi* gibt darüber Bescheid.

Das Wort *Décadence* bezieht sich als Epochenbegriff auf den Vorstellungsbereich des Niedergangs und der Ermüdung. Es war seit Baudelaire ein umstrittener Begriff. Bei der Avantgarde löste sich die Kunst von den bürgerlichen Idealen und sympathisierte mit der Schönheit und dem Tod. Krankheit und Verfall bekommen ästhetische Qualitäten und einen Eigenwert, das Spannungsmuster der Selbstdarstellungen wird zur Mode: Während man an sich selbst fast klinisch die Auflösung diagnostiziert, bewundert man die Gesunden und Lebensstarken. Mit dieser Pose rechnet Thomas Mann in seiner Venedig-Novelle ab.

Jugendstil?

Wenn man darunter „die zeitlose Verflechtung ins All-Leben“ versteht, wie sie Gustav Aschenbach angesichts des grenzenlosen Meeres auf im Schiff nach Venedig erfährt, oder dabei die Vision der Ur-Landschaft am Anfang der Novelle bedenkt, aus der Zivilisationsmüdigkeit und Sehnsucht nach den Ursprüngen sprechen, erkennt man, dass jugendstilhafte Versatzstücke den Hintergrund ausmachen, vor dem sich die Handlung abspielt. Dies aber nur bedingt, denn der Jugendstil war ein „Antirealismus“, seine Menschen keine realen Menschen. Dominik Jost geht in seiner Charakteristik so weit, dass er von einer reinen und zu nichts verpflichtenden Artistik spricht. „Der ganze Jugendstil wirkt als eine Fata Morgana, als ein kühner Versuch, die Kategorie der Wirklichkeit mit Hilfe palinodischer Kunstgriffe zu umgehen und ausser Kraft zu setzen“ (S.18).

Im Hinblick auf die politische Geschichte fällt der Jugendstil in den deutschen Wilhelmismus. Aber seine „prägende konstruktive Idee“ ist der Vitalismus gewesen, und zwar noch in der Negation durch die *Décadence*. Der Epochenbegriff im älteren Stil war schon damals zum Scheitern verurteilt. „Am Ende dieses Jahrhunderts sind zwei Jahre eine ganze Literaturepoche“, schrieb der Theoretiker Leo Berg 1897 in seinem Buch mit dem zeittypischen Titel *Der Übermensch in der modernen Literatur*.

Symbolismus?

Der Text wird von einem inneren Bezugssystem zusammengehalten, das die Seelenregungen des Protagonisten bildhaft erfasst. Weltabgewandt,

würde Goethe sagen, der einen ganz anderen Symbolbegriff hätte als Thomas Mann und sich an „den ewigen Gesetzen der Natur“ orientierte. Sicher ist *der Symbolist* als neuer Weltenschöpfer weltabgewandt, meint Christoph Geiser und erläutert:

Dadurch, dass sein Kosmos sich dauernd um die eigene Schöpferfähigkeit zu schliessen droht, wird jede Störung, jede Gefühlsveränderung oder leidenschaftliche Wallung im eigenen Ich als Veränderung eines Kosmos gedeutet. Die Erziehung und Ausrichtung des eigenen Ichs nach Gesetzen, die ausserhalb dieses Ich liegen, kennt der Symbolist nicht. (Geiser, S.11)

Wie der schöne Knabe Tadzio sind die leitmotivisch eingesetzten Todesfiguren im *Tod in Venedig* zur Hauptfigur gehörig und unterscheiden sich dadurch von den Nebenfiguren in Manns großem Erstling *Die Buddenbrooks*. Sie sind Vorboten der Selbstaufgabe und des Verfalls bzw. der Läuterung des Helden und damit keine eigenständigen Nebenfiguren im üblichen Sinne des Wortes. Das ist ein wichtiger Unterschied. Auch das Meer ist Projektion der Todessehnsucht des Protagonisten, es bezeichnet die Grenze zum Mythischen. Mit der Ankunft am Lido von Venedig tritt Aschenbach in ein Zeitbewusstsein ein, das nicht mehr linear sondern antikisch-zirkulär ist. Der Erzähler erläutert.

Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und eben darum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Masslosen, Ewigen, zum Nichts. (Mann, S. 61f.)

Das trügerische Gefühl der Zeitlosigkeit stellt sich *aus tiefen Gründen* ein, während realiter die Pest in Venedig immer stärker zum Aufbruch mahnt.

Neuromantik?

Sicher, weil es um einen Künstler geht und der Künstlerroman bzw. die Künstlernovelle insofern ein Produkt der deutschen Romantik war. Von Sehnsüchten ist in diesem Text viel die Rede aber auch, wie schon in *Tonio Kröger* und später in *Doktor Faustus* von der tief verankerten Skepsis gegenüber dem Aussenseiter, was eine Erneuerung und vor allem eine Problematisierung der Gattung bedeutete.

Neuklassik?

Ende des 19. Jahrhunderts war in Deutschland auch die sogenannte Neuklassik als antimoderne Strömung inszeniert worden; streng genommen waren die Ideale der Klassik in epigonaler Form dauernd produktiv gewesen. Der reife Gustav Aschenbach pflegte, heisst es in unserem Text nicht ohne Ironie, „jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmässigkeit

der Formgebung, welche seinen Produkten fortan ein so sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh“ (Mann, S. 28). Wenn am Strand vom Lido, den spielenden Tadzio vor Augen, Gestalten der griechischen Mythologie Aschenbach in seinen Bann ziehen und er sich vom Eros-Begriff Platons erheben lässt, ist der Grund dazu „ein fast übermässiges Erstarken seines Schönheitssinnes“. Der Erzählerkommentar lässt ahnen, dass die Klassizität und „wiedergeborene Unbefangenheit“, zu der sich Aschenbach als Schriftsteller durchgerungen hatte, gefährdet ist, und dass der Dandyismus seiner Jugend eher verdrängt als überwunden war. Das geht mit dem Zwang seiner Generation zur Selbstbeobachtung einher. Die „Hemmungen des Zweifels und der Ironie“ lässt einen Dichter der *Décadence* und des *Fin de Siècle* erkennen, wobei wir wieder da gelandet sind, wo unser Rundgang begann.

Beinahe möchte man am Ende dieses Stilkatalogs den Tod des Helden mit dem Synkretismus der Figur erklären: Wer so viele literarische Programme, das heisst Vorstellungen davon, wie der Mensch beschaffen ist und was Kunst zu leisten hat, auf seinen schmalen Schultern trägt, kann nicht überleben. Überleben jedoch kann die Meisternovelle *Der Tod in Venedig* als Schulbeispiel dafür, dass an einem einzelnen Text, der für die Nachwelt wie gegossen dasteht, sehr viele ästhetische Impulse mitgewirkt haben.

Benutzte Literatur:

- Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. 59. bis 68. Auflage. Berlin 1925.
 Bahr, Erhard. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1991.
 Best, Otto F.; Schmitt, Hans-Jürgen; Karthaus, Ulrich, Hg. *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart 1977.
 Bode, Dietrich, Hg. *Deutsche Gedichte. Eine Anthologie*. Stuttgart 1994.
 Geiser, Christoph. *Naturalismus und Symbolismus im Frühwerk Thomas Manns*. Bern/München 1971.
 Hamann, Richard; Hermand, Jost, Hg. *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. 3. Impressionismus*. Frankfurt am Main 1977
 Hoffmann, Martina. *Thomas Manns Der Tod in Venedig. Eine Entwicklungsgeschichte im Spiegel philosophischer Konzeptionen*. Frankfurt am Main 1995.
 Jost, Dominik. *Literarischer Jugendstil*. Stuttgart 1980.
 Kurzke, Hermann. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. München 1999, 2001.
 Lehnert, Herbert. *Thomas Mann / Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart etc. 1965.
 Radkau, Joachim. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München 1998.
 Schmähling, Walter, Hg. *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Naturalismus*. Stuttgart 1977.
 Sprengel, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870/1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998.