

Yard. Doç. Dr. Onur Bazarkaya

Namık Kemal Üniversitesi

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

E-Mail: okbazarkaya@nku.edu.tr

Schwindel der Fiktionalität Über Autofiktion und Rollenspiele in Thomas Manns *Felix Krull*

ABSTRACT

Confidence trick of fiction Talking about self-fiction and roleplays in Thomas Mann's *Felix Krull*

The most important inner text sample of Thomas Mann's *Felix Krull* as is well known is masquerader Georges Manolescu's autobiography, however which is so far seen in descriptive researches on Thomas Mann it is seen exclusively in a source philological and social historical point of view. Possibly the reason to avoid an expansion of the academic discussion was, that it was seen, according to Thomas Mann's verdict, as a raw structure, at best to be understood as a skit borrowing. Matter in hand this article raises the question if it combines its inner textual treatment with structural elements, which were added fiction into *Felix Krull*. In consideration of the essential motive of skillful illusion in both masquerader texts, a thesis could be, that it supposes to seem close, that the novel's inner textual references can be seen in a sense of a fictional act. To make these different aspects comprehensible is the research's aim.

Keywords: Thomas Mann, self-fiction, masquerader, hypertextuality, deconstruction, roleplays

ABSTRACT

Schwindel der Fiktionalität Über Autofiktion und Rollenspiele in Thomas Manns *Felix Krull*

Eine der wichtigsten intertextuellen Vorlagen von Thomas Manns *Felix Krull* ist bekanntlich die Autobiographie des Hochstaplers Georges Manolescu, der in der Thomas-Mann-Forschung bislang jedoch ausschließlich quellenphilologisches und sozialgeschichtliches Interesse zukam. Was die Ausweitung des Forschungsfeldes verhinderte, war möglicherweise der Umstand, dass man in ihr, gemäß dem Verdikt Thomas Manns, ein „grobes Muster“ erblickte, das sich allenfalls für parodistische Anleihen eignet. Der vorliegende Beitrag wirft die Frage auf, ob mit ihrer intertextuellen Verarbeitung nicht auch eine Überführung struktureller Elemente einhergeht, die zur Fiktionalität des *Felix Krull* beitragen. In Anbetracht des für beide Hochstaplertexte so essenziellen Motivs kunstfertiger Täuschung, so könnte die These lauten, erscheint es naheliegend, dass die intertextuellen Bezüge des Romans im Zeichen eines fiktionalen Spiels stehen, das in seinen unterschiedlichen Aspekten fassbar zu machen Ziel der Untersuchung ist.

Schlüsselwörter: Thomas Mann, Autofiktion, Hochstapler, Hypertextualität, Dekonstruktion, Rollenspiele

ÖZ

Kurmacanın Hilesi. Thomas Mann'ın *Felix Krull* Adlı Yapıtında Oto Kurmaca ve Rol Oyunları

Thomas Mann'ın *Felix Krull* başlıklı yapıtı için yararlandığı en önemli metinlerarası belgelerden biri bilindiği üzere dolandırıcı Georges Manolescu'nun otobiyografisidir. Fakat bu otobiyografiye Thomas Mann araştırmalarında günümüze kadar yalnızca kaynak filolojisi ve sosyal tarih bakımından ilgi gösterildi. Araştırma alanının genişlemesini engelleyen şey ise, belki de bu otobiyografide, Thomas Mann'ın yargısı doğrultusunda, olsa olsa paradistik göndermeler için uygun olan “kaba bir örnek” görülmüştür. Bu makale, bu otobiyografinin metinlerarasılık bağlamında ele alınmasıyla, *Felix Krull*'daki kurmacaya katkı sağlayan yapısal öğelerin saptanmasının mümkün olup olmayacağı sorusunu irdeliyor. Her iki dolandırıcı metni için kandırma sanatının esansiyel olduğu düşünüldüğünde romanın kurduğu metinlerarasılık ilişkilerin kurmaca oyun anlamında görülmesini destekliyor. Bu çalışmanın amacı, bu durumu farklı yönleriyle göz önüne sermektir.

Anahtar sözcükler: Thomas Mann, oto kurmaca, dolandırıcı, hipermetinsellik, yapıbozum, rol oyunları

1. Einleitung: Deconstructing Felix Krull

In der Einleitung zum Sammelband *Deconstructing Thomas Mann* (2012) monieren die Herausgeber Alexander Honold und Niels Werber eine in der Forschung verbreitete Auffassung, der zufolge die Autorschaft Thomas Manns „weniger auf die Herbeiführung aporetischer Verhältnisse zwischen Zeichen und Bedeutung abzielen [scheint] als auf eine die Widersprüche der bürgerlichen Weltordnung sorgsam kaschierende Wahrung stilistischer Contenance“, die nicht zuletzt im Akt des Repräsentierens ihren Ausdruck findet (Honold/Werber 2012: 5). Indes biete es sich an, einer vom Werk des Autors „selbst geforderten und betriebenen ‚dekonstruktiven‘ Bewegung“, d. h. einer „aufbauenden Zerstörungs- und Zersetzungsarbeit, die in der feinmechanischen Sprachkunst Thomas Manns gleichsam die ‚Geschäftsbedingungen‘ dieses Meisterdiskurses offenlegt und destabilisiert“, Rechnung zu tragen (Honold/Werber 2012: 6).

Im Anschluss an diese Überlegungen wird hier an den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil* (1910/54) eine – methodisch nicht deklarativ beanspruchte – Dekonstruktion durchzuführen sein, die sich im Text selbst abzeichnet: wurde die Autobiographie um 1900 allgemein als faktuale Gattung angesehen, so dient sie im Roman der Selbstinszenierung des hochstapelnden Erzählers. Bekanntlich ist der *Felix Krull* in weiten Teilen eine Parodie auf Johann Wolfgang von Goethes *Aus*

meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (1811/33). In einem Selbstkommentar der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), worin sich literarische Fragen mit nationalen verbinden, meint Thomas Mann: „Man hat teil an der intellektualistischen Zersetzung [!] des Deutschtums, wenn man vor dem Krieg auf dem Punkte stand, den deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, die große deutsche Autobiographie als Memoiren eines Hochstaplers zu parodieren.“ (Mann 1960: 101) Autobiographisches (bzw. autofiktionales) Schreiben bildet also eine der Grundlagen für die „aufbauende[] Zerstörungs- und Zersetzungsarbeit“ im oben genannten Sinne, weshalb es im Folgenden eine wichtige Rolle spielen wird.

Beim *Felix Krull* handelt es sich im Grunde um eine doppelte Parodie, denn wie man weiß, parodiert der Roman *Dichtung und Wahrheit* mithilfe der Autobiographie des Hochstaplers Georges Manolescu. Thomas Mann dürfte deren beiden Bände *Ein Fürst der Diebe* und *Gescheitert. Aus dem Seelenleben eines Verbrechers*, die 1905 in deutscher Übersetzung erschienen, besessen haben (Wysling 1995: 344). Von *Ein Fürst der Diebe* erhielt er nach eigener Aussage „die erste Anregung zum ‚Felix Krull‘“ (Wysling 1995: 345). Die Einbindung der Manolescu-Memoiren in die eigene Textproduktion begründet er im Rückblick mit dem scharfen Kontrast, den sie zu Goethes paradigmatischer Lebensbeschreibung bieten: „Was mich aber stilistisch bezauberte, war die noch nie geübte autobiographische Direktheit, die mein grobes Muster mir nahelegte, und ein phantastischer geistiger Reiz ging aus von der parodistischen Idee, ein Element geliebter Überlieferung, das Goethisch-Selbstbildnerisch-Autobiographische, Aristokratisch-Bekennerische, ins Kriminelle zu übertragen“ (Wysling 1975: 317).

Manolescus Autobiographie kam in der Thomas-Mann-Forschung bislang ausschließlich quellenphilologisches und sozialgeschichtliches Interesse zu. Was die Ausweitung des Forschungsfeldes verhinderte, war möglicherweise der Umstand, dass man in ihr, gemäß dem Verdikt Thomas Manns, ein „grobes Muster“ erblickte, ein Machwerk, das sich allenfalls für parodistische Anleihen eignet. Auf den Text lässt sich jedoch schon dadurch eine neue Sicht gewinnen, dass man die intertextuellen Bezüge, die der *Felix Krull* zu ihm aufweist, nicht mehr auf den Bereich der Parodie beschränkt. Hier erweist sich Gérard Genettes Konzept der Hypertextualität als nützlich. Genette zufolge bildet die Parodie lediglich „das spielerische Register“ (1993: 43) eines Hypertextes, der sich auf einen Vorgängertext bezieht, indem er diesen gewissermaßen überlagert (1993: 14 ff.). Genau genommen geht Genette bei einer hypertextuellen Relation „vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...] aus, der von einem

anderen, früheren Text abgeleitet ist“, wobei dies so aussehen kann, dass „B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die ich [...] als Transformation bezeichnen möchte, und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.“ (1993: 14-15) Genau dies ist bei *Felix Krull* der Fall. Der Roman, kann man sagen, „spricht“ nicht von der Autobiographie Manolescus, seinem Vorgängertext, doch könnte er ohne sie „in dieser Form [...] gar nicht existieren“, da er von ihr „abgeleitet“, mittels einer „Transformation“ aus ihr hervorgegangen ist, woran die „mehr oder weniger offensichtliche[n]“ Bezüge erinnern.

Mundus vult decipi – Nach diesem Grundsatz betreiben Manolescu und Krull ihre Hochstapeleien und glauben, der Welt damit im Grunde das zu geben, wonach sie verlangt. So schreibt ersterer, „daß fast überall der Schein gilt, nicht das Wesen, nur die blendende Hülle und nicht der Kern[.] Und ist das nicht ein mildernder Umstand für den, der die Welt nach allen Regeln der Kunst betrügt, – die Welt, die seit Ewigkeit betrogen sein will, die förmlich vor Sehnsucht danach schreit, sich betrogen zu sehn?“ (Wysling 1993: 168) Ein einschlägiges Schlüsselerlebnis hat Krull in jener Szene mit Diane Philibert, die ihn während einem seiner Rollenspiele geradezu anfleht, sie zu bestehlen. In beiden Texten wird also Hochstapelei – d.h. Blendung, Täuschung, Betrug – mit der kunstfertigen Erzeugung von Illusionen oder Fiktionen in Verbindung gebracht.

Es stellt sich daher die Frage, ob mit der Transformation der Manolescu-Memoiren nicht auch eine Überführung struktureller Elemente einhergeht, die zur Fiktionalität des *Felix Krull* beitragen. Vor dem Hintergrund der Hypertextualität, so könnte die These lauten, erscheint es naheliegend, dass die entsprechenden Bezüge des Romans im Zeichen eines fiktionalen Spiels stehen, das in seinen unterschiedlichen Aspekten fassbar zu machen Ziel der folgenden Untersuchung ist.

2. Autofiktion oder Der Künstler als Hochstapler

Thomas Mann hat sich zeit seines Schriftstellerlebens mit der Autobiographie befasst, nie aber selbst eine geschrieben. Umspannte seine Lebensdauer auch eine wahrhaft schicksalhafte Epoche deutscher Geschichte, so hatte er doch eine gewisse Abneigung gegen das Verfassen eines Textes, in dem sein Leben in geschlossener Form erzählt wird (Mann 1974: 302). Anders verhält es sich mit dem, was Hans Wysling den „autobiographischen Ansatz“ des Autors nennt. Diesen habe Thomas Mann intensiv verfolgt und

sich schon früh in der Nachfolge der großen confessores, der Nietzsche und Flaubert, Goethe und Tolstoi, Augustin und Rousseau, gesehen. Es gibt keine Seite in seinem Werk, die nicht Lebensdarstellung und – analyse, aber auch Lebensbewältigung und Lebensgestaltung wäre. Nicht nur ist Schreiben auf Erlebtes bezogen – Erleben bezieht sich seinerseits auf schon Geschriebenes und noch zu Schreibendes. Leben und Werk stehen in einer fortwährenden Diskussion miteinander. Sie beeinflussen sich gegenseitig. (Wysling 1995: 60)

Die Crux dieser These liegt darin, dass in Bezug auf Thomas Manns autobiographische Schreibweise keine klare Referenzialität auszumachen sei. Der Unterschied zwischen Autobiographie und Fiktionalität – im Zitat ist die Rede von Leben und Werk – ist gewissermaßen aufgehoben. Mit Paul de Man lässt sich sagen, dass autobiographisches Schreiben nicht über eine „einfachere Form der Referenzialität“ (1993: 132) als die Fiktionalität verfügt, die im Grunde nur durch die Referenz auf den Eigennamen gesichert werden kann. Doch diese wird wiederum von der Mimesis erzeugt, die als „eine Art Figuration unter anderen“ (de Man 1993: 133) fiktional ist. So sind, wie de Man im Folgenden darlegt, Autobiographie und Fiktionalität letztlich nicht zu unterscheiden.

Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie hervorbringen wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Verhalten würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen? Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie tut, letztlich von den technischen Anforderungen der „Selbsterlebensbeschreibung“ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt? Und da das hier vorausgesetzte Funktionieren der Mimesis nur eine Art der Figuration unter anderen ist, so fragt sich, ob die Redefigur vom Referenzobjekt bestimmt wird oder ob es sich umgekehrt verhält: Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so daß das „Referenzobjekt“ überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt? [...] Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie scheint also keine Frage von Entweder-Oder zu sein, sondern unentscheidbar. (1993: 132 f.)

De Mans Infragestellung referenzorientierter Lektüre übte einen nachhaltigen Einfluss auf die Theorie der Autobiographie aus. So spricht etwa Serge Doubrovsky von „Autofiktion“, womit dem zitierten Abschnitt gemäß eine Art „Fiktion strikt realer Ereignisse“ gemeint ist (2008: 125 f.), die der Auffassung

autobiographischer Faktualität zuwiderläuft. Vielmehr leitet sich der Autofiktionsbegriff von dem Bewusstsein her, dass Fiktionalität in der Lebensbeschreibung eine wichtige Rolle spielt. (Doubrovsky 2008: 125 f.) Das Leben muss mithin nicht notwendigerweise der Autobiographie vorausgehen, denn umgekehrt kann diese das darzustellende Autorleben beeinflussen.

Thomas Manns gesamtes Werk ist von Autofiktion gekennzeichnet. Für die Gestaltung seines fiktiven Figurenpersonals bezog sich der Autor in erster Linie auf sich selbst, was er interessanterweise wiederholt zur Sprache brachte: „Als ob ich es je mit einem anderen ‚Stoff‘ zu tun gehabt hätte, als mit meinem eigenen Leben“ (GW XII: 365) oder „Aber was ist ‚Stoff‘! Das Persönliche ist alles. Der Stoff ist nur durch das Persönliche“ (GW XI: 96) sind fortführbare Beispiele solcher bekenntnishaften Aussagen. Das aus ihnen sprechende Selbstbewusstsein mag damit zusammenhängen, dass Thomas Mann Autofiktion als unabdingbaren Bestandteil seines Schaffens empfand: „In mir lebt der Glaube, daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen, und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühen des Produzierens entschlagen.“ (GW XI: 571) Wie hier mit der „Allgemeinheit“ angedeutet, ist autofiktionales Schreiben für den Autor auch insofern alternativlos, als es die für ihn so wichtige schriftstellerische Repräsentativität ermöglicht: „Man glaubt nur, sich zu geben, von sich zu reden, und siehe, aus tiefer Gebundenheit und unbewußter Gemeinschaft gab man Überpersönliches.“ (GW XI: 367)

Ob als der eloquente Titelheld, als die a la Wagner alliterierende Dichterin Diane Philibert, als der homophile Lord Kilmarnock, als Senhora Maria Pia mit dem hauchzarten Oberlippenbärtchen – im *Felix Krull* erscheint „das Persönliche“ Thomas Manns in vielgestaltiger Form.¹ Tatsächlich handelt es sich bei dem Roman um den wohl autobiographischsten (bzw. autofiktionalsten) Text des Autors (Koopmann 2001: 516), was angesichts des Hochstaplerthemas auf den ersten Blick vielleicht verwundern mag. Doch bereits vor der Arbeit am *Felix Krull* ging Thomas Mann davon aus, dass der Künstler und der Hochstapler aufgrund ihrer berufsbedingten Erzeugung von Scheinhaftigkeit in gewisser Weise miteinander verwandt seien. Die Manolescu-Memoiren boten ihm denn auch reichhaltiges Studienmaterial zur Psyche des Hochstaplers, die er mit der des modernen Künstlers – also auch der eigenen – vergleichen konnte. Es ist kein Zufall, dass sich der dann entstandene *Felix Krull* als Künstlerroman lesen lässt, der unter autofiktionalen Gesichtspunkten

¹ Vgl. hierzu exemplarisch Schöll 2005: S. 9–29.

abgründigen Selbstbetrachtungen Thomas Manns wie *Im Spiegel* (1907) und *Bruder Hitler* (1938) zugeordnet werden kann: auf der Basis der „Fiktion strikt realer Ereignisse“ (Dobrovsky 2008: 125 f.) phantasiert sich der Autor gleichsam in Krulls Hochstaplerexistenz hinein.

Was die Psyche des Künstlers betrifft, so war sie in aller Schonungslosigkeit von Friedrich Nietzsche beschrieben worden. In einem Aphorismus des *Willens zur Macht* (1901/06) wird der Artist beispielsweise als degenerierter Neurotiker dargestellt, der nur aus Willensschwäche vor kriminellen Akten zurückweiche:

[...] die zunehmende Civilisation, die zugleich nothwendig auch die Zunahme der morbiden Elemente, des Neurotisch-Psychiatrischen und des Criminalistischen mit sich bringt. Eine Zwischen-Spezies entsteht, der Artist, von der Criminalität der That durch Willensschwäche und sociale Furchtsamkeit abgetrennt, insgleichen noch nicht reif für das Irrenhaus, aber mit seinen Fühlhörnern in beide Sphären neugierig hineingreifend: diese spezifische Culturpflanze, der moderne Artist, Maler, Musiker, vor Allem Romancier, der für seine Art, zu sein, das sehr uneigentliche Wort „Naturalismus“ handhabt... Die Irren, die Verbrecher und die „Naturalisten“ nehmen zu: Zeichen einer wachsenden und jäh vorwärts eilenden Cultur, – d. h. der Ausschuß, der Abfall, die Auswurfstoffe gewinnen Importanz, – das Abwärts hält Schritt. (Nietzsche 1954: 708)

Dieser Abschnitt scheint Thomas Mann besonders beeindruckt zu haben: er ist in seiner Nietzsche-Ausgabe angestrichen (Wysling 1995: 25). In Anbetracht der Wichtigkeit, die „das Persönliche“ für ihn hatte, lässt dies darauf schließen, dass er sich von Nietzsches Diagnose betroffen fühlte, sie vielleicht sogar auf sich selbst bezog. Im Übrigen hatte bereits Cesare Lombroso, Professor der gerichtlichen Medizin und Psychiatrie, in künstlerischer Genialität eine Degenerationserscheinung gesehen. In *Genie und Irrsinn* (*Genio e follia*, 1864) sowie in *Der Verbrecher* (*L'uomo delinquente*, 1876) führt er Kriminalität und Künstlertum gleichermaßen auf psychopathologische Defekte zurück und stellt so zwischen dem Verbrecher und dem Kunstgenie eine Beziehung her, die ganz im Sinne des frühen Thomas Mann war,² der sich lange Zeit fragte, „ob er als Künstler nicht ein Betrüger, ein Scharlatan sei [...], der mit gekonnten Tricks und Effekten Wirkungen hervorruft, an die ihm selbst der Glaube fehlt.“ (Kurzke 2010: 91)

² Zu Thomas Manns Lombroso-Rezeption vgl. etwa Darmaun 2003: 17 f.

3. Autofiktion zweiten Grades oder Der fabulierende Hochstapler

Bei aller Beachtung, die hier dem *Felix Krull* als Autofiktion Thomas Manns geschenkt wird, ist es notwendig, den Aspekt der Romandichtung zu betonen. Die autofiktionale Schreibweise des Textes ist von vornherein im Bereich des Fiktionalen angesiedelt. Es handelt sich eben um die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull und nicht um die des Schriftstellers Thomas Mann.³

Zwischen dem Autor und dem Erzähler ist indes keine Instanz eingeschaltet, die Krulls „unzuverlässiges Erzählen“⁴ kommentiert oder berichtigt. Deshalb spricht Frank Zipfel hier von einer fingierten Autobiographie und ordnet den *Felix Krull* als fiktional homodiegetische Erzählung ein, die in der Nachahmung eines faktualen homodiegetischen Erzähltextes besteht. Nach Zipfel ist Krulls fingierte Autobiographie also davon gekennzeichnet, dass sie bestimmte Gattungsmuster imitiert, doch unterscheidet sie sich „erzähltechnisch in keiner Weise von einer realen Autobiographie.“ (Zipfel 2001: 133)

Zu Beginn des *Felix Krull* gibt der Erzähler die Beweggründe seines Schreibens bekannt: er wolle seine „Geständnisse“ ablegen, wobei er dies „mit dem vollendetsten Freimut“ zu tun gedenke. „Welcher moralische Wert und Sinn“, erklärt er, „wäre auch wohl Bekenntnissen zuzusprechen, die unter einem anderen Gesichtspunkt als demjenigen der Wahrhaftigkeit abgefaßt wären!“ (Mann 1989: 7) Wahrheitsstreben also veranlasse ihn, seine Autobiographie zu schreiben. Thomas Mann lässt ihn sich hier auf Jean-Jacques Rousseau beziehen, der in seinen *Bekenntnissen* (*Les Confessions*, 1782/89), ebenfalls gleich zu Beginn, beteuert, sich dem Leser in seiner „ganzen Naturwahrheit“ (Rousseau 1981: 9) offenbaren zu wollen, und damit einen zentralen Topos autobiographischen Schreibens prägt.

³ Rezeptionsästhetisch gewendet, kann man auch sagen, dass hier kein „autobiographischer Pakt“ eingegangen wird. Philippe Lejeune legt der Autobiographie einschlägige Vertragsverhältnisse zugrunde, die dadurch zustande kommen, dass die Identität zwischen Autor, Erzähler und Figur hergestellt wird und der Rezipient mit dem Namen des Autors die „Bestätigung dieser Identität im Text“ bekommt. Der „autobiographische Pakt“ kann explizit (Titel, Gattungsangabe) oder implizit (Benennung des Erzählers mit dem Autornamen) geschlossen werden. Durch ihn erhält der Leser das Recht, die Informationen der Autobiographie mit anderen Informationen (z.B. Biographien, Presse, öffentliche Meinung) über den Autor abzugleichen und die autobiographischen Aussagen zu verifizieren. (Lejeune 1994: 226 ff.)

⁴ Das auf Wayne C. Booth zurückgehende Konzept des „unzuverlässigen Erzählers“ wird in der gegenwärtigen Forschung hauptsächlich homodiegetischen Erzählern zugesprochen, und bei Krull handelt es sich um einen solchen. Genau genommen entspricht er der von Monika Fludernik beschriebenen Kategorie des Kriminellen, der Teil der eigenen Erzählung ist. (Fludernik 2005: 40 f.)

Indem Krull die „Wahrhaftigkeit“ als oberstes Prinzip seines Schreibens ausgibt, verweist er also auf einen bereits vorgefertigten Wahrheitsbegriff. Rousseaus „Naturwahrheit“ ist jedoch auch nicht wörtlich zu nehmen, wie Thomas Mann weiß, der 1905 in einer Tageszeitung schreibt:

Wenn dieser Mensch [Rousseau] die Wahrheit mehr liebt als sich selbst, so will ich ein Dummkopf sein. Er ist kein Wahrheitsfanatiker – und jedenfalls lange vorher ein fanatischer Literat. Am Anfang steht die prickelnde Neuheit, das literarisch Verblüffende eines unbedingten Bekenntnisses. Die ersten vier Zeilen des ganzen Werkes sind ausschlaggebend. Er liebt die Wahrheit nicht um ihrer selbst willen; er liebt sie, wie Napoleon die Macht liebte: „en artiste“. (Wysling 1995: 59)

Ein Jahr vorher, 1904, notierte Thomas Mann im Notizbuch 9 jene berühmte Äußerung Michel de Montaignes, in der sich der Philosoph mit seinem essayistischen Werk gleichsetzt: „J’ay fait ce que j’ay voulu: tout le monde me reconnoist en mon Livre et mon Livre en moy.“ (Wysling 1995: 323) Damit suggeriert Montaigne, dass sein Inneres in den Essays unmittelbar zum Ausdruck komme; es liege da wie oder besser: als ein offenes Buch. Ob Rousseaus „Naturwahrheit“ nun auf diese oder eine andere Wahrheitsfigur zurückgeht, sei hier dahingestellt. In jedem Fall handelt es sich bei ihr um ein rhetorisches Kunstprodukt, was Thomas Mann durchaus erkannte. Genau das ist damit gemeint, dass Rousseau die Wahrheit „nicht um ihrer selbst willen“, sondern „en artiste“, als Künstler, liebe.

Wie Krulls Indienstnahme des Wahrheitstopos im Einzelnen, so ist sein autobiographisches Schreiben im Allgemeinen höchst fragwürdig. Genau darin liegt die Ironie des Romans, die sich nicht zufällig im Titel widerspiegelt: *Bekenntnisse* eines *Hochstaplers* bilden ein Oxymoron, sind ein Widerspruch an sich, etwas im Grunde Unmögliches. Auf diesen Punkt scheint Thomas Mann besonders viel Wert gelegt zu haben. Ursprünglich wollte er den Text denn auch „Bekenntnisse des Diebes und Schwindlers[!] Felix Krull“ (Kraske 2005: 10) nennen, wodurch das Widersprüchliche des Titels noch verstärkt worden wäre.

Nun lässt sich in der Autobiographie-Forschung seit den 1970er Jahren die Tendenz beobachten, die Gattung der Autobiographie, statt sie der Faktualität oder der Fiktionalität – im vorliegenden Fall könnte man auch sagen: der Wahrheit oder dem Schwindel – zuzuordnen, in ihrer Ununterscheidbarkeit zu bejahen und etwa ihre Dopplung (Nübel 1994: 46 ff.), ihre Hybridität (Wagner-Egelhaaf 2005: 1) oder ihre Mittelstellung (Couser 1989: 34) zu kategorisieren. Das dekonstruktive Beschreibungsmodell de Mans ist hier nur

eines der prominenteren. De Man geht nicht etwa vom Gegensatz von Autobiographie und Roman aus, sondern vom Unterschied zwischen Autobiographie und Fiktionalität. Seiner Ansicht nach kann Sprache die Realität nicht adäquat wiedergeben. Deshalb ist diese Unterscheidung für ihn ungenügend und lässt sich im Grunde nur durch die Referenz auf den Autornamen sichern. Indem er die Autobiographie aber derart dem Bereich der Faktualität zuordnet, hebt er die ihr eingeschriebene Ambivalenz, ihr fiktional-faktuales „Maskenspiel“, hervor, das jeden Versuch, sie referenziell festzulegen oder gattungstechnisch einzuordnen, ad absurdum führt. Er versteht sie deshalb als „Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt“ (De Man 1993: 134).

Bemerkenswerterweise befindet sich die Fiktionalisierung autobiographischen Schreibens im *Felix Krull* auf der Höhe der poststrukturalistischen Autobiographietheorie. Durch seine hochstaplerische Lebensbeschreibung erzeugt Krull nämlich eine zwischen Schein und Sein oszillierende Doppelstruktur, die sich als „Maskenspiel“ im Sinne de Mans begreifen lässt. Da nun die Auffassung von Autobiographie als „Lese- oder Verstehensfigur“ im Wesentlichen mit dem Autofiktionsbegriff übereinstimmt, bietet es sich hier aus theoretischen Erwägungen an, Krulls Lebensbeschreibung als Autofiktion zweiten Grades zu bezeichnen.

In autofiktionalem Schreiben ist die Erzeugung von Scheinhaftigkeit in gewisser Weise angelegt, weshalb es sich für Krull in höchstem Maß als Schreibform eignet. Den Manolescu-Memoiren kommt in diesem Zusammenhang eine nicht zu unterschätzende Vorbildfunktion zu, geht doch aus ihnen ein Bild hervor, das für Krulls Figurenzeichnung wichtig war, nämlich das des schreibenden Hochstaplers, der die Autobiographie durch seine unbändige Fabulierlust zwangsläufig fiktionalisiert. In dieser Hinsicht ist Krull verwandt mit Tristram Shandy und ein Nachfahre des Freiherrn von Münchhausen. Natürlich ist nicht auszuschließen, dass sein Erzählen in irgendeiner Weise unter dem Einfluss solcher Figuren steht, doch vor dem Hintergrund der Hypertextualität ist davon auszugehen, dass sie entscheidend von dem Autorbild geprägt ist, das in Manolescus Text implizit und in dessen Anhang explizit zum Ausdruck kommt.

Besonders die in *Ein Fürst der Diebe* abgedruckten Pressestimmen, Untersuchungsberichte und ärztlichen Gutachten konnten Thomas Mann im Hinblick auf Krulls Erzählweise einige Anregungen bieten. An einer Stelle äußert sich beispielsweise ein höherer Beamter, der persönlich mit Manolescu

bekannt war, wie folgt: „Das lebhaftes Temperament Manolescus verleitete ihn bei der Niederschrift auch einige Male zu ausführlichen Schilderungen im Stile Casanovas; diese hat der Verleger der deutschen Ausgabe [...] entweder ganz gestrichen oder völlig abgeschwächt.“ (Manolescu 1905: 274) Interessanterweise deckt sich diese Beobachtung mit dem, was später Erich Wulffen Manolescus Memoiren attestiert hat. Nach Überprüfung der Akten, die ihm die Behörden zur Verfügung stellten, kommt der Staatsanwalt in seinem Buch *Die Psychologie des Hochstaplers* (1923) zu dem Schluss, dass Manolescu noch in seiner Autobiographie erfinderisch ist:

In seinen Memoiren wird er nachträglich zum literarischen Hochstapler. Die Niederschrift wird für ihn zur Tat, er begeht beim Niederschreiben noch einmal alle diese Verbrechen und begeht zugleich diejenigen mit, die in Wirklichkeit zu verüben er keine Gelegenheit fand oder keine Geschicklichkeit besaß, die aber begangen zu haben ihn unendlich glücklich gemacht hätte. (Wulffen 1923: 48)

Manolescus unbändige Lust zu fabulieren kehrt im *Felix Krull* wieder und geht hier mit scheinbar unkontrollierten Abschweifungen einher, die zum poetischen Programm des Textes gehören. Bereits der Eingangssatz ist in einschlägiger Weise verschachtelt: „Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße und Zurückgezogenheit – gesund übrigens, wenn auch müde, sehr müde (so daß ich wohl nur in kleinen Etappen und unter häufigem Ausruhen werde vorwärtsschreiten können), indem ich mich also anschicke [...].“ (Mann 1989: 7) Seinem Hang, vom Hundertsten ins Tausendste zu kommen, versucht der Erzähler mit Einschüben wie „Dies nur im voraus und außer der Reihe“ (Mann 1989: 8) Einhalt zu gebieten, wobei seine Fabulierlust damit in Wirklichkeit nur unterstrichen wird.

In der bisherigen Untersuchung dürfte deutlich geworden sein, dass der *Felix Krull* in gewisser Weise zu einer selbstreferenziellen und mithin totalen Fiktionalität tendiert. Will man diese nun gemäß der eingangs angekündigten „aufbauenden Zerstörungs- und Zersetzungsarbeit“ dekonstruieren, so lassen sich bereits zwei Ebenen unterscheiden: Der ersten Fiktionalitätsebene entspricht die Autofiktion Thomas Manns. Für das ihr zugrunde liegende Nahverhältnis von Künstler- und Hochstaplerexistenz, das den Felix Krull erst zu einem Künstlerroman macht, bot Manolescus Autobiographie dem Autor reichhaltiges Studienmaterial. Auf der zweiten Fiktionalitätsebene, die aus der durch Krulls Lebensbeschreibung erzeugten Autofiktion zweiten Grades besteht, ist das dem Manolescu-Text entlehene Autorbild des seine Autobiographie zwangsläufig fiktionalisierenden Hochstaplers zu verorten.

Wie man sieht, wäre die Fiktionalität des *Felix Krull* ohne den Bezug zu den Manolescu-Memoiren in dieser Form kaum denkbar, da sie als Prätext bestimmte strukturelle Elemente enthält, die auf hypertextueller Basis zum fiktionalen Spiel des Romans beitragen. Dies trifft auch auf die im Folgenden zu beleuchtende Fiktionalitätsebene zu, die mit den Rollenspielen des Helden zusammenhängt.

4. Rollenspiele oder Die Tropologie der Hochstaplerrede

In seiner Autobiographie wird deutlich, dass Manolescu der Mimikry und Selbstbeherrschung eine große Bedeutung beimaß; insofern unterschied er sich nicht von einem Schauspieler. „Ich verstand“, heißt es an einer Stelle, „jeden Zug meines Gesichts so genau zu beherrschen und wußte mich so spielend in jede Rolle hineinzuleben und mit ihr zu identifizieren, daß der Gedanke, ich könnte mich einmal verraten, überhaupt nicht in mir Platz griff.“ Übungen vor dem Spiegel bildeten entsprechend die Grundlage seiner kriminellen Erfolge. (Wysling 1995: 164 f.) Bezeichnenderweise ist die Simulation in *Gescheitert* titelgebend für ein Kapitel, in dem Manolescu darlegt, dass es ihm dank seiner Schauspielkünste gelang, Ärzte und Richter von seiner geistigen Unzurechnungsfähigkeit zu überzeugen. An anderer Stelle beschreibt er eine Simulationsübung vor dem Spiegelschrank:

Ich gab mir vor dem Spiegel den Anschein, als ob ich einen Hustenanfall bekäme und ausspucken wollte; und da ich annahm, daß kein Spucknapf in der Nähe sei, und ich nicht auf die Erde speien wollte, zog ich ein Taschentuch aus meiner Tasche, um in dieses zu speien, und ließ gleichzeitig das entwendete Kügelchen in die Tasche fallen. (Kraske 2005: 9)

Hierzu notierte Thomas Mann im Notizbuch 7: „Der Hochstapler. Er markiert in gefährlichen Augenblicken Husten-Anfälle, aus dem Instinkt: Der Leidende ist unschuldig, über einen Kranken geht der Verdacht hinweg“ (Kraske 2005: 9). Diese Einsicht war dem Autor offenbar so wichtig, dass er sie später ins Notizbuch 9 übertrug.

Wie gesagt, stellt Krull nicht nur eine Hochstapler- sondern auch eine Künstlerexistenz dar. So beherrscht auch er das Rollenspiel perfekt. Die Zeichnung seiner Figur dürfte denn auch vom schauspielerischen Talent Manolescus beeinflusst sein. Nun ist Krull aber hauptsächlich ein Hochstapler des Wortes. Der eloquent vorgetragene Schwindel gewährleistet seinen Erfolg im Rollenspiel. Auch bildet er in seinem „unzuverlässigen Erzählen“ das einzig verlässliche Kriterium. Er ist derart ubiquitär, dass zwangsläufig die

Frage nach dem Wesen der Sprache ins Zentrum des Interesses rückt. Insofern lässt sich die Entstehung des *Felix Krull* im Wesentlichen auf den Geist der Sprachkrise in der Zeit um 1900 zurückführen,⁵ in der die Reflexion über die Grenzen sprachlicher Repräsentation radikale Züge annahm. Es entstand die moderne Sprachkritik, an deren Anfang Überlegungen wie die Nietzsches stehen, der bekanntlich einen starken Einfluss auf die literarische Entwicklung Thomas Manns ausübte. Nietzsche geht prinzipiell davon aus, dass Sprache die Vernunft determiniert. Er dekuviert ontologische Gewissheiten als sprachlich erzeugte Projektionen und entzieht so jeder Spracherkenntnis, die Objektivität beansprucht, den Boden. Für ihn ist Sprache ihrem Wesen nach anthropomorph; mit ihr lassen sich die Dinge lediglich in ihrem Verhältnis zum Menschen erfassen. (Nietzsche 1954: 309 ff.) Insgesamt begreift er Sprache und mithin die Wahrheit als „[e]in bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken“ (Nietzsche 1954: 314). Die konventionelle Grenzziehung zwischen literaler und figurativer Rede existiert bei Nietzsche also nicht, der das Sprechen grundsätzlich dem Bereich des Uneigentlichen zuordnet.

Thomas Mann war dies ebenso bewusst wie der Umstand, dass deshalb gerade bei der Nietzsche-Lektüre Vorsicht geboten ist. Im Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) meint er entsprechend: „[E]ine Kunst ist es auch, ihn [Nietzsche] zu lesen, und keinerlei Plumpheit und Geradheit ist zulässig, jederlei Verschlagenheit, Ironie, Reserve erforderlich bei seiner Lektüre. Wer Nietzsche ‚eigentlich‘ nimmt, wörtlich nimmt, wer ihm glaubt, ist verloren“ (Mann 1948: 46). Wie so oft bei Aussagen von Autoren über Autoren mag es sich hier um eine versteckte Selbstaussage handeln, sind doch die Texte Thomas Manns ebenfalls von einem Spiel mit dem Wortsinn gekennzeichnet, das ihrer vielgerühmten Ironie zugrunde liegt. Entsprechend affirmativ war das Verhältnis des Autors zur Sprachkrise, in der er eine Art Quelle künstlerischer Produktivität sah. Dies kommt beispielsweise im 1909 angelegten Konvolut *Geist und Kunst*, das „als geheimes Zentrum der frühen Ästhetik Thomas Manns“ (Kurzke 2010: 91) gelten kann, zum Ausdruck. In der 68. Notiz setzt sich der Autor mit dem Gedanken auseinander, dass jede Formulierung bereits den Irrtum einschließe, da Gedanken durch Worte im Grunde nicht vermittelt werden könnten. Erst

⁵ Zur Sprachkrise bei Thomas Mann vgl. exemplarisch Neymeyr 1997: 217-244.

diese Erkenntnis aber ermöglichen ein freies Spiel mit der Sprache und mithin genuine Künstlerschaft: „Gerade der Schriftsteller, der dies nie vergißt, der also bewußt spielt, ist ein Künstler so gut wie der Plastiker“ (zit. nach Buchner 2011: 190).

Im *Felix Krull* sind es bezeichnenderweise Tropen, durch die die Sprache als Vermittlerin der Wahrheit an ihre Grenzen stößt. Sprachbilder erscheinen hier als nahezu beliebig kombinierbar. Krull fügt sie oft so zusammen, dass sie ein komisches Bild ergeben und führt damit das Wort in seiner Leere vor. Bei seinen Rollenspielen verschränkt sich seine hochstaplerische Eloquenz mit seinen eloquenten Hochstapeleien, in die der Leser quasi als Komplize eingeweiht ist, aufs Engste. Ein schönes Beispiel hierfür bietet die Musterungsszene, in der Krulls Auskunft über den Suizid seines Vaters in die Simulation eines epileptischen Anfalls mündet:

„Er empfing ein kirchliches Begräbnis“, sagte ich mit ringender Brust, und meine Erregung war zu groß, als daß ich die Dinge der Ordnung nach hätte vortragen können. „Dafür kann ich Beweis und Papiere beibringen, daß er kirchlich bestattet wurde, und Erkundigungen werden ergeben, daß mehrere Offiziere und Professor Schimmelpreester hinter dem Sarg schritten. Geistlicher Rat Chateau erwähnte selbst in seiner Gedächtnisrede“, fuhr ich immer heftiger fort, „daß das Schießzeug unversehens losgegangen sei, als mein Vater prüfungsweise damit hantiert habe, und wenn seine Hand gezittert hat und er nicht völlig Herr seiner selbst war, so geschah es, weil groß Ungemach uns heimgesucht hatte...“ Ich sagte „groß Ungemach“ und gebrauchte auch sonst einige ausschmückende und träumerische Ausdrücke. „Der Ruin hatte mit hartem Knöchel an unsere Tür geklopft“, sagte ich außer mir, indem ich sogar zur Erläuterung mit dem gekrümmten Zeigefinger in die Luft pochte, „denn mein Vater war in die Netze böser Menschen gefallen, Blutsauger, die ihm den Hals abschnitten, und es wurde alles verkauft und verschleudert...die Glas...harfe“, stotterte ich unsinnig und verfärbte mich fühlbar, denn nun sollte das ganz und gar Abenteuerliche mit mir geschehen, „das Äols...rad...“ (Mann 1989: 106)

Wie man hier exemplarisch sehen kann, handelt es sich bei Krulls Rollenspielen in erster Linie um sprachliche Ereignisse. Engelbert Krull macht nicht etwa bankrott, sondern es ist von „groß Ungemach“ die Rede und vom „Ruin“, der „mit hartem Knöchel an unsere Tür geklopft“ hat. Durch den hier zum Einsatz kommenden Archaismus und die Anspielung auf das Klopfmotiv der fünften Sinfonie von Beethoven („So pocht das Schicksal an die

Pforten“),⁶ wird die Misswirtschaft des Vaters ins Schicksalhafte verschoben. Interessant ist auch die Nennung von Titeln (Offiziere, Professor, Geistlicher Rat) und die Erwähnung juristisch beglaubigter Dokumente („Beweis und Papiere“) im Zusammenhang mit dem Suizid des alten Krull, also einer gesellschaftlich geächteten Tat. Das Tragische am Tod des Vaters wird von der so erzeugten Komik überdeckt, die in der Katachrese gipfelt, dass er Blutsaugern in die Netze gefallen sei, die ihm den Hals abgeschnitten hätten. Während „ausschmückende und träumerische Ausdrücke“ den simulierten epileptischen Anfall Krulls ankündigen, zeugt sein „unsinnig[es]“ Stottern schließlich von ihrer vermeintlichen Wucht.

Das Scheinhafte seiner Rede und, damit zusammenhängend, der Erfolg seiner Rollenspiele resultiert also zu einem Großteil aus dem einschlägigen Gebrauch von Tropen. Insofern spiegelt sich im *Felix Krull* die Sprachkrise wider: der tropologische Charakter von Sprache wird quasi sichtbar gemacht. Krulls Rollenspiele tragen so zur tendenziell totalen Fiktionalität des Textes bei, deren ästhetische Abgründigkeit nicht nur aus Schwindel besteht, sondern ihn bisweilen auch erregen kann.

5. Fazit: Kein „Ende der Autobiographie“

Wenn man den *Felix Krull* an der traditionell hermeneutischen Vorstellung der Autobiographie als bekenntnishafte Bildungs- und Entwicklungsgeschichte misst, könnte man unter Umständen zu dem Schluss Bernd Neumanns gelangen.

Neumann zufolge bedeutet das dem Erlangen eines ‚Selbst‘ widerstrebende, proteushafte Erzählen Krulls die Auflösung der Gattung. Ein Mensch werde „unfähig zur Autobiographie“, wenn er, wie Krull, eine feste Identität nur noch als „Bildmacherei, als Versuch, den Menschen gegen seinen Willen ‚dingfest‘ zu machen“ empfinde. Durch das Fehlen einer „kontinuierlichen Psychologie“ werde die Lebensbeschreibung als individuelle Entwicklungsgeschichte „unmöglich“. (Neumann 1970: 189). Für Neumann ist die fest umrissene Identität des bürgerlichen Individuums ein derart wichtiges Merkmal der Autobiographie, dass er in ihrem Verschwinden das Ende der Gattung erblickt.

Abgesehen davon, dass seine These Entwicklungen in der Forschung (wie sie denn auch tatsächlich eintraten) prinzipiell ausschließt, spricht gegen sie die

⁶ Das Beethoven-Zitat tritt übrigens auch im *Zauberberg* (1924) auf. Zum darin verwendeten Klopffmotiv im Allgemeinen vgl. Sprecher 2002: 49 f.

Einbettung der Lebensbeschreibung Krulls in einem Roman. Somit ist sie von vornherein im Bereich der Fiktionalität angesiedelt und steht deshalb im Zeichen der Romankunst, weshalb aus ihr nicht ohne weiteres das Ende der Gattung abgeleitet werden kann. Allerdings lässt sich für den *Felix Krull* Doubrovskys Autofiktionsbegriff veranschlagen, denn dem Text liegt die persönliche Auffassung Thomas Manns zugrunde, aufgrund der berufsbedingten Erzeugung von Scheinhaftigkeit in gewisser Weise mit dem Hochstapler verwandt zu sein. So ist davon auszugehen, dass sich der Autor auf der Basis der „Fiktion strikt realer Ereignisse“ gleichsam in Krulls Hochstaplerexistenz hineinphantasiert. Die einschlägige Autofiktion entspricht der ersten Fiktionalitätsebene des Romans (1), für deren Gestaltung Thomas Mann auf die Manolescu-Memoiren zurückgreifen konnte, die ihm reichhaltiges Studienmaterial zur Hochstaplerpsyche boten.

Was Neumanns These vom Ende der Autobiographie ebenfalls zuwiderläuft, ist der Umstand, dass im *Felix Krull* die herkömmlichen Gattungsvorstellungen zwar verabschiedet sind, der Erzähler diese Suspension aber mitdarstellt. Seinem „unzuverlässigen Erzählen“ eignet mithin eine zwischen Schein und Sein oszillierende Doppelstruktur, die sich als „Maskenspiel“ im Sinne de Mans begreifen lässt. Damit ist die Erzeugung von Scheinhaftigkeit in Krulls Lebensbeschreibung, die man als Autofiktion zweiten Grades bezeichnen kann, gewissermaßen angelegt. In diesem Zusammenhang kommt den Manolescu-Memoiren eine nicht zu unterschätzende Vorbildfunktion zu, da aus ihnen ein Bild hervorgeht, das für Krulls Figurenzeichnung wichtig war: das des schreibenden Hochstaplers, der die Autobiographie durch seine unbändige Fabulierlust zwangsläufig fikionalisiert. Dieser Komplex bildet die zweite Fiktionalitätsebene des Textes (2).

Schließlich können Krulls Schauspielkünste auf die Mimikry und Selbstbeherrschung zurückgeführt werden, die Manolescu für sich in Anschlag bringt. Auch in diesem Fall zeigt sich, dass seine Autobiographie keineswegs nur als „grobes Muster“ für den *Felix Krull* anzusehen ist, wie Thomas Mann nahelegte, sondern vielmehr als ein Prätext, der strukturelle Elemente enthält, die auf hypertextueller Basis zum fiktionalen Spiel des Romans beitragen. So verbindet sich die letzte hier behandelte Fiktionalitätsebene mit Krulls Rollenspielen (3), denen etwa Sanitätsrat Düsing, die Musterungskommission und die Familie Kuckuck zum Opfer fallen, während dem eingeweihten Leser vor allem der tropologische Charakter von Sprache und mithin die Leere des Wortes vor Augen geführt wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- De Man, Paul (1993):** "Autobiographie als Maskenspiel", in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Doubrovsky, Serge (2008):** "Nah am Text", in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7*, Hamburg: Textem.
- Genette, Gérard: Palimpseste (1993):** *Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Lejeune, Philippe (1994):** *Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Mann, Thomas (1948):** *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp vorm. S. Fischer.
- Werke*. Bd. XII. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. XI. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1974.
- Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. XII. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1974.
- Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Der Memoiren erster Teil Frankfurt am Main, S. Fischer, 1989.
- Manolescu, Georges (1905):** *Ein Fürst der Diebe*. Berlin: Dr. P. Langenscheidt.
- Nietzsche, Friedrich (1954):** *Werke in drei Bänden*. Band 3, hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser.
- Rousseau, Jean-Jacques (1981):** *Die Bekenntnisse*, übers. v. Alfred Semerau. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Wulffen, Erich (1923)** *Die Psychologie des Hochstaplers*. Leipzig: Dürr & Weber, 1923.
- Wysling, Hans (Hg.) (1975):** *Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*. München: Heimeran/Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Sekundärliteratur

- Buchner, Wiebke (2011):** *Die Gottesgabe des Wortes und des Gedankens. Kunst und Religion in den frühen Essays Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Couser, Thomas G. (1989):** *Altered Egos: Authority in American Autobiography*. Oxford University Press, 1989.
- Darmaun, Jacques (2003):** *Thomas Mann, Deutschland und die Juden*. Tübingen: Max Niemeyer.

- Fludernik, Monika (2005):** „Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“, in: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Edition Text + Kritik.
- Honold, Alexander/Werber, Niels (2012):** „Einleitung“, in: hrsg. von dens.: *Deconstructing Thomas Mann*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Koopmann, Helmut (2001):** *Thomas Mann Handbuch*. Stuttgart: A. Kröner.
- Kraske, Bernd M. (2005):** *Im Spiel von Sein und Schein. Thomas Manns Hochstapler-Roman „Krull“*. Bad Schwartau: Literarische Tradition.
- Kurzke, Hermann (2010):** *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. 4. Auflage. München: C. H. Beck.
- Neumann, Bernd (1970):** *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Nübel, Birgit (1994):** *Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Neymeyr, Barbara (1997):** „Der Traum von einem Leben ohne Horizont. Zum Verhältnis zwischen Realitätserfahrung und Sprachskepsis in Thomas Manns Erzählung ‚Enttäuschung‘“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 71 (1997). S. 217-244.
- Schöll, Julia (2005):** „Verkleidet also war ich in jedem Fall“. Zur Identitätskonstruktion in Joseph und seine Brüder und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch 18*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 9–29.
- Sprecher, Thomas (2002):** „Die Krankenschwesterfiguren im frühen Werk Thomas Manns unter besonderer Berücksichtigung von *Adriatica* von Mylendonk“, in: Sprecher, Thomas (Hrsg.): *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2005):** *Autobiographie*. 2. akt. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Wysling, Hans (1995):** *Narzissmus und illusionäre Existenzform*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Zipfel, Frank (2001):** *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.