

Araştırma-İnceleme

**AUFLÖSUNG DES MEDIALEN:
THOMAS MANNS *JOSEPH UND SEINE BRÜDER*
UND RICHARD WAGNERS *RING DES NIBELUNGEN***

**Onur Kemal BAZARKAYA¹
Burcu ÖZTÜRK²**

Abstract: Der Einfluss von Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* auf Thomas Manns Romanzyklus *Joseph und seine Brüder* ist in der Forschung unbestritten. Zwischen beiden bestehen offenkundige Parallelen, von denen die wichtigste wohl die Inszenierung germanischer bzw. biblischer Mythen ist. Gleichwohl lässt sich der *Joseph*-Roman gerade in diesem Punkt als künstlerischer Gegenentwurf zu seiner Opernvorlage lesen; denn während ihr das Ziel zugrunde liegt, das Publikum in einen tranceähnlichen Zustand zu versetzen, in dem es den dargebotenen Mythos als den eigentlichen miterlebt, kann der Leser nur durch den kritischen Intellekt an der Mythos-Inszenierung des Textes teilhaben. In diesem Zusammenhang erscheint die Frage nach dem medialen Verhältnis, das der Roman zu seiner Vorlage aufweist, von zentraler Bedeutung. Im Nachfolgenden soll die Mythos-Inszenierung von *Joseph und seine Brüder* vor dem Hintergrund des Wagner'schen, Gesamtkunstwerks' in ihren spezifischen Funktionsweisen herausgearbeitet werden. Als Textgrundlage wird dabei der erste Teil des Romans dienen, wo seine erzähltechnischen Voraussetzungen explizit zur Sprache kommen. Die These lautet, dass *Joseph und seine Brüder* medial gesehen stark von seiner Relation zum *Ring des Nibelungen* bedingt ist und im Text daher ein Phänomen entsteht, das in ähnlicher Form auch in der Kunst Wagners auftritt: die Tendenz zur Auflösung des Medialen.

Schlüsselwörter: Thomas Mann, Richard Wagner, Roman, Oper, Mythos, Gesamtkunstwerk, Medialität.

¹ Yrd. Doç. Dr., Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü. okbazarkaya@nku.edu.tr

² Uzm., burcuozturk@gmail.com

**SUNUM ARAÇLARIN KAYBOLMASI:
THOMAS MANN'IN YUSUF VE KARDEŞLERİ ROMANI İLE
RICHARD WAGNER'İN NİBELUNG YÜZÜĞÜ OPERASI
ÜZERİNE BİR KARŞILAŞTIRMA**

Öz: Thomas Mann'ın Edebiyat Tarihi'nde çok önemli bir yer tutan dört ciltlik *Yusuf ve Kardeşleri* romanı ile Richard Wagner'in Alman kültürü ve siyasetinde iz bırakan *Nibelung Yüzüğü* opera dörtlemesi arasında belirgin benzerlikler vardır. Her iki eserde de mitlerin mevcudiyeti en kuvvetli benzerlik olarak nitelendirilebilir. Mann, Hıristiyan mitlerini betimlerken Wagner Germen mitlerini canlandırmıştır. Bununla beraber mit olgusu her iki eser arasındaki en büyük farkı oluşturmaktadır. Bu mitolojik içerikleri, opera seyircilerinin ve roman okurlarının alımlamaları ciddi boyutta farklılık göstermektedir. O kadar ki, romanı operaya karşı sanatsal bir model olarak alımlamak mümkündür. Seyirciler sahne ve müziğin etkisiyle neredeyse trans haline geçip kendilerini mitlerin bir parçası gibi hissederken okurlar ancak belirli bir kültürel olgunluğa ulaştıkları zaman romandaki mitolojik olaylara eleştirel yaklaşmaktadırlar. Bu bağlamda romanın sunum araçlarının *Nibelung Yüzüğü* ile ilişkilerinde büyük bir anlamı olduğu gözükmektedir. Bu makalede söz konusu alımlama farklılıklarından yola çıkarak Wagner'in sanat anlayışı temelinde, Mann'ın romanındaki mitolojik sahnelenmesi ele alınacaktır. Bunu gerçekleştirirken anlatımın ön koşullarının açıklandığı *Yusuf ve Kardeşleri*'nin ilk cildi araştırmanın temeli olarak kullanılacaktır. Çalışmamızdaki hipotez ise *Yusuf ve Kardeşleri* romanı ile *Nibelung Yüzüğü* operasındaki benzer anlatımların, sunum araçlarının ortadan kaybolmuş gibi gözükmesinin farklı sanat anlayışlarını ortaya koymasına rağmen sonuçta aynı fenomeni ortaya çıkarmasıdır.

Anahtar Sözcükler: Thomas Mann, Richard Wagner, Roman, Opera, Mit, Farklı Sanat Anlayışları, Sunum Araçları.

Einführung

Der Einfluss von Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* auf Thomas Manns Romanzyklus *Joseph und seine Brüder* ist in der Forschung unbestritten. Zwischen beiden bestehen offenkundige Parallelen, die von der mythischen Grundlage über die vierteilige Konzeption und die Leitmotiv-Technik bis hin zu unzähligen Anspielungen im Inhalt und in der Personenkonstellation reichen (Borchmeyer, 2000, S. 86). Gleichwohl kann der *Joseph*-Roman, der in bewusster Konkurrenz zum *Ring* entstand, als künstlerischer Gegenentwurf zu diesem Werk gelesen werden (Heftrich, 1993, S. 8). Im Text kommt also beides zum Ausdruck: Manns Orientierung am Wagner'schen Vorbild als auch seine Abgrenzung davon.

Wie hier zu sehen sein wird, liegt Wagners *Ring* die Ambition zugrunde, mittels Suspension der techné eine antirepräsentative, unmittelbar wirksame Kunst zu schaffen. Ziel ist es, das Publikum in einen tranceähnlichen Zustand zu versetzen, in dem es nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Inszenierung unterscheidet und den dargebotenen Mythos als den eigentlichen miterlebt. Dies

kommt, wenn man so will, einer theatralischen Sinnesverführung gleich, die seit jeher viel Kritik hervorrief – man denke nur an die schneidenden Polemiken Friedrich Nietzsches. Auch Mann stand Wagners Überwältigungsstrategien nicht ohne Vorbehalte gegenüber. Sein *Joseph* bildet zum *Ring* denn auch ein entsprechendes Gegenbeispiel, da hier der Leser nur durch den kritischen Intellekt am Mythos teilhaben kann. In der nachfolgenden Analyse soll vor dem Hintergrund des Wagner'schen ‚Gesamtkunstwerks‘ herausgearbeitet werden, wie dies im Einzelnen funktioniert. Als Textgrundlage wird dabei der erste Teil des Romans (*Die Geschichten Jaakobs*) dienen, wo die erzähltechnischen Voraussetzungen für die Mythos-Inszenierung des Textes explizit zur Sprache kommen.

Im Zeichen der Abgrenzung vom *Ring* lässt sich wohl auch die Selbstaussage Manns verstehen, im Roman „vermittelt einer mythischen Psychologie eine Psychologie des Mythos zu versuchen“ (zit. nach Meid, 2006, S. 581). So trifft Heinrich Mann gewissermaßen ins Schwarze, wenn er seinem Bruder in einem Brief vom 25. Dezember 1933 attestiert:

Das heutige Deutschland könnte bei dir lernen, daß die äußerste Intellektualität sich, man weiß nicht wie und wo, in Mystik verwandelt – oder auch, daß Mystik etwas zu Denkendes ist. Aber wenn das heutige Deutschland so viel lernen könnte, wäre es nicht das heutige. (Borchmeyer, 2000, S. 84)

Wie Heinrich Mann richtig bemerkt, geht man beim Lesen des *Joseph* unweigerlich („man weiß nicht wie und wo“) in einen reflexiven Rezeptionsmodus über, da die „Mystik“ (gemeint ist natürlich der Mythos) hier „etwas zu Denkendes“ ist. Damit ist ein grundlegender Unterschied zur Mythos-Inszenierung im *Ring* angesprochen, durch die der Rezipient gewissermaßen überwältigt werden soll.

Indes fällt hier eine merkwürdige Übereinstimmung beider Werke auf: Mann möchte mit dem Mythos das „Ewig-Menschliche“ (Mann, 1960a, S. 203) zur Darstellung bringen, Wagner das „Rein-Menschliche“ (zit. nach Öhlschläger und Pornschlegel 2000, S. 204). Bei beidem handelt es sich um – gewiss nicht zufällig gleich klingende – mediale Zielvorgaben, die mit der Wirkung der jeweiligen Mythos-Inszenierung verbunden sind. Die These des vorliegenden Beitrags könnte also lauten, dass die Medialität des *Joseph* in hohem Maß durch die sich im Roman abzeichnende Relation zum *Ring* bedingt ist. Man kann sagen, dass durch die Reflexion des Mythos und das Anstreben des „Ewig-Menschlichen“ im Text gleichsam eine Bewegung entsteht, die zum Wagner'schen Vorbild hin- und zugleich davon wegführt. Daraus resultiert ein Phänomen, das, wie bereits angedeutet wurde, auch in der Kunst Wagners anzutreffen ist: die Tendenz zur Auflösung des Medialen.

1. Das „Rein-Menschliche“: Auflösung des Medialen bei Wagner

Die Grundsteinlegung des Richard-Wagner-Festspielhauses in Bayreuth erfolgte nur ein Jahr nach der Gründung des Zweiten Deutschen Kaiserreichs. Manchem Beobachter erschien dies als schicksalhafte Koinzidenz. So bezeichnete etwa

Franz Merloff in seiner 1873 erschienenen Schrift *Richard Wagner und das Deutschtum* den Komponisten als „geistigen Vorkämpfer unserer Siege“ und „ein neues Zion verkündenden Propheten des deutschen Einigungswerkes“ (zit. nach Zelinsky, 1983, S. 8). Später maß auch Thomas Mann der raschen Aufeinanderfolge beider Ereignisse tiefere Bedeutung bei. Für ihn verkörperten Richard Wagner und Otto von Bismarck gleichermaßen die Hegemonie des „deutschen Geistes“ (Hanisch, 1986, S. 626).

Ursprünglich entsprach diese Sicht dem Selbstbild Wagners; doch da er vom neu gegründeten Reich keine Unterstützung für sein Festspielhaus erhielt, gab er die Hoffnung auf Bayreuth als kulturelles Äquivalent zur Reichsgründung auf (S. 627). Stattdessen nahm er sich vor, seinen lang gehegten Traum von einer Vormachtstellung des Theaters zu verwirklichen. Seine Unternehmung, eine solche „Theatrokratie“ (Nietzsche, 1954, S. 929) zu errichten, war eng mit seinem Konzept eines Gesamtkunstwerks verbunden. Wie Clemens Porschlegel und Claudia Öhlschläger in ihrem Aufsatz *Welttheaterwelt. Zur Struktur des Performativen im ‚Gesamtkunstwerk‘ Richard Wagners* zeigen, kommt darin dem idealisierten Volksbegriff des Komponisten ein zentraler Stellenwert zu. Tatsächlich war es von Beginn an für das „Volk“ gedacht, das sich bei der Aufführung von Festspielen als absolute Einheit erleben sollte. Der Sinn des angestrebten Gesamtkunstwerks liegt dementsprechend in seiner gemeinschaftlichen Durchführung (S. 205), die letztlich eine Glorifizierung des Volkskörpers bedeutet. In diesem Zusammenhang erfüllt die Inszenierung germanischer Mythen eine entscheidende Funktion, nämlich die, dem Volk die eigenen Ursprünge erlebbar zu machen. Da Wagner an ein natürliches Schöpfer_tum des Volkes glaubte (Öhlschläger und Porschlegel, 2000, S. 176), ging er davon aus, dass es sich dadurch in gewisser Weise selbst reproduzieren würde.

Der Idee nach generiert das mit dem Gesamtkunstwerk verbundene Gemeinschaftserlebnis Empfindungen des „Rein-Menschlichen“ (Richard Wagner), durch die alle Festspielteilnehmer eins werden (S. 204). Zudem verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander, sodass die inszenierte Bildwelt wirklich zu dem wird, was sie bedeutet, „womit die Unterscheidung von Naturerscheinung und Darstellung erlischt: ‚Urbild und Reinkarnation‘ fallen in eins, der Mythos offenbart unter Umgehung jeglicher Verweisstruktur das Wesen des Seins, macht es ästhetisch unmittelbar erlebbar“ (S. 177). Die Differenz zwischen Inszenierung und Inszeniertem, der Darstellung des Mythos und diesem selbst, wird also zum Verschwinden gebracht. Man kann auch sagen, dass in Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks „wahr ist, was wirkt“ (S. 215).

Einen wesentlichen Beitrag zu der Erzeugung einer solchen Realität sui generis leistet im Gesamtkunstwerk das Orchester, in dem Wagner das Pendant zum Chor der griechischen Tragödie erblickte. Doch während dieser als reflektierende Instanz in Erscheinung tritt, hat der Klang des Wagner'schen Orchesters die gegenteilige Funktion, den Intellekt durch die Übermittlung

starker Empfindungen tendenziell auszuschalten (S. 193). Die „unendliche Melodie“ bietet hierfür ein besonders eindrucksvolles Beispiel:

Als künstlerisches Verfahren ist die unendliche Melodie Bestandteil von Wagners Überwältigungsästhetik. Und nicht zufällig schildert Wagner [in seinem Aufsatz *Zukunftsmusik*, Anm. d. Verf.] ihre Funktion und intendierte Wirkung in Naturmetaphern, indem er sie mit dem beredten Schweigen des Waldes vergleicht, das er der Geräuschkulisse der Stadt entgegensetzt. [...] Die unendliche Melodie versucht, eine Totalität zu erzeugen, in welcher der Rezipient völlig aufgeht, die er nicht wirklich zu erfassen vermag, und die gerade daraus ihre suggestive Wirkung zieht. (Voigt, 2003, S. 178)

An der Herstellung einer solchen illusionistischen Totalität wirken im Richard-Wagner-Festspielhaus auch Elemente wie die vollständige Verdunkelung oder der über dem Orchestergraben angebrachte Schalldeckel mit, der die von Wagner beklagte „widerwärtige Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates“ (Wagner, 1907, S. 336) verhindern soll. Im Übrigen meinte der Komponist einmal, dass er das „unsichtbare Theater“ erfinden wolle – das „unsichtbare Orchester“ habe er nämlich schon geschaffen und gedenke, es noch „unhörbar“ zu machen (zit. nach Öhlschläger und Pornschlegel, 2000, S. 195). Ungeachtet ihres scherzhaften Tons spiegelt diese Äußerung die oben beschriebene Ambition Wagners in gewisser Weise wider; denn mit der Unhörbarkeit des Orchesters hätte seine Kunst tatsächlich das Maximum an ästhetischer Unmittelbarkeit erreicht.

2. „Humanisierung des Mythischen“: Manns *Joseph* aus zeitgeschichtlicher Perspektive

Im Zuge des Jahres 1871 kam der germanischen Mythologie ein hoher Stellenwert zu, da sie der Identitätsfindung und Selbstlegitimierung des neu gegründeten Deutschen Reiches diene. Von der zu dieser Zeit entstehenden Mythenkonjunktur war insbesondere die Rezeption von Wagner-Opern betroffen, die offensichtlich dazu angetan waren, imperialistische Großmachtphantasien zu beflügeln:

Im deutschen Fall wurde der Mythos rasch in die Sonderentwicklung eingepaßt. Das Bild von Siegfried, dem sonnenblonden Heldenknaben, ließ die „Brust deutscher Jugend von Hochgefühlen männlicher Herrlichkeit schwellen“ – wie Thomas Mann beobachtete; ein trivialisiertes Bild, das sich prächtig dazu eignete, die harte, kämpferische deutsche Jugend von der angeblich schlappen, verweichlichten „welchen“ Jugend zu unterscheiden; ein Bild auch, das leicht rassistisch aufgefüllt werden und als Rechtfertigung für den Imperialismus nach außen und innen herhalten konnte: sei's auch zunächst nur in Form eines entschiedenen Kulturdarwinismus. (Hanisch, 1986, S. 630)

Die ideologische Vereinnahmung des Wagner'schen Werks reichte bis in die Kriegspropaganda von 1914/15, ja bis in die Front hinein, wo es deutsche Stellungen gab, die nach Figuren aus dem *Ring des Nibelungen* benannt waren (S. 638). Nicht einmal die vernichtende Kriegsniederlage vermochte es, die einschlägige Instrumentalisierung Wagners zu beenden; Bayreuth blieb eine

„völkische Festspielstätte“ (Zelinsky, 1983, S. 278). Dann kamen die Bayreuther Festspiele des Jahres 1933, die im Grunde

Hitler-Festspiele [waren]; auf fast allen Fenstern Hakenkreuzfahnen; in den Buchläden *Mein Kampf* an Stelle von *Mein Leben* [Wagners Autobiographie, Anm. d. Verf.]; überall die schwarze SS-Uniform. Hitlers offiziell-zeremoniell-österreichischer Handkuß für Frau Winifred Wagner, der „hohen Frau“, steht in Parallele zum Handschlag und der strammen Verbeugung vor Hindenburg in Potsdam. Hier der symbolische Anschluß des Nationalsozialismus an die deutsche Kunst, dort der Anschluß an die alten Machteliten. (Hanisch, 1986, S. 638)

Bayreuth wurde zur nationalsozialistischen Propagandastätte umfunktioniert. *Der Völkische Beobachter* schrieb: „Der Festspielhügel soll ein Wallfahrtsort gerade der Deutschen sein“ (Bauer, 2001, S. 124). Man kann auch sagen, dass die Bayreuther Festspiele für das „Dritte Reich“ das werden sollten, was die Dionysien für das antike Griechenland gewesen waren, nämlich der Ort, an dem sich das Volk als politische Einheit reproduziert (Öhlschläger und Pornschlegel, 2000, S. 215).

Vor dem Hintergrund der jahrzehntelang betriebenen Instrumentalisierung auch und gerade des Mythos Wagner'scher Prägung erscheint Thomas Manns *Joseph-Roman* in gewisser Weise als ein Versuch zu dessen Rehabilitierung. Bekanntlich hat Mann Wagners künstlerische Ausgestaltung mythischer Inhalte sehr geschätzt und gegen ihre Verhöhnung durch die Nationalsozialisten verteidigt. In seinem 1937 in Zürich gehaltenen Einführungsvortrag zum *Ring des Nibelungen* etwa richtet er sich gegen den „feindseligen Mißbrauch“ (Mann, 1973a, S. 502) der Tetralogie und meint, dass Wagner zwar selbst dafür „die Handhabe“ biete (S. 502.), doch nicht aus dem „Zeitalter bürgerlicher Bildung“ herausgetreten sei, „um eine geistmörderische Staatstotalität dafür einzutauschen“ (S. 527).

Was Mann bei der Arbeit an *Joseph und seine Brüder* vorschwebte, war eine „Humanisierung des Mythischen“ (Mann, 1973b, S. 732). „Als Erzähler“, erklärt er kurz nach dem Erscheinen des ersten Teils des Romans,

bin ich zum Mythos gelangt – indem ich ihn freilich, zur grenzenlosen Geringschätzung der nichts als Seelenvollen und Möchtegern-Barbaren, humanisiere, mich an einer Vereinigung von Mythos und Humanität versuche, die ich für menschheitlich zukünftiger halte als den einseitig- augenblicksgebundenen Kampf gegen den Geist, das Sich-beliebt-Machen bei der Zeit durch eifriges Herumtrampeln auf Vernunft und Zivilisation. (Mann, 1973c, S. 464 f.)

Anders ausgedrückt, war der Mythos gleichsam der Ort, wo Mann der NS-Ideologie noch vor seiner Zeit im Exil den Kampf ansagte. Dabei bezog er sich auch auf den *Ring des Nibelungen*, über den die nationalsozialistischen Kulturträger, diese „nichts als Seelenvollen und Möchtegern-Barbaren“, die Deutungshoheit beanspruchten. Indem er sein Humanisierungsbestreben darauf ausweitete, setzte er ein deutliches Zeichen gegen die einschlägige

Vereinnahmung des Wagner'schen Paradigmas. Diese Distinktionsstrategie wurde jedoch von vielen Autoren und Kritikern, insbesondere denen der Linken, missverstanden. Der Mythos war bei ihnen allgemein bereits derart in Verruf geraten, dass sie die im *Joseph* angelegten feinen Unterschiede nicht erkennen konnten oder wollten. So monierte Ernst Ottwald, dass Mann mit seinem Romanprojekt das gleiche Feld betrat, das seine ideologischen Widersacher bestellten. Für Alfred Kurella war der soeben erschienene erste Teil des *Joseph* gar „Geist vom Geiste der Henker Deutschlands“! (Borchmeyer, 2000, S. 84)

Längst entspricht der *Communis opinio*, was Volker Meid in der *Metzler Literatur Chronik* schreibt: „Ziel des Romans war es, das Wesen des Menschen von seinen mythischen Anfängen her zu begreifen, [...] ohne dabei der anti-intellektuellen Mode zu verfallen“ (Meid, 2006, S. 581) – von der, so lässt sich hinzufügen, die Wagner-Rezeption so stark beeinflusst war.

3. Das „Ewig-Menschliche“ im *Joseph*: Mann auf den Spuren Wagners

Manns Arbeit an *Joseph und seine Brüder* fällt nach eigenem Bekunden in eine Schaffensphase,

als meine Lebensjahre und die Leiden und Erschütterungen der Epoche mein dichterisches Trachten hinweggewandt hatten vom Bürgerlich-Besonderen und Individuellen und bestimmt hatten, das Typische und Mythische, das Wiederkehrend-Immerseiende und Ewig-Menschliche zu seinem Gegenstand zu machen. (Mann, 1960, S. 203)

Das Letztgenannte erinnert stark an den gleich klingenden Terminus Wagners, für den das „Rein-Menschliche“ gewissermaßen die mediale Zielvorgabe seiner Kunst darstellt: Nur durch die Freisetzung einschlägiger Gefühle, so die Idee, könnten die Teilnehmer am Gesamtkunstwerk ihre Individualität gleichsam von sich abstreifen und zu einem einheitlichen Volkskörper verschmelzen. Dabei erfüllt die Mythos-Inszenierung eine entscheidende Funktion. Sie soll nämlich das Erreichen des „Rein-Menschlichen“ befördern, das wiederum dazu dienen soll, sich weiter in den dargebotenen Mythos zu vertiefen. Was nun Manns „dichterisches Trachten“ nach dem „Ewig-Menschlichen“ mit diesem Vorgang verbindet, ist der Festgedanke, der für den *Joseph* ebenso zentral zu sein scheint wie er es für den *Ring* ist, den Wagner von Beginn an im Festspielformat konzipierte. „Das Fest im Sinne der mythischen Zeremonie und der heiter-ernsten Wiederholung eines Urgeschehens ist ja beinahe das Grundmotiv meines Romans“, erklärt Mann 1939 in einem Brief an Karl Kerényi (Borchmeyer, 2000, S. 86). Entsprechend lässt er im *Joseph* den Erzähler sagen:

Denn es ist, ist immer, möge des Volkes Redeweise auch lauten: Es war. So spricht der Mythos, der nur das Kleid des Geheimnisses ist; aber des Geheimnisses Feierkleid ist das Fest, das wiederkehrende, das die Zeitfälle überspannt und das Gewesene und Zukünftige seiend macht für die Sinne des Volks. [...] Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythos, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart! Todesfest, Höllenfahrt, bist Du wahrlich

ein Fest und eine Lustbarkeit der Fleischesseele, welche nicht umsonst dem Vergangenen anhängt, den Gräbern und dem frommen Es war. (Mann, 2016, S. 54 f.)

Unter Verwendung der Kleid-Metapher apostrophiert der Erzähler den Mythos hier als eine Form der Überlieferung, die im Fest – darauf verweist die einschlägige Rede vom „Feierkleid“ – als solche zelebriert wird. Der Inhalt des zitierten Abschnitts rückt den *Joseph* in unverkennbare Nähe zu Wagners *Ring* bzw. der sich darin manifestierenden Festspiel-Idee. Wie gesehen, zielt Wagner mit seiner Kunst auf die Erzeugung einer gewissen Überzeitlichkeit ab, um die Differenz zwischen der Inszenierung des Mythos und diesem selbst zum Verschwinden zu bringen. Im Vergleich dazu stellt das „Fest der Erzählung“ im *Joseph* „Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwör[]t den Mythos, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart“.

Die medialen Zielvorgaben beider Werke stimmen also in den wesentlichen Punkten überein. Natürlich kann dies aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Mann beim Streben nach dem „Ewig-Menschlichen“ anderer Mittel bedienen muss als Wagner. Das „Fest der Erzählung“ kann eben nur verwirklicht werden als Erzählung.

Eine wichtige Rolle spielt dabei das mündliche Erzählen der Romanfiguren untereinander. Jan Assmann zufolge führt Mann bereits im ersten Band des *Joseph* eine „spezifisch hebräische“ Ausprägung der kulturellen Gedächtnisübung vor und stellt sie dem Fest und der Schule als den beiden wichtigsten Formen institutionalisierter Überlieferung zur Seite. Aus Sicht Assmanns entspricht diese „spontane und intime Form ‚zeremonieller Kommunikation‘“ jenem biblischen bzw. jüdischen Motiv, das im Roman als das „Schöne Gespräch“ bezeichnet wird. Gemeint ist damit eine Art der Unterredung, die, wie es im Text heißt,

nicht [...] dem nützlichen Austausch diene und der Verständigung über praktische oder geistliche Fragen, sondern der bloßen Aufführung und Aussagung des beiderseits Bekannten, der Erinnerung, Bestätigung und Erbauung, und ein redender Wechselsang war, wie die Hirtenknechte ihn tauschten des Nachts auf dem Felde am Feuer und anfangen: „Weißt du davon? Ich weiß es genau.“ (Mann, 2016, S. 114)

Nach Assmann stellt sich der *Joseph*-Roman mit dem „Schönen Gespräch“ in beste biblische Tradition (Assmann, 2004, S. 195). Da diese Form kultureller Erinnerung aber mit der Mündlichkeit zusammenhängt, darf angenommen werden, dass es sich beim „Ewig-Menschlichen“ im Sinne Manns um etwas vom Schriftlichen Losgelöstes, Absolutes handelt – auch wenn es paradoxerweise nur im Text zu finden ist (Marquardt, 2012, S. 90 ff.).

4. Im „Brunnen der Vergangenheit“: Historisierung im *Joseph*

Der *Joseph* ist in einer altherwürdigen, biblischen Sprache abgefasst. Mit ihrer Hilfe baut der Erzähler die Fiktion einer mythischen Weltordnung auf, die er aber immer wieder durchbricht, indem er unerwartet moderne Wendungen

benutzt. Mann schien besonders viel Wert darauf gelegt zu haben, den Roman, wie er es einmal in einem Vortrag ausdrückte, in einer „das Archaische und Moderne, das Epische und das Analytische sonderbar vermischenden Sprache“ (Mann, 1960b, S. 663) zu schreiben.

Obwohl der Erzähler im *Joseph* nicht deutlich in Erscheinung tritt, kann man davon ausgehen, dass er derselben Zeit angehört wie der Autor. Um den zeitlichen Abstand zwischen dem Protagonisten und einem seiner Vorfahren zu bestimmen, spricht er beispielsweise von „rund sechshundert babylonische[n] Umlaufsjahre[n]“ (Mann, 2016, S. 17) und erklärt im Pluralis Auctoris, dies sei „eine Spanne, so weit wie von uns zurück ins gotische Mittelalter“ (S. 17). Der Umstand, dass er im zwanzigsten Jahrhundert eine alttümliche Sprache verwendet, die damit verbundene Sprachmimikry aber immer wieder durch bewusste Leserirritationen auflöst, hängt mit seiner Ironie zusammen, der notwendig ein Moment der Distanzierung vorausgeht. Hierzu meint Karin Leich:

Schon durch die Distanzierung, die Thomas Mann als ein dem epischen Erzählen inhärentes Moment darstellt – denn ohne Distanz kann es kein Erzählen, keine Geschichte geben, – stellt sich notwendigerweise Ironie gegenüber den zu erzählenden Gegenständen ein. Ironie ist ein Moment des Erzählens, das jedoch nicht unbedingt humoristisch wirken muss. Der *Joseph-Roman* erscheint als ein Sprachkunstwerk [...] mit dem der Epik inhärentes Moment der Ironie. (Leich, 2008, S.123 f.)

Thomas Manns *Joseph-Roman* beginnt, wie Wagners *Ring* übrigens auch, mit einem *Vorspiel*. Der Eingangspassus des Textes lautet: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“ (Mann, 2016, S. 11) Hier kommt eine jener absoluten Metaphern im Sinne Hans Blumenbergs zum Ausdruck, die „nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können“ (Blumenberg, 1960, S. 11) und doch prinzipiell unanschauliche Ideen ziemlich gut veranschaulichen. Die Brunnenmetapher im *Vorspiel* erfüllt eine entsprechend paradoxe Funktion, da sie die Unbestimmbarkeit der Zeit vor Augen führt, in die der Erzähler gemeinsam mit dem Leser reisen möchte: „Währt sie schon allzu lange, die Fahrt? Kein Wunder, denn diesmal ist es eine Höllenfahrt! Es geht hinab und tief hinab unter Tag mit uns Erbleichenden, hinab in den nie erloteten Brunnenschlund der Vergangenheit.“ (Mann, 2016, S. 53 f.) Solche Fahrten unternimmt in gewisser Weise auch der Protagonist des Romans; denn immer wenn er über den Anfang der Dinge sinniert,

schwindelte es den jungen Joseph, genau wie uns, indem wir uns über den Brunnenrand neigen, und trotz kleiner uns unzukömmlicher Ungenauigkeiten, die sein hübscher und schöner Kopf sich erlaubte, fühlen wir uns ihm nahe und zeitgenössisch in Hinsicht auf die Unterweltschlünde von Vergangenheit, in die auch er, der Ferne, schon blickte. Ein Mensch wie wir war er, so kommt uns vor, und trotz seiner Frühe von den Anfangsgründen des Menschlichen (um vom Anfang der Dinge überhaupt nun wieder ganz zu schweigen) mathematisch genommen ebensoweit entfernt wie wir, da diese tatsächlich im Abgründig-Dunklen des Brunnenschlundes liegen [...]. (S. 20)

Wie man sieht, versucht der Erzähler ein von Wohlwollen bestimmtes Nahverhältnis des Lesers zu Joseph herzustellen, indem er neben seiner physischen und geistigen Schönheit („hübscher und schöner Kopf“) auch hervorhebt, dass er ein „Mensch wie wir war“. Die so entstehende Perspektive des „Ewig-Menschlichen“ wird aber zugleich ironisch gebrochen. Joseph und der Erzähler bzw. Leser sind zwar, wie es im Zitat heißt, „mathematisch genommen“ gleich weit entfernt von den „Unterweltschlünde[n] von Vergangenheit“, weshalb es allen bei einem Blick hinab in den metaphorischen Brunnengleichmaßen schwindlig werden muss; doch durch den hier betriebenen Reflexionsaufwand, der sich bezeichnenderweise in der modernistischen Rede von der mathematischen Exaktheit konzentriert, wird eine ironische Distanz zum Helden erzeugt. Man kann also sagen, dass der Erzähler gerade da, wo er die Relevanz der Zeit in Abrede stellt, in Wirklichkeit den historischen Abstand zu seinem Gegenstand betont. Diese Form der Historisierung tritt auch im folgenden Beispiel deutlich zutage:

Was uns beschäftigt, ist nicht die bezifferbare Zeit. Es ist vielmehr ihre Aufhebung im Geheimnis der Vertauschung von Überlieferung und Prophezeiung, welche dem Wort ‚Einst‘ seinen Doppelsinn von Vergangenheit und Zukunft und damit seine Ladung potentieller Gegenwart verleiht. (Mann, 2016, S. 33)

Der Erzähler spricht sich hier – wiederum mit einer modernistischen Wendung – gegen die „bezifferbare Zeit“ aus, signalisiert aber zugleich die Notwendigkeit ihrer „Aufhebung“. So historisiert er das Erzählte in dem Maß, wie er eine ironische Distanz dazu schafft. Zwar erläutert er den temporalen „Doppelsinn“ des Wortes *einst* und unterstreicht damit den Vorrang, der im *Joseph*-Roman dem zeitlosen Mythos zukommt. Indem er sein Erzählen jedoch derart reflektiert, lässt er gleichsam die Maske fallen und gibt sich als moderner Zeitgenosse zu erkennen.

5. Nergal, Mars, Saturn und Orion: Mythische Überblendungen im *Joseph*

Dem mythischen Erzählen des *Joseph* gemäß haben die Helden des Romans kein lineares Verständnis von Zeit. Ein Beispiel dafür ist der folgende Textabschnitt, in dem Josephs Vater Jaakob beim Verhandeln mit Hemor in tiefe Gedanken versinkt:

[H]undert Schekel Silbers für ein Saatland, so groß wie zwölf ein halb Morgen, forderte er und fügte, gefaßt auf ein zähes Feilschen, die Frage hinzu, was das sei zwischen einem solchen Käufer und ihm! Doch Jaakob feilschte nicht. Seine Seele war bewegt und erhoben von Nachahmung, Wiederkehr, Vergegenwärtigung. Er war Abraham, der von Osten kam und von Ephron den Acker, die doppelte Grabstätte kaufte. Hatte der Gründer mit Hebrons Haupt und mit den Kindern Heth um den Preis gehadert? Es gab die Jahrhunderte nicht. (Mann, 2016, S. 160 f.)

Hier wird in der erlebten Rede offenbar, dass Jaakob ein lineares Zeitbewusstsein abgibt. Für ihn „gab [es] die Jahrhunderte nicht“ und deshalb sieht er sich nicht nur als Nachkommen Abrahams, nein, „[e]r war Abraham“!

So verwundert es kaum, dass er seine Sicht einnimmt und Joseph mit Isaak gleichsetzt, als er ihm folgende Begebenheit erzählt:

[D]u warst Isaak, mein Spätling und Erstling, und ein Lachen hatte der Herr uns zugerichtet, als er dich anzeigte, und warst mein ein und alles, und auf deinem Haupte lag alle Zukunft. Und nun forderte er dich mit Recht, wenn auch gegen die Zukunft. Da spaltete ich Holz zum Brandopfer und legte es auf den Esel und setzte das Kind dazu und zog aus mit den Hausknechten von Beerscheba drei Tage weit hinab gegen Edom und das Land Muzri und gegen Horeb, seinen Berg. Und als ich den Berg des Herrn von ferne sah und den Gipfel des Berges ließ ich den Esel zurück mit den Knaben, daß sie auf uns warteten, und legte auf dich das Holz zum Brandopfer und nahm das Feuer und Messer, und wir gingen allein. [...] Und als du mit deiner Stimme sagtest: „Wir haben Feuer und Holz; wo ist aber das Schaf zum Brandopfer?“, da konnte ich nicht antworten, wie ich hatte müssen, daß der Herr sich schon ersehen werde ein Schaf, sondern mir wurde so weh und übel, [...] Und da wir zur Stätte kamen, baute ich den Schlachtisch aus Steinen und legte es obenauf. Und nahm das Messer und bedeckte mich der Linken dein Augenpaar. Und wie ich das Messer zückte und des Messers Schneide gegen deine Kehle, siehe, da versagte ich vor dem Herrn, und es fiel mir der Arm von der Schultern. (S. 103 f.)

Wie unschwer zu erkennen ist, handelt es sich hier im Grunde um die Opferungsszene aus dem Buch Mose. Da Jaakobs Bewusstsein nicht historisch, sondern mythisch geprägt ist, schildert er sie so, als seien er und Joseph es gewesen, die sie erlebten. Der Unterschied zwischen ihm und Abraham scheint im Zitat tatsächlich aufgehoben, wodurch sich der Akzent von der Individualität der Figuren auf das „Ewig-Menschliche“ verschiebt. Zudem kann Jaakob als Reinkarnation Abrahams mit seiner Erzählung die mythische Opferungsszene für den Leser von Neuem erfahrbar machen. Hier handelt es sich um ein Phänomen, das man in ähnlicher Form vom Wagner'schen Konzept des Gesamtkunstwerks her kennt, wo ja Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tendenziell miteinander verschmelzen, sodass die Differenz zwischen der Inszenierung des Mythos und diesem selbst verschwindet. Gleichwohl ist der zitierte Abschnitt zutiefst ironisch. Die einschlägige Distanz zum Erzählten ist allein schon dadurch gegeben, dass das mythische Weltverständnis Jaakobs dem linearen Zeitbewusstsein des Lesers zuwiderläuft. Dabei ist es jedoch entscheidend, dass dieser durch irritierende Momente (etwa die paradoxe Formulierung „mein Spätling und Erstling“) daran gehindert wird, seine Vorbehalte gegen die Sichtweise des Protagonisten gänzlich abzulegen. So taucht er gleichsam in die mythische Fiktion des Textes ein, bleibt sich ihrer aber stets bewusst.

Wenn man so will, bildet die Geschichte Abrahams die Hintergrundfolie, auf der sich Jaakobs Identität verwirklicht. Für die mythische Welt des *Joseph-Romans*, dessen Figuren keine lineare Zeit kennen, ist dieser Fall keineswegs untypisch. Auf erzählerischer Ebene werden solche Überblendungen besonders häufig mit Mythen verschiedener Kulturkreise vorgenommen (Fischer, 2002). Ein schönes Beispiel für diesen, wie Franka Marquardt es ausdrückt,

„enzyklopädisch-frivolen Mythensynkretismus“ (Marquardt, 2012, S. 91) bietet folgende Textstelle, wo der Erzähler einen Exkurs in den Bereich der Astrologie unternimmt:

Nergal war da, nicht weit vom Zenit, ein wenig südöstlich, der siebennamige Feind, der Elamiter, der Pest und Tod verhängt und den wir Mars nennen. Aber früher als er hatte Saturn, der Beständige und Gerechte, sich über den Horizont erhoben und glänzte südlich im Mittagskreis. Prunkvoll, mit seinem roten Haupte, stellte Orions vertraute Figur sich dar, ein Jäger auch er, gegürtet und wohlbewehrt, nach Westen geneigt. (Mann, 2016, S. 60 f.)

Indem der Erzähler die Namen der genannten Planeten, wie man sieht, nicht in metaphorischem, sondern in buchstäblichem Sinn gebraucht, ruft er dem Leser die einschlägigen Mythen ins Bewusstsein und füllt sie gleichsam mit neuem Leben. Dass sie der mesopotamischen (Nergal), griechischen (Orion) und römischen Kultur (Mars und Saturn) angehören, akzentuiert zum einen das „Ewig-Menschliche“, das sie alle gleichermaßen repräsentieren. Zum anderen erzeugt ihre irritierende Überblendung aber die Distanz, die nötig ist, um den Mythos des Romans zu reflektieren.

Fazit

Ziel der Untersuchung war es, anhand der in Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* stattfindenden Inszenierung des Mythos die Medialität des Textes näher zu beleuchten. Die These lautete, dass der *Joseph*-Roman medial gesehen stark von dem Verhältnis bedingt ist, das er zu Richard Wagners *Ring des Nibelungen* aufweist, weshalb sich darin ein Phänomen abzeichnet, das auch in der Wagner'schen Kunst anzutreffen ist, nämlich die Tendenz zur Auflösung des Medialen.

Im ersten Abschnitt wurde Wagners Konzept eines Gesamtkunstwerks skizziert. Wie gesehen, kommt darin dem idealisierten Volksbegriff des Komponisten ein hoher Stellenwert zu. So offenbart sich der Sinn des angestrebten Gesamtkunstwerks denn auch in seiner gemeinschaftlichen Durchführung. Der Idee nach schweißen die Gefühle des „Rein-Menschlichen“ (Richard Wagner), die in den einschlägigen Festspielen entstehen, alle Festspielteilnehmer zu einem einheitlichen Volkskörper zusammen. Dabei erfüllt die Inszenierung germanischer Mythen eine wichtige Funktion: sie macht dem Volk die eigenen Ursprünge erlebbar, indem sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft derart miteinander verschmilzt, dass die Differenz zwischen Inszenierung und Inszeniertem, der Darstellung des Mythos und diesem selbst zum Verschwinden gebracht wird. Insofern kann man hier von einer tendenziellen Auflösung des Medialen sprechen.

Es ist kaum verwunderlich, dass die Rezeption von Wagner-Opern im Zuge der deutschen Reichsgründung 1871, als die germanische Mythologie verstärkt der nationalen Identitätsfindung und Selbstlegitimierung diene, eine einschlägige Prägung erhielt. Der zweite Abschnitt dieser Arbeit zeichnete die damals beginnende Geschichte der ideologischen Vereinnahmung nach, die Wagners

Werk bis zur Zeit des Nationalsozialismus durchlief. Vor ihrem Hintergrund erscheint Manns *Joseph* in gewisser Weise als ein Versuch zur Rehabilitierung des Wagner'schen Paradigmas. Entsprechend war es dem Autor beim Schreiben des Romans um eine „Humanisierung des Mythischen“ zu tun. Dabei war der Mythos gleichsam der Ort, wo Mann der NS-Ideologie noch vor seiner Zeit im Exil den Kampf ansagte, indem er sich auch oder gerade auf den *Ring* bezog, über den die nationalsozialistischen Kulturträger die Deutungshoheit beanspruchten.

Der dritte Abschnitt ging der naheliegenden Frage nach, inwiefern Manns Streben nach dem „Ewig-Menschlichen“ vergleichbar ist mit dem „Rein-Menschlichen“ im Sinne Wagners. Dabei wurde festgestellt, dass der Festgedanke für die Medialität des *Joseph* ebenso bestimmend ist wie für die des *Rings*: Während Wagner mit seiner Festspielkunst auf die Erzeugung einer gewissen Überzeitlichkeit abzielt, um die Differenz zwischen der Inszenierung des Mythos und diesem selbst verschwinden zu lassen, stellt das „Fest der Erzählung“ im *Joseph* „Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwör[]t den Mythos, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart“. So kristallisierte sich heraus, dass die medialen Zielvorgaben beider Werke in den wesentlichen Punkten übereinstimmen. Natürlich kann dies aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Mann anderer Mittel bedienen muss als Wagner, um die Maßgabe des „Ewig-Menschlichen“ zu erreichen. Eine wichtige Rolle spielt hier, wie gesehen, jene „spontane und intime Form ‚zeremonieller Kommunikation‘“ (Jan Assmann), die im *Joseph* als das „Schöne Gespräch“ bezeichnet wird. Da sie aber mit der Mündlichkeit der Romanfiguren zusammenhängt, darf angenommen werden, dass es sich bei dem von Mann angestrebten „Ewig-Menschlichen“ um etwas vom Schriftlichen Losgelöstes, Absolutes handelt – auch wenn es paradoxerweise nur im Text zu finden ist.

Der Leser des *Joseph* kann nur durch den kritischen Intellekt an dem im Roman dargebotenen Mythos teilhaben. Dies bildet den vielleicht größten Unterschied zur Mythos-Inszenierung im *Ring*, bei der ja eben nicht gedacht werden soll. Eines der Verfahren, durch die der dem *Joseph* eigene Reflexionsmodus entsteht, ist eine bestimmte Form der Historisierung, mit der sich der vierte Abschnitt befasste. Zunächst wurde geklärt, dass der Erzähler des Romans derselben Zeit wie der Autor angehört. Der Umstand, dass er im zwanzigsten Jahrhundert eine altehrwürdige, biblische Sprache verwendet, die damit verbundene Sprachmimikry aber immer wieder durch bewusste Leserirritationen auflöst, hängt mit seiner Ironie zusammen, der notwendig ein Moment der Distanzierung vorausgeht. Man kann auch sagen, dass er das Erzählte in dem Maß historisiert, wie er eine ironische Distanz dazu schafft. In den Textbeispielen, die dann vorgeführt wurden, unterstreicht der Erzähler den Vorrang, der im *Joseph*-Roman dem zeitlosen Mythos zukommt. Doch lässt er gleichsam die Maske fallen und gibt sich als moderner Zeitgenosse zu erkennen, indem er sein mythisches Erzählen stark reflektiert und dabei nicht zufällig verräterische Formulierungen wie etwa „mathematisch genommen“ oder

„bezifferbare Zeit“ gebraucht. So betont er gerade da, wo er die Relevanz der Zeit in Abrede stellt, in Wirklichkeit den historischen Abstand zu seinem Gegenstand.

Im letzten Abschnitt wurde ein weiteres Verfahren behandelt, das im *Joseph* zur Reflexion des Mythos beiträgt, nämlich die Überblendung von Geschichten aus dem Alten Testament und Mythen unterschiedlicher Kulturen. Wie deutlich wurde, haben die Protagonisten, dem mythischen Erzählen des Romans gemäß, kein lineares Verständnis von Zeit. So bildet beispielsweise das Leben Abrahams gleichsam die Hintergrundfolie, auf der sich Jaakobs Identität verwirklicht, wodurch sich der Akzent von der Individualität der Figuren auf das „Ewig-Menschliche“ verlagert. Als Reinkarnation Abrahams kann Jaakob außerdem bestimmte religiöse Mythen für den Leser von Neuem erfahrbar machen – ein Phänomen, das, wie gesehen, in ähnlicher Form auch in Wagners Kunst auftritt. Gleichwohl erzeugt die Überblendung der Geschichten Jaakobs und Abrahams eine ironische Distanz zum Erzählten, da das mythische Weltverständnis Jaakobs dem linearen Zeitbewusstsein des Lesers zuwiderläuft, wobei es jedoch entscheidend ist, dass dieser durch irritierende Formulierungen daran gehindert wird, seine Vorbehalte gegen die Sichtweise des Protagonisten gänzlich abzulegen. Die Überblendung von Mythen unterschiedlicher Kulturkreise funktioniert, wie gesehen, nach demselben Prinzip: einerseits erneuern sie sich in gewisser Weise vor dem geistigen Auge des Lesers und akzentuieren dabei das „Ewig-Menschliche“, das sie alle gleichermaßen repräsentieren; auf der anderen Seite aber erzeugt ihr irritierender Synkretismus die für die Reflexion des Mythos erforderliche Distanz.

Abschließend ist festzuhalten, dass im *Joseph* durch das freie Spiel mit mythischen und biblischen Quellen ein Konstrukt zum Vorschein kommt, das an keine bestimmte mediale Struktur gebunden ist. Beim „Ewig-Menschlichen“, wie Mann es anstrebt, handelt es sich um etwas Absolutes, das sich weder schriftlich noch mündlich einschränken lässt. Vielmehr muss es einen solchen medialen Rahmen sprengen, um überhaupt erst zur Entfaltung zu gelangen. So kann man sagen, dass die Mythos-Inszenierung im *Joseph*, ähnlich wie die im *Ring*, jegliche Medialität unterläuft und tendenziell auflöst.

Literaturverzeichnis

- Assmann, J. (2004). „Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 6. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Bauer, H. J. (2001). *Die Wagners. Macht und Geheimnis einer Theaterdynastie*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Blumenberg, H. (1960). *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn: Bouvier.
- Borchmeyer, D. (2000). „Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos. Richard Wagner und die Folgen“. In: *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen. München: C.H. Beck.

- Bazarkaya, O. K. ve Öztürk, B. (2017). *Auflösung des Medialen: Thomas Manns Joseph und Seine Brüder und Richard Wagners Ring des Nibelungen*. *Humanitas*, 5(10), 61-76
- Fischer, B. J. (2002). *Handbuch zu Thomas Manns Josephsromanen*. Tübingen/Basel: Francke.
- Hanisch, E. (1986). „Die politisch ideologische Wirkung Wagners“. In: *Richard-Wagner- Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Heftrich, E. (1993). *Geträumte Taten*. Frankfurt a.M.: Victorio Klostermann.
- Leich, Karin. (2008) „Zu Humor und Bewusstsein in Thomas Manns Joseph Roman“. In: *Tina Hoffmann, Marie-Christin Lercher, Annegret Middeke, Kathrin Tittel (Hg.) Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*. Göttingen: Universitätsverlag.
- Mann, T. (1960a). „Vom Buch der Bücher und Joseph“. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 13*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Mann, T. (1960b). „Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag“. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 11*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Mann, T. (1973a). „Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen““. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Mann, T. (1973b). „Leiden an Deutschland“. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XII*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Mann, T. (1973c). „Meerfahrt mit Don Qui-jote“. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XI*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Mann, T. (2016). *Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Marquardt, F. (2012). „Mondgrammatik“ und „Schönes Gespräch“. *Thomas Manns Joseph und seine Brüder – ein biblischer Roman?* In: *Deconstructing Thomas Mann*, hrsg. von Alexander Honold und Niels Werber. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Meid, V. (2006). *Metzler Literatur Chronik: Werke deutschsprachiger Autoren*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Nietzsche, F. (1954). „Der Fall Wagner“. In: *Werke in drei Bänden. Band 2*, hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser.
- Öhlschläger & Clemens Pornschlegel. (2000). „Welttheaterwelt. Zur Struktur des Performativen im ‚Gesamtkunstwerk‘ Richard Wagners“. In: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber. Freiburg i.Br.: Rombach Litterae.
- Voigt, B. (2003). *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft*. Hamburg: Von Bockel Verlag.
- Wagner, R. (1907). „Bayreuth (Das Bühnenfestspielhaus) “. In: *Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9*. Leipzig: Röder.

Bazarkaya, O. K. ve Öztürk, B. (2017). Auflösung des Medialen: Thomas Manns *Joseph und Seine Brüder* und Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. *Humanitas*, 5(10), 61-76

Zelinsky, Hartmut (1983). *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*. Berlin/Wien: Medusa.

**THE DISAPPEARANCE OF MEDIALITY: A COMPARATIVE
APPROACH TO THOMAS MANN'S *JOSEPH AND HIS
BROTHERS* AND RICHARD WAGNER'S *RING OF THE
NIBELUNG***

Abstract: There are obvious similarities between Thomas Mann's four-part novel *Joseph and His Brothers* and Richard Wagner's operatetralogy *The Ring of the Nibelung*. The most important of these is perhaps the mythical content of both works. However, the novel can be seen at this very point as an artistic counter-design to its opera-model, since the reader may only participate in the textual performance of myths through critical reflection, while Wagner's work aims to put the audience into a certain state of trance in which the performed myths are experienced as the actual ones. In this context, the novel's medial relation to *The Ring of the Nibelung* seems of great significance. Based on this fact, the main concern of our analysis is the specific functioning of the myth-performance in Mann's novel against the backdrop of Wagner's synthesis of the arts. In this respect, the first part of *Joseph and His Brothers* in which the narrative preconditions are explicitly dealt with serves as our critical material. The hypothesis is that the novel, seen from the aspect of mediality, is dependent to such an extent on *The Ring of the Nibelung* that a special phenomenon turns up, which also appears in the opera, namely the mediality trends to disappear.

Key words: Thomas Mann, Richard Wagner, Novel, Opera, Myth, Synthesis of The Arts, Mediality.