

NATURE AND NATURAL PHENOMENA
IN THOMAS MANN'S FICTION

a dissertation by

GEOFFREY PETER MCMULLIN

of University College London

presented for the Degree of Ph. D.

in the University of London.

May 1997

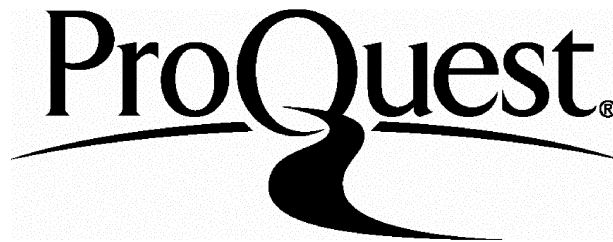
ProQuest Number: 10046162

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 10046162

Published by ProQuest LLC(2016). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

SYNOPSIS

The thesis examines (a) the way in which Thomas Mann presents natural phenomena in his fiction, the stylistic devices which he uses in their depiction and the symbolic values which he attaches to various natural phenomena at various times; (b) the place of Nature as concept in his fiction, the changing value of the concept and its relation to other major concepts in Thomas Mann's thinking as expressed in his fiction.

It seeks to show that Thomas Mann had an outstanding talent for the portrayal of natural phenomena, and that - particularly in the fiction of his early and middle periods, that is, up to and including *Der Zauberberg* - he made extensive use of this talent and wrote many passages of outstanding descriptive writing, especially of landscape, the sea and dogs. These descriptions are almost all in some sense impressionistic and resonant with symbolic significance. Thomas Mann's depiction of young children is also considered because for Thomas Mann very young children had qualities of spontaneity, malleability and vulnerability which distinguish them from adults and make them closer to nature. In general natural phenomena are presented as beautiful and unthreatening, even when, as with the snow in *Der Zauberberg* or the sea in *Tonio Kröger*, they are potentially lethal. They share with young, pre-social, pre-pubertal children the qualities of innocent vitality, of undivided selfhood.

Nature as concept has varying connotations. In the early work it tends to be equated by the protagonists with Life, and this is seen as being a ruthless force which is inimical to artistic and moral sensibility. In *Buddenbrooks* nature is implicitly identified with a more fruitful, life-enhancing sort of love than in his earliest work. Indeed natural phenomena symbolise relief and release from the pain of life, that is from the struggle of commercial and social competition. From *Der Zauberberg* onwards Nature is increasingly equated with the whole of material creation and is perceived as the essential substrate from which Man with his sovereign attributes of intellect and creativity grows.

TABLE OF CONTENTS

Synopsis.....2

Preface.....4

Chapter 1, Introduction.....7

Chapter 2, The shorter fiction.....18

Chapter 3, *Buddenbrooks*.....60

Chapter 4, *Königliche Hoheit*.....92

Chapter 5, *Der Zauberberg*.....110

Chapter 6, *Lotte in Weimar*.....139

Chapter 7, *Joseph und seine Brüder*.....146

Chapter 8, *Doktor Faustus*.....160

Chapter 9, *Der Erwählte*.....175

Chapter 10, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*.189

Chapter 11, Taking Stock

 1. Preamble.....200

 2. Nature as Concept.....201

 3. Natural Phenomena.....205

 a. Presentation.....205

 b. Symbolic Values.....215

 (i) Inorganic Nature and Landscape.....216

 (ii) Animal Nature.....218

 (iii) Young Children.....220

 4. Conclusions.....223

Acknowledgments.....229

References.....230

Bibliography.....238

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

PREFACE

As I shall endeavour to show in the coming pages, the secondary literature concerned with Thomas Mann and nature tends to be sparse. Few commentators have paid attention to his powers of natural description. Where nature has been the subject of scholarly attention it is treated primarily as a concept, part of the complex, shifting dualism of *Geist* and *Leben* that informs the whole of Mann's work.

In this thesis I want initially to show that the fiction often fully and richly acknowledges the presence of the natural world. In order to establish this I shall offer an overview of the complete fictional *oeuvre*. At the risk of what one might call 'compilatory overkill' I shall examine the works in chronological order to discover what they have to say about nature and natural phenomena. I hope that the result, with its necessary resort to extensive verbatim quotation, will not prove wearisome and that the ensuing dissertation will be found to have illuminated an aspect of Thomas Mann's art that has hitherto gone largely unremarked and unappreciated.

I shall also attempt to show that even those passages which describe natural phenomena in their own right are never 'mere' descriptions, but that they illustrate and illuminate the argument of the work in which they figure. They do this because, with very rare exceptions, such descriptive passages are focussed by the perceiving self of the human subject (whether one of the characters of the fiction or the narrator or both). Time and time again nature is thus imbued with psychological significance and, most often, with philosophical import also. While, therefore, I do wish to emphasize the extent to which Thomas Mann acknowledges the materiality of

nature, I wish to show too how this realisation of the material natural world subserves the larger thematic purposes of his fiction.

Perhaps I may be allowed to prefigure the argument by highlighting one example which particularly illustrates the points I am trying to make. *Der Zauberberg* has attracted a vast amount of critical attention. Much of it has been directed to the philosophical, political and psychological implications of the work. Very little attention has been paid to the wealth of natural description in the novel nor to the vividness of the descriptive passages. In my discussion I shall refer to a passage which occurs at the beginning of the section *Forschungen* depicting the snow-covered landscape as seen by Hans Castorp from his balcony at night.

Abends gar, wenn der fast gerundete Mond erschien, verzauberte sich die Welt und ward wunderbar. Kristallisches Geflimmer, diamant-nes Glitzern herrschte weit und breit. Sehr weiß und schwarz standen die Wälder. Die dem Monde fernen Himmelsgegenden lagen dunkel, mit Sternen bestickt. Scharfe, genaue und intensive Schatten, die wirklicher und bedeutender schienen als die Dinge selbst, fielen von den Häusern, den Bäumen, den Telegraphenstangen auf die blitzende Fläche. Es hatte sieben oder acht Grad Frost ein paar Stunden nach Sonnenuntergang. In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers. (III, 378)

This seems to me a truly memorable piece of writing, not only in virtue of the physical vividness, the detailed attentiveness to the particularities of the landscape and the play of light and shade, but also because of the philosophical/psychological reverberations of the passage. Specifically the reference to the unearthly transposition of shadow and substance prefigures passages which occur in the final chapter of the novel and states a theme which informs the novel's whole philosophical

purpose. I refer in particular to that passage some five pages from the end of the book which alludes to Hans Castorp's

Hochmutsneigung, die Schatten für die Dinge zu nehmen, in diesen aber nur Schatten zu sehen, - weswegen man ihn nicht einmal allzu hart schelten darf, da dies Verhältnis nicht letztgültig geklärt ist. (III, 985)

The point I wish to make is not to disparage or diminish the novel's philosophical weight but to emphasize its realistic attachment to concrete objects and circumstances and their contribution to the nexus of ideas which informs the whole work. Put another way, what I wish to call attention to is that *Der Zauberberg* is not a philosophical/political treatise masquerading as a novel but that the philosophical themes are expressed in the novelist's attachment to place, story and character. In my view Thomas Mann's ability to evoke and reflect the natural world is an essential part of his gift as a novelist. This gift is manifest not just in *Der Zauberberg* but in the whole of his creative work.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

I INTRODUCTION

Sie gingen, das rhythmische Rauschen der langgestreckten Wellen neben sich, den frischen Salzwind im Gesicht, der frei und ohne Hindernis daherkommt, die Ohren umhüllt und einen angenehmen Schwindel, eine gedämpfte Betäubung hervorruft... Sie gingen in diesem weiten, still sausenden Frieden am Meere, der jedes kleine Geräusch, ob fern oder nahe, zu geheimnisvoller Bedeutung erhebt...

Links befanden sich zerklüftete Abhänge aus gelbem Lehm und Geröll, gleichförmig, mit immer neu hervorspringenden Ecken, welche die Biegungen der Küste verdeckten. Hier irgendwo, weil der Strand zu steinig wurde, kletterten sie hinauf, um droben durch das Gehölz den ansteigenden Weg zum Seetempel fortzusetzen. Der Seetempel, ein runder Pavillon, war aus rohen Borkenstämmen und Brettern erbaut, deren Innenseiten mit Inschriften, Initialen, Herzen, Gedichten bedeckt war[...]

Es war sehr still und feierlich hier oben ~~um~~ diese Nachmittagsstunde. Ein paar Vögel schwatzten, und das leise Rauschen der Bäume vermischte sich mit dem des Meeres, das sich dort tief unten ausbreitete und in dessen Ferne das Takelwerk eines Schiffes zu sehen war. Geschützt vor dem Winde, der bislang um ihre Ohren gespielt hatte, empfanden sie plötzlich eine nachdenklich stimmende Stille. (I, 137-138)

Thomas Mann himself famously said, in *Lübeck als geistige Lebensform*: *Es ist oft kritisch bemerkt und mir angekreidet worden, daß die Landschaftsschilderung nicht meine starke Seite ist, daß sie zu kurz kommt in meiner Produktion...* (XI, 388)
And in *Betrachtungen eines Unpolitischen* he wrote: *Meine Bücher haben fast keine Landschaft, fast keine Szenerie bis auf die Zimmer.* (XII, 449)

These views of the matter have been widely accepted. Thomas Mann, it is generally held, did not have much time for or interest in depicting landscape - or indeed natural phenomena in general.

Yet the passage from *Buddenbrooks* which I have just quoted does, in its modest and unobtrusive way, have virtues which I believe have been insufficiently appreciated. The description of the north-westerly end of the beach at Travemünde (now reserved for nude bathers) and the wooded ridge behind and beyond it is not very detailed. In fact it is rather vague. There are very few visual details given - *zerklüftete Abhänge... das Gehölz... den ansteigenden Weg*. What detail there is is mostly auditory (*das rhythmische Rauschen der Wellen... still sausenden Frieden am Meer, der jedes kleine Geräusch ... zu geheimnisvoller Bedeutung erhebt... Ein paar Vögel schwatzten, und das leise Rauschen der Bäume vermischte sich mit dem des Meeres*) or tactile, olfactory, gustatory (*der frische Salzwind im Gesicht...*) or they refer to the internal sensations called up by the sensory stimuli in the two characters or indeed in the impersonal timeless observer, as the use of the present tense in the first paragraph implies. The total effect, however, is, in my view, an intensely vivid evocation of a scene and an atmosphere and a mood. This effect is created by the precision of the language, a precision which consists not so much in the details described as in the precise matching of sound and rhythm and sense, the sound of the sea and of the wind, the rhythm of the sea, of two people walking at leisure and at peace, of the tranquillity and tension of their companionship.

To take another example:

Perceval, der Collie-Hund, hatte sich ihm entgegen geworfen, und nichts glich seiner maßlosen Raserei. Er geiferte, er litt, er wußte nicht, wie sich gebärden vor wütender Zerrissenheit seines Innern, er wand sich, peitschte mit dem Schweif seine Flanken, stemmte seine Vorderfüße gegen den Boden und schwang sich in blinder Leidenschaft um sich selber, indem er in Lärm und Tobsucht vergehen zu wollen schien[...] (II, 219)

Perceval schnellte empor. In einem tänzelnden, federnden, wedelnden Trabe begab er sich seiner Herrin entgegen[...] richtete sich würdevoll auf und setzte ihr grübend die Vorderpfoten auf die Brust. Sein Rachen war weit geöffnet, und zwischen seinen prachtvollen Zähnen hing blutrot die Zunge hervor. Er glich einem Wappentier, wie er so aufrecht vor ihr stand. (II, 224)

Perceval, the collie, has, as far I have been able to find in an exhaustive search of the secondary literature, only ever received one mention and that in a single-sentence footnote¹. The only critical study which purports to deal specifically with natural phenomena in Thomas Mann's fiction ignores this highly individual creation altogether². Yet even in these two short paragraphs we have a marvellously vivid evocation of the behaviour of a particular type of overexcitable dog. In these passages we have much more visual detail than in the passage from *Buddenbrooks* quoted above. The details are of movement for the most part and there is also the insight into the dog's feelings implied in *blinder Leidenschaft* and in *in Lärm und Tobsucht vergehen zu wollen schien*. But principally it is the dog's movements that are described. And here, as in the passage from *Buddenbrooks*, the effect of the dog's movement and his excitability is conveyed not just by the words as signifiers but by the match between the sound, the sense and the rhythm of the language. For example, the contrast between the very short, abrupt sentence of the second paragraph and the second sentence with its three onomatopoeic adjectives and the

dancing rhythm of the first half of the sentence mimicking the dog's prancing gait, followed by the slower wavelike rhythm of the second half, with the adverbs *würdevoll* and *grübend* implying, conveying and expressing his relief and pleasure at the sight of his mistress.

I would like to adduce one more example of Thomas Mann's powers of description, not this time of a natural phenomenon in the generally accepted sense of that term, but of a young child.

Der kleine Johann Buddenbrook lag auf dem Rücken, hatte aber sein von dem langen, hellbraunen Haar umrahmtes Gesichtchen dem Zimmer zugewandt und atmete mit einem leichten Geräusch in das Kopfkissen hinein. Von seinen Händen, deren Finger kaum aus den viel zu langen Ärmeln seines Nachthemdes hervorsahen, lag die eine auf seiner Brust, die andere neben ihm auf der Steppdecke, und dann und wann zuckten die gekrümmten Finger leise. Auch an den halb geöffneten Lippen war eine schwache Bewegung bemerkbar, als versuchten sie, Worte zu bilden. Von Zeit zu Zeit ging, von unten nach oben, etwas Schmerzliches über dieses ganze Gesichtchen, das, mit einem Zittern des Kinnes beginnend, sich über die Mundpartie fortpflanzte, die zarten Nüstern vibrieren ließ und die Muskeln der schmalen Stirn in Bewegung versetzte ... Die langen Wimpern vermochten nicht die bläulichen Schatten zu verdecken, die in den Augenwinkeln lagerten. (I, 461)

Now there has been no shortage of commentators on the childhood figures in Thomas Mann's fiction³. Attention however has been consistently directed, not to the skill and sympathy with which Thomas Mann brings these children before our eyes, but to the significance of their physiognomies⁴, their words and their actions⁵ within the web of ideas which underlie or are embodied in Mann's fiction. What I should like to call attention to is the artistry with which young children - in this case Hanno Buddenbrook - are brought before us as individual children, not

as embodiments of ideas. Very few writers in any language have portrayed children of such tender years as Hanno here with such fine attention not only to physical detail but also to style of feeling, to subtlety of observation and emotional reaction on the part of the child itself. In the passage quoted above we have the precise details of the child's posture, of his breathing, of his occasional spasmodic movements, as well as the very fine detail of his face and head. There are of course details, such as the bluish shadows in the corners of his eyes, which are *Leitmotive* of the novel (and not just the novel) and clearly have symbolic significance, but the description does not depend on this for its value as description. We see Hanno very clearly and we feel his unease. Once again it is not simply the details that are adduced which make the description effective. It is the choice of words and the rhythm of the syntax. For example, the penultimate sentence quoted above starts hesitantly, with the parenthetical adverbial phrases *von unten nach oben* and *mit einem Zittern des Kinnes beginnend*, then gathers momentum with a series of main clauses to run out smoothly with the final *und die Muskeln der schmalen Stirn in Bewegung versetzte*, reflecting the gradual and hesitant spread of the convulsive movements of the face.

Virtually all critics writing about Thomas Mann have acknowledged that nature is, if not referentially, then at any rate conceptually and thematically present in his work. Most commonly Nature is seen as part of a philosophical structure in which it is in some sense in opposition to *Geist*. It has often been said that Nature is - at least in the early fiction - equated with Life⁶. This certainly seems to be the view of some of the characters in Mann's early fiction. To what extent it is the view of Mann himself is a question which has not been addressed satisfactorily. In fact the word *Natur* occurs rather rarely in his early fiction and when it does occur it is almost

always in the mouth of one of the characters. The concept of nature is not centrally present as it is in the writings of the Romantics, Eichendorff or Tieck or later in the nineteenth century in Stifter for instance. It has to be conceded that Thomas Mann is primarily an urban as well as an urbane writer. His novels and shorter fictions are set in towns or villages for the most part and are about man's relationship with himself rather than man's relationship with the natural world. This is not to say, however, that the natural world - the sea, mountains, the elements, flowers and trees, animals of a lower order than man - play no part in his fiction and were of no interest to him. The passages quoted above, in my view, illustrate the fact that Thomas Mann was capable of depicting and evoking the appearance and behaviour of natural phenomena with as much subtlety, exactitude and resonance as he deployed in the delineation of human character and the interplay of characters or in setting the scene of a drawing room or an urban market place.

Although most critics writing about Thomas Mann have had something to say about the theme of Nature in Mann's work, in the whole of the massive literature about Thomas Mann there are few chapters or papers and no books which deal primarily with his attitude to Nature and even fewer which deal with his depiction of natural phenomena.

As far as the discussion of Thomas Mann's portrayal of natural phenomena is concerned the most nearly comprehensive study is Tschol-Za Kim's, doctoral dissertation, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns* (1970)⁷. A more limited study is a paper by Elfriede Stutz entitled *Studien über Herr und Hund* (1970) in *Das Tier in der Dichtung*⁸, which discusses in some detail Thomas Mann's idyll *Herr und Hund* as well as a number of

other works of fiction portraying the relationship between man and dog. Michael Mann in *Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idylle 'Herr und Hund'* (1965)⁹ gives a very interesting discussion of the symbolic connotations of certain aspects of *Herr und Hund*. Helmut Ohl in *Das Meer und die Kunst. Über den Zusammenhang von Erzählstruktur und Symbolik in Thomas Manns Novelle 'Tonio Kröger'* (1982)¹⁰ demonstrates the schematic structure of *Tonio Kröger* and has some perceptive things to say about the symbolic weight of the sea in this *Novelle*. Ignace Feuerlicht in his book *Thomas Mann und die Grenzen des Ichs*¹¹ has a chapter entitled *Das Zaubermeer*, which explores with sensitivity and sympathy the significance of the sea for Thomas Mann himself.

These studies are, by and large, concerned with the symbolic value or thematic functions of natural phenomena in Thomas Mann's fiction. Stutz's work is the only one which focuses on Mann's precisely attentive delineation of natural phenomena - or rather the one phenomenon, namely Bauschan.

Rothenberg, in his discussion of realism in relation to Thomas Mann's fiction, devotes a chapter to Mann's presentation of natural phenomena¹². However he dismisses the depiction of landscape as virtually non-existent. He does admit the prominence of seascape in Mann's early work and brackets this with mountain landscape as *große Natur*¹³, only to categorise both as *metaphysischer Ort*¹⁴. In a sub-section entitled *Symbolbedeutung beider Landschaftsformen*¹⁵, relating to seascapes and mountain scenery, he considers the metaphysical import of these two aspects of nature and paradoxically concludes that both symbolise death and *das urvitale Leben*. He dismisses Bauschan in *Herr und Hund* as *ein weitgehend vermenschlichtes Wesen ohne dessen Fähigkeit zu sprechen*¹⁶. The other dogs in Thomas Mann's fiction are implicitly included

in this dismissal. Climatic and atmospheric conditions are considered in a separate chapter and are dealt with in relation to their symbolic functions, not in relation to their mode of presentation¹⁷. Similarly the landscape and vegetation of *Herr und Hund* are considered only in so far as they illustrate what he calls *das Bauprinzip des Kontrastes*¹⁸ in Mann's work.

The dissertation by Tschol-Za Kim is less than comprehensive in so far as it deals only with Thomas Mann's fiction up to and including *Der Zauberberg*. It excludes consideration of *Herr und Hund* on the grounds that this is not a work of fiction. Even in those works with which it does deal it almost completely ignores all forms of animal nature; (Curiously under the heading of Fauna it lists only vegetable nature!)¹⁹ It deals specifically with the functions of natural phenomena and does not deal with the actual literary techniques of presentation of natural phenomena. It distinguishes the following principal functions subserved by natural phenomena in Thomas Mann's early fiction: A. passive narrative functions, i.e. placing the action in space and time; B. active narrative functions, i.e. precipitating or prompting action; C. thematic functions, which are subdivided into accompaniment or reprise (i.e. acting as *Leitmotiv*), anticipation or heralding action, mood setting, characterization; D. mythic functions, which are subdivided into Dionysiac, orphic/utopian and hermetic²⁰. At the same time this dissertation does also deal briefly with Nature as concept in Thomas Mann's early fiction.

As already noted, references to Nature as concept in Thomas Mann's fiction occur not infrequently in the secondary literature as part of a discussion of other topics. Very few writers have specifically considered this theme. Koopmann has no entry for *Natur* in the index of his *Thomas Mann Handbuch*²¹. Nor has Kurzke in *Thomas Mann - Epoche — Werk — Wirkung*²².

Nor has Potempa in his *Thomas Mann Bibliographie*²³. J.G.Brennan has a chapter "Art as Mediator between Nature and Spirit" in his book "Thomas Mann's World" (1962)²⁴. Young has a paper "The Conflict of Nature and Spirit illustrated especially in Thomas Mann's *Magic Mountain*"²⁵. *Die Betrogene: Thomas Mann und das Problem der Natur*, a paper by Hiroshi Naguchi(1962)²⁶, deals with this topic in relation to the one work and Manfred Dierks has a short section of a chapter in his book *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann (1972)*, entitled *Natur und Geist, Wille und Intellekt: Mereschkowskis Tolstoi und Dostojewski*²⁷. Kim has a paper *Natur und Geist bei Thomas Mann*²⁸, which purports to deal fully with this theme. In most of these studies, as in Dierks' chapter mentioned above, Nature and the Will are equated and are seen as being antithetical to, if not in conflict with, Mind/Spirit/Intellect. Nature is not conceived as natural phenomena in any very specific way but as the sum total of all those "forces" operating in the universe which are not specifically informed by *Geist*. Dierks is particularly concerned to show the connections between the writings of Dmitri Mereschkowski, Dostoyevsky, Tolstoy, Schopenhauer and Nietzsche and Thomas Mann's fiction, especially *Der Zauberberg* and *Joseph und seine Brüder*. Young takes Nature to mean human nature and approaches the whole question of Thomas Mann's attitude to nature from the point of view of Christian theology, in which the original sin which resulted in Man's expulsion from the Garden of Eden was Intellect, the impulse to question God's providence. The 1975 paper by Kim is an expansion of the chapter in the same author's doctoral dissertation which deals briefly with nature as concept. It is scarcely an extension, however, since it virtually ignores Thomas Mann's later work. It traces the development of Mann's view of *Geist* and *Natur* as conflicting principles in his early fiction to a synthesizing view in his later fiction in which

the artist/*homo dei* is the mediator between the two. In my view it does not distinguish clearly enough between the expressed views of the protagonists in Thomas Mann's fiction and the views of the author implicit in the symbolic nexus of these works.

Beyond this, in a search of the literature of the last half century, I have been unable to find any studies which deal specifically with the subject of Thomas Mann and Nature.

It is my intention in the pages that follow to examine in detail: (i) the extent to which natural phenomena do feature in Thomas Mann's fiction; (ii) the technical, stylistic devices whereby he depicts such phenomena with particular attention to the accuracy and precise, naturalistic detail with which he does this; (iii) the extent to which such phenomena play a symbolic role in his fiction and the interplay of naturalistic description and symbolic resonance; and finally (iv) the question whether and how far Nature may be regarded as a unified concept in Thomas Mann's writings and to what extent his theoretical attitude to Nature, as manifest in his fiction, matches the relationship with nature implied by the total symbolic nexus of his fictional *oeuvre* as a whole. In doing so I shall consider nature under a number of aspects, namely inorganic nature, vegetable nature, animal nature. I shall also extend the concept of nature to include young children, i.e. pre-intellectual, pre-pubertal children, those in what Beddow²⁹ has called the pre-socialised state, since I believe that the part played by such children in Thomas Mann's fiction is, in general, of a different order from that played by adolescents or adults and that in one of the fundamental dualisms of Mann's work young children are aligned in antithesis to adults. I shall attempt to examine the role and treatment of these different aspects of nature separately,

though clearly there will be occasions when the categories overlap and there are of course occasions when Thomas Mann deals with nature as a whole.

In conducting my analysis I shall start by considering his shorter fiction (all those works published under the heading of *Erzählungen* in the *Gesammelte Werke*) and I shall attempt to deal with his works in chronological order. The survey is not intended to be exhaustive but aims to concentrate attention on those shorter works and those passages in the longer works where natural phenomena seem to play a significant role or to feature unusually prominently.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

II. THE SHORTER FICTION

In a discussion of Thomas Mann's shorter fiction it is convenient to consider first those works written before the publication of *Buddenbrooks*, since they form a relatively homogeneous group which differs in some significant ways from all his later fiction. They may be regarded as Thomas Mann's juvenilia. As a whole they bear the marks of an immaturity and lack of artistic self-confidence which are absent after the appearance of *Buddenbrooks*. As his brother Heinrich said: *Als sein Roman mitsamt dem Erfolg da waren, habe ich ihn nie wieder am Leben leiden gesehen. Oder er war jetzt stark genug, um es mit sich abzumachen.*³⁰ These *Novellen* have also in common that - with one exception - they are all about oddities, misfits, outsiders or men marked down for an early death. They show the preoccupation with morbidity characteristic of the *fin de siècle*. For the most part too they adopt a Schnitzleresque pose of sophistication, which is sometimes at odds with the author's evident lack of sophistication in regard to sexual love and sexual mores. They are nearly all set in an urban environment and nature plays little part except as an atmospheric back-drop to the psychological action.

In *Der Tod* it is stormy weather over the sea that emphasizes the narrator's death-wish. In *Der Bajazzo* spring-like weather on the Lerchenberg awakens the narrator's responsiveness to the charm of the young girl driving her father's carriage and contrasts with his depressive sense of isolation. *Der Kleiderschrank* depicts the signs of autumn as natural correlates of the hero's detachment from life and his readiness for death. In *Luischen* the fine spring weather provides the occasion and the scene for the party at which the representatives of the cruelty of life humiliate and destroy the grotesquely obese *Justizrat* Jacoby. *Der Weg zum Friedhof*

evokes the brilliant spring weather as a contrast to the depressive mood of the orphaned, widowed, unemployed, alcoholic Lobgott Piepsam. In *Gladius Dei* the spring or early summer sunshine in which *München leuchtete* is again used as a contrast to the life-hating puritanism of the chief protagonist.

In *Gefallen*, Thomas Mann's first commercially published work and the only story in this group in which the chief protagonist is not, or not initially, an outsider, nature plays a similar role, that is, it functions as back-drop, scenery and accomplice to the emotions of the hero. The treatment is unremarkable. The use of the pathetic fallacy seems heavy-handed. The detail is imprecise. For example:

Vor ihrem Haus blieb er stehen und schlürfte eine Weile den Fliederduft. Mit dem Strauch hatte er allmählich eine innige Freundschaft geschlossen. Immer, wenn er kam, machte er vor ihm halt und hielt ein kleines, stummes, überaus gemütvollens Zwiegespräch mit ihm. Dann erzählte ihm der Flieder in leisen, zarten Verheißungen von all dem Süßen, das ihn wieder einmal erwartete, und er betrachtete ihn, wie man gern angesichts eines großen Glückes oder Schmerzes, an dessen Mitteilung an irgendeinen Menschen man verzweifelt, sich mit seinem Übermaß von Empfindungen an die große, stille Natur wendet, die wirklich manchmal dreinschaut, als verstünde sie etwas davon, - er betrachtete ihn längst als etwas durchaus zur Sache Gehöriges, Mitfühlendes, Vertrautes, und sah in ihm kraft seiner permanenten lyrischen Entrücktheit weit mehr als eine bloße szenische Beigabe in seinem Roman. (VIII, 35)

In this passage it appears at first sight as if a benign, sympathetic role is being ascribed to Nature. However the end of the story turns the young hero's illusions on their head. Nature in the form of lilac blossom, symbol of erotic love, is seen to be treacherous.

It is perhaps worth noting that Thomas Mann's knowledge of botany appears in this story to be quite limited. We are left

with the strong impression that he does not distinguish between lilac and jasmine. Furthermore he seems to be under the illusion that a given lilac tree might stay in full bloom from May to July. In *Der kleine Herr Friedemann* lilac also stands for sexual longing. There, as in *Der Tod* and *Der Wille zum Glück* water (the sea, rivers) is associated with death but is in general not described or evoked in detail.

In *Der kleine Herr Friedemann* we find the following:

Aber dann blickte er um sich in die schweigende, unendlich gleichgültige Natur, sah, wie der Fluß in der Sonne seines Weges zog, wie das Gras sich zitternd bewegte und die Blumen dastanden, wo sie erblüht waren, um dann zu welken und zu verwehen, sah, wie alles, alles mit dieser stummen Ergebenheit dem Dasein sich beugte, - und es überkam ihn auf einmal die Empfindung von Freundschaft und Einverständnis mit der Notwendigkeit[...] (VIII, 98)

Here natural phenomena are used entirely symbolically, as an illustration of the equanimity and indifference of nature. They are seen of course through the eyes of Herr Friedemann.

Natural phenomena in these stories, as Kim has pointed out³¹, function as active or passive settings for the narrative. They also act as indicators of thematic developments. Morning, spring, fine weather are generally indicative of positive developments; evening, autumn, foul weather indicate sadness, loss, defeat or death; but season predominates over time of day or weather in determining the emotional value of the natural phenomena. Thus the spring-like weather in *Der Bajazzo* referred to above occurs in October and therefore turns out to be a false spring, leading not to summer fruitfulness but to a winter of the soul.

Tobias Mindernickel - one of Thomas Mann's most convincing grotesques - has virtually no inanimate nature, but it does feature the first of Thomas Mann's dogs.

Einmal geschah es sogar, daß Esau aus der Stube entwischte und die Treppen hinunter auf die Straße sprang, woselbst er alsbald begann, eine Katze zu jagen, Pferdekot zu fressen und sich überglücklich mit den Kindern umherzutreiben[...] (VIII, 148)

Allein[.] Esau besaß eine gute Natur, er begann bereits wieder, sich im Zimmer umherzubewegen, und eines Tages, nachdem er einen Teller mit Milch und Weißbrot leergeschlappt hatte, sprang er völlig gesundet vom Sofa herunter, um mit freudigem Geblaff und der alten Unbändigkeit durch beide Stuben zu fahren, an der Bettdecke zu zerren, eine Kartoffel vor sich herzu jagen und sich vor Lust zu überkugeln. (VIII, 149)

As in the passages relating to the collie Perceval quoted in the introduction Thomas Mann gives here a miniature but strikingly vivid picture of the exuberance and *innocence* of a young animal. The detail of the dog's activity is highly specific and the syntax of the two passages, the helter-skelter sequence of parallel dependent clauses mirrors the dog's precipitate, unpremeditated enthusiasm. The dog in this story - which incidentally portrays the mentality of the typical baby- and dog-batterer with marvellous insight - epitomises the unselfconscious, unsuspecting, unresentful vitality of sub-intellectual animal life in contrast to the bitter, forbidding despair of life personified by Tobias, who can only love what he can pity. The dog has, it should be noted, *eine gute Natur*.

In *Der Weg zum Friedhof* we have - very briefly - another dog. *Es war ein unvergleichliches Hündchen, Goldes wert, tief erheiternd; aber leider gehört es nicht zur Sache, weshalb wir uns von ihm abkehren müssen. (VIII, 187)* It does indeed seem that this dog, however charming, *gehört nicht zur Sache*. His appearance contributes to the picture of sunny springtime

happiness which sets the scene for Lobgott Piepsam's breakdown. He is another embodiment of Nietzschean innocence and lack of resentment. That is all. However the authorial interpolation of the dog and its irrelevance is an early example of the playfulness, the skittishness even, which was to become one of the hallmarks of Thomas Mann's style. This story was in fact written just after Thomas Mann had completed *Buddenbrooks* but before it was published.

In this earliest phase of Thomas Mann's production the focus of interest is the outsider and his psychological and existential problems. Nature as concept is seldom explicitly mentioned. Natural phenomena are presented sketchily and impressionistically. Their function is always in some sense symbolic.

In *Tristan*, the first of Thomas Mann's *Novellen* to appear after *Buddenbrooks*, the skittishness noted above is deployed in its full flower. We see it in the disdainful manner in which the writer, Detlev Spinell, is introduced. *Sogar ein Schriftsteller ist da, ein exzentrischer Mensch, der den Namen irgendeines Minerals oder Edelsteines führt und hier dem Herrgott die Tage stiehlt.* (VIII, 217) We see it in the dismissive way in which Doktor Müller is treated. *Übrigens ist, neben ^{Herrn} Doktor Leander, noch ein zweiter Arzt vorhanden, für die leichten Fälle und die Hoffnungslosen. Aber er heißt Müller und ist überhaupt nicht der Rede wert.* (VIII, 217-218)

It is, too, the first *Novelle* in which we meet Thomas Mann in what we might call "chorus mode", that is adopting as authorial voice the voice of the unsophisticated by-stander, or the average patient in the sanatorium, as he parades the attractions of Einfried, its garden and its inhabitants and facilities.

The setting of *Tristan* is certainly not urban. There is, however, virtually no landscape in it - only half a sentence in the first paragraph. There is a garden, and it is debatable how far this garden, *der mit Grotten, Laubengängen und kleinen Pavillons aus Baumrinde ergötzlich ausgestattet ist*, (VIII, 216) is representative of nature rather than art. There is also, at second hand, another garden, that belonging to Frau Klöterjahn's father and described by Frau Klöterjahn in the following terms: *Er war jämmerlich verwildert und verwuchert und von zerbröckelten, bemoosten Mauern eingeschlossen; aber gerade das gab ihm viel Reiz. In der Mitte war ein Springbrunnen, mit einem dichten Kranz von Schwertlilien umgeben...* (VIII, 234) This description is reprised by Detlev Spinell in his letter to Herr Klöterjahn with imaginative embellishment and embroidery. In either case the description occupies only a few lines and is not at all detailed. It is impressionistic. Only one species of flower is mentioned. Only the main features, the dilapidated walls, the overgrown vegetation, the fountain, the tiger lilies are mentioned. This garden is in marked contrast to the garden of Einfried and to the modern, purpose-built amenities of the sanatorium itself. More significantly it is in keeping with the old-fashioned figure of Frau Klöterjahn's violin-playing father and in contrast to the robust, energetic, businesslike Herr Klöterjahn. It is a symbol of decay and entropy but also of something else, which is represented by the seven young girls encircling the fountain with the tiger lilies and the jet of water splashing on the surrounding stones. This is a figure from a fairy story - an image of magic and make-believe.

But in *Tristan* nature is represented most positively by the child, the robust and exuberant young Anton Klöterjahn - *einen bewundernswert lebhaften und wohlgeratenen Sohn und Erben [...] das Kind, ein Prachtstück von einem Baby, [das] mit ungeheurer Energie und Rücksichtslosigkeit seinen Platz am Leben eroberte*

und behauptete. (VIII,221) Thus he is introduced to us. No details are given - only the fact that he is lively and well-made and has enormous energy and ruthlessness to assert and conquer his place in life. He does not actually appear until very near the end of the *Novelle*, when he is described as follows:

Rosig und weiß, sauber und frisch gekleidet, dick und duftig lastete er auf dem nackten, roten Arm seiner betreßten Dienerin, verschlang gewaltige Mengen von Milch und gehacktem Fleisch, schrie und überließ sich in jeder Beziehung seinen Instinkten. (VIII, 249)

And finally he appears on the last page of the *Novelle*:

Er saß, bekleidet mit einer weißen Flausjacke und einem weißen Hut, pausbackig, prächtig und wohlgeraten in den Kissen, und sein Blick begegnete lustig und unbeirrbar demjenigen Herrn Spinells[.] Da aber geschah das Gräßliche, daß Anton Klöterjahn zu lachen und zu jubeln begann, er kreischte vor unerklärlicher Lust, es konnte einem unheimlich zu Sinne werden [...]

Er hielt in der einen Hand einen knöchernen Beißring und in der anderen eine blecherne Klapperbüchse. Diese beiden Gegenstände reckte er jauchzend in den Sonnenschein empor, schüttelte sie und schlug sie zusammen, als wollte er jemanden spottend verscheuchen. Seine Augen waren beinahe geschlossen vor Vergnügen, und sein Mund war so klaffend aufgerissen, daß man seinen ganzen rosigen Gaumen sah. Er warf seinen Kopf hin und her, indes er jauchzte. (VIII, 262)

There is, of course, no difficulty in deciding what the function of this personage is in the *Novelle*. He is the personification of the power, the triumph, of life - of *dies dumpfe, unwissende und erkenntnislose Leben und Handeln, diese Welt von aufreizender Naivität[...]* jener blöde, ungefüge und verächtliche Götze, den man die Natur nennt (VIII, 253), as the unfortunate Detlev Spinell puts it in his letter to Herr Klöterjahn. Like the dogs in *Tobias Mindernickel* and *Der Weg*

zum Friedhof he symbolises the innocence and lack of resentment of unreflecting life, of Life with a capital L, and this, be it noted, is here equated with *Natur*.

Is he convincingly described? Does he come off *as child*? I believe he does. There is no excess of detail, just enough to give a vivid picture of this 10 or 11 month old boy, overdressed, overweight, rosy cheeked, with his bone teething ring and his tin rattle, his unwavering gaze at Spinell and his exultant laughter. As with Esau, the dog in *Tobias Mindernickel*, it is not so much the static details of his appearance that we are given as the appearance in action, the principle of his being, the essence of his persona.

It should be noted that in *Tristan* Frau Klöterjahn also equates Nature with life as represented by her husband and son. Speaking of her decision to marry Herr Klöterjahn she says:

"So will es ja die Natur." (VIII, 236)

The next published work, *Die Hungernden* (January 1903), contains almost nothing about nature, only the brief depiction of some foul weather at the end. Like *Der Bajazzo* and to some extent *Gerächt* and *Tristan* this little work may be regarded as a sketch, a *Vorstudie*, for the next published *Novelle*, *Tonio Kröger*, though in fact most of *Tonio Kröger* was probably written before *Die Hungernden*. It is noteworthy that in both these works the playfulness, the ludic detachment which is such a feature of *Der Weg zum Friedhof* and *Tristan* is entirely absent. In later years Thomas Mann described *Tonio Kröger* as *larmoyant*. (BW, I, 104) Certainly most of *Die Hungernden* and most of the central section of *Tonio Kröger* have the earnestness and the direct appeal for sympathy of a *cri du*

coeur. In the whole of Thomas Mann's fictional oeuvre there are no works in which irony is less in evidence.

In *Tonio Kröger* there are no dogs and no small children. There is a garden and there is the sea. The garden with its fountain and the old walnut tree is a minor *Leitmotiv*, which is first stated in the opening section.

Der Springbrunnen, der alte Walnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer, die Ostsee, deren sommerliche Träume er in den Ferien belauschen durfte, diese Dinge waren es, die er liebte... (VIII, 274)

In Section 3 the motif recurs.

Und er verließ die winklige Heimatstadt, um deren Giebel der feuchte Wind pfiff, verließ den Springbrunnen und den alten Walnußbaum im Garten. Er verließ das Meer, das er so sehr liebte... (VIII, 289)

Finally in Section 6 we find:

Der Walnußbaum... Eine stechende Wehmut durchzuckte ihn. Er blickte seitwärts durchs Fenster hinaus. Der Garten lag wüst, aber der alte Walnußbaum stand an seinem Platze, schwerfällig knarrend und rauschend im Winde. (VIII, 313-314)

Clearly this is the same garden where Frau Klöterjahn, *geborene* Eckhof, and her friends sat and did their crochet work in *Tristan*. As there, the garden, the tree, the fountain are scarcely described. They are symbols - in *Tristan* of decay, of music, of art, of make believe; in *Tonio Kröger* of what? In the first passage quoted above they are associated with Tonio Kröger's violin, with the sea and with love, in the second with the sea and with love; in the third no such associations are made. The garden is a wilderness; the fountain is gone. Only the tree remains, old and creaking in the wind. Love and the

sea are absent. The garden, scene of childhood happiness, of music and early artistic endeavour, is now, like Tonio's heart, a desert.

But the sea is not far away. Only a few pages later, in Section 7, Tonio Kröger goes aboard the ferry to take him to Copenhagen and we have an extended reference to the sea.

Die Nacht fiel ein, und mit einem schwimmenden Silberglanz stieg der Mond empor, als Tonio Krögers Schiff die offene See gewann. Er stand am Bugspriet[...] und blickte in das dunkle Wandern und Treiben der starken, glatten Wellenleiber dort unten, die umeinander schwankten, sich klatschend begegneten, in unerwarteten Richtungen auseinanderschossen und plötzlich schaumig aufleuchteten... (VIII, 318)

And a little further:

Die Ostsee! Er lehnte den Kopf gegen den starken Salzwind, der frei und ohne Hindernis daherkam, die Ohren umhüllte und einen gelinden Schwindel, eine gedämpfte Betäubung hervorrief, in der die Erinnerung an alles Böse, an Qual und Irrsal, an Wollen und Mühen träge und selig unterging. Und in dem Sausen, Klatschen, Schäumen und Ächzen rings um ihn her glaubte er das Rauschen und Knarren des alten Walnußbaumes, das Kreischen einer Gartenpforte zu hören. (VIII, 319)

And two pages further:

Wolken jagten am Monde vorbei. Das Meer tanzte. Nicht runde und gleichmäßige Wellen kamen in Ordnung daher, sondern weithin, im bleichen und flackernden Licht, war die See zerrissen, zerpeitscht, zerwühlt, leckte und sprang in spitzen, flammenartigen Riesenzungen empor, warf neben schauerfüllten Klüften zackige und unwahrscheinliche Gebilde auf und schien mit der Kraft ungeheurerer Arme in tollem Spiel den Gischt in alle Lüfte zu schleudern[...] Tonio Kröger hielt sich an irgendeinem gestrafften Tau und blickte hinaus in all den unbändigen Übermut. In ihm schwang sich ein Jauchzen auf, und ihm war als sei es mächtig genug, um Sturm und Flut zu übertönen. Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint... Sein Herz lebte. (VIII, 321-322)

Clearly here the sea is a symbol too. It is again explicitly associated with the old walnut tree and also with love. But in these examples it is not just a symbol. It is a detailed and sharply focussed picture of a particular sea in a particular mood, described and evoked in a prose which, with its shifting rhythms, its onomatopoeic vocabulary, its imagery gives as powerful an impression of oceanic turbulence as, say, Debussy's suite *La Mer*, which incidentally was composed in the year in which *Tonio Kröger* was first published. This whole section describing the crossing from Lübeck to Copenhagen with its cameo of the young seasick commercial traveller, its description of the ship, *stampfend, schlenkernd und ächzend[...] durch den Tumult* (VIII, 319), the polar bear and the tiger roaring somewhere in the innards of the ship, is a masterpiece of descriptive writing. Sight, sound, smell, motion, are all evoked with extraordinary immediacy. The sea here is the wild friend of Tonio Kröger's youth. It, with the walnut tree, symbolises vitality, the power of feeling, youthful passion.

The image of the sea recurs in different mood in Section 8.

Manchmal war es dort still und sommerlich. Die See ruhte träge und glatt, in blauen, flaschengrünen und rötlichen Streifen, von silbrig glitzernden Lichtreflexen überspielt, der Tang dörrete zu Heu in der Sonne, und die Quallen lagen da und verdunsteten. Es roch ein wenig faulig und ein wenig auch nach dem Teer des Fischerbootes, an welches Tonio Kröger⁷ den Rücken lehnte, - so gewandt, daß er den offenen Horizont und nicht die schwedische Küste vor Augen hatte; aber des Meeres leiser Atem strich rein und frisch über alles hin.

Und graue stürmische Tage kamen. Die Wellen beugten die Köpfe wie Stiere, die die Hörne zum Stoße einlegen, und rannten wütend gegen den Strand, der hoch hinauf überspült und mit naßglänzendem Seegras, Muscheln und angeschwemmtem Holzwerk bedeckt war. Zwischen den langgestreckten Wellenhügeln dehnten sich unter dem verhängten Himmel blaßgrün-schäumig die Täler; aber dort, wo hinter den

*Wolken die Sonne stand, lag auf den Wassern ein weißlicher
Sammetglanz. (VIII, 324)*

Much has been made by various critics³² of the symbolism of the colours and scents, of the references to jelly fish and charging bulls³³, but not enough, in my view, of the descriptive power of these two paragraphs, of the magical evocation of warm, summer stillness and the dazzle of light on water in the first, of the menacing onrush of the waves, their raging on the shore, the details of the sea-grass, sea-shells and flotsam driven up the beach in the second. It is not just the details of sight, sound and smell that are so telling, though they are. It is the sound of the prose, the individual words and their rhythms which together all evoke, not just two scenes, but the atmosphere and the mood, the contrasting entranced tranquillity and the elemental dynamism of the two passages.

And this:

*Er ging landeinwärts[.] Er setzte sich ins Moos[.]
Zuweilen trug der Wind das Geräusch der Brandung zu ihm,
das klang wie wenn in der Ferne Bretter
aufeinanderfallen[.] Er genoß ein tiefes Vergessen, ein
erlöstes Schweben über Raum und Zeit[.] (VIII, 325)*

Here the image of the sea has a different function. Here it represents detachment from time, disconnection from the temporary, from the transient, from *die Welt als Vorstellung*. I shall have more to say about this aspect of the sea in discussing Thomas Mann's novels.

It is pertinent to recall that Helmut Ohl sees in the sea in *Tonio Kröger ein großes Analogon zur Kunst. Indem es [das Meer] die Kraft besitzt, die Geltung der Kategorien von Raum und Zeit aufzuheben und Tonio ein "erlöstes Schweben über Raum*

*und Zeit" schenkt, gewinnt dieser als Bild und Traum zurück, was ihm die Wirklichkeit versagte*³⁴. What Ohl does not stress, however, is the detailed concreteness of the symbolic description. The auditory simile of the noise of planks falling on each other in the distance is striking in its originality and specificity. Furthermore it is only when the sea is calm that it is endowed with its time-suspending function.

In *Tonio Kröger*, as in almost all the works so far considered, the seasons and the weather play a significant part. In the opening section it is winter and the weather is inclement. In the central section it is spring and the weather is obtrusively fine. In the final section it is autumn and the weather is changeable. Winter and autumn with their matching weather are recorded briefly, economically, with telling detail. Spring is treated emblematically and is the subject of some extended discussion between Tonio Kröger and Lisaweta Iwanowna.

"Sehen Sie, auch mich macht der Frühling nervös, auch mich setzt die holde Trivialität der Erinnerungen und Empfindungen, die er erweckt, in Verwirrung; nur daß ich es nicht über mich gewinne, ihn dafür zu schelten und zu verachten; denn die Sache ist die, daß ich mich vor ihm schäme, mich schäme vor seiner reinen Natürlichkeit und seiner siegenden Jugend. Und ich weiß nicht, ob ich Adalbert beneiden oder geringschätzen soll, dafür, daß er nichts davon weiß! ..."

"Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet." (VIII, 295)

So spring, like the sea, here represents feeling and "*reine Natürlichkeit*". From the conceptual point of view the application of the adjective *rein* to *Natürlichkeit* is important and characteristic. Nature is, by and large, generally associated with purity in Thomas Mann's fiction.

It is not clear that the season or the weather in the first section of the *Novelle* have any symbolic function. They provide a background of cold and blustering winds, a setting for the dialogue between Tonio Kröger and Hans Hansen and for Tonio Kröger's rueful reflections on his relationships with Hans Hansen and his unrequited love for him. They are, one might say, representative of the coldness and bracing atmosphere of the northern city (windy and angular) in which Tonio Kröger has lived his life till then. The climatic setting contrasts with the sunny mildness of the south which is the setting for the middle section.

In the final section there is much descriptive and evocative writing about the Danish coast and the atmospheric conditions as already quoted. The atmosphere and the style are reminiscent of Storm's *Immensee*. There is the same dreamlike quality, conveyed by the same long, slowly unfolding, yet grammatically simple sentences, the same evocation of the protagonist's lonely reactions to land- and sea-scape and mild, cloudy weather, the sense of distance, of remoteness, the sense of being insulated against time and workaday reality. The sea and the weather that goes with it are reminiscent of Tonio Kröger's childhood holidays when he was allowed to listen to the summery dreams of the Baltic, periods of liberation from duty and the demands of the world. Weather and seasons are thus used not exactly symbolically but as mood music, atmospheric support for the hero's psychological processes. (The autumnal setting of the final section does not accord with Kim's³⁵ scheme of seasonal equivalence. Autumn here gives a mood of resignation, of reconciliation, not of despair or aridity.)

I shall pass quickly over the next nine of Thomas Mann's shorter fictional pieces (*Das Wunderkind*, *Ein Glück*, *Beim Propheten*, *Schwere Stunde*, *Wälsungenblut*, *Fiorenza*, *Anekdote*,

Das Eisenbahnglück and *Wie Jappe und Do Escobar sich prügeln*) since in these minor works natural phenomena play little or no part. There is a dog in *Das Eisenbahnglück* but he is minimally described and has no function except as a droll incidental detail. There is a bird - an eagle - in *Fiorenza*, but it is only referred to, not seen or described; it is of purely symbolic value - a symbol of Nietzschean will to power. There is foul weather in *Schwere Stunde*, and it does of course contribute to the difficulty of the hour, but it is more or less incidental to the main theme of the piece. There is the sea and the beach in *Wie Jappe und Do Escobar sich prügeln*, but they make only token appearances at the beginning of the story.

In *Der Tod in Venedig*, however, nature does feature quite extensively; it plays a major symbolic role and is described in considerable detail. The theme is announced very early on.

Er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, - sah aus geilem Farrengewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben, sah wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, die milchweiß und groß wie Schüsseln waren, Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln - und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen. (VIII, 447)

Here we have a vision - of jungle, mangrove swamp, gangetic delta, the sea and vultures and a tiger. This hallucinatory experience, emphasized by the incantatory repetition of the word *sah* and by the wealth of natural detail, arises, we are

told, out of *Reiselust*. And two paragraphs later the impulse is analysed as follows:

Der Gedanke einer Weltbummelei[.] schien allzu locker und planwidrig, er durfte nicht ernstlich in Frage kommen. Und doch wußte er nur zu wohl, aus welchem Grunde die Anfechtung so unversehens hervorgegangen war. Fluchtdrang war sie, daß er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen, - der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes. (VIII, 448)

Clearly enough the images of Aschenbach's hallucination arise from the the primitive, too long suppressed depths of *his* nature.

The sea appears again in the third chapter when Aschenbach takes ship from Pola to Venice on an elderly, rusty steamer and accompanied by the strange, overdressed, loquacious and vaguely obscene old man who bears a scarcely stated but undeniable resemblance to the tigerish stranger across the road from the tram stop in Munich whose facial appearance and expression in the light of the westering sun gave rise to Aschenbach's sudden access of escapism.

In diesem Augenblick jedoch berührte ihn das Gefühl des Schwimmens, und mit unvernünftigem Erschrecken aufsehend, gewährte er, daß der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste. Zollweise, unter dem Vorwärts- und Rückwärtsarbeiten der Maschine, verbreitete sich der Streifen schmutzig schillernden Wassers zwischen Quai und Schiffswand, und nach schwerfälligen Manövern kehrte der Dampfer seinen Bugspriet dem offenen Meere zu [...]

Der Himmel war grau, der Wind feucht. Hafen und Inseln waren zurückgeblieben, und rasch verlor sich aus dem dunstigen Gesichtskreise alles Land. Flocken von Kohlenstaub gingen, gedunsen von Nässe, auf das gewaschene Deck nieder, das nicht trocknen wollte.

In seinen Mantel geschlossen, ein Buch im Schoße, ruhte der Reisende, und die Stunden verrannen ihm unversehens[...]. Der Horizont war vollkommen. Unter der trüben Kuppel des Himmels dehnte sich rings die ungeheure Scheibe des öden Meeres. Aber im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unsrem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen. (VIII, 460-461)

This passage mirrors the passage in *Tonio Kröger* describing the voyage from Lübeck to Copenhagen in that we have an evocation of the ship's laborious, mechanical sounds and movements side by side with depiction of the sea and the - inclement - atmospheric conditions. As there the observation is precise, specific and conveyed not only by verbal description but by the rhythm of the prose. Here the sea is equated with a feeling of unsteadiness, of drowsy detachment from the particulars of time and place, and it is, I think, noteworthy that in this passage alone in the whole *Novelle* Thomas Mann makes a psychological generalisation (*im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit*) in his capacity as narrator, rather than as mouthpiece for Aschenbach. The use of the epithet *öd* in relation to the sea inevitably awakes echoes of Wagner's *Öd und leer das Meer* from *Tristan und Isolde*. The thematic implications here, as elsewhere, are clothed in much specific sensory detail.

There follows the journey by gondola from Venice proper to the Lido, a journey which Aschenbach has not asked for and tries to avoid. He wants to take the vaporetto, but the mysteriously muttering gondolier insists on conveying him in his coffin-like barque across the stygian waters, which are perhaps also the waters of Lethe.

Lau angerührt vom Hauch des Sirocco, auf dem nachgiebigen Element in Kissen gelehnt, schloß der Reisende die Augen im Genusse einer so ungewöhnten als süßen Lässigkeit. Die Fahrt wird kurz sein, dachte er; möchte sie immer währen!

Im leisen Schwanken fühlte er sich dem Gedränge, dem Stimmengewirr entgleiten. (VIII, 464)

Again the instability of the water has a destabilising effect on Aschenbach.

And then in the Grand Hôtel des Bains his room looks out over the sea and the hotel gives directly onto its own private beach at the rear. For the remainder of the *Novelle* the sea is a constant presence.

Das Strandbild, dieser Anblick sorglos sinnlich genießender Kultur am Rande des Elementes, unterhielt und erfreute ihn wie nur je.

Schon war die graue und flache See belebt von watenden Kindern, Schwimmern, bunten Gestalten, welche, die Arme unter dem Kopf verschränkt, auf den Sandbänken lagen. Andere ruderten in kleinen rot und blau gestrichenen Booten ohne Kiel und kenterten lachend. Vor der gedehnten Zeile der Capannen, auf deren Plattformen man wie auf kleinen Veranden saß, gab es spielende Bewegung und träg hingestreckte Ruhe, Besuche und Geplauder, sorgfältige Morgeneleganz neben der Nacktheit, die keck-behaglich die Freiheiten des Ortes genoß[...] Er liebte das Meer aus tiefen Gründen; aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt. (VIII, 474-475)

Here the sea is portrayed as a playground, a place of recreation. In fact much of the description is of the human element at play and of the brightly coloured clothes, boats and pavillions. Yet for Aschenbach it is a place of recreation, not because of its variety of form (*Vielgestalt*) but because of its simplicity and vastness. Note that in this passage, as, I think, in no other passage in Thomas Mann's whole fictional oeuvre, the sea is likened to a mother's breast.

Then Tadzio appears on the beach.

Tadzio badete. Aschenbach [...] entdeckte seinen Kopf, seinen Arm, mit dem er rudernd ausholte, weit draußen im Meer; denn das Meer mochte flach sein bis weit hinaus[...]. Er kehrte zurück, er lief, das widerstrebende Wasser mit den Beinen zu Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut; und zu sehen, wie die lebendige Gestalt, vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann: dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter. (VIII, 478)

From this point in the work the sea is inseparably associated with the figure of Tadzio. From this point too the references to classical Greek mythology and Platonic philosophy multiply. At his first sight of Tadzio Aschenbach has referred to the boy as the "*Dornauszieher*" and shortly afterwards he addresses him in his own mind as "*kleiner Phäake*". Later we have the vision of the Socratic dialogue under the plane trees of Periclean Athens. In the following passage the reference to the Platonic dialogue 'Phaedrus' is taken up again:

Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl, nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geist. (VIII, 521)

The sea has initially been rendered in terms of Aschenbach's impressions, i.e. sensory perceptions. However much its emotional, psychological symbolic significance may be implied or stated, it is described in terms of its colour, motion, sound, smell, luminance, etc., i.e. as it appears to the senses of an educated Western observer. Once Aschenbach has met or at any rate seen Tadzio, however, the mythical associations of sea and sun recur with increasing frequency.

Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen

nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels, und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träg wallenden Pontos. (VIII, 486)

The hexameters, the meter of classical heroic poetry, transpose the scene from one of purely natural description to a culturally defined set piece, thereby introducing a whole new range of metaphysical and psychological overtones.

And in Aschenbach's dream the references to Greek mythology are unmistakable too. Clearly the orgiastic scene is in some sense a Bacchanal, a Dionysian abandonment of reason. But there is also an implicit reference back to that initial hallucinatory vision of jungle, swamp and sea, expressive of the wanderlust evoked by the tiger-faced stranger across the road from the Munich tram stop. Nature here takes its extreme form as savagery. There is also the reference to the gangetic swamps as being the source of the *Vibrio cholera* which will in the end bring Aschenbach the ultimate relief from the tyranny of duty. And finally it is seated on the beach, facing out to sea, observing the divinely beautiful boy, that Aschenbach surrenders to death. (For a fuller discussion of the classical imagery in *Der Tod in Venedig* see also Sandberg³⁶.)

Nature in *Der Tod in Venedig* is presented in various guises and in a variety of styles. For the most part it features as the sea, but it is also represented by imagined tropical wilderness and by the Bacchanal of Aschenbach's dream. In keeping with the *Novelle* as a whole there is a tension between the classicistic style of much of the work and the psychological realism of most of it. This is not an irreconcilable conflict of interest by any means. Indeed the two styles coexist to a large extent and indeed merge in the end, just as Aschenbach's death derives from both physical and metaphysical causes.

If we compare *Der Tod in Venedig* with *Tonio Kröger* we see many resemblances and some important differences. Both stories are about a lonely writer. In both the writer has reached a spiritual crisis. In both he goes on a journey to the sea. In *Tonio Kröger* the hero is in his early thirties and has come to an arid, not to say desolate, stretch in his life. He feels *verödet und gelähmt von Erkenntnis... raffiniert, verarmt, erschöpft von kalten und künstlich erlesenen Exaltationen, verirrt, verwüstet, zermalmt, krank.* (VIII, 336) He goes north, back to his birthplace and beyond. He spends about a week at a small coastal resort on the Baltic. While there he sees two young people he has known and loved in the past (or their reincarnation in the present) and, without speaking to them, he rediscovers that he does after all love life.

In *Der Tod in Venedig* the hero is in his early fifties and has the feeling that he has lived all his life in the posture of a martyr, a martyr to his art, that he has produced his elegant work *trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen* (VIII, 452). He interrupts his routine to go to Venice for a change of air - *etwas Stegreifdasein, Tagedieberei, Fernluft und Zufuhr neuen Blutes* (VIII, 449). There he rests by the sea, held in thrall by the sight of a beautiful boy, indifferent to the claims of duty, respectability, honour and to the dangers of disease.

In both these stories the sea brings release from the call of duty and servitude to time. In both the central character, under the influence of the sea, lives for a while a sort of dream existence, divorced from more than minimal contact with society. In both the central character makes little or no attempt to communicate with the object or objects of his love. He is content to be a voyeur. In *Tonio Kröger's* case the sea brings renewed vigour, rejuvenation, the upsurging of love and

love of life. In Aschenbach's case the sea brings disease, dissolution of the will and death. The character of the sea differs as between the two *Novellen*. In *Tonio Kröger* it is a northern sea, a northern coast, almost deserted. The weather is bracing, the air is clean - not at any rate mephitic. In *Der Tod in Venedig* it is the Mediterranean and a crowded fashionable resort. The atmosphere is muggy, oppressive from the start. The smell of sewage and disinfectant hangs in the air. In the one the sea is a symbol of regeneration, in the other of decay.

The inference to be drawn from this comparison is, I believe, an important one: the symbolic value of a particular natural phenomenon depends on its setting and its characteristics. The precise details of the description determine the resonance and significance which it has for the work in which it occurs and indeed for the *oeuvre* as a whole.

After *Der Tod in Venedig* Thomas Mann published no fiction for five years and more, and then he produced two short works which are very hard to classify. He himself called them *Idyllen*. The first of these, *Herr und Hund*, does tell a number of stories, so that the book is not out of place in a collection of *Erzählungen*, but is it fiction? It purports to be an account of Thomas Mann's dog, Bauschan, of his provenance, his nature, his habits, his relationship with his master. No names, neither of people nor of places, have been changed. The account appears to be entirely factual. The work is a series of slices of life - the life of Thomas Mann and his dog - illuminated by Thomas Mann's reflections on animal nature and his imaginative insights into canine psychology. Over and above this, or perhaps I should say, behind and beneath this, Thomas Mann has given us an account of the topographical milieu in which these stories are enacted.

The chapter, *Das Revier*, is relatively long and it was the chapter which took longest to complete. Thomas Mann comments in a letter to Kurt Martens of 27th June 1918: *Die Sache ist die, daß man, um das an und für sich Nichtige interessant zu machen, sehr exakt sein muß, und solche Exaktheit braucht Raum.* (Br, I, 146) This insistence on exactitude is characteristic and is applied not only to the *an und für sich Nichtige*. And he speaks of the *merkwürdige Heuchelei des Schreibens ohne Lust: im Effekt darf kein Unterschied sein, und so macht man es so, wie man es machen würde, wenn man Lust hätte, d.h. man stellt sich lustig unter großer Plage.* (TB, I, 18) (He was in fact having great trouble with toothache at the time, but this was probably not the only *Plage* which he had in mind.) This chapter is mainly about vegetable nature, the flora of the terrain in which Thomas Mann and his dog take their daily walks, but it is also to some extent about the geology, the geohistory, even the commercial history of the area. The technique which Thomas Mann uses to tell us about the place and its vegetation is naturalistic, almost in the sense of Zola's naturalism or Arno Holz's dictum, *Die Kunst hat die Tendenz wieder^{die} Natur zu sein...*³⁷, that is, it is an attempt to achieve an objective depiction of nature without the obtrusion of the subject. There is much cataloguing, analysis, classification, specification. A paragraph chosen almost at random will illustrate the point.

Da kommt wohl in Alleeen und öffentlichen Anlagen die Roßkastanie fort, der rasch wachsende Ahorn, selbst Buchen und allerlei Ziergesträuch; doch alles das ist nicht urwüchsig, das ist gesetzt, so gut wie die welsche Pappel, die aufgereiht ragt in ihrer sterilen Männlichkeit. Ich nannte die Esche als autochthonen Baum, - sie ist sehr stark verbreitet, man findet sie in allen Lebensaltern, als hundertjährigen Riesen wie auch als weichen Schöbling, der massenweise wie Unkraut dem Kies entsproßt; und sie ist es, die, zusammen mit der Silber- und Zitterpappel, der Birke, der Weide als Baum und Gebüsch, der Landschaft ihr eigentliches Gepräge verleiht. Das sind aber lauter kleinblättrige Bäume, und Kleinblättrigkeit, die

Zierlichkeit des Laubwerks, bei oft gigantischen Ausmaßen der Baumgestalten, ist denn auch ein sofort auffallendes Merkmal der Gegend. (VIII, 562)

Of course Thomas Mann does not exclude the subject; he does not seriously try to; but there does seem to be here an attempt to be all-inclusive, even exhaustive. Thomas Mann was reading Stifter at this time and it is not too fanciful, I think, to detect the influence of Stifter in his treatment of the landscape in this work. He certainly went to great lengths to achieve scientific authenticity in his description of *das Revier*. At any rate he enlisted the help of a neighbour, Dr Gruber, who was lecturer in botany at Munich University, to give him the correct nomenclature of the very varied vegetation. But in the end this exact, detailed, factual account of the topography is saved from sterility by the obtrusion of Thomas Mann's speculative bent, his analogising imagination, as he tries to see behind the particulars, the details, the specifications to the generic, the general, the more nearly universal, as in the following passage:

Das alles will nicht aufhören, sonderbar auf mich zu wirken, obwohl es mir seit manchem Jahr zum täglichen Aufenthalt geworden. Irgendwie berührt dies viele Eschenlaub, das an riesige Farren erinnert, berühren diese Schlingranken und dies Röhricht, diese Feuchtigkeit und Dürre, dies kärgliche Dickicht mich phantastisch, und um meinen ganzen Eindruck zu sagen: es ist ein wenig, als finde man sich in die Landschaft einer anderen Erdperiode versetzt, oder auch in eine unterseeische, als wandle man auf Wassersboden, - eine Vorstellung, die ja mit der Wahrheit dies und das zu tun hat; denn Wasser stand hier ehemals vielerorten, in jenen Senkungen zumal, die jetzt als viereckige Wasserbassins, mit wilden Baumschulen naturgesäter Eschen bestanden, Schafen zur Weide dienen, und von denen eine gleich hinter meinem Hause gelegen ist. (VIII, 566)

Here impressionism is given its head - *um meinen ganzen Eindruck zu sagen*. Thomas Mann's imagination, his insight,

goes behind the particulars to characterize the locality, to give a total impression of this small corner of the *Revier*. And when he comes to write of the stream that bounds the terrain in the west his impressionistic descriptive power comes into its own.

Andererseits[...] laufen Bach und Hang immer fort, dieser[...] in wechselnder Gestalt. Anfangs hat er ein düsteres, unbesonnenes Gepräge und ist mit Fichten bestanden. Später wird er zur Sandgrube, welche die Sonnenstrahlen warm zurückwirft, noch später zur Kiesgrube, endlich zu einem Sturz von Ziegelsteinen, als habe man dort oben ein Haus abgebrochen und die wertlosen Trümmer einfach heruntergeworfen, so daß dem Lauf des Baches vorübergehend Schwierigkeiten bereitet werden. Aber er wird schon fertig damit, seine Wasser stauen sich etwas und treten über, rot gefärbt von dem Staub der gebrannten Steine und auch das Ufergras färbend, das sie benetzen. Dann aber fließen sie desto klarer und heiterer fort, Sonnenglitzer hier und da an ihrer Oberfläche. (VIII, 574)

Here the changing character of the stream forms a small narrative, from *anfangs*, via *später* to the last sentence of the paragraph. As so often the structure of the sentences and their rhythm illustrate the action, the varying rate, the smoothness or turbulence of the water's flow.

And Thomas Mann goes on to describe the fascination which all forms of natural water - *vom Meere bis zum kleinsten Schilftümpel* (VIII, 574) - hold for him, and he concludes with a wider generalization.

Die Anziehungskraft, die das Wasser auf den Menschen übt, ist natürlich und sympathetischer Art. Der Mensch ist ein Kind des Wassers, zu neun Zehnteln besteht unser Leib daraus, und in einem bestimmten Stadium unserer Entwicklung vor der Geburt besitzen wir Kiemen. Für meine Person bekenne ich gern, daß die Anschauung des Wassers in jederlei Erscheinungsform und Gestalt mir die weitaus unmittelbarste und eindringlichste Art des Naturgenusses bedeutet, ja, daß wahre Versunkenheit, wahres

Selbstvergessen, die rechte Hinlösung des eigenen beschränkten Seins in das Allgemeine mir nur in dieser Anschauung gewährt ist. (VIII, 574-575)

In these passages we have the modulation from contemplation (*Anschauung*) and description to reflection and generalisation which is so characteristic of Mann's descriptive writing at its best, as well as an indication of the importance of water in all its forms to his own imaginative life.

In connection with the description of and reflection on the stream it is worth noting that Michael Mann³⁸ has called attention to the wateriness of the whole region in which Thomas Mann takes his daily walks with Bauschan.

Over and above this the chapter is enlivened by a story, the story of the sheep which followed Bauschan. Thomas Mann's depiction of the sheep with its appearance of a foolish smile and of Bauschan's apparent embarrassment at being pursued slavishly by this creature he had thought to hunt is one of the more charming and amusing anecdotes in the whole of Thomas Mann's *oeuvre*.

The final chapter, *Die Jagd*, is the one that has enjoyed most popularity and Thomas Mann frequently chose it for his public readings. Here, as in the first two chapters, Thomas Mann's ability to conjure up in words the manner, the mannerisms, the character, the very soul of the dog is seen to full advantage. For example:

[...] und so gräbt er aus Leibeskräften, in unbedingter und weltvergessener Hingebung, nicht wütend, aber mit sportlich sachlicher Leidenschaft, - es ist prachtvoll zu sehen. Sein kleiner getigelter Körper, unter dessen glatter Haut die Rippen sich abzeichnen, die Muskeln spielen, ist in der Mitte durchgedrückt, das Hinterteil mit dem unaufhörlich im raschesten Zeitmaß hin- und hergehenden Stummelschwanz ragt steil empor, der Kopf ist

unten bei den Vorderpfoten in der schon ausgehobenen, schräg einlaufenden Höhlung, und abgewandten Gesichts reißt er mit den metallharten Klauen, so geschwinde es geht, den Boden weiter und weiter auf. (VIII, 587)

We have the excitement of the chase, not just of the hare, which forms the highlight of the chapter and indeed of the whole book, but of field mice and ducks and pheasants, and in these we have descriptions not just of Bauschan, the hunter, but of the quarry as well. Consider this:

Dazwischen tönt in der Stille sein Schnauben, wenn er nach einigem Vordringen die Schnauze ins Erdreich wühlt, um das kluge, stille, ängstliche Wesen dort innen mit dem Geruchssinn zu belagern. Dumpf tönt es: er stößt den Atem hastig hinein, um nur rasch die Lunge zu leeren und wieder einwittern - den feinen, scharfen, wenn auch noch fernen und verdeckten Mäuseduft wieder einwittern zu können. Wie mag dem Tierchen dort unten zumute sein bei diesem dumpfen Schnauben? Ja, das ist seine Sache oder auch Gottes Sache, der Bauschan zum Feind und Verfolger der Erdmäuse gesetzt hat, und dann ist die Angst ja ein verstärktes Lebensgefühl, das Mäuschen würde sich wahrscheinlich langweilen, wenn kein Bauschan wäre, und wozu wäre dann seine perläugige Klugheit und flinke Minierkunst gut, wodurch die Kampfbedingungen sich reichlich ausgleichen, so daß der Erfolg des Angreifers immer recht unwahrscheinlich bleibt? (VIII, 587- 588)

Here we have not only a vivid evocation of a dog in pursuit of some underground furry creature but an expression of empathy with both hunter and hunted, and also a brief metaphysical reflection on the implications of the mouse's terror, and in the following few sentences we have Thomas Mann's own involvement in the scene.

Kurzum, ich fühle kein Mitleid mit der Maus, innerlich bin ich auf Bauschans Seite, und oftmals leidet es mich nicht in der Rolle des Zuschauers; mit dem Stock greife ich ein. (VIII, 588)

Let me quote one more passage to illustrate Thomas Mann's skill in evoking the living breathing animal.

War er von Sinnen vor Todesangst? Genug, er sprang an mir hoch, genau wie ein Hündchen, lief mit den Vorderpfoten an meinem Überzieher empor und strebte mit dem Kopfe in meinen Schoß, in des Jagdherrn schrecklichen Schoß hinein!... Es war nur eine Sekunde lang so, oder auch nur während des Bruchteils einer Sekunde, aber es war so. Ich sah ihn so merkwürdig genau, sah seine langen Löffel, von denen der eine aufrecht stand, der andere nach unten hing, seine großen und blanken, kurzsichtig vortretenden Augen, seine schartige Lippe und langen Schnurrbarthaare, die Weiße seiner Brust und kleinen Pfoten, ich fühlte oder glaubte zu fühlen das Zucken seines gehetzten Herzchens - und es war seltsam, ihn so deutlich zu sehen und an mir zu haben, den kleinen Dämon des Ortes, das innere schlagende Herz der Landschaft. (VIII, 606)

In this Thomas Mann gives us the marvellous detail of the hare's face, his ears, his chest and paws, the beating of his heart. Time stands still for the duration of the split-second observation of this individual creature who is yet the spirit of the place, *das innere schlagende Herz der Landschaft*. Precise particularity is linked to mythic generalization.

No one would claim that *Herr und Hund* is a typical work. It was produced in a relatively short time immediately after Thomas Mann had finished writing *Betrachtungen eines Unpolitischen*, indeed while he was correcting the galley proofs of that work. It seems to have been composed as a sort of antidote to or release from the prolonged agonising preoccupation with the polemics of politics, with the deepest issues of his own orientation to his brother, to his family, to Germany, to society and the universe in general. In this simple *Idylle* there is only the most oblique reference to the war, to the loneliness of the artist's predicament in society, to the pains of artistic creation.

Thomas Mann himself has commented on this aspect of the matter in his *Vorsatz zur ersten Buchausgabe von 'Herr und Hund'*:

Denn weder werden höhere Probleme der Sittlichkeit darin aufgeworfen noch bedeutende Charaktere zergliedert, geschweige denn, daß die gesellschaftliche Frage ihrer Lösung nähergeführt würde. Auch gilt es nicht, zur sublimen Beklemmung und Befreiung des Genießenden den Knoten einer leidenschaftlichen Handlung zu knüpfen und zu lösen. Sondern einzig darauf, die Gestalt jenes redlichen, behenden und bei aller Demut mit soviel schöner Eigenwürde ausgestatteten Warmblüters und Freundes in der Ruhe wie in der Bewegung der Anschauung recht unwiderstehlich aufzunötigen, ist der Schriftsteller bedacht. (XI, 585)

Though I have referred several times to impressionism in discussing Thomas Mann's technique in *Herr und Hund* this is not symbolist impressionism. This is realist impressionism, that is reality depicted as it impinges on the senses but recognising that, in order to see, one needs not only eyes but a viewpoint; one cannot stand nowhere in relation to the object of one's art. But there is no deep hidden meaning, no metaphysical or political schema underlying or embodied by the dog, the hare, the *Revier*. This is - as in no other work of Thomas Mann - nature for nature's sake. One might suppose that the two works - *Herr und Hund* and *Betrachtungen eines Unpolitischen* - came from different sources. Let me, however, quote one passage from the latter:

Was mich betrifft, so empfinde ich die Forderung "im letzten Bettler den Menschen zu achten" als unter aller Selbstverständlichkeit, als überheblich, obsolet-humanitär, schönrednerisch und albern. Ich kenne nicht den Aristokratismus des Menschentums, ich "achte" auch meinen Hund, und wenn der Gute mich grüßt, indem er mir die Vorderpfoten auf die Brust setzt und den getigerten Kopf dazulegt, und wenn ich ihm das magere Schulterblatt klopfe, fühle ich mich ihm näher als manchem Mitglied des "Menschengeschlechts". (XII, 447)

It is not just the human species, it is not perhaps predominantly the human species, with which Thomas Mann feels sympathy. It is something else, something more fundamental, more primitive.

Stutz³⁹ has commented fully on the physicality of Thomas Mann's descriptions of Bauschan. She has also discussed at length the extent to which Thomas Mann enters into the mind - even the soul - of his dog. The one follows from the other. The inferences regarding the dog's inner life derive from the closeness of the observation of his behaviour. Lorenz has referred to *Herr und Hund* as *die schönste Schilderung der Hundeseele*.⁴⁰

The other *Idylle* which Thomas Mann produced about this time is *Gesang vom Kindchen* (1919). Mann himself, writing to Ida Boy-Ed, said of this work:

Daß Sie für den "Gesang" ein gutes Wort einzulegen wissen, erfreut mich menschlich, ohne daß es mich in Illusionen lullte. Es kann hier nur von ein paar Stellen die Rede sein, um die es schade ist. Das Experiment ist verfehlt; es wäre unvernünftig sich darüber zu versteifen. (BRR, I, 20/62)

Although this brief work, couched in iambic hexameters, purports to be about Thomas Mann's fifth child, Elisabeth, it is more accurate to say that it is about Thomas Mann's reactions to his daughter, a child for whom he felt more and tenderer love than for any of his other offspring. When he does attempt to evoke or describe her appearance and persona he is hog-tied by the metre. For example:

Du aber lachst mir entgegen,

*Schon von weitem, wendest nach mir die lustigen Augen
 Mit dem Lächeln der Freude und des vertrauten Erkennens,
 Das mich so glücklich machte, als ich es erstmals sich
regen
 Sah und erwachen in deinen Zügen bei meinem Anblick, -
 Glücklich fast, ich gesteh's, wie den Liebenden das der
Geliebten.
 Naß bespritzt ist des Zimmers Bodenbelag in der Runde,

 Denn du regst dich lustig im Bade, ziehest und streckest
 Keck die Beinchen, stoßweis³, und schlägst mit den kleinen
Armen
 In die behagliche Flut mit unternehmender Miene,
 Dich zu zeigen stolz, in der nassen Wange ein Grübchen, -
 Über den Wannenrand springen die Tropfen und nässen den Rock
mir. (VIII, 1075)*

And so on.

This is like watching a prima ballerina dancing a *pas seul* in calipers. No wonder Thomas Mann referred to the *subtilere Rhythmen der Prosa*. As I hope to show, his evocation of the persona of the same child in prose is altogether more successful. *Gesang vom Kindchen* was no doubt intended to be a celebration of Mann's love for his third daughter. It is a failure because the hexameters with their heroic overtones conflict with the simple, bourgeois, domestic themes of the work and with the author's own natural tendency to irony and an un-heroic posture in his writing.

In *Unordnung und frühes Leid*, however, Thomas Mann deals with the same subject but in the form of a *Novelle*. This work, produced immediately following the publication of *Der Zauberberg* in 1925, was written in response to a request for a story by the editor of the *Neue Rundschau*.

An evening in the life of a high-bourgeois Munich family is described. The two eldest - teen-age - children are having a party. The father of the family (Abel Cornelius, professor of history) does his best to be welcoming and not to appear too out

of touch with his eldest children's friends. But he is in love with his youngest daughter, Lorchen.

Auch erinnert er sich fast immer, wenn er sie in den Armen hält, an dieses erste Mal: es war in einem hellen Zimmer der Frauenklinik, wo Lorchen zur Welt gekommen [...] Er trat herzu, und in dem Augenblick fast, wo er unter dem Lächeln der Mutter behutsam die Gardine von dem Puppenhimmelbettchen zog, das neben dem großen stand, und das kleine Wunder gewährte, das so wohlgebildet und wie von der Klarheit süßen Ebenmaßes umflossen in den Kissen lag, mit Händchen, die schon damals, in noch viel winzigeren Maßen, so schön waren wie jetzt, mit offenen Augen, die damals himmelblau waren und den hellen Tag widerstrahlten - fast in derselben Sekunde fühlte er sich ergriffen und gebunden; es war Liebe auf den ersten Blick und für immer. (VIII, 626)

But Lorchen falls in love with young Max Hergesell, one of her big sister's and brother's friends. He is good-looking, amusing and knows how to charm young children. He dances with her at the party, bending his knees to come down to her level; she follows him around the dance floor when he dances with a girl of his own age, and when she is put to bed she weeps unconsolably. Her father's attempts to comfort her are quite in vain. It is only when the young and charming Max Hergesell is fetched to come and say good-night to her that she consents to settle to sleep.

The story is thus about a father's love for his daughter, his jealousy, her love for the young man. It is, like *Beim Propheten*, like *Das Eisenbahnglück*, a slice of life illuminated by Thomas Mann's ironic insights into human psychology. There is no landscape, no garden, no dog in this story, but there are two young children, Lorchen herself and her younger brother, Beißer. These two are lightly sketched.

Beißers Haar ist unregelmäßig blond, noch in langsamem Nachdunkeln begriffen, ungeschickt angewachsen überall, struppig, und sieht aus wie eine kleine, komische,

schlechtsitzende Perücke. Lorchens dagegen ist kastanienbraun, seidenfein, spiegelnd und so angenehm wie das ganze Persönchen. Es verdeckt ihre Ohren, die, wie man weiß, verschieden groß sind: das eine hat richtiges Verhältnis, das andere aber ist etwas ausgeartet, entschieden zu groß [...] Ihre weit auseinanderliegenden Augen sind goldig braun und haben einen süßen Schimmer, den klarsten und lieblichsten Blick. Die Brauen darüber sind blond. Ihre Nase ist noch ganz formlos, mit ziemlich dicken Nüstern, so daß die Löcher fast kreisrund sind, ihr Mündchen groß und ausdrucksvoll, mit schön geschwungener, beweglicher Oberlippe. Wenn sie lacht und ihre getrennt stehenden Perlzähne zeigt [...], so bekommt sie Grübchen in die Wangen, die ihre charakteristische, bei aller kindlichen Weichheit etwas gehöhlte Form daher haben, daß ihr Untergesichtchen leicht vorgebaut ist. Auf der einen Wange, nahe gegen den schlichten Fall des Haares hin, hat sie einen Leberfleck mit Flaum darauf. (VIII, 628)

Here we have the characteristically detailed first description which Thomas Mann accords to most of his adult characters or at any rate to those of importance in his stories. Beißer too is described in some detail:

Das ist ein kleiner Adam[...] Von Figur ist er gedrungener, stämmiger, stärker, unterstreicht aber seine vierjährige Manneswürde noch in Haltung, Miene und Redeweise, indem er die Ärmchen athletisch, wie ein junger Amerikaner, von den Schultern hängen läßt, beim Sprechen den Mund hinunterzieht und seiner Stimme einen tiefen, biederen Klang zu geben sucht. Übrigens ist all diese Würde und Männlichkeit mehr angestrebt als wahrhaft in seiner Natur gesichert; denn, gehegt und geboren in wüsten, verstörten Zeiten, hat er ein recht labiles und reizbares Nervensystem mitbekommen, leidet schwer unter den Mißhelligkeiten des Lebens, neigt zu Jähzorn und Wutgetrappel, zu verzweifelten und erbitterten Tränenergüssen über jede Kleinigkeit[...] (VIII, 625)

Though the *frühes Leid* of the title is generally thought to refer to Lorchen's suffering, the passage just quoted suggests that in fact Beißer suffers more from the early disorder of his life. But it is Lorchen's story and she gets the full treatment. As a child she has a lot of diminutive forms applied to her (*Persönchen, Mündchen, Untergesichtchen*). The precise detail of

the eye colour, the size and shape of the nostrils, the asymmetric ears, the slight prognathism is striking and typical of Thomas Mann. This description, as is usual with his introductory descriptions, is largely static. Later we see Lorchen in motion.

Die "Kleinen" sind immer noch auf der Diele; bis acht Uhr dürfen sie mittun, da ihnen das Fest so große Freude macht[...] Beißer dreht sich allein in seinem blausamtenen Kittelchen in der Mitte des Teppichs, während Lorchen drolligerweise hinter einem schiebenden Paare herläuft und den Tänzer an seinem Smoking festzuhalten sucht [...] und Doktor Cornelius sucht, als die Gruppe an ihm vorüberkommt, sein Kindchen abzufangen und an sich zu ziehen. Aber Lorchen entwindet sich ihm fast gequält und will von Abel nichts wissen. Sie kennt ihn nicht, stemmt das Ärmchen gegen seine Brust und strebt, das liebe Gesichtchen abgewandt, nervös und belästigt von ihm fort, ihrer Caprice nach. (VIII, 647-8)

Lorchen's blind attachment to *die Großen* and her reluctance to respond to her father's attentions are here conveyed with great economy and delicacy.

Some critics have seen this work as primarily a picture of the social and political conditions of a particular historical moment. The "Revue de France" even went so far as to publish it under the title "*Au temps de l'inflation*". Thomas Mann himself said it was "*ein Dokument persönlichsten Charakters*". (XI, 621)

Although this is not a work which pretends to great philosophical depth and the characters do not carry any great weight of symbolic significance, nevertheless it is the childishness, the tenderness, the vulnerability of the children which gives the story much of its point and poignancy. Lorchen, it should be noted, has many of the characteristics of Hanno Buddenbrook and of Tonio Kröger.

[...]Lorchen zu ihrem "Abel", - so sehr der Ihre, weil sie so sehr die Seine ist, weil sie die innige und wie alles tiefe Gefühl etwas melancholische Zärtlichkeit spürt und lächelnd genießt, mit der er ihre Klein-Mädchen-Person umfängt, die Liebe, mit der er sie anblickt und ihr fein gestaltetes Händchen oder ihre Schläfe küßt, auf der sich bläuliche Äderchen so zart und rührend abzeichnen. (VIII, 624)

The *Novelle* catches her on the cusp between the untroubled happiness of a much-loved childhood and the first pains of unrequited love and jealousy. Though it seems as if Lorchen's heart would break the story ends with her falling asleep and the narrator giving thanks that this sleep will provide a hiatus, a chasm between the pain of today and the unremembering happiness of tomorrow. It is noteworthy that both Lorchen and Beißer are seen from the outside, as indeed are all the characters in the *Novelle* except the Professor. Even with him we are only granted occasional insights into his mental processes. In general, as with Bauschan, we infer Lorchen's and Beißer's inner lives from their behaviour.

In the end Lorchen represents the resilience, the unformed vitality of childhood - even though her father's love for her represents something darker.

Und doch versteht Cornelius im Dunklen, daß etwas nicht ganz recht und gut ist in dieser Liebe... Sie hat ihrem Ursprung nach etwas Tendenziöses, diese Liebe; es ist Feindseligkeit darin, Opposition gegen die geschehende Geschichte zugunsten der geschehenen, das heißt des Todes[...] Seine Inbrunst für dieses Stückchen Leben und Nachwuchs hat etwas mit dem Tode zu tun, sie hält zu ihm, gegen das Leben. (VIII, 627)

Here the narrator seems to be contrasting the tender, unformed life of the child to Life in some other - more threatening - form. In this we have an echo of earlier preoccupations.

Whatever the philosophical implications of this little *Novelle* may be, the tenderness and sympathy with which the appearance and behaviour of this *Stückchen Leben und Nachwuchs* is portrayed are beyond dispute.

Thomas Mann's next fictional work, *Mario und der Zauberer* (1930), might be called another slice of life. He himself said: *Der "Zauberer" war da und benahm sich genau, wie ich es geschildert habe. Erfunden ist nur der letale Ausgang.* (Br., I, 299) Like *Der Tod in Venedig* all the facts were given - except the lethal outcome. The interest of the story lies partly in the lethal outcome but principally in the light which Thomas Mann's presentation of the facts throws on human nature and the nature of the will. Many people have interpreted *Mario und der Zauberer* as a political fable with Cipolla, the *Zauberer*, representing the lure of Fascism. Thomas Mann himself was not prepared to endorse this interpretation fully, perhaps because he saw it as too simplistic. An alternative or perhaps parallel interpretation is suggested by the title. *Der Zauberer* was Thomas Mann's own nickname, and there is at least one passage in the *Novelle* which suggests that Thomas Mann did indeed to some extent identify with Cipolla and that *der Zauberer* is to be understood as yet another disguise for the wounded intellectual artist outsider.

Mein Beruf ist schwer und meine Gesundheit nicht die robusteste; ich habe einen kleinen Leibesschaden zu beklagen, der mich außerstand gesetzt hat, am Kriege [...] teilzunehmen. Allein mit den Kräften meiner Seele und meines Geistes meistere ich das Leben, was ja immer nur heißt: sich selbst bemeistern. (VIII, 678)

This view of the matter has gained more widespread acceptance since the publication of Thomas Mann's diaries, (See Bridges⁴¹ and Harpprecht⁴²) but was advanced by Hatfield as early as 1979⁴³.

There is also certainly something of the monk Savonarola in this figure, an incarnation of the Will divorced from reason or at any rate social responsibility. However that may be, nature, in the sense to be considered here, plays very little part. There is the 'African weather' which prevails at the start of the story and sets the tone of dissatisfaction and irritability which characterises it; and there is the thunderstorm which occurs just before Cipolla's performance and which presages the dramatic dénouement of the story. These are briefly mentioned and carry no particular symbolic weight.

The weather, like everything else in the *Novelle* is described from the point of view of the unnamed narrator. The description therefore makes no attempt at objectivity and is mainly in terms of its effect on the narrator and people like him.

Die Hitze war unmäßig, soll ich das anführen? Sie war afrikanisch; die Schreckensherrschaft der Sonne, sobald man sich vom Saum der indigoblauen Frische löste, von einer Unerbittlichkeit, die die wenigen Schritte vom Strand zum Mittagstisch, selbst im bloßen Pyjama, zu einem im voraus beseufzten Unternehmen machte. Mögen Sie das? Mögen Sie es wochenlang? Gewiß, es ist der Süden, es ist klassisches Wetter, das Klima erblühender Menschheitskultur, die Sonne Homers und so weiter. Aber nach einer Weile, ich kann mir nicht helfen, werde ich leicht dahin gebracht, es stumpfsinnig zu finden. Die glühende Leere des Himmels Tag für Tag fällt mir bald zur Last, die Grellheit der Farben, die ungeheure Naivität und Ungebrochenheit des Lichts erregt wohl festliche Gefühle, sie gewährt Sorglosigkeit und sichere Unabhängigkeit von Wetterlaunen und -rückschlägen [...] Sie haben recht [...], ich war gereizt. (VIII, 664)

It is perhaps worth noting that we have here the juxtaposition of *Stumpfsinn* and *Gereiztheit*, a juxtaposition which famously occurs in *Der Zauberberg*, where it also heralds violence.

The next short fictional work, *Die vertauschten Köpfe* (1940), Thomas Mann described as *ein Kuriosum* (Br, II, 131), and in a letter to Agnes Meyer he says:

Sei überzeugt, daß ich auf "V.K." kein Gewicht lege und bemühen Sie sich nicht, mir mehr darüber zu sagen, als Sie es schon getan haben. Ich weiß Bescheid darüber. Es ist eine Improvisation mit ein paar lustigen Momenten. (Br, II, 164)

It is one of Thomas Mann's more obviously parodic works, one might almost say: a travesty. In so far as nature in the form of the elements, landscape, vegetation enters into it at all it is seen through the eyes of the two main protagonists, Schridaman and Nanda, and is mentioned rather than described. The rivers have divine status, the trees may be hallowed by association with divinities but they carry no symbolic weight in relation to the plot. Nor are they evoked with any particularity of detail.

Das Gesetz (1943) is another frankly parodic work. The mode parodied here is - not the Vedic scriptures - but the Judaeo-Christian scriptures. It is, one might say, a pendant to *Joseph und seine Brüder*, an attempt *den Mythos ins Humane umzufunktionieren* (BW, KK, 85). It is a relatively slight work but it does go some way towards making the character of Moses understandable in the context of modern psychology. As far as nature is concerned this, as in *Die vertauschten Köpfe*, is seen largely in mythological terms. But here the myth is 'transfunctioned' into the naturalistic. By this I mean that those miraculous events described in the mythology are here explained along naturalistic lines. For example Aaron's ability to turn his rod into a snake is explained as Aaron knowing a trick whereby pressure on a snake's neck makes it go rigid in extension, so that it appears to be a rod. The crossing of the Red Sea is explained as an effect of the wind which drives the waters of a lake to the north so that, when the wind drops

suddenly, the waters return and engulf the Egyptian host. Moses' discovery of water in the desert is explained as Moses devising some sort of filter to purify brackish water and make it drinkable. And so on. Nature is in short interpreted as a part of creation, unpredictable in the eyes of the Children of Israel, an expression sometimes of God's wrath, sometimes of God's benevolence, but in reality subject to its own laws which are accessible to intelligent observation and enquiry. It is not of symbolic value and it is not dealt with in any detail.

completed

Thomas Mann's last ^{completed}work of fiction, *Die Betrogene*, was published ten years after *Das Gesetz*. In it Thomas Mann returns to what one might call the impressionist/symbolist mode, though the style is Goethean in its classical simplicity. It is remarkable among his works in two ways. Firstly it is the only work in which a woman has the lead role. Rosalie von Tümmeler is *Die Betrogene*. It is her story and all the other characters are very definitely subsidiary. The other unique feature of this work is that it is in a sense about nature. The word *Natur* occurs twice on the first page and the last recorded words of the heroine are about nature. Nature in fact, one may say, is one of the main protagonists of the story.

For Rosalie nature means the spring, lilac, jasmine and dogwood blossom. It means the rhythm of the seasons. It means the rhythm of the oestrus cycle and it means love.

Aber was die Natur unserem Geruchssensorium an Holdheit, Süßigkeit, würziger Bitternis, auch an Schwülem, Berauschemdem zu bieten hat, das liebte sie aus der Maßen und nahm es tief und dankbar, mit der sinnlichsten Andacht auf. An einem ihrer Spazierwege gab es einen Abhang, eine gestreckte Bodenfalte und untiefe Schlucht, auf ihrem Grunde dicht bewachsen mit Jasmin- und Faulbaumgesträuch, von dem an feucht-warmen, zum Gewitter neigenden Junitagen ganze Schwaden, Wolken erwärmten Wohlgeruchs beinahe betäubend emporquollen. Anna, obgleich sie leicht Kopfschmerzen davon bekam, mußte die Mutter immer wieder dorthin begleiten.

Rosalie atmete den schwer aufwallenden Brodem mit bewunderndem Genuß, blieb stehen, ging weiter, verweilte wieder, beugte sich über den Hang und seufzte: "Kind, Kind, wie wundervoll! Das ist der Atem der Natur, das ist er, ihr süßer Lebenshauch, sonnerhitzt und getränkt mit Feuchte, so weht er uns wonnig aus ihrem Schoße zu. Genießen wir ihn in Verehrung, die wir ihre lieben Kinder sind." (VIII, 885)

And when she believes that, several months after her apparent menopause, she has begun to menstruate again:

"Triumph, Anna, Triumph, es ist mir wiedergekehrt, mir wiedergekehrt nach so langer Unterbrechung, in voller Natürlichkeit und ganz wie es sich schickt für eine reife, lebendige Frau! [. . .] Welches Wunder! Was tut die große, gute Natur für ein Wunder an mir und segnet damit meinen Glauben!" (VIII, 922)

But it also means the black swan which rears up and hisses at her because she eats some of the stale bread, warm from her loved one's body heat, intended for the swan. It means the heap of animal excrement and the rotting cadaver of some small animal that she and Anna find on one of their walks. It means the carcinoma of her ovary or uterus which kills her. It means death. It seems at first sight as if this last of Thomas Mann's many *Novellen* is an expression of despair, of bitterness even, at the treachery of nature. But Rosalie has the last word.

"Anna, sprich nicht von Betrug und höhnischer Grausamkeit der Natur. Schmäle nicht mit ihr, wie ich es nicht tue. Ungern geh' ich dahin - von euch, vom Leben mit seinem Frühling. Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieh von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Lüg, sondern Güte und Gnade." (VIII, 950)

One is reminded of *Der Ackermann aus Böhmen*, but not only of that. There is an echo here of Thomas Mann's father, the Senator, model for Thomas Buddenbrooks, who, according to Viktor

Mann, said on his death-bed: "*Ich wäre so gern noch bei euch geblieben.*"⁴⁴

And Rosalie adds:

"Die Natur - ich habe sie immer geliebt, und Liebe - hat sie ihrem Kinde erwiesen." (VIII, 950)

This last fictional work of Thomas Mann seems to express his appreciation of the bounty of nature and his reconciliation to the approach of death. Yet the title, *Die Betrogene*, hints at a different point of view. In the end one has to agree with Noguchi⁴⁵ and with Runge⁴⁶ that Mann's view remains ambiguous. Thomas Mann himself in a recently published letter said:

Zu tun war es mir um die höhnische Dämonie, mit der die 'liebe' Natur einem Menschenkind, das ihr von Herzen ergeben ist, mitspielt. Aber meine Bitterkeit habe ich zurückgehalten und der guten Rosalie das letzte Wort überlassen. (TB, 1953-55, 470)

As far as the actual description of natural phenomena is concerned the first of the above quotations is a good example. The following is another:

Beim Locken der Vögel in den lind gewordenen Lüften verklärte sich ihr Gesicht. Im Garten die ersten Krokus und Märzenbecher, das Sprießen und Prangen der Hyazinthen und Tulpen in den Rabatten am Haus freute die Gute zu Tränen. Die lieben Veilchen an ihren Wegen ins Land, das gelb erblühende Ginster- und Forsythiengebüsch, der Rot- und Weißdorn, der Flieder gar, und wie die Kastanien ihre Kerzen aufsteckten, weiße und rote, - die Tochter mußte es alles mit ihr bewundern[. . .] (VIII, 883-4)

In the first passage it is predominantly olfactory sensation that is evoked or invoked. In the second we have a list, a catalogue, of flowering plants but there is little actual description, and

this is characteristic of the whole *Novelle*. The descriptions lack the freshness, the sharp focus, the precise individuation of the earlier work. This last of Thomas Mann's *Novellen* has much in common with the first, with *Gefallen*. There is the same stress on the pathetic fallacy, the same emphasis on the scent of flowers. In *Die Betrogene*, however, nature seems overripe, which, in the context of Rosalie's reluctantly conceded loss of youth, is appropriate.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

III. BUDDENBROOKS

It was of course primarily, though not solely, of *Buddenbrooks* that Thomas Mann was speaking when he referred to his treatment of landscape in *Lübeck als geistige Lebensform*.

Whatever else *Buddenbrooks* may or may not be about, it is about human nature, about psychological, spiritual, social reactions and interactions. If we analyse the text according to its substance and form we find that something over 50% is in the form of dialogue or interior monologue, about 20% is in the form of narrative, 10% in the form of description - mainly of people but also of clothes, furniture, food, buildings and to some extent also landscape and seascape-, 10% is in the form of general reflections, commentary, recapitulation. It is a novel in the realist (Thomas Mann himself said 'naturalist') tradition, a complex and highly resonant fiction firmly set in a particular time and a particular place, with a great deal of period detail and local colour. So far as the topography is concerned, though Lübeck is never named, there can be no doubt that Lübeck is the setting. The street names are the names of Lübeck's streets, the river is the Trave, Travemünde is a two-hour coach drive down the river; Schwartau is four or five miles away. But there is very little actual description of the town. We are expected to know the city. We are expected to know the relationship between Mengstrasse and Fischergrube, between the Marienkirche and the Rathaus and the Burgtor and the Jerusalemsberg. The city is referred to as *winklig*, *giebelig*; the streets are described as *eng* and *steil*. But we are given no general introduction to the townscape in the way that we are generally given highly detailed introductory descriptions of the principal characters. We get to know

Lübeck, if we do not in fact know it already, in the way that we learn our native language, by association - with the events, with the characters, with the character of the ordinary people of Lübeck. This, however, has very little to do with nature.

Nature in *Buddenbrooks* features in three principal forms: the sea, the weather and gardens. There is some rural landscape in Part VI, Chapter 6, in which the Buddenbrook family make an excursion to Schwartau in order that Herr Permaneder may be given opportunity and impulsion to propose marriage to Tony. As Thomas puts it:

"Es wäre Zeit zur Fröhpredigt, aber heut' wollen wir Gott in seiner freien Natur mit unsren Herzen loben." (I, 345)

Nature is thus, in this particular chapter, explicitly associated with God, with freedom and with the heart. There is an echo here of the discussion in Part I, Chapter 5, of the Buddenbrooks' wild garden outside the Burgtor. Old Johann Buddenbrooks wants to tame and tidy up the garden, but his son says:

"Um Gottes willen, Papa -! Ich ergehe mich sommers dort gern im Gestrüpp; aber alles wäre mir verdorben, wenn die schöne, freie Natur so kläglich zusammengeschnitten wäre..."

Old Johann retorts:

"Aber wenn die freie Natur doch mir gehört, habe ich zum Kuckuck nicht das Recht, sie nach meinem Belieben herzurichten." (I, 32)

There is also a very faint echo of the conversation between Tony and Morten Schwarzkopf in Part III, Chapter 8, which takes

place in the *Seetempel*. They are talking of Morten's membership of a proscribed *Burschenschaft*. Tony says:

"Kein Wort, Morten! Nein, auf mich können Sie zählen!... Aber ich weiß gar nichts davon... Sie sind alle gegen die Adligen 'verschworen'?... Was wollen Sie?"

"Wir wollen die Freiheit!" sagte Morten.

"Die Freiheit?" fragte sie.

"Nun ja, die Freiheit, wissen Sie, die Freiheit...!" wiederholte er, indem er eine vage, ein wenig linkische, aber begeisterte Bewegung hinaus, hinunter, über die See hin vollführte. (I, 141-142)

I will return to this theme of freedom in due course.

The landscape on the way to Schwartau and at Schwartau is sketched rather than painted. Only salient details are mentioned. It is assumed that the reader is roughly familiar with the geography.

Man war im Oldenburgischen. Buchenwaldungen kamen in Sicht, der Wagen fuhr durch den Ort, über das Marktplätzchen mit seinem Ziehbrunnen, gelangte wieder ins Freie, rollte über die Brücke, die über das Flübchen Au führt, und hielt endlich vor dem einstöckigen Wirtshaus "Zum Riesebusch". Dies war an der einen Seite eines flachen Platzes mit Grasflächen, sandigen Wegen und ländlichen Beeten gelegen, und jenseits dieses Platzes erhob sich amphitheatralisch aufsteigend der Wald. Die einzelnen Stufen waren durch rauh angelegte Treppen verbunden, zu denen man hochliegende Baumwurzeln und hervorspringendes Gestein benützt hatte, und auf den Etagen, zwischen den Bäumen, waren weiß gestrichene Tische, Bänke und Stühle aufgeschlagen. (I, 346)

Not too much here about unspoilt nature. More about the terraces and the tables behind the inn, which made possible, if

not inevitable, the fateful confrontation of Tony with the Hagenström family. And there is this:

Der schattige Waldweg wurde eben, und es dauerte gar nicht lange, bis sie die "Quelle" erreicht hatten, einen hübschen, romantischen Punkt mit einer hölzernen Brücke über einem kleinen Abgrund, zerklüfteten Abhängen und überhängenden Bäumen, deren Wurzeln bloßlagen. Sie schöpften mit einem silbernen, zusammenschiebbaren Becher, den die Konsulin mitgebracht hatte, aus dem kleinen, steinernen Bassin gleich unterhalb der Austrittsstelle und erquickten sich mit dem frischen, eisenhaltigen Wasser, wobei Herr Permaneder einen kleinen Anfall von Galanterie hatte, indem er darauf bestand, daß Frau Grünlich ihm den Trunk kredenzte. (I, 350)

Once again it is more the man-made additions to the landscape than the landscape itself which occupy our attention. The description is highly selective and highly subjective. In fact we see Schwartau more or less as the Buddenbrook party themselves might have seen it. Furthermore there is no particular symbolic significance to the natural phenomena observed. They simply serve as a setting for the action - a Sunday outing to the country to stimulate and liberate the natural impulses of Herr Permaneder and Tony Grünlich.

The garden or a garden is - as in *Tristan* and in *Tonio Kröger* - a *Leitmotiv* in *Buddenbrooks*. It is enunciated first in the passage just quoted above, where the wilderness garden outside the Burgtor is the occasion of a slight disagreement between old Johann Buddenbrook and his son, the Consul, and illustrates the contrasting attitudes of father and son, not only to nature, but also to God.

Old Johann believes in man-made order based on reason and moderation. He is a child of the Enlightenment. The Consul believes in free Nature with a capital N and in divine

providence. His attitude to nature is characteristic of the romantic reaction against eighteenth century rationalism with its belief in the *Uhrmachergott*, and so is his attitude to God, who - far from being a watchmaker only involved in the creation of the mechanism of the universe - is a personal god with a personal interest in him, the Consul, and, by implication, open to bribery, or at the least persuasion.

This difference in attitude to god and nature is never explicitly worked out by Thomas Mann in the novel, but it is clearly one of the important ways in which the Consul is less well equipped for the battle of life than his father. His attitude to life, to nature, to God, to the world, is less robust, less self-reliant than that of his father. And his religiosity, the compulsive piety which keeps him scribbling at the family papers while his wife lies newly delivered of a baby girl but which does not prevent him from denying his half-brother's request for a more generous share in the family fortune nor from blackmailing his daughter Tony into a marriage of convenience, is clearly seen in the whole context of the decline of the family fortune as a morbid trait.

In this sense his enthusiasm for *die freie Natur* is a weakness; old Johann's liking for order, for topiary and landscaping, is a strength.

Later the garden theme recurs in Part III, Chapter 1, in which the whole Buddenbrook family is seated one June afternoon in a state of almost complete harmony - until Herr Grünlich makes his entrance.

Der Himmel, an dem unbeweglich ein paar weiße Wolken standen, begann langsam blässer zu werden. Das Stadtgärtchen lag mit symmetrisch angelegten Wegen und Beeten bunt und reinlich in der Nachmittagssonne. Der

Duft der Reseden, die die Beete umsäumten, kam dann und wann durch die Luft her. (I, 93)

This is of course the sort of garden which the old Johann would have approved. It is also - in a sense - the same garden as we heard of in *Tristan*, except that here the garden is not representative of decay; there is no fountain and no crumbling stone wall. And the suitor who intrudes on the charmed circle of the family is not the robust and unreflecting representative of the life force but the grotesque and sycophantic Bendix Grünlich, malign agent of a dishonest commercialism which will decisively destroy Tony's chances of natural self-fulfillment.

The garden here plays no very clear role. It is what K-J Rothenberg in his book *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* calls *Halbnatur*⁴⁷. It is nature tamed by man - as indeed is to a large extent the nature seen at Schwartau. As such it represents the stability and tradition of the firm of Buddenbrook u. Comp., the prosperity too. Grünlich expresses his appreciation characteristically.

"Welch reizender Garten," unterbrach er sich [...]. " - doch, für einen Stadtgarten ist er ungewöhnlich groß! Und welch farbiger Blumenflor... oh, mein Gott, ich gestehe meine Schwäche für Blumen und für die Natur im allgemeinen! Diese Klatschrosen dort drüben putzen ganz ungemein." (I, 97)

In the mouth of Bendix Grünlich this praise of nature is deeply ironic.

The theme of the garden recurs in Part VII, Chapter 6, where the garden of Tom and Gerda's new house in the Fischergrube is described.

Es war warm und still. Die Düfte der reinlich abgezirkelten Beete lagen in der Abendluft, und der von hohen lilafarbenen Iris umstandene Springbrunnen sandte seinen Strahl mit friedlichem Plätschern dem dunklen Himmel entgegen, an dem die ersten Sterne zu erglimmen begannen. Im Hintergrunde führte eine kleine, von zwei niedrigen Obelisken flankierte Freitreppe zu einem erhöhten Kiesplatze empor, auf welchem ein offener, hölzerner Pavillon stand, der mit seiner herabgelassenen Markise einige Gartenstühle beschirmte. Zur Linken ward das Grundstück durch eine Mauer vom Nachbargarten abgegrenzt; rechts war die Seitenwand des Nebenhauses in ihrer ganzen Höhe mit einem hölzernen Gerüst verkleidet, das bestimmt war, mit der Zeit von Schlinggewächsen bedeckt zu werden. Es gab zu den Seiten der Freitreppe und des Pavillonplatzes ein paar Johannisz- und Stachelbeersträucher; aber nur ein großer Baum war da, ein knorriger Walnußbaum, der links an der Mauer stand. (I, 428)

This garden clearly resembles the garden of the house in the Mengstrasse. There are the same neat gravel paths and borders (*reinlich abgezirkelt*) and the same wooden summer house. But now there is a fountain and a gnarled old walnut tree - prefiguring the garden in *Tristan* and also that in *Tonio Kröger* - symbols of childhood happiness and innocence, of decaying beauty in *Tristan*, of stability and vitality in *Tonio Kröger*. And the garden here, at its introduction, is the setting for the announcement of Klara's fatal illness. This in turn leads directly to Tom's first serious argument with his mother over Klara's dowry and share of the family fortune passing to Pastor Tiburtius. It is also the scene of Tom's first overt acknowledgment of the desolate state of his own psyche.

"Ich habe in den letzten Tagen oft an ein türkisches Sprichwort gedacht, das ich irgendwo las: 'Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.' Nun, es braucht noch nicht gerade der Tod zu sein. Aber der Rückgang... der Abstieg... der Anfang vom Ende..." (I, 430-431)

And a few pages later it is also the scene of Hanno's earliest
- untroubled - play.

Und zwischen zwei Kriegen, unberührt und ruhevoll in den Falten seines Schürzenkleidchens und dem Gelock seines weichen Haares, spielt der kleine Johann im Garten am Springbrunnen... Diese Spiele, deren Tiefsinn und Reiz kein Erwachsener mehr zu verstehen vermag, und zu denen nichts weiter nötig ist als drei Kieselsteine oder ein Stück Holz, das vielleicht eine Löwenzahnblüte als Helm trägt. (I, 436-437)

It also appears in Part VIII, Chapter 4, when Tom is considering Tony's suggestion that he should buy the Pöppenrade harvest on the stalk, a proposition that he had rejected indignantly a few minutes before.

Der Mond stand hoch und klein zwischen flockigen Wolken, und der Springbrunnen ließ seinen Strahl in der Stille unter den überhangenden Zweigen des Walnußbaumes plätschern. Thomas sah hinüber auf den Pavillon, der das Ganze abschloß, auf die kleine, weiß glänzende Terrasse mit den beiden Obelisken, auf die regelmäßigen Kieswege, die frisch umgegraben, abgezirkelten Beete und Rasenplätze ... aber diese ganze zierliche und ungestörte Symmetrie, weit entfernt, ihn zu beruhigen, verletzte und reizte ihn. (I, 472)

The garden, symbol of prosperity but already associated with death and the premonition of death, is now an irritation, a reproach, a reminder of past ambition and of present failure of will. The flower beds, previously *reinlich abgezirkelt*, are now *frisch umgegrabene, reinlich abgezirkelte Beete*. The grave is not far away. And it is in this garden, in this summer house, that Thomas finds the book which, briefly, reconciles him to his failure in the world of action.

Finally there is a fourth garden, a garden in greatly reduced circumstances, *ein hübscher Zier- und Nutzgarten*, the garden of the villa outside the Burgtor where Gerda and Hanno have settled after the Senator's death. It is barely glimpsed only once through the window and the tumbling snowflakes.

Und schließlich faltete er die Hände hinter dem Kopf und blickte zum Fenster hinaus in den lautlos niedertaumelnden Schnee. Es gab da sonst nichts zu sehen. Es lag kein zierlicher Garten mit plätscherndem Springbrunnen mehr unter seinem Fenster. Die Aussicht wurde durch die graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten. (I, 747)

The decline and fall of the family, symbolised here by the difference between the gardens, is almost complete. The garden has been *abgeschnitten*. Hanno turns away from the view of the garden, seats himself at the piano and begins one of his climactic, autoerotic improvisations.

The description of these gardens is - like almost all Thomas Mann's descriptive passages - stylish, elegant. There is overall quite a lot of detail and some atmospheric effects. Each passage is like a cameo but replete with symbolism. There is economy of statement. There is also the repetition of verbal formulae (*Beeten bunt und reinlich in der Nachmittags~~s~~onne...reinlich abgezirkelten Beete...frisch umgegrabenen, abgezirkelten Beete..*) and the recurrence of symbolic features (the neatly defined beds, the gravel paths, the fountain and the walnut tree and the gable end of the next door house).

As far as the weather is concerned it is generally true to say that in *Buddenbrooks*, as in Thomas Mann's shorter fiction, the weather serves either as a fitting background or as an ironic

contrast to the action of the story at any given point. In Part I for instance the inclement weather is mentioned several times. The double windows have been installed because the weather has turned cold early that autumn (1835).

Draußen, jenseits der Straße, war schon jetzt, um die Mitte des Oktober, das Laub der kleinen Linden vergilbt, die den Marienkirchhof umstanden, um die mächtigen gotischen Ecken und Winkel der Kirche pfiff der Wind, und ein feiner, kalter Regen ging hernieder. (I, 13)

And later:

Ein scharfer Wind trieb den Regen seitwärts herunter [...] Das gelbe Licht der Öllampen, die vorm Hause auf Stangen brannten und weiter unten an dicken, über die Straße gespannten Ketten hingen, flackerten unruhig. (I, 43)

Here the chill wind and the drizzling, driven rain contrast with the celebratory, self-congratulatory mood of the Buddenbrooks and seem to give a premonition that the warmth and security of their new home may not be entirely proof against the adversity of circumstances and the march of history.

In Part II there is very little mention of nature at all. However in Chapter 3 we find this:

Toms und Christians Jugendzeit [...] es ist nichts Bedeutendes davon zu melden. In jenen Tagen herrschte Sonnenschein im Hause Buddenbrook, wo in den Kontoren die Geschäfte so ausgezeichnet gingen. Und manchmal gab es ein Gewitter, ein kleines Unglück wie dieses: (I, 68)

The weather here is used explicitly as a metaphor. Elsewhere the metaphorical or symbolic value of the weather is only implied. The thunder storms are trivial: Tom and Christian run

up tailor's debts. The Consul increases their pocket money. But two pages further on a shadow falls on the sunny mood of the house.

Etwas Neues, Fremdes, Außerordentliches schien eingekehrt, ein Geheimnis, das einer in des anderen Augen las; der Gedanke an den Tod hatte sich Einlaß geschafft und herrschte stumm in den weiten Räumen. (I, 71)

In Part II we have the garden scene already quoted, in which Grünlich makes his first appearance. Here we have actual rather than metaphorical halcyon weather. This is described in the minimum words: the motionless clouds, the paling sky, the smell of mignonettes. Yet the essence of summer peace is immediately evoked. Whether one takes this halcyon setting as appropriate or as tinged with irony must depend to some extent on the reader's personal predisposition. The weather contributes to the idyllic perfection of the scene, a perfection which is about to be spoiled by the irruption of the odious Grünlich.

Later in Part II we have fine weather and foul weather during Tony's stay in Travemünde. Whether it is fine or not makes little difference to Tony's mood, and I shall say more of this in discussing Thomas Mann's treatment of the sea. Suffice it to quote a short passage of atmospheric description:

Der Herbst kam, der erste starke Wind hatte sich aufgemacht. Graue, dünne und zerrissene Wolken flatterten eilig über den Himmel. Die trübe, zerwühlte See war weit und breit mit Schaum bedeckt. Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne, metallblanke Rundung bildeten, und stürzten lärmend über den Sand. (I, 142)

This passage illustrates Kim's⁴⁸ observation regarding the thematic function of weather and season. Here we have autumn weather presaging the end of an idyll and the beginning of the end of happiness for Tony and a further step in the decline of the whole family. But whether or not one attributes symbolic significance to this passage it is magnificently evocative descriptive writing. The rhythm of the sentences alone conveys the fluttering wind, the majestic progression of the waves, the inexorability of their onrush. Not a word is wasted. An aquarelle is painted in a dozen delicate brush strokes. Above all symbolism and realism are perfectly fused.

For Hanno the weather in Travemünde is also variable. We have descriptions of the sea in various moods as I shall discuss later. And for Hanno too the weather makes little difference to the effect of the sea on him. It plays little part.

For Thomas, however, the weather during his stay in Travemünde is all, the sea almost nothing. The rain comes down with scarcely an interruption. The sun hardly shines. And all this is entirely fitting to the Senator's mood of hopeless exhaustion and it gives to the sea a morbid significance.

In Part X, Chapter 7, we have a clear example of the contrast between weather and the events described.

Es war Winter geworden, Weihnacht war vorüber, man schrieb Januar, Januar 1875. Der Schnee, der die Bürgersteige als festgetretene, mit Sand und Äsche untermischte Masse bedeckte, lagerte zu beiden Seiten der Fahrdämme in hohen Haufen, die beständig grauer, zerklüfteter und poröser wurden, denn es waren Wärmegrade in der Luft. Das Pflaster war naß und schmutzig, und von den grauen Giebeln troff es. Aber darüber spannte sich der Himmel zartblau und makellos, und Milliarden von Lichtatomen schienen wie Kristalle in dem Azur zu flimmern und zu tanzen. (I, 672)

Of course the piles of dirty snow and the wet dirty pavements will contribute to the irony further when the immaculate Thomas falls head down in the street, but the brilliance of the sunshine, the purity of the sky in themselves are an ironic contrast to the impending disaster of Tom's death.

Incidentally this introductory passage is also notable for its description of the fishmarket:

Dort saßen, die Hände in halb enthaarten Pelzmuffen und die Füße an Kohlenbecken wärmend, beleibte Weiber, die ihre naßkalten Gefangenen hüteten und die umherwandernden Köchinnen und Hausfrauen mit breiten Worten zum Kaufe einluden. Es war keine Gefahr, betrogen zu werden. Man könnte sicher sein, etwas Frisches zu erhandeln, denn die Fische lebten fast alle noch, die fetten, muskulösen Fische [...] Einige hatten es gut. Sie schwammen, in einiger Enge zwar, aber doch guten Mutes, in Wassereimern umher und hatten nichts auszustehen. Andere lagen mit fürchterlich glotzenden Augen und arbeitenden Kiemen, zählebig und qualvoll auf ihrem Brett und schlugen hart und verzweifelt mit dem Schwanze, bis man sie endlich packte und ein spitzes, blutiges Messer ihnen mit Knirschen die Kehle zerschnitt. Lange und dicke Aale wanden und schlängelten sich zu abenteuerlichen Figuren. In tiefen Bütten wimmelte es schwärzlich von Ostseekrabben. Manchmal zog ein starker Butt sich krampfhaft zusammen und schnellte sich in seiner tollen Angst weit vom Brette fort auf das schlüpfrige, von Abfällen verunreinigte Pflaster, so daß seine Besitzerin ihm nachlaufen und unter harten Worten der Mißbilligung seiner Pflicht wieder zuführen mußte. (I, 673)

This passage - with its marvellously detailed and comic observation of the market place and of fishy life and death - is analogous to that passage in *Der Weg zum Friedhof* describing the yellow dog on the back of the cart. *Es gehört nicht zur Sache*, and yet it contributes something irreplaceable. It is another example of Thomas Mann's playfulness, of his skittish detachment. It is also, in my view, an example of his appreciation of animal vitality for its own sake.

To return to the matter of the weather in *Buddenbrooks*, two passages are noteworthy in that the weather plays an active role rather than functioning as mere setting, appropriate or contrasting, for the action. The first is in Part IV, Chapter 11, where the extreme barometric pressure and the sudden change in pressure seem to be at least partly responsible for the Consul's death. There is here a *tour de force* of atmospheric writing:

Verspätete Hundstage hatte diese zweite Septemberwoche gebracht. Bei Süd-Süd-Ostwind hatte der Sommer schwerer als im Juli auf der Stadt gelastet. Ein fremdartig dunkelblauer Himmel hatte über den Giebeln geleuchtet, fahl am Horizonte, wie in der Wüste; und nach Sonnenuntergang hatten in den schmalen Straßen Häuser und Bürgersteige wie Öfen eine dumpfe Wärme ausgestrahlt.

Heute war der Wind ganz nach Westen hin umgeschlagen, und gleichzeitig hatte dieser plötzliche Barometersturz stattgefunden ... Noch war ein großer Teil des Himmels blau, aber langsam zog ein Komplex von grauen Wolken daran herauf, dick und weich wie Kissen[...]

Da, plötzlich, trat dieser Moment ein ... ereignete sich etwas Lautloses, Erschreckendes. Die Schwüle schien verdoppelt, die Atmosphäre schien einen, sich binnen einer Sekunde rapide steigernden Druck auszuüben, der das Gehirn beängstigte, das Herz bedrängte, die Atmung verwehrte ... drunten flatterte eine Schwalbe so dicht über die Straße, daß ihre Flügel das Pflaster schlugen ... Und dieser unentwirrbare Druck, diese Spannung, diese wachsende Beklemmung des Organismus wäre unerträglich geworden, wenn sie den geringsten Teil eines Augenblicks länger gedauert hätte ... ein kleiner, erlösender Bruch, der sich unhörbar irgendwo ereignet und den man gleichwohl zu hören glaubte... wenn nicht in demselben Moment, fast ohne daß ein Tropfenfall vorhergegangen wäre, der Regen herniedergebrochen wäre, daß das Wasser im Rinnstein schäumte und auf dem Bürgersteig hoch empor-sprang. (I, 246-8)

This is a masterpiece of evocative writing. We see the sky; we feel the heat. In particular we feel the build-up of the atmospheric pressure. The syntax of the second paragraph with the hesitant accumulation of nouns and verbs (*das Gehirn beängstigte, das Herz bedrängte, die Atmung verwehrte*) in the second sentence and of adjectives and nouns (*dieser unentwirrbare Druck, diese Spannung, diese wachsende Beklemmung*) in the next, followed by the cascade of subordinate clauses at the end, reproduces the rising tension followed by the release when the rain arrives.

The second is a similar occasion, with similar weather, - in Part VIII, Chapter 5. The occasion is the celebration of the centenary of Buddenbrook u. Comp.. Thomas, exhausted by his own internal contradictions, having against his better judgment

bought the Pöppenrade harvest 'on the stalk', is unwillingly taking part. The weather again is oppressively hot.

Die Hitze ist sehr stark geworden. Die Dame des Hauses hat sich vor einer Viertelstunde zurückgezogen [...]

Die Hitze hatte noch zugenommen, sie war noch drückender geworden; aber Regen war nun nicht mehr ausgeschlossen, denn den Schatten nach zu urteilen, die über das 'Einfallende Licht' hinwegzogen, waren Wolken am Himmel. Ja, diese Schatten waren so häufig und folgten einander so schnell, daß die beständig wechselnde, zuckende Beleuchtung des Treppenhauses schließlich die Augen schmerzen machte. Jeden Augenblick erlosch der Glanz des vergoldeten Stücks, des Messingkronleuchters und der Blechinstrumente dort unten, um gleich darauf wieder aufzublitzen [...]. Nur einmal verweilte der Schatten ein wenig länger als gewöhnlich, und unterdessen hörte man mit leicht prasselndem Geräusch und in längeren Pausen fünf-, sechs- oder siebenmal etwas hartes auf die Scheibe des 'Einfallenden Lichtes' niederprallen: ein paar Hagelkörner ohne Zweifel. Dann erfüllte wieder Sonnenlicht das Haus von oben bis unten. (I, 491)

In neither case does the weather have symbolic value, strictly speaking. Its function is, however, thematic in so far as it presages disaster. It is described in telling detail, from a subjective point of view. Sight, sound, thermal and baro sensation are recorded. In both cases the weather is crucially destructive.

Ridley⁴⁹ has suggested that nature in the *Pöppenrade Ernte* episode plays the part of nemesis, punishing Thomas Buddenbrook for transgressing against tradition and the natural order of things. In this interpretation natural forces collude with the senator's own subconscious drives in opposition to the march of civilization and commercial pressure. Ridley sees parallels here with Spielhagen's novel *Sturmflut* and with Freytag's *Soll*

und Haben. There are also parallels with Storm's *Schimmelreiter*.

In *Buddenbrooks*, as in *Tonio Kröger* and in *Der Tod in Venedig*, the sea is a major *Leitmotiv*. Thomas Mann himself, immediately following on from that passage from *Lübeck als geistige Lebensform* which I have already quoted (page 1), goes on to speak of the significance of the sea for him, not only in his emotional development but also in his development as a writer.

Da ist das Meer, die Ostsee, deren der Knabe zuerst in Travemünde ansichtig wurde, dem Travemünde von vor vierzig Jahren mit dem biedermeierlichen alten Kurhaus, den Schweizerhäusern und dem Musiktempel, in dem der langhaarig-zigeunerhafte kleine Kapellmeister Hess mit seiner Mannschaft konzertierte und auf dessen Stufen, im sommerlichen Duft des Buchsbaumes, ich kauerte - Musik, die erste Orchestermusik, wie immer sie nun beschaffen sein möchte, unersättlich in meine Seele ziehend. An diesem Ort, in Travemünde, dem Ferienparadies, wo ich die unzweifelhaft glücklichsten Tage meines Lebens verbracht habe, Tage und Wochen, deren tiefe Befriedung und Wunschlosigkeit durch nichts späteres in meinem Leben [...] zu übertreffen und in Vergessenheit zu bringen war, - an diesem Ort gingen das Meer und die Musik in meinem Herzen eine ideelle, eine Gefühlsverbindung für immer ein, und es ist etwas geworden aus dieser Gefühls- und Ideenverbindung - nämlich Erzählung, epische Prosa: - Epik, das war mir immer ein Begriff, der eng verbunden war mit dem des Meeres und der Musik. (XI, 388-389)

And he develops the theme of the relation between love of the sea and the rhythms of epic prose further in his essay on *Anna Karenina*. (IX, 623)

The theme of the sea occurs only in three parts of *Buddenbrooks* and in each it is experienced through the senses of a different character in the novel. In Part II it is Tony who spends some six weeks or more at Travemünde. The account of her stay there occupies some 40 pages. Though the sea itself is not often

described its proximity is felt on every page - from the first glimpse.

In einer Allee von jungen Buchen fuhren sie eine Strecke ganz dicht am Meer entlang, das blau und friedlich in der Sonne lag. (I, 120)

to the last glimpse.

Als der Wagen die letzten Häuser zurückließ, beugte Tony sich vor, um noch einmal den Leuchtturm zu sehen; dann lehnte sie sich zurück und schloß die Augen. (I, 155)

As with Lübeck, Travemünde is not described in detail. It is assumed that the reader is roughly familiar with the geography and topography. We are expected to know the relationship between the *Vorderreihe* and the *Leuchtturm* and the *Badeanstalt* and the *Musiktempel* and the *Kurhaus*. We are thus, in general, aligned with the viewpoint of Tony herself. The sea itself is mostly tranquil. Indeed it is an image of tranquillity, as the description of the first glimpse says and also as the last paragraph of the passage quoted in the introduction illustrates.

Sie gingen, das rhythmische Rauschen der langgestreckten Wellen neben sich, den frischen Salzwind im Gesicht, der frei und ohne Hindernis daherkommt, die Ohren umhüllt und einen angenehmen Schwindel, eine gedämpfte Betäubung hervorruft... Sie gingen in diesem weiten, still sausenden Frieden am Meere, der jedes kleine Geräusch, ob fern oder nahe, zu geheimnisvoller Bedeutung erhebt ...

Links befanden sich zerklüftete Abhänge aus gelbem Lehm und Geröll, gleichförmig, mit immer neu hervorspringenden Ecken, welche die Biegungen der Küste verdeckten. Hier irgendwo, weil der Strand zu steinig wurde, kletterten sie hinauf, um droben durch das Gehölz den ansteigenden Weg zum Seetempel fortzusetzen. Der Seetempel, ein runder Pavillon, war aus rohen Borkenstämmen und Brettern erbaut,

deren Innenseiten mit Inschriften, Initialen, Herzen, Gedichten bedeckt war)....

Es war sehr still und feierlich hier oben um diese Nachmittagsstunde. Ein paar Vögel schwatzten, und das leise Rauschen der Bäume vermischte sich mit dem des Meeres, das sich dort tief unten ausbreitete und in dessen Ferne das Takelwerk eines Schiffes zu sehen war. Geschützt vor dem Winde, der bislang um ihre Ohren gespielt hatte, empfanden sie plötzlich eine nachdenklich stimmende Stille. (I, 136-137)

At other times the sea is in more vigorous, more dynamic mood, as in the passage quoted above in relation to the autumn weather. (page 61)

It has been said more than once that the sea in Thomas Mann's work in general and in *Buddenbrooks* in particular is a symbol of death.⁵⁰ Thomas Mann himself said:

Denn Liebe zum Meer, das ist nichts anderes als Liebe zum Tod[...] (XI, 850)

Feuerlicht⁵¹ has commented on the inapplicability of this to most people's experience. In fact I think I have shown that in *Tonio Kröger* the sea is associated with new life, with spiritual regeneration. In *Buddenbrooks* the symbolic value of the sea changes with each treatment of the theme, that is, with each character through whom the sea is experienced. For Tony the sea symbolises in the first place release from the almost unbearable pressure to accept Grünlich's proposal of marriage. She is sent off to Travemünde because she is visibly wilting.

Sie ging schweigsam umher, sie lachte nicht mehr genug, sie verlor geradezu den Appetit und seufzte manchmal so herzbrechend, als ringe sie mit einem Entschlusse, um dann die Ihren kläglich anzusehen Man mußte Mitleid mit ihr haben. Sie magerte wahrhaftig ab und büßte an Frische ein. (I, 116)

After a week or two at Travemünde, however, we have this:

Hiermit begannen schöne Sommerwochen für Tony Buddenbrook, kurzweiligere und angenehmere, als sie jemals in Travemünde erlebt hatte. Sie blühte auf, nichts lastete mehr auf ihr; in ihre Worte und Bewegungen kehrten Keckheit und Sorglosigkeit zurück. Der Konsul betrachtete sie mit Wohlgefallen, wenn er sonntags mit Tom und Christian nach Travemünde kam. (I, 135)

So for Tony Buddenbrook at any rate Travemünde and the sea (and they are virtually interchangeable as symbols) mean health, physical and mental wellbeing. The sea does of course mean peace, it means release from time and temporal cares - as it does for Tonio Kröger in the final section of that *Novelle* - but that does not mean that it is the enemy of life. It means freedom too. The passage which I have already quoted on page 53 in which Morten Schwarzkopf speaks of freedom while making a vague gesture towards the sea establishes that connection, as does the reference to the fresh salt wind which *frei und ohne Hindernis daherkommt*. And only a few pages later her father, in reply to her letter telling of her attachment to Morten Schwarzkopf, writes:

"Wir sind, meine liebe Tochter, nicht dafür geboren, was wir mit kurzsichtigen Augen für unser eigenes, kleines, persönliches Glück halten, denn wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette." (I, 148)

For the Consul, at least for the purposes of binding Tony into his commercial interests, Tony is not a living individual but a link in a chain. And this image stays in Tony's mind. It determines her when she is browsing through the family papers just after her return from Travemünde.

Sie lehnte sich aufatmend zurück, und ihr Herz pochte feierlich. Ehrfurcht vor sich selbst erfüllte sie, und das Gefühl persönlicher Wichtigkeit, das ihr vertraut war, durchrieselte sie, verstärkt durch den Geist, den sie soeben hatte auf sich wirken lassen, wie ein Schauer. "Wie ein Glied in einer Kette," hatte Papa geschrieben... ja, ja! Gerade als Glied dieser Kette war sie von hoher und verantwortungsvoller Bedeutung... (I, 160)

Then she takes her pen and records her engagement to Grünlich.

The image of the chain occurs once more in *Buddenbrooks*, in Part VIII, when Tony is talking to Ida Jungmann in the presence of the sleeping Hanno. Ida recounts how Hanno cried when his father took him to school on the first day. Tony says:

"Ja, das ist ein schwerer Moment, Ida, glaube mir. Ha, ich weiß es wie gestern! Ich heulte... ich versichere dich, ich heulte wie ein Kettenhund, es wurde mir entsetzlich schwer." (I, 462)

Tony does return to Travemünde but she never surrenders to its charm again. Her behaviour throughout the remainder of the novel is determined by fidelity to the notion of the chain. There is thereafter a rigidity, a predictability in her response to circumstances, which, it is true, is presaged in the first chapter, where her recitation of the creed is automatic rather than meaningful, but which renders her a comic figure rather than the deeply sympathetic figure of her time in Travemünde.

Hanno's stay in Travemünde resembles in many ways Tony's stay. He too goes for the sake of his health, which in Lübeck leaves much to be desired. For him too Travemünde and the sea mean release from almost unbearable tension - in his case of school and of his father's demands for *Lebenstüchtigkeit*.

Sommerferien an der See! Begriff irgend jemand weit und breit, was für ein Glück das bedeutete? Nach dem schwerflüssigen und sorgenvollen Einerlei unzähliger Schultage vier Wochen lang eine friedliche und kummerlose Abgeschlossenheit, erfüllt von Tanggeruch und dem Rauschen der sanften Brandung. (I, 629)

For him too initially at all events the sea means renewed life and vigour.

Und was folgte, war alles frei und leicht geordnet, ein wunderbar müßiges und pflegsames Wohlleben, das ungestört und kummerlos verging: der Vormittag am Strande, während droben die Kurkapelle ihr Morgenprogramm erledigte, dieses Liegen und Ruhen zu Füßen des Sitzkorbes, dieses zärtliche und träumerische Spielen mit dem weichen Sande, der nicht beschmüzt, dieses mühe- und schmerzlose Schweifen und Sichverlieren der Augen über die grüne und blaue Unendlichkeit hin, von welcher, frei und ohne Hindernis, mit sanftem Sausen ein starker, frisch, wild und herrlich duftender Hauch daherkam, der die Ohren umhüllte und einen angenehmen Schwindel hervorrief, eine gedämpfte Betäubung, in der das Bewußtsein von Zeit und Raum und allem Begrenzten still selig unterging. (I, 631-632)

In this passage we have an echo of the passage quoted referring to Tony's and Morten's visit to the *Seetempel*. Here however it is not the fresh salt wind but a strong, fresh, wild and deliciously scented breath, which induces a dizziness in which all sense of time and space and limitation is lost.

Furthermore the point of view is personal to Hanno, whereas in the earlier version it is generalised by the use of the present tense.

It should be noted too that this reference to the wind occurs, almost word for word, in *Tonio Kröger*. When he embarks for Copenhagen, we read:

Er lehnte den Kopf gegen den starken Salzwind, der frei und ohne Hindernis daherkam, die Ohren umhüllte und einen gelinden Schwindel, eine gedämpfte Betäubung hervorrief, in der die Erinnerung an alles Böse, an Qual und Irrsal, an Wollen und Mühen träge und selig unterging. (VIII, 319)

For Hanno the sea is associated with music, with solitary dreams and with escape from his schoolfellows. It is not associated with any loving companionship or with a positive, learning relationship as it is with Tony. And when his father and his friends come to Travemünde on the week-end he feels it as an intrusion.

Again the sea is depicted in various moods, according to the variable weather, and we have almost exact reprises of earlier descriptive passages. For instance:

Es gab Tage, an denen der Nordostwind die Bucht mit schwarzgrüner Flut überfüllte, welche den Strand mit Tang, Muscheln und Quallen bedeckte und die Pavillons bedrohte. Dann war die trübe, zerwühlte See weit und breit mit Schaum bedeckt. Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne, metallblanke Rundung bildeten, und stürzten tosend, krachend, zischend, donnernd über den Sand...(I, 634-635)

Here the waves roll majestically and inexorably in, but, whereas for Tony they rushed roaring over the sand, for Hanno they rush raging, crashing, hissing and thundering over the sand. That is: they are much more terrible and threatening.

And as Hanno leaves Travemünde at the end of his four weeks holiday he, like Tony, leans forward to see the lighthouse, then leans back and closes his eyes. But instead of being fortified by his holiday he is rendered less able to face the rigours of school and the demands of his father for *Lebenstüchtigkeit*.

Von dieser hoffnungslosen Wahrheit war er ganz erfüllt. Sein Herz war durch diese vier Wochen voll Meeresandacht und eingehegtem Frieden nur noch viel weicher, verwöhnter, träumerischer, empfindlicher geworden und nur noch viel unfähiger, bei dem Ausblick auf Herrn Tiedges Regeldetri tapfer zu bleiben. (I, 636)

This is not to say that the sea means death for Hanno. It does mean escape from life as it is lived at home; it means peace, release from duty; it means music and dreams but not nightmares. These only occur at home. If Hanno dies it is not because of his love of the sea. It is because of the form in which life is offered to him.

Hanno's experience of the sea is linked with Tony's in that passage at the end of Part IX, Chapter 3, in which Tony sympathises with his nostalgia for Travemünde and recalls her own happiness with Morten some twenty years earlier. Her recollection of her attempt to capture the stars in jellyfish is particularly telling. Here the image of the jellyfish, which occurs only in Tony's words, poignantly symbolises the evanescence of the beauty and happiness of the seaside holidays and the futility of her attempts to capture them.

For Thomas too a stay at Travemünde is recommended on health grounds.

Im Herbst sagte Doktor Langhals, indem er seine schönen Augen spielen ließ wie eine Frau: "Die Nerven, Herr Senator... an allem sind bloß die Nerven schuld[...]" (I, 662)

I have already commented on the role of the weather in this context. Thomas derives no benefit from his stay at Travemünde. He hardly sees the sea.

Der Regen ließ nicht nach. Er zerwühlte den Boden und tanzte in springenden Tropfen auf der See, die, vom Südwest überschauert, vom Strande zurückwich. Alles war in Grau gehüllt. Die Dampfer zogen wie Schatten und Geisterschiffe vorüber und verschwanden am verwischten Horizont. (I, 666)

He spends his time in the *Konditorei* smoking little Russian cigarettes, discussing the latest gossip or the news from the stock exchange or simply slumped in a chair taking no part in the conversation. There is a pre-echo of *der grosse Stumpfsinn* of *Der Zauberberg*.

When Tony visits him they go for a walk and, standing in the "*Seetempel*" where so many years before Tony had sat with Morten Schwarzkopf, Tom confesses his profound world-weariness.

"Breite Wellen..." sagte Thomas Buddenbrook. "Wie sie daherkommen und zerschellen, daherkommen und zerschellen, eine nach der anderen, endlos, zwecklos, öde und irr. Und doch wirkt es beruhigend und tröstlich, wie das Einfache und Notwendige. Mehr und mehr habe ich die See lieben gelernt... vielleicht zog ich ehemals das Gebirge nur vor, weil es in weiterer Ferne lag. Jetzt möchte ich nicht mehr dorthin. Ich glaube, daß ich mich fürchten und schämen würde. Es ist zu willkürlich, zu unregelmäßig, zu vielfach... sicher, ich würde mich allzu unterlegen fühlen. Was für Menschen es wohl sind, die der Monotonie des Meeres den Vorzug geben? Mir scheint, es sind solche, die zu lange und tief in die Verwickelungen der innerlichen Dinge hineingesehen haben, um nicht wenigstens von den äußeren vor allem eins verlangen zu müssen: Einfachheit... Es ist das wenigste, daß man tapfer umhersteigt im Gebirge, während man am Meere still am Strande ruht. Aber ich kenne den Blick, mit dem man dem einen, und jenen, mit dem man dem andern huldigt. Sichere, trotzig, glückliche Augen, die voll sind von Unternehmungslust, Festigkeit und Lebensmut, schweifen von Gipfel zu Gipfel; aber auf der Weite des Meeres, das mit diesem mystischen und lähmenden Fatalismus seine Wogen heranwölzt, träumt ein verschleierter, hoffnungsloser und wissender Blick, der irgendwo einstmals tief in traurige Wirrnisse sah...Gesundheit und Krankheit, das ist der Unterschied. Man klettert keck in die wundervolle Vielfachheit der zackigen, ragenden, zerklüfteten

Erscheinungen hinein, um seine Lebenskraft zu erproben, von der nichts vorausgab wurde. Aber man ruht an der weiten Einfachheit der äußeren Dinge, müde wie man ist von der Wirrnis der inneren." (I, 671-672)

The sea thus means for Thomas infinity, aridity, but also uniformity, simplicity, absence of complication, stillness, peace beyond individuation. The difference between the lover of mountains and the lover of the sea is the difference between health and sickness. It should be borne in mind, however, that all this is said in sight of a sea that is in grey, misty, monotonous mood. Here the mood clearly presages the imminent death of the Senator.

Just as in *Tonio Kröger* and *Der Tod in Venedig* the connotations of the sea as symbol depend on the character of the sea as it is described, so here its symbolic value varies with the context, with the person through whose senses it is experienced and with the physical attributes ascribed to it. The precise description of these attributes is therefore of prime importance. What is characteristic of Mann's descriptive prose at its finest is the way in which the words evoke the sight, sound, scent and feel of natural phenomena and at the same time endow them with psychological and metaphysical weight. This is particularly true in the context of *Buddenbrooks*.

Finally a few words about the depiction of young children in *Buddenbrooks*.

There are a number ^{of} very young children in *Buddenbrooks*: Tony, Klara, Erika, Elisabeth (Erika's daughter) and Hanno. Tony is eight years old in Part I, ten in Part II, pre-pubertal but certainly not pre-verbal, as her recitation of the Creed shows. She is charmingly delineated - with her naïve combination of diffidence and self-confidence, her pert pride in her family's

social standing, but she is seen from the outside. Klara, Erika and Elisabeth have very minor roles and are not accorded many words either as infants or as older children. Hanno, however, is a major character and many pages are accorded to him. As is natural, the coverage accorded to Hanno increases as he grows. To begin with we see him in his nurse's arms at his christening. He is described in some detail and the resemblances to his father's family and to his mother are pointed out. There is no attempt to enter into his mind. He is seen purely from an observer's point of view.

When he is about a year old his developmental progress and medical history are reviewed and doubts are raised (by the Buddenbrook cousins, Frederike, Henriette and Pfiffi) about his developmental potential. Again he is seen purely from the outside.

Then we have that passage, already quoted, in which we see Hanno at play in the garden of the Fischergrube house. The passage continues:

Vor allem aber die reine, starke, inbrünstige, keusche, noch unverstörte und uneingeschüchterte Phantasie jenes glückseligen Alters, wo das Leben sich noch scheut uns anzutasten, wo noch weder Pflicht noch Schuld Hand an uns zu legen wagt, wo wir sehen, hören, lachen, staunen und träumen dürfen, ohne daß noch die Welt Dienste von uns verlangt... wo die Ungeduld derer, die wir doch lieben möchten, uns noch nicht nach Anzeichen und ernstesten Beweisen quält, daß wir diese Dienste mit Tüchtigkeit werden leisten können... (I, 437)

Here we have a generalised yet highly detailed picture of the happiness and sense of security of a much loved child of prosperous parents unclouded as yet by feelings of guilt or inadequacy - an internal picture. It should be noted too that in this passage the narrator uses the first person plural and

the present tense, inviting us to identify with Hanno, indeed implying that Hanno's experience is universal.

Next we have the picture, quoted in the introduction, of Hanno asleep. He is now six or seven years old and the sense of security is gone. We know this, however, only from external evidence: his restless sleep, his tendency to burst into tears, his desperate clinging to his father when he first had to go to school - as attested by Ida Jungmann. The description of the sleeping Hanno is tenderly, delicately done. We have a very clear picture of the sensitive, anxious, imaginative child.

The next occasion when we meet him is at the centenary celebrations of the family firm, when he is supposed to recite "*Schäfers Sonntagslied*" but cannot get beyond the first line before breaking down in tears. Here we have external observation and what I would like to call transferred introspection. Hanno knows from the start how it will end. Thomas's uncontrollable and destructive criticisms of Hanno's manner and bearing do their work. And at the end of the episode Hanno *thinks* to himself: "*Nie[.]nie werde ich zu den Leuten sprechen!*" (I, 486)

Hansen⁵² has commented at length on this passage of *Buddenbrooks* and has shown how Hanno's experience here is crucial to his development.

From here on the portrait is increasingly an internal one. Though we have periodic physical descriptions recording his physical growth and maturation, for the most part we are given the internal workings of his mind and his view of the world *from inside*. We hear of his reactions to music, his reactions to school, his relations with Kai von Mölln, his feelings at Christmas, his feelings in face of his grandmother's corpse, his feelings and observations when he accompanies his father on

a business round, his feelings and thoughts when he meets his father outside the music room where Gerda and Renée Maria von Throta are *not* playing duets, his feelings at Travemünde and finally his feelings throughout a miserable day at school. But for the most part he does not speak to people, or, if he does, we do not hear what he says, or, if we do, he does not say what he is really thinking; he says what is required of him.

Although Hanno is sixteen by the time of his death, in a sense he remains a pre-verbal, pre-social child for most of his life in the novel. His development has been arrested. Whereas for the great majority of the characters in *Buddenbrooks* what we know of their inner lives is revealed only by their external appearance, their words, their actions, their gestures and their mannerisms, for three or four of them we are vouchsafed a privileged insider's view of their mental processes. For Tony we are privy to her thoughts and feelings especially during her stay at Travemünde. Thereafter we are generally left to infer her deeper feelings from her words and mannerisms. For Consul Johann Buddenbrook we are occasionally allowed behind the facade of his words and behaviour, though on more than one occasion the narrator specifically disclaims privileged access to his innermost thoughts, as, when Tony confesses that Grünlich has always been repulsive to her, the narrator says:
Es wäre schwer zu sagen, was auf dem Gesicht Johann Buddenbrooks sich abspielte. (I, 219)

For Thomas we have many passages of interior monologue as well as a number of passages of extremely eloquent direct speech which express his deeper thoughts and preoccupations, such as for instance the passage relating to the sea and mountains quoted above. As far as Hanno is concerned, we frequently gain access to his most private thoughts by virtue of an act of imaginative empathy on the part of the narrator. This is especially clearly apparent in that passage quoted above where

the narrative voice invites us to identify with the child Hanno in his innocent, pre-lapsarian state. We know from external evidence that this novel started life in its author's mind as a *Novelle* about a decadent *Spätling*. In other words, *Buddenbrooks* was originally planned as being primarily about Hanno. In the end, the child Hanno is the character with whom the narrator seems most closely to identify. In ways that have long gone unremarked in the secondary literature, *Buddenbrooks* expresses a profound sympathy with that condition of childhood naturalness which is all too soon, and inexorably, eroded by the demands of the practical, social world.

The concept of nature is never explicitly discussed in *Buddenbrooks*. The word *Natur* occurs rarely. I have already quoted two passages in which the word is put into the mouths of three of the protagonists. In both these passages the concept is linked with freedom. There is also the passage which I have quoted, in which Grünlich confesses *seine Schwäche für die Blumen und die Natur im allgemeinen*, and it is noteworthy that for Grünlich love of nature is a weakness - as it is, in a sense, for all the *bourgeoisie* in this novel. There is also a *Leitmotiv* which contains the word *Natur*. It is that referring to honey in the comb. On Tony's first afternoon at the Schwarzkopfs Morten says to her:

"Dem Scheibenhonig können Sie vertrauen, Fräulein Buddenbrook... Das ist reines Naturprodukt. Da weiß man doch was man verschluckt."

And the next morning at breakfast Tony repeats the formula:

"Das ist reines Naturprodukt. Da weiß man doch was man verschluckt." (I, 127)

And thereafter, whenever she tastes honey, she repeats, more or

less parrot-fashion, the same piece of folk wisdom. Nature is thus, as elsewhere, associated with purity and with genuineness. In all these instances the word *Natur* is used in the conventional sense of the whole of creation minus man and his works.

In symbolic terms nature is represented, as we have seen, principally by the sea and the seashore, but also by the seasons, the weather and, in modified form, by a number of gardens. And, though they feature only in dialogue, there are the jellyfish with their stars. There is virtually no animal nature in *Buddenbrooks*. Birds are only heard. There are no dogs. But there are those fishes in their buckets and tubs in the fish market. Although at first reading this whole scene *gehört nicht zur Sache* except in so far as it functions as a comic contrast to the tragedy which is about to take place, it may, as Rothenberg has pointed out⁵³, be taken to be an image of the Senator's fate. *Die fetten muskulösen Fische*, in this scheme, represent natural life, the fishwives with their sharp, bloodstained knives cutting the throats of the fish *zählebig und qualvoll auf ihrem Brett* or recalling the fugitive halibut to its duty, represent the inexorable cruelty of commercial pressure and social competition.

Nature then, in the symbolic network of the novel, is generally benign and restorative, pure and free, at worst indifferent. Clearly there are some senses in which natural phenomena stand for life. The word 'Life', however, means something else when it is used by Thomas, by Tony and by the narrator when he tells us of Hanno's death. Thomas in his nocturnal reverie characterizes Life as *dies reine, grausame und starke Leben* (I, 657). Tony says at the very end: "*Das Leben, wißt ihr, zerbricht so manches in uns, es läßt so manches Glauben zuschanden werden,*" (I, 758). The narrator says of Hanno in his typhoidal delirium:

Aber zuckt er zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens, die er vernimmt, bewirkt diese Erinnerung, dieser lustige, herausfordernde Laut, daß er den Kopf schüttelt und in Abwehr die Hand hinter sich streckt und sich flüchtet auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat... nein. es ist klar, dann wird er sterben. (I, 754)

If we look closely at the text of *Buddenbrooks*, what - for Thomas Buddenbrook, for Hanno and for Tony - does Life mean? What or who are the representatives of Life in their scheme of things? Is it Nature in any commonly accepted sense?

For Thomas Buddenbrook it clearly is not. It is the cut and thrust of commercial and social competition. It is the Hagenströms, the Krögers, the Möllendorpfs and the Oeverdiecks; it is essentially the *haute bourgeoisie* of Lübeck, not the garden, not the open country on the way to Schwartau, not the sea. For Hanno too Life in its gaudy, mocking brutality has nothing to do with Nature, 'the force that through the green fuse drives the flower'⁵⁴; it is the commercial and social pressures which he sees all too clearly are destroying his father; it is the philistinism and hypocrisy and power serving of the Prussian education system. This is what Life means to Hanno; this is the power whose voice he refuses to heed when he is ill. For Tony too Life is all those forces which robbed her of a chance of fulfillment - filial piety, commercial interest, social competition. Life in fact is equivalent to *die Welt* as it is used in that passage depicting Hanno at play in the garden of the Fischergrube house:

... jenes Alter, wo das Leben sich noch scheut uns anzutasten, wo noch weder Pflicht noch Schuld Hand an uns zu legen wagt, wo wir sehen, hören, lachen, staunen und träumen dürfen, ohne daß noch die Welt Dienste von uns verlangt... (I, 437)

And in fact in this passage *das Leben* is specifically equated with *die Welt*, which in this context is precisely the opposite of *Natur*.

Nature on the other hand, for all three of these leading figures, means something entirely different. For Thomas it means Anna Iversen and her flower shop, the sea with its endless monotony and the mountains with their challenge to bracing activity. For Hanno it is the sea with its calm, majestic power and its breezes which muffle the ears and numb the senses with a pleasant drowsiness, which releases him briefly from the pressures of so-called Life. For Tony too Nature is the sea, symbol of freedom, of calm, of release from the chains of duty and family tradition, it is the jellyfish with their stars, which turn to a puddle of smelly water when one tries to preserve them, it is *Scheibenhonig* with its purity and genuineness.

For Thomas nature also means the hailstorm which destroys the Pöppenrade harvest on the stalk. In this context too Nature is in opposition to *die Welt*, to the pressure of commercial competitiveness which is what the word *Leben* seems to mean to him as to his sister and his son. Nature is at odds with Life. Sympathy with Nature is seen as a weakness for the principal protagonists, though not, it must be said, for the minor ones.

In this scheme of things childhood is the time of naturalness, the time before the World and Life have intruded in the walled garden of our unclouded happiness.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

IV. KÖNIGLICHE HOHEIT

Thomas Mann's next novel, *Königliche Hoheit*, was published in February 1909, nearly eight years after *Buddenbrooks*, nearly six years after Thomas Mann first mentioned the idea of a *Fürsten-novelle, ein Gegenstück zu 'Tonio Kröger'*. (Letter to Walter Opitz, 5th December 1903, Br. I, 39) It is a very different work from *Buddenbrooks*. Though it is considerably shorter it is less compact. It has none of the rich, resonant density of *Buddenbrooks*, in which every sentence, every word almost, echoes or pre-figures almost every other word. Though *Leitmotive* are attached to individual personages to characterise their appearance or their mannerisms, there is no progressive or systematic variation of these *Leitmotive* and they are not - in general - used to symbolic effect.

Yet it is a novel in the realist tradition in so far as the appearances of things, the external trappings of people and their position in society, their clothes, their furniture, their dwelling places, are described in detail and seem to form part of a recognisable, material world. Although the location is an invented one and the period is not precisely stated, the period details of cars, carriages, trains, etc., do locate the action in historical time within narrow limits and the topography, the geography, the economics and the ecology of the setting are presented in essentially realist terms. One might even say that it is in the naturalist tradition, since, although there are elements of fairy tale in the story, these elements are given naturalist explanations - e.g. the prince "with one hand" is really a prince whose left arm had been stunted *in utero* by amniotic bands; the rose that smells of

mould does so because it is surrounded by mouldering walls and it recovers its normal scent when it is transplanted to a healthier situation with more light and is given more fertiliser. The novel might thus be described as an attempt '*das Märchen ins Naturalistische umzufunktionieren*'.

Nature does thus inevitably have a role in this novel. Though the primary theme is the representative, symbolic nature of the prince's function in his principality (in analogy to the role of the artist in society), an important part of the development of this theme is the prince's readiness to get to grips with the realities of his subjects' lives and of their economic and ergonomic problems, and this means, to some extent, taking cognisance of the nature of the land.

The chapter '*Das Land*' thus has considerable importance for an appreciation of the prince's problems and of their solution. It opens as follows:

Ein schönes, stilles, unhastiges Land. Die Wipfel seiner Wälder rauschten verträumt; seine Äcker dehnten und breiteten sich, treu bestellt; sein Gewerbewesen war unentwickelt bis zur Dürftigkeit. (II, 36)

And it continues thus:

Das Volk liebte seinen Wald [...] Es hing an dem Wald seines Landes mit den Kräften seines Gemütes, er lebte in seinen Liedern, er war den Künstlern, die es hervorbrachte, Ursprung und Heimat ihrer Eingebungen, und nicht nur im Hinblick auf Gaben des Geistes und der Seele, die er spendete, war er füglich der Gegenstand volkstümlicher Dankbarkeit. Die Armen lasen ihr Brennholz im Walde, er schenkte es ihnen, sie hatten es frei. Sie gingen gebückt, sie sammelten allerlei Beeren und Pilze zwischen seinen Stämmen und hatten ein wenig Verdienst davon. Das war nicht alles. Das Volk sah ein, daß sein Wald auf die Witterungsbeschaffenheit und gesundheitlichen Verhältnisse des Landes vom entscheidendsten günstigen

Einfluß war; es wußte wohl, daß ohne den prächtigen Wald in der Umgebung der Residenz der Quellengarten dort draußen sich nie mit zahlenden Fremden füllen würde; und kurz, dies nicht sehr betriebsame und fortgeschrittene Volk hatte begreifen müssen, daß der Wald den wichtigsten Vorzug, den auf jede Art ergiebigsten Stammesbesitz des Landes bedeutet. (II, 37)

Here we have analysis, not description. In this passage nature is identified as the origin and homeland - the substrate, in fact - of the artist and his inspirations. Over and above this, however, nature is seen as the source of health and wealth for *das Volk*. Indeed the whole passage is concerned with Nature - specifically the forest - as the object of the people's love and attention. It is about the relationship of people and nature.

Thomas Mann then goes on to outline the ecologically damaging ways in which the peasantry have been exploiting the land.

Das war geschehen und geschah noch immer. Erstens hatte man große Flächen des Waldbodens in ihrer Fruchtbarkeit erschöpft, indem man sie beständig mit übertriebener und planloser Weise ihres Streudüngers beraubt hatte. Man war darin wiederholt so weit gegangen, daß man da und dort nicht nur die jüngst gefallene Nadel- und Laubdecke, sondern den größten Teil des Abfalls von Jahren teils als Streu, teils als Humus entfernt und der Landwirtschaft überliefert hatte. Es gab viele Forsten, die von aller Fruchterde entblößt waren; es gab solche, die infolge Streurechens zu Krüppelbeständen entartet waren; und das war bei Gemeindewaldungen sowohl wie bei Staatswaldungen zu beobachten. (II, 38)

Again the insistent recurrence of the indefinite pronoun *man* emphasizes the primacy of man's relationship with the forest in this analysis of the ecology of the principality, and it

is, I think, of note that Thomas Mann here takes a very modern view of man as despoiler of nature.

And:

Man war ein Bauernvolk, und in einem verkehrten, künstlichen und unangemessenen Eifer glaubte man zeitgemäß sein und rücksichtslosen Geschäftsgeist an den Tag legen zu müssen. Ein Merkmal war die Milchwirtschaft [...] es ist hier ein Wort darüber zu sagen. Klage ward laut, zumal in den amtsärztlichen Jahresberichten, daß ein Rückgang in der Ernährungsweise und also in der Entwicklung der ländlichen Bevölkerung zu beobachten sei. Wie das? Die Viehbesitzer waren versessen darauf, alle verfügbare Vollmilch zu Gelde zu machen. Die gewerbliche Ausbildung der Milchverwertung, die Entwicklung und Ergiebigkeit des Molkereiwesens verlockte sie, das Bedürfnis des eigenen Haushaltes hintanzustellen. Die kräftige Milchnahrung ward selten auf dem Lande, und an ihre Stelle trat mehr und mehr der Genuß von gehaltarmer Magermilch, von minderwertigen Ersatzmitteln, Pflanzfetten und leider auch von weingeistgehaltenen Getränken. (II, 38-39)

Again it is man's relationship with nature that is described. Here it is commercialism - market forces - which are identified as being the cause of nature's despoliation.

From there he proceeds to describe the predicament of the royal family itself and to describe the state of their properties - their castles and their gardens.

Aber unterdessen verfielen seine übrigen Schlösser. Herrn von Bühl standen einfach nicht die Mittel zur Verfügung, ihre Verwahrlosung zu hindern [...] Da war das Empire-Schlöbchen Eremitage, das am Rande der nördlichen Vorstadt so verschwiegen und anmutig-streng, aber längst unbewohnt und vernachlässigt inmitten seines wuchernden Parkes, der in den Stadtgarten übergang, zu seinem kleinen, von Schlamm starrenden Teich hinüberblickte [...] und endlich

das Stadtschloß selbst, das "Alte" genannt, obgleich es durchaus kein neues gab [...] Das alte Schloß besaß drei Höfe, in deren Ecken sich schöne Treppentürme erhoben und zwischen deren Basaltfliesen übrigens meistens allzuviel Unkraut sproß. Aber inmitten des einen Hofes stand der Rosenstock. (II, 43-44)

Here the main subject is the buildings. Nature is represented by the overgrown park, the silted up lake, the weeds and the *Rosenstock*. In this view of things nature untended leads to the ruin of man's artefacts.

In this short chapter we have - not a detailed description of landscapes, castles and gardens - but an overview of the physical geography, the economic plight and the ecology of the land with its agricultural and fiscal problems. There is some descriptive writing but as far as the landscape is concerned broad brush strokes are used. Nature is presented - not as a picturesque or decorative background to the action nor as a symbol of any universal truth - but as the substrate which nourishes and sustains the society of which Klaus Heinrich is a part, as a precondition of his predicament and of its resolution.

It is only later that we have descriptive writing, that the appearances of landscape, of woods, fields and waterways are presented to us - in the chapter "*Doktor Überbein*" minimally and to a greater extent in the chapter "*Imma*". Even here it is presented not for the most part in set-piece descriptive passages but - just as it was in *Buddenbrooks* in the passages about Travemünde and Schwartau - scattered throughout the narrative as it presents itself to the protagonists. The nearest we come to a set-piece description is this:

Dann, als der Frühling die Residenzler ins Freie lockte . und die Wirtsgärten sich füllten, bevorzugte man einen abgelegenen und eigenartigen Weg, der eigentlich kein Weg, sondern ein Damm oder Wiesenrand mit blumiger Böschung war, der zur Seite eines geschwind strömenden Wasserarmes sich langhin in nördlicher Richtung erstreckte. Man gelangte am ungestörtesten dahin, indem man die Rückseite des Parkes von Schloß "Ermitage" entlang und über die Flußbaue am Rande des nördlichen Stadtgartens bis zur Höhe des "Hofjägers" ritt, dann aber nicht - bei der Schleuse - auf der hölzernen Brücke den Flußarm überschritt, sondern diesseits seinem Laufe folgte. Rechts blieb das Gehöft der Wirtschaft zurück, und Mittelholz zog sich hin, soweit sie kamen. Links dehnten sich Wiesen aus, die weiß und bunt waren von Schierling und Pustblumen, von Butter- and Glockenblumen, Klee, Margeriten und auch Vergißmeinnicht; der Kirchturm eines Dorfes ragte zwischen Ackern hervor, und fern lief die Landstraße mit ihrem Verkehr, vor dem sie in Sicherheit waren. Später aber traten auch linker Hand Weiden und Haselnußstauden der Böschung nahe, die Aussicht verhindernd, und nun ritten sie vollends geschützt und abgeschieden, zu zweien meistens und gefolgt von der Gräfin, weil der Weg schmal war, ritten plaudernd und schweigend. (II, 267-268)

Even this is not a detailed description. As in *Buddenbrooks* the reader is expected to be familiar with the topography, though in this case, since the location is fictional, we can only know it from what we have already been told. A lot of ground is covered in a few words. Exceptionally, however, the names of specific trees, shrubs and flowers are mentioned. The viewpoint changes as the three protagonists ride. Little more than the essentials of the scene are given. The essence of the picture is that it is springtime, that the route is secluded, that they are secure from the traffic of the highroad. The function of this and similar, shorter, passages is to provide a suitable setting for Klaus Heinrich's courtship of Imma Spoelmann, a setting which is remote from man-made artefacts and reminders of historical time.

In the same chapter we have also descriptions of pheasants, horses and the collie, Perceval.

The pheasants are described very briefly when Klaus Heinrich takes Imma to see the *Fasanerie*, where he was at boarding school and got to know Raoul Überbein.

Herr Stavenüter geleitete seine Gäste in das von Palisaden umfriedigte Gehege, wo in Wiese und Busch die sechs oder sieben Fasanenfamilien ein versorgtes und bürgerliches Leben führten, und sie sahen dem Benehmen der bunten, rotäugigen und steifgeschwänzten Vögel zu. (II, 262)

The horses, though they appear a number of times, are only described once:

Man sprach von Fatme, die Klaus Heinrich zum erstenmal aus solcher Nähe sah und herzlich bewunderte. Auf ihrem langen, muskulösen Hals trug Fatme hoffärtig nickend einen kleinen Kopf mit feurig schielenden Augen; sie hatte die zierlichen Beine des arabischen Typs und einen wallenden Silberschweif. Weiß wie der Mondstrahl, war sie weiß gesattelt und gegürtet und mit weißem Leder gezäumt. Florian, ein etwas schläfriger Brauner mit kurzem Rücken, gestützter Mähne und gelben Fesselbinden, erschien hausbacken wie ein Esel neben der vornehmen Fremden, obgleich er sorgfältig gehalten war. (II, 247)

There is nothing very remarkable about these descriptions except that they do give, in the compass of a few words, a vivid glimpse of pheasants and horses. The anthropomorphosis of the pheasant families, leading a sheltered, bourgeois existence, recalls the picture of the fish in their buckets in *Buddenbrooks*. Once again Thomas Mann gives us, in a flash, an instance of his powers of observation of and his sympathy with the humbler forms of creation. The pheasants serve no particular function in the plot of *Königliche Hoheit*. They are

there for their own sakes. Similarly with the horses, though the contrast of Imma's spirited Arab with Klaus Heinrich's rather plodding chestnut illustrates the difference in their respective financial situations and perhaps also in their temperaments.

The collie, Perceval, however, is given considerable space. I have already quoted in the introduction two passages relating to Perceval. There are many others. For instance:

Den Hund angehend [...] so war dieses Tier von einer Erregbarkeit, einer Leidenschaft des Wesens, die jeder Beschreibung spottete. Innerhalb des Hotels gab er keinen Grund zu Klagen, sondern lag in vornehmen Posen auf einem kleinen Teppich vor den Spoelmannschen Gemächern. Aber bei jedem Ausgang unterlag er Anfällen von Kopflösigkeit, die allgemeines Aufsehen und Befremden, ja, mehr als einmal wirkliche Verkehrsstörungen hervorriefen. In weitem Abstände gefolgt von einem Schwarm . . . einheimischer Hunde, gemeiner Köter, die, durch sein Benehmen in Aufruhr versetzt, mit schimpfendem Geklaff hinter ihm drein preschten und um die er sich nicht im geringsten kümmerte, flog er, die Nase mit Schaum bespritzt und mit wild klagendem Gebell, durch die Straßen, führte wütende Kreiseltänze vor den Tramwagen auf, brachte Droschkenpferde zu Fall und stürzte zweimal den Kuchenstand der Witwe Klaaßen am Rathaus mit solcher Heftigkeit über den Haufen, daß das süße Gebäck über den halben Marktplatz rollte. (II, 189)

As in the passages quoted in the introduction the description is of the dog's behaviour, not of his physical characteristics, and a very vivid impression of his restlessness and excitability is conveyed by the syntax as well as by the words as signifiers. Perceval's aristocratic lineage is emphasized too by the reference to the *einheimische Hunde, gemeiner Köter*.

And:

Sein Aufbruch rief einen neuen, furchtbaren Anfall Percevals, des Colliehundes, hervor. Jede Veränderung oder Unterbrechung seines Zustandes schien das edle Tier um sein seelisches Gleichgewicht zu bringen. Behebend, mit rasendem Gebell und jeder Beschwichtigung unzugänglich, stürmte er durch die Gemächer, die Vorhalle und die Treppe auf und nieder, so daß die Abschiedsworte im Lärm erstarben. (II, 237)

Once again the emphasis is on Perceval's mental or spiritual instability but also on his nobility. The third sentence mirrors in its rhythm the speed and precipitateness of his progress.

The same is true of the following passage. The rhythm of the sentences, especially the repetitions (*beständig in Unrast[...] beständig in[...] Bewegung[...] sein Atem flog, seine Zunge hing[...]*) and the long and short adjectives (*kurzen, seufzerartigen Schreien*), reflects and reproduces the excitability of the dog. Here too his inaccessibility to reason is emphasized.

Perceval tänzelte rückwärts vor den Pferden her, beständig in Unrast und fiebriger Erwartung, beständig in drehender, trippelnder, wedelnder Bewegung, - sein Atem flog, seine Zunge hing lang aus dem geifernden Rachen, und manchmal löste die unvernünftige Qual seiner Nerven sich in kurzen, seufzerartigen Schreien. Später toste er im Weiten, verfolgte mit aufgerichteten Ohren, in hohen und kurzen Sprüngen irgendein Lebewesen am Boden und setzte in wilder Jagd einem flüchtigen Hasen nach, während sein ausgelassenes Gebell unter dem offenen Himmel verhallte. (II, 246-247)

Finally he is the subject of a serious conversation between Imma and Klaus Heinrich.

"Königliche Hoheit", sagte sie, "sollten ihn springen sehen... voltigieren... Er nimmt Gräben und Bäche von sechs Meter Breite, und zwar mit einer Schönheit und Leichtigkeit, daß es entzückend ist. Aber nur eigenwillig, wohlgemerkt, und aus freien Stücken, denn eher, glaube ich, ließe er sich totschiagen, als daß er sich irgendwelcher Dressur unterzöge und befohlene Kunststücke ausführte. Er hat, möchte ich sagen, die Dressur und Zucht in sich selbst, von Geburt, und wenn er ungebärdig ist, so ist er doch niemals roh. Das ist ein Freiherr, ein Edelmann, wohlgeboren und vom strengsten Charakter. O, er ist stolz, er scheint wohl toll, aber er weiß sich zu beherrschen. Niemand hat ihn im Schmerze je schreien hören, sei es bei Verletzungen oder bei Züchtigungen. Auch nimmt er nur Nahrung, wenn er Hunger hat, und verschmäht im anderen Fall die leckersten Bissen. Morgens erhält er Rahm ... man muß ihn nähren. Er verzehrt sich von innen, er ist mager unter seinem seidenen Fell, daß man alle Rippen fühlt, und man muß leider gewärtigen, daß er nicht alt werden, sondern frühzeitig der Schwindsucht zum Opfer fallen wird ... Das Gesindel verfolgt ihn, es drängt sich an ihn und hat es auf ihn abgesehen auf allen Gassen; aber wild und ohne sich gemein zu machen entspringt er, und nur wenn man zu Feindseligkeiten übergeht, so teilt er mit seinen prächtigen Zähnen Bisse aus, an die der Pöbel sich erinnern mag. Soviel Ritterlichkeit ist liebenswert."

Imma stimmte dem zu mit Worten, die das Wirklichste und zweifellos Ernsteste waren, was Klaus Heinrich bisher aus ihrem Munde vernommen.

"Ja" sagte sie, "Percy, du bist mein guter Freund, ich werde immer zu dir halten. Jemand, ein Kundiger, hat ihn für geisteskrank erklärt, das komme bei edlen Hunden nicht selten vor, und hat uns geraten, ihn töten zu lassen, weil er unmöglich sei und uns jeden Tag zur Verzweiflung bringen werde. Aber ich lasse ^{mir} meinen Percy nicht nehmen. Er ist unmöglich, ja, und manches Mal schwer zu ertragen; aber bei alledem ist er rührend und brav und hat meine volle Zuneigung." (II, 249-250)

He is the subject of 'the most real and without doubt the most serious words' which Klaus Heinrich has till then heard Imma Spoelmann speak. Evidently then, for Imma at least, he is important. Her words to the effect that he is a *Freiherr*, a

nobleman, well-born and of strict character, coupled with the final sentence of the quotation above - "*Aber bei alledem ist er rührend und brav und hat meine volle Zuneigung*" - echo the words of Raoul Überbein, speaking of Klaus Heinrich's

Daseinsform:

"Aber die Hoheit ist rührend, - sie ist, hol' mich der Teufel, das Rührendste, was es auf Erden gibt." (II, 87)

Perceval then, at least as far as Imma is concerned, is an example of nobility, of innate aristocracy as opposed to *das Gesindel*. He is, in some sense, akin to the Countess Löwenjouel, who, though slightly unhinged, nonetheless has the dignity of her breeding and of her sufferings, and it is doubtless no coincidence that Imma's serious words about the dog are closely followed by some serious words about Klaus Heinrich's attitude to the countess.

"Jetzt werde ich Eurer Hoheit etwas sagen, und ich bitte, es wohl zu beachten. Wenn Eure Erhabenheit nicht gesonnen sind, ein wenig Mitleid und Nachsicht und Milde zu üben, so werde ich mich des Vergnügens Ihrer erlauchten Gesellschaft ein für allemal entschlagen müssen." (II, 255)

It is, one might say, not only a case of "love me, love my dog", but also of "love me, love my countess". At any rate, *Mitleid und Nachsicht und Milde* are clearly demanded by Imma in regard to both.

Perceval, like the countess, is slightly crazy but he has *die Dressur und Zucht in sich selbst*. He will not perform tricks to order just to show off but he will perform *aus freien Stücken*. He is a free spirit, a symbol of natural aristocracy.

Is this all? Is Perceval just a symbolic beast, *ein Wappentier*, so to speak? I think not.

As we have seen from those descriptive passages which I have quoted relating to Perceval there is no actual description of the dog's physical characteristics. There is in the whole novel no detailed introductory description of his static appearance as is generally accorded to even fairly minor characters in Thomas Mann's fiction. Perceval is seen in action - even when he is lying in *vornehmen Posen*. In other words it is his behaviour which is described. And these descriptions are very vivid, employ a very wide vocabulary and show quite remarkably detailed powers of observation of canine behaviour. Not only the vocabulary but also the syntax and the rhythms of the prose reflect the restlessness and excitability of the dog. These passages, like the brief evocation of Esau in *Tobias Mindernickel*, like the evocation of the sea between Lübeck and Copenhagen in *Tonio Kröger*, are masterpieces of description of exuberant, turbulent nature.

But it is not only the external appearances of his behaviour which are given in these passages. Much of the description is of the dog's state of mind. For instance: *er litt, er wußte nicht, wie sich gebärden vor wütender Zerrissenheit seines Innern* (II, 219); and: *Jede Veränderung oder Unterbrechung seines Zustandes schien das edle Tier um sein seelisches Gleichgewicht zu bringen* (II, 237). Thus Thomas Mann - as indeed in *Herr und Hund* - presumes to enter into the mind of the dog.

All this is to say that there is more to Perceval than his symbolic value as an example of slightly deranged *Hoheit*. His extreme excitability is depicted at such length and in such detail and with such vividness that it cannot be contained

within the framework of such a narrow symbol, the canine counterpart of the Countess Löwenjoul. He has too much vitality; he is too mobile. If at one level he is a symbol of innate nobility, at another he represents *Unbändigkeit, blinde Leidenschaft, maßlose Raserei*, the unstinting exuberance of animal nature. And the descriptions convey the author's delight in and sympathy with his vitality and sensitivity.

It is perhaps relevant at this point to reveal that Perceval in the novel, *Königliche Hoheit*, had a model in real life. In *Herr und Hund*, in the chapter entitled *Wie wir Bauschan gewannen*, we read:

Anastasia [...] wußte wohl, daß wir unseren Percy, einen schottischen Schäferhund und harmlos geisteskranken Aristokraten [...] hatten erschießen lassen müssen.
(VIII, 504)

However that may be, I think it is fair to say that the highly strung, noble, slightly deranged collie is a character in his own right in this novel, a memorable original not to be found elsewhere in Thomas Mann's oeuvre.

The rose tree on the other hand is an almost purely symbolic natural phenomenon. It is introduced as follows:

Es war ein Rosenstock wie andere mehr, ein Kastellan wartete ihn, er ruhte im Schnee, empfing Regen und Sonnenschein, und kam die Zeit, so trieb er Rosen. Es waren außerordentlich herrliche Rosen, edel geformt, mit dunkelrotsamtenen Blättern, eine Lust zu sehen und wahre Kunstwerke der Natur. Aber diese Rosen besaßen eine seltsame und schauerliche Eigentümlichkeit; sie dufteten nicht! Sie dufteten dennoch, aber aus unbekanntem Gründen war es nicht Rosenduft, was sie ausströmten, sondern Moderduft. (II, 46)

After this we do not hear of the rose again until Klaus Heinrich presents one of its blooms to Imma. Imma takes the rose, admires it, smells it and is taken aback.

Ihre übergroßen schwarzen Augen in dem blassen Gesichtchen schienen vor fragendem Entsetzen zu glühen.

Klaus Heinrich explains about the rose and about the myth associated with it. Imma says:

"Es ist, als hätte sie keine Seele[...] Aber sie ist vollkommen, das muß man ihr lassen... Nun, das ist ein fragwürdiges Naturspiel, Prinz." (II, 281)

Finally it is the Grandduke Albrecht's wedding present to Klaus Heinrich, transplanted to the garden of the refurbished *Eremitage*, und dort in Luft und Sonne und dem fettesten Mergel, sollte er zusehen, was für Rosen er fortan trieb.

The rose is thus a symbol of soulless perfection and of decay, (we are reminded of Grobleben in *Buddenbrooks* and his repeated reminder that *Wir müssen all tau Moder warn*) to be redeemed, regenerated, purified perhaps by sound horticultural practices, that is loving care informed by science and commercial sense, a symbol in fact of the principality of Grimmburg and perhaps indeed of the old aristocracy of Europe in general.

Lastly a few words about Klaus Heinrich himself as a very young child seem indicated.

We meet Klaus Heinrich first in the chapter, *Die Hemmung*, when Baron von Knobelsdorff examines him a few minutes after birth.

Die Doktorin Gnadebusch enthüllte ihm das Kind, und ihre hinter den dicken Brillengläsern geheimnisvoll glänzenden Augen gingen zwischen dem Staatsminister und dem kleinen, kupferfarbenen und mit einem - nur einem-Händchen blindlings greifenden Wesen hin und her, als wollte sie fragen: "Stimmt es?" - Es stimmte, Herr von Knobelsdorff war befriedigt. (II, 24)

After that we do not see him until his christening. We see him again mainly from the outside.

Er schlief, in seinen Spitzen, seinen Schleifen und seiner weißen Seide. Das eine, ^{ruhrte} seiner Händchen war zufällig verdeckt. Er erfreute, und gefiel ungemein. Mittelpunkt des Ganzen und Gegenstand jeder Aufmerksamkeit, verhielt er sich ruhig, persönlich anspruchslos und naturgemäß noch völlig dulddend. (II, 49-50)

But we also get a glimpse inside his mind.

Vorübergehend erwachte der Prinz; aber die flimmernden Flämmchen der Altarkerzen und eine farbige Säule durchsonnten Staubes blendeten ihn, so daß er die Augen wieder schloß. Und da keine Gedanken, sondern nur sanfte, gegenstandslose Träume in seinem Kopf waren, da er auch im Augenblick keinen Schmerz empfand, so schlief er sofort wieder ein. (II, 50)

Then, says the narrator: *Dann hörte die Öffentlichkeit längere Zeit wenig von ihm und er wußte nichts von ihr. (II, 51)*

And the narrator continues:

Er wußte nichts, begriff noch nichts, nichts ahnte ihm von der Schwierigkeit, Gefährlichkeit und Strenge des Lebens, das ihm vorgeschrieben war; seine Lebensäußerungen ließen nicht die Vermutung zu, daß er sich in irgendeinem Gegensatz zur großen Menge fühle. Sein kleines Dasein war ein verantwortungsloser, von außen sorgfältig geleiteter Traum, der sich auf einem schwer übersichtlichen

Schauplatze abspielte; und dieser Schauplatz war von überaus zahlreichen und farbigen Erscheinungen, statierenden und agierenden, bevölkert, flüchtig auftauchenden und solchen, die beharrten. (II, 51)

There is an echo here of the passage describing Hanno Buddenbrooks playing in the garden in Mengstraße, happy and secure, before anyone has demanded from him serious proof of his fitness for life. Gradually, however, for Klaus Heinrich awareness of his special situation dawns on him.

Er blickte um sich in seinem Gesichtskreis, und zuweilen, wenn er fest und lange hinsah und seinen Blick in das innere Wesen der Erscheinungen einzudringen zwang, fühlte er eine Ahnung von dem "Eigentlichen" in sich aufsteigen, um das es sich für ihn handelte. (II, 56)

And:

Er sah seinen Vater und sah ihn an, wie den Saal, um zu begreifen. Er sah den matten Hochmut seiner blauen Augen, die Furchen, die stolz und grämlich von den Flügeln seiner Nase in den Bart verliefen und manchmal von einem Überdruß, einer Langenweile vertieft und nachgezogen wurden [...] Gewiß, gewiß, Klaus Heinrich verstand sie wohl, die Ratlosigkeit, die einen Augenblick Papas Miene verstörte, wenn man ungestüm genug war, ihn geradeswegs anzureden, - verstand sie und fühlte sie ängstlich mit! (II, 54)

One is reminded now of Hanno Buddenbrook's anguished perception of his father's efforts to keep up appearances.

And Klaus Heinrich sees how his beautiful mother observes herself in the mirror when she laughs her laugh 'full of artifice and graciousness', and he sees that:

Mama lange, sorgfältige Stunden an ihrer Schönheit gearbeitet hatte, daß ihr Lächeln und Grüßen voller Übung und Absicht war und daß ihr eigenes Herz nicht hochschlug, keineswegs, für nichts und für niemanden. (II, 60)

Not all of these perceptions come to Klaus Heinrich before he is capable of speech, but they are revealed to us before the author has put any words into his mouth. They are, in a sense, the pre-verbal perceptions of a very young child learning to know the world by silent, solitary observation. There is perhaps nothing very unusual about them. They do, however, illustrate Thomas Mann's ability to view the world through the eyes of the very young, the almost infantile individual, a sensitive, perceptive human being, but as yet undifferentiated in the sense that he has not been stamped by society or adverse circumstances in the mould of detached intellectual or thoughtless philistine, tormented artist or insensitive bourgeois, haughty aristocrat or subservient commoner. This is an ability which Thomas Mann had of course already amply demonstrated in *Buddenbrooks*.

Klaus Heinrich as a young child is of course closely akin to Hanno Buddenbrooks. He is also of the same family as Lorchen in *Unordnung und frühes Leid*. Though marked by the stigmata of intellectualism, the bluish veins on the forehead, he is still representative of the innocence and lack of *ressentiment* of the uninhibited life force. In this he resembles the dog Esau, Bauschan too and, to some extent, Perceval.

In *Königliche Hoheit* Nature as concept is never explicitly discussed or even mentioned. Nature, as I have shown above, is represented by the land, the forest, the parks. In all these manifestations it is benign, indeed more than benign. It is life-giving, life-sustaining. Nature is also represented by the rose and by the collie, Perceval. In these manifestations

it is something more complicated - life tainted by decay or by disease. Even then it is benign, lovable, moving.

Nature in all its manifestations, whether as forest, open country, park, dog or rose, is not described in detail. Its visual appearance is not elaborated. It is rather its function or behaviour - its essential features - which are presented to us. Of all the natural phenomena which feature in this novel, the dog receives by far the most attention. His symbolic function is many-layered; his behaviour, the essence of his being, is very vividly made present to us.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

V DER ZAUBERBERG

After *Königliche Hoheit* the German public had to wait 15 years for Thomas Mann's next novel. *Der Zauberberg*, like *Buddenbrooks*, began as an idea for a *Novelle*. Thomas Mann started writing it as early as 1912, but work on it was interrupted by the war and the need to justify himself *vis-à-vis* his brother, Heinrich, by writing *Betrachtungen eines Unpolitischen*. When it emerged in 1924 it turned out to be "a baggy monster" of 1000 pages, of quite a different sort from the relatively compact *Buddenbrooks*. T.J.Reed, in his book, "*Thomas Mann: the Uses of Tradition*", has characterized it as "spiritual autobiography, confession and apologia, an intricate allegory, a kind of historical novel, an analysis of Man and a declaration of principle for practical humanism."⁵⁵ Thomas Mann himself called it a *Bildungsroman* and in the text itself he refers to it more than once as a *Zeitroman*. Volumes have been written about *Der Zauberberg*. In fact it is not too much to say that exegesis of this one novel was at one time a major branch of the Thomas Mann industry. Even today week-long seminars are devoted to its attempted interpretation. In addition to everything else that has been said about it, it is an enigmatic novel.

As regards its categorization on the axis naturalist, realist, impressionist, symbolist, allegorical, Thomas Mann, in his introduction to the first edition said: "[*Die Geschichte*] arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle," (XI, 612) This is certainly true. (It is of course also true of *Buddenbrooks*.) It works with the tools of realism in so far as it is set in a precise

geographical location and in a clearly defined historical time; the clothes, the furniture, the architecture, the means of transport, the state of development of radiology and thoracic surgery are all true to the period; the dialogue is - for the most part - realistic, that is convincingly in the manner of ordinary conversation; the trappings of life are rendered with verisimilitude. The degree to which *Der Zauberberg* conforms to the tradition of the realist novel has been more fully discussed by, among others, Lukács⁵⁶ and Sprecher⁵⁷. The historicity of the novel is the subject of an illuminating paper by Würffel⁵⁸.

The setting of the novel is the Swiss Alps, 1600 metres above sea level, an international TB sanatorium at Davos Platz, far from any town. It is therefore certainly not a novel of urban life. Indeed a great deal of the action and dialogue takes place out of doors, in the gardens or on the pathways or the mountain slopes around the sanatorium. Yet of all the many critics who have written about *Der Zauberberg* only one, as far as I can discover, has commented on the prominence of landscape in the novel. Jacob Wassermann, says: "Landscape, atmosphere, narration, tempo: incomparable."⁵⁹ Schnitzler⁶⁰ remarked on the *wahrhaft göttliche Länge* of the novel and on its humour, as well as on the accuracy of its medical detail but never mentioned the descriptions of landscape in the novel.

Almost all critics have commented on the section entitled *Schnee*, but it is not the descriptive mastery that has caught their attention; it is the symbolic significance of the snow, Hans Castorp's adventure and his dream that is the focus of their commentaries. Even Rothenberg in his chapter on nature in *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann*⁶¹ fails to mention the wealth of natural description in *Der Zauberberg*. Yet there is scarcely a section of the first six chapters that does not contain extensive descriptions of natural phenomena and many

sections contain page after page of descriptive writing about the landscape and changes wrought by the elements.

The following is a representative passage:.

Es war ein kühler, bedeckter Morgen - gegen halb neun Uhr. Wie er es sich vorgenommen, atmete Hans Castorp tief die reine Frühluft, diese frische und leichte Atmosphäre, die mühelos einging und ohne Feuchtigkeitsduft, ohne Gehalt, ohne Erinnerungen war [...] Er überschritt den Wasserlauf und das Schmalpurgeleise, gelangte auf die unregelmäßig bebaute Straße, verließ sie gleich wieder und schlug einen Wiesenpfad ein, der nur ein kurzes Stück zu ebener Erde lief und dann schräg hin und ziemlich steil den rechtsseitigen Hang emporführte. Das Steigen freute Hans Castorp, seine Brust weitete sich, er schob mit der Stockkrücke den Hut aus der Stirn, und als er, aus einiger Höhe zurückblickend, in der Ferne den Spiegel des Sees wahrte, an dem er auf der Herreise vorübergekommen war, begann er zu singen[...]

Er stieg noch höher, in Serpentinien. Kuhglockengeläut zog ihn an, und er fand auch die Herde; sie graste in der Nähe einer Blockhütte, deren Dach mit Steinen beschwert war. Zwei bärtige Männer kamen ihm entgegen[...]

Er folgte linkshin, in der Richtung gegen den Ort, einen Pfad, der eben lief und dann abwärts führte. Hochstämmiger Nadelwald nahm ihn auf, und indem er ihn durchwanderte, begann er sogar wieder ein wenig zu singen [...] Aber aus dem Gehölz hervortretend, stand er überrascht vor einer prächtigen Szenerie, die sich ihm öffnete, einer intim geschlossenen Landschaft von friedlich-großartiger Bildmäßigkeit.

In flachem, steinigem Bett kam ein Bergwasser die rechtsseitige Höhe herab, ergoß sich schäumend über terrassenförmig gelagerte Blöcke und floß dann ruhiger gegen das Tal hin weiter, von einem Steg mit schlicht gezimmertem Geländer malerisch überbrückt. Der Grund war blau von den Glockenblüten einer staudenartigen Pflanze, die überall wucherte. Ernste Fichten, riesig und ebenmäßig von Wuchs, standen einzeln und in Gruppen auf dem Boden der Schlucht sowie die Höhen hinan, und eine davon, zur Seite des Wildbaches schräg im Gehänge wurzelnd, ragte schief und bizarr in das Bild hinein. Rauschende Abgeschiedenheit waltete über dem schönen, einsamen Ort. (III, 166-167)

There are several points to be noted about this passage. One is that it is not just one passage but a series of passages, interspersed with - or interrupting - narrative and reflection. The second is that it is description from a shifting point of view. The perspective is always that of Hans Castorp, but since he is on the move his perspective is shifting. The third is that there is little detail. Only the salient features of the scenery are mentioned. The woods are *hochstämmiger Nadelwald*, not pine woods or larch or spruce; the flowers are *staudenartige Pflanzen*, not aquilegia. This is of course in accordance with Hans Castorp's perspective, since, at this stage, he is quite ignorant of botany or horticulture. Fourthly the scene-painting is not purely in visual terms. The quality of the air - *ohne Feuchtigkeit, ohne Gehalt, ohne Erinnerungen* - and the sounds of the high Alps - *Kuhglockengeläut, rauschender Abgeschiedenheit* - the change in the stream's flow from *schäumend* to *ruhiger* are all mentioned. This, the multisensory receptivity of the observations as well as the wider reference implied in the application of the phrase *ohne Erinnerungen* to the mountain air, is typical of Thomas Mann's descriptive writing. The characterisation of the air is significant too for the wider framework of the novel. It links with the theme of insulation from time and change which the mountain setting implies for the inhabitants of Haus Berghof in general and for Hans Castorp in particular. This is part of what Kim calls the hermetic function of nature in this novel.⁶² The rhythm of the prose is also highly effective, reflecting or mimicking the rhythm of a relaxed walker while Hans is on the move, becoming more complicated and congested when he stops to observe.

The *Szenerie* of the last paragraph, the site of Hans Castorp's recurrent sessions of *Regierung*, of regulation and revision of his impressions and experiences, is described again at the

beginning of the section *Vom Gottesstaat und von übler Erlösung*:

Die Pflanze wuchs da und dort, massenweis aber namentlich in dem stillen Grunde, wo er sie vor nun bald einem Jahre zuerst gesehen: der abgeschiedenen, wildwasserdurchrauschten Waldschlucht mit Steg und Ruhebank, wo sein voreilig-freizügiger und unbekömmlicher Spaziergang von damals geendigt hatte, und die er nun manchmal wieder besuchte.

Es war [...] nicht so weit dorthin [...] so wanderte Hans Castorp wohl bei heiterer Witterung nach dem zweiten Frühstück, zuweilen auch schon nach dem ersten dorthin, und auch die Stunden zwischen Tee und Abendessen benutzte er wohl zu einem Besuch seines Lieblingsortes, um auf der Bank zu sitzen, wo ihn einst das mächtige Nasenbluten überkommen, dem Geräusche des Gießbachs mit schrägem Kopfe zu lauschen und das geschlossene Landschaftsbild um sich her zu betrachten sowie die Menge von blauer Akelei, die nun wieder in ihrem Grund blühte. (III, 536-537)

So now the vegetation has become specific, Hans Castorp's relationship to the place more intimate, more familiar.

Later the site of Hans Castorp's self-regulatory sessions is seen in very different circumstances.

Sie überschritten den Steg, der über die Schlucht führte, worin im Sommer der jetzt in Starre verstummte Wasserfall niederging, und der so sehr zu dem malerischen Charakter des Ortes beitrug. Naphta und Wehsal gingen im Schnee vor der mit dicken weißen Kissen gepolsterten Bank auf und ab, auf der Hans Castorp einst, unter ungewöhnlich lebendigen Erinnerungen das Ende seines Nasenblutens hatte erwarten müssen. (III, 977-978)

The waterfall is silenced in rigidity now - a telling image, which not only captures the physical reality of the scene but alludes obliquely to the rigidity, the silence and the coldness of death.

Similarly the first description of the view of the valley and the mountains from the sanatorium is generalized, lacking in detail.

Das besiedelte Tal, lang hingestreckt und etwas gewunden, beleuchtete sich nun überall, auf dem Grunde sowohl wie da und dort an den beiderseitigen Lehnen, - an der rechten zumal, die auslud, und an der Baulichkeiten terrassenförmig aufstiegen. Links liefen Pfade die Wiesenhänge hinan und verloren sich in den stumpfen Nadelwälder. Die entfernten Bergkulissen, hinten am Ausgang, gegen den das Tal sich verjüngte, zeigten ein nüchternes Schieferblau. (III, 18)

Later more details emerge and the mountains are given names.

Er [...] überblickte die Landschaft, dies Hochtal, seinem Sinn schon urvertraut in allen Gestaltungen: mit seinen Hörnern, Kammlinien und Wänden, mit der links vorgelagerten Kulisse des Brämenbühl, dessen Rücken schräg gegen den Ort hin abfiel und dessen Flanke der rauhe Mattenwald bedeckte, mit den Bergformationen zur Rechten, deren Namen ihm ebenfalls geläufig geworden waren, und der Alteinwand, die das Tal, von hier aus gesehen, im Süden zu schließen schien. (III, 237-238)

Thus the descriptions of landscape and vegetation become more detailed and more specific the longer Hans Castorp remains on the mountain, as he becomes more familiar with his alpine environment and as he acquires more knowledge of the world in which he lives. His growing familiarity with the natural world of the mountains is a subsidiary part of the process of initiation which is a central theme of this novel. The landscape is now *urvertraut*.

It is worth noting in passing that the word *Kulisse* occurs in both these passages. This word, with its implications of theatrical illusion, is a favourite one for Thomas Mann. It occurs repeatedly in the first section of *Die Geschichten*

Jaakobs, where it refers to man's view of the past rather than to a view of landscape.

The view of the valley from Haus Berghof and of the mountains beyond is a recurrent theme in the novel - a *Leitmotiv* in a sense, though not a verbal formula. Its depiction varies not just with Hans Castorp's increasing *Bildung* but with the weather and with the seasons. For example:

Tiefblau leuchtete der Himmel über den lanzenartigen Wipfeltrieben der Fichten, während die Ortschaft im Talgrunde grell in der Hitze schimmerte und das Geläut der Kühe, die umherwandelnd das kurze, erwärmte Mattengras der Lehnen rupften, heiter-beschaulich die Luft erfüllte.
(III, 132)

The sky shines deep blue, the 'deep' beautifully suggesting the depth of the colour and of the sky above the lanceolate treetops. The detail of the sound of the cows grazing the short, sun-warmed grass is also wonderfully evocative of the quietness of the scene.

And elsewhere we read:

Es war noch einer dieser gepriesenen Oktobertage, ein Tag, heiß und leicht, festlich und herb zugleich, mit südlich dunkler Himmelsbläue über dem Tal, dessen von Wegen durchzogene und besiedelte Triften im Grunde noch heiter grünten und von dessen rauh bewaldeten Lehnen Kuhgeläut kam, - dieser blechern-friedliche, einfältig-musikalische Laut, der klar und ungestört durch die stillen, dünnen, leeren Lüfte schwebte, die Feierstimmung vertiefend, die über hohen Gegenden waltet. (III, 351)

The fine discrimination of the adjectives *heiß und leicht*, *festlich und herb* applied to the weather and *blechern-friedlich*, *einfältig-musikalisch* applied to the sound of the cowbells and *still*, *dünn*, *leer* applied to the air is entirely

characteristic of the sharpness of multisensory observation of nature in this as in many of Thomas Mann's earlier fictions.

And later:

Es hatte zu schneien aufgehört. Teilweise öffnete der Himmel sich; graublau Wolken, die sich geschieden, ließen Sonnenblicke einfallen, die die Landschaft bläulich färbten. Dann wurde es völlig heiter. Klarer Frost herrschte, reine, gesicherte Winterspracht um Mitte November, und das Panorama hinter den Bogen der Balkonloge, die bepuderten Wälder, die weichgefüllten Schlüfte, das weiße, sonnige Tal unter dem blaustrahlenden Himmel war herrlich. Abends gar, wenn der fast gerundete Mond erschien, verzauberte sich die Welt und ward wunderbar. Kristallisches Geflimmer, diamantnes Glitzern herrschte weit und breit. Sehr weiß und schwarz standen die Wälder. Die dem Monde fernen Himmelsgegenden lagen dunkel, mit Sternen bestickt. Scharfe, genaue und intensive Schatten, die wirklicher und bedeutender schienen als die Dinge selbst, fielen von den Häusern, den Bäumen, den Telegraphenstangen auf die blitzende Fläche. Es hatte sieben oder acht Grad Frost ein paar Stunden nach Sonnenuntergang. In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers. (III, 377-8)

In this masterly passage, which I have already had occasion to quote, the detail of the moonlight shadows on the snow, *Scharfe, genaue und intensive Schatten, die wirklicher und bedeutender schienen als die Dinge selbst* resonates with the narrator's words in the final chapter when he refers to Hans Castorp's tendency *die Schatten für die Dinge zu nehmen, in diesen aber nur Schatten zu sehen* (III, 985), which in its turn pre-echoes the narrator's reference to *Schatten am Wege [...] dahergeführt vom Geist der Erzählung* (III, 990). The physical description is thus endowed with philosophical overtones. The whole passage is couched in language of appropriately crystalline clarity. At the same time the use of the word *ward* instead of *wurde* lends the passage a sonorous, almost biblical

tone. Consider too the resonance of the final sentence of that passage: *In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers*, which links purity and death and snow and night and cold - and, as in the description of the scene of the duel quoted above, with rigidity. The reference to the world's natural uncleanness too has overtones which chime with the themes of purity and nature and of Nature as opposed to the World. As almost always, in this novel at least, exact physical detail is linked with telling choice of words to illuminate the physical by the spiritual and *vice versa*.

But over and above this, the variations in landscape with weather and season are intimately bound up with the complex relationship between weather and season. As Joachim says, "*es gibt Wintertage und Sommertage und Frühlings- und Herbsttage, aber so richtige Jahreszeiten, die gibt es eigentlich nicht bei uns hier oben.*" (III, 134) And this lack of correlation between weather and season is part of the problem of time consciousness, which is one of the underlying themes of the whole novel - a sort of ground bass accompanying all the other themes. The face of the landscape changes from day to day, so that as early as the third day of his stay at Haus Berghof Hans Castorp asks his cousin: "*Ist jetzt euer Sommer zu Ende?*" (III, 132) And then in October there are "*herrliche Sommertage*". Nature thus, inanimate nature anyway, has its own time which does not accommodate itself to human time.

In particular the snow comes at any season. The tops of the mountains which close off the valley to the south-east are always white with it, and in the first days of August the meadows, paths and streets around Davos are filled with it. Then at the beginning of the section *Forschungen* we read:

Der Himmel hing blaßgrau und niedrig über dem Tal, löste sich in Flocken hin, die lautlos und unaufhörlich fielen, in übertriebener und leicht beunruhigender Ausgiebigkeit, und stündlich wurde es kälter. Es kam der Morgen, da Hans Castorp in seinem Zimmer sieben Grad hatte, und am folgenden waren es nur noch fünf. Das war der Frost, und er hielt sich in Grenzen, aber er hielt sich. Es hatte bei Nacht gefroren, nun fror es auch am Tage, und zwar von morgens bis abends, wobei es weiterschneite, mit kurzen Unterbrechungen den vierten und fünften, den siebenten Tag. Der Schnee sammelte sich nun mächtig an, nachgerade wurde er zur Verlegenheit. Man hatte auf dem Dienstwege zur Bank am Wasserlauf sowie auf dem Fahrweg hinab ins Tal Gehbahnen geschaufelt; aber sie waren schmal, es gab kein Ausweichen darauf, bei Begegnungen mußte man in den Schneedamm zur Seite treten und versank bis zum Knie. Eine Schneewalze aus Stein, von einem Pferd gezogen, das ein Mann am Halfter führte, rollte den ganzen Tag über die Straßen des Kurortes drunten, und eine Schlittentram, gelb und von altfränkisch postkutschenhafter Gestalt, mit einem Schneepfluge vorn, der die weißen Massen schaufelnd beiseite warf, verkehrte zwischen dem Kurhausviertel und dem 'Dorf' genannten nördlichen Teil der Siedelung. (III, 374)

In fact this picture of the coming of winter, which charmingly depicts the interaction of nature and human activity, occupies two full pages of the text and is a masterpiece of descriptive writing, conveying with a wealth of very specific detail the very essence of wintriness in the high Alps. The silent, stealthy accumulation of snow is conveyed by the accumulation of simple main clauses at the beginning of the paragraph, and is followed by the complicatedness of the last two sentences describing the difficulties caused by the snow in the human situation. Even without the section entitled *Schnee* Thomas Mann could claim to have painted a memorable picture of snow-bound landscape. But *Schnee*, the renowned section in which Hans Castorp comes face to face with death and nothingness, is a *tour de force* which has eclipsed this description of the coming of winter so that it is not mentioned by commentators on the novel.

Schnee begins with the feelings of dissatisfaction among the Haus Berghof guests regarding the weather.

Fünfmal täglich kam an den sieben Tischen einhellige Unzufriedenheit zum Ausdruck mit dem Witterungscharakter des diesjährigen Winters. (III, 647)

Then the snow is described as it affects the guests:

Statt der Sonne jedoch gab es Schnee, Schnee in Massen, so kolossal viel Schnee, wie Hans Castorp in seinem Leben noch nicht gesehen. Der vorige Winter hatte in dieser Richtung wahrhaftig nicht fehlen lassen, doch waren seine Leistungen schwächlich gewesen im Vergleich mit denen des diesjährigen. Sie waren monströs und maßlos, erfüllten das Gemüt mit dem Bewußtsein der Abenteuerlichkeit und Exzentrizität dieser Sphäre. Es schneite Tag für Tag und die Nächte hindurch, dünn oder in dichtem Gestöber, aber es schneite. Die wenigen gangbar gehaltenen Wege erschienen hohlwegartig, mit übermannshohen Schneewänden zu beiden Seiten, alabasternen Tafelflächen, die in ihrem körnig kristallischen Geflimmer angenehm zu sehen waren und den Berggästen zum Schreiben und Zeichnen dienten, zur Übermittlung von allerlei Nachrichten, Scherzworten und Anzüglichkeiten. Aber auch zwischen den Wänden noch trat man stark aufgehöhten Grund, so tief auch geschaufelt war, das merkte man an lockeren Stellen und Löchern, wo plötzlich der Fuß einsank, tief hinab, wohl bis zum Knie: man hatte gut achtzugeben, daß man nicht unversehens das Bein brach. Die Ruhebänke waren verschwunden, versunken; ein Stück Lehne etwa ragte noch aus ihrem weißen Begräbnis hervor. (III, 649)

And so on for three pages of text. The attempts by the human inhabitants of the landscape to domesticate this alabaster-like, crystalline element are overwhelmed. The adjectives *monströs and maßlos*, the nouns *Abenteuerlichkeit* and *Exzentrizität* in among the physical details characteristically widen the framework of this descriptive passage to include the outlandishness of the whole setting of the novel.

Then we come to Hans Castorp's attitude to the snow:

Jedoch liebte Hans Castorp das Leben im Schnee. Er fand es demjenigen am Meeresstrand in mehrfacher Hinsicht verwandt: die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam; der Schnee, dieser tiefe, lockere, makellose Pulverschnee, spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelbweiße Sand; gleich reinlich war die Berührung mit beiden, man schüttelte das frosttrockene Weiß von Schuhen und Kleidern wie drunten das staubfreie Stein- und Muschelpulver des Meeresgrundes, ohne daß eine Spur hinterblieb, und auf ganz ähnliche Weise mühselig war das Marschieren im Schnee wie eine Dünenwanderung, es sei denn, daß Flächen vom Sonnenbrand oberflächlich angeschmolzen, nachts aber hart gefroren waren: dann ging es sich leichter und angenehm darauf als auf Parkett, - genau so leicht und angenehm wie auf dem glatten, festen, gespülten und federnden Sandboden am Saume des Meeres. (III, 652-653)

It should be noted firstly that Hans Castorp's love of the sea is revealed by the narrator here for the first time. We have had no hint of it in the early sections on his life in Hamburg. Secondly, in comparing sand and snow, the cleanness of both is one of the first things that strikes Hans. We are reminded of that passage about the moonlit frozen landscape seen from Hans's balcony. There is also an echo of that passage in *Buddenbrooks* referring to Hanno listening to the band at Travemünde, dreamily playing with the soft sand, *der nicht beschmutzt* (I, 631). For Thomas Mann cleanness seems to be one of the salient characteristics of sand as of snow.

The resemblance between seascape and snow-covered landscape is restated a few pages further on.

Es war schön im winterlichen Gebirge, - nicht schön auf gelinde und freundliche Weise, sondern so, wie die Nordseewildnis^{schön} ist bei starkem West, - zwar ohne Donnerlärm, sondern in Totenstille, doch ganz verwandte Ehrfurchtsgefühle erweckend. (III, 656)

The contrast of the thundering wildness of the North Sea in a

strong westerly with the deathly silence of the snow landscape is mentioned. And again on the following page the silence of the winter wilderness is emphasized and this is coupled with its indifference and its deadliness.

Nein, diese Welt in ihrem bodenlosen Schweigen hatte nichts Wirtliches, sie empfing den Besucher auf eigene Rechnung und Gefahr, sie nahm ihn nicht eigentlich an und auf, sie duldete sein Eindringen, seine Gegenwart auf eine nicht geheuere, für nichts gutstehende Weise, und Gefühle des still bedrohlich Elementaren, des nicht einmal Feindseligen, vielmehr des Gleichgültig-Tödlichen waren es, die von ihr ausgingen. (III, 657)

A few lines further on the resemblance of sea and snow is again brought out:

Auf Sylt hatte er, in weißen Hosen, sicher, elegant und ehrerbietig, am Rande der mächtigen Brandung gestanden wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief ergähnen läßt. Dann hatte er gebadet, während ein Strandwächter auf einem Hörnchen denjenigen Gefahr zublies, die frecherweise versuchten, über die erste Welle hinauszudringen, dem herantreibenden Ungewitter auch nur zu nahe zu kommen, und noch der letzte Auslauf des Katarakts hätte den Nacken wie Prankenschlag getroffen. Von dorthier kannte der junge Mensch das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde. (III, 658)

I will discuss this passage further when I come to deal with Thomas Mann's portrayal of the sea in *Der Zauberberg*. Hans Castorp's exhilaration at the lightly loving contact with elemental powers whose full embrace is potentially deadly is mentioned. The figure of the life guard with his little horn, the personification of practical prudence, contrasts here with Hans Castorp's physical adventurousness - a trait which he exhibits here as nowhere else in the novel.

And on the same page we learn for the first time of Hans Castorp's feelings of shame at his previously sheltered existence in ~~Haus~~ Berghof and also of his new found sense of dignity *vis-à-vis* the less adventurous denizens of Davos.

Mit einem Worte: Hans Castorp hatte Mut hier oben, - wenn Mut vor den Elementen nicht stumpfe Nüchternheit im Verhältnis zu ihnen, sondern bewußte Hingabe und aus Sympathie bezwungenen Todesschrecken bedeutet. - Sympathie? - Allerdings, Hans Castorp hegte Sympathie mit den Elementen in seiner schmalen, zivilisierten Brust; und da war ein Zusammenhang dieser Sympathie mit dem neuen Würdegefühl, dessen er sich beim Anblick des schlittellenden Völkchens bewußt geworden und das ihm eine tiefere und größere, weniger hotel-bequeme Einsamkeit als die seiner Balkonloge hatte schicklich und wünschenswert erscheinen lassen. Von dort aus hatte er das hohe Nebelgebirg, den Tanz des Schneesturms betrachtet und sich seines Gaffens über die Brustwehr des Komforts hin in seiner Seele geschämt. (III, 659)

This passage also brings out explicitly Hans Castorp's sympathy with nature, which had only been implicitly suggested by his seeking out the solitude of the forest gully for his *Regierungsstunden*, an aspect of Hans Castorp's psychology which has received little attention in the secondary literature. It also reflects on the inadequacy and lack of dignity of Hans's and his fellow patients' posture in their hotel comfort screened from the reality of elemental nature on their balconies. In these passages too - as in almost all the descriptions of nature in this novel - the sensory perception interlocks with wider psychological and philosophical issues.

A few pages further on the theme of Hans Castorp's new feelings of impatience, adventurousness, of defiance of the forces of inertia, are elaborated.

Darum aber vorzeitig flüchtig zu werden, weigerte er sich, - die Furcht, seine aufrichtige Furcht vor den Elementen

möchte ihn beklemmen wie sie wollte. Das war kaum sportsmännisch gehandelt; denn der Sportsmann läßt sich mit den Elementen nur ein, solange er sich ihr Herr und Meister weiß, übt Vorsicht und ist der Klügere, der nachgibt. Was aber in Hans Castorps Seele vorging, war nur mit einem Worte zu bezeichnen: Herausforderung. Und soviel Tadel das Wort umschließt, auch wenn - oder besonders wenn - das ihm entsprechende frevelhafte Gefühl mit so viel aufrichtiger Furcht verbunden ist, so ist doch bei einigem menschlichen Nachdenken ungefähr zu begreifen, daß in den Seelengründen eines jungen Menschen und Mannes, der jahrelang gelebt hat wie dieser hier, manches sich an-sammelt oder, wie Hans Castorp, der Ingenieur, gesagt haben würde, 'akkumuliert', was eines Tages als ein elementares 'Ach was!' oder 'Komm denn an!' von erbitterter Ungeduld, kurz eben als Herausforderung und Verweigerung kluger Vorsicht sich entläßt. (III, 664-665)

These passages are primarily concerned with the feelings inspired in Hans Castorp by snow and the winter wilderness. The actual appearance, the feel and the structure of the snow and the blizzard are described in more detail a few pages earlier.

Hans Castorp trat vor, um ein paar [Flocken] auf seinen Ärmel fallen zu lassen und sie mit den Kenneraugen des Liebhabersforschers zu betrachten. Sie schienen formlose Fetzen, aber er hatte mehr als einmal ihresgleichen unter seiner guten Linse gehabt und wußte wohl, aus was für zierlichst genauen kleinen Kostbarkeiten sie sich zusammensetzten, Kleinodien, Ordenssternen, Brillantagraffen, wie der getreueste Juwelier sie nicht reicher und minutiöser hätte herstellen können, - ja, es hatte mit all diesem leichten, lockeren Puderweiß, das in Massen den Wald beschwerte, das Gebreite bedeckte, und über das seine Fußbretter ihn trugen, denn doch eine andere Bewandnis als mit dem heimischen Meersande, an den es erinnerte: das waren bekanntlich nicht Steinkörner, woraus es bestand, es waren Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengesessener Wasserteilchen, - Teilchen eben der anorganischen Substanz, die auch das Lebensplasma, den Pflanzen-, den Menschenleib quellen macht[...] (III, 662)

Here the exact description of the snowflake is explicitly related to Hans Castorp's *Forschungen*, with all *their* implications, and to the complex relationship of organic and inorganic nature, as well as to Hans Castorp's physical situation with all its immediate dangers.

And so it goes on for some seventeen pages. The crystalline character of the snow, its coldness, its taste or lack of it, its whiteness obliterating all landmarks, obliterating space and time, are described, evoked, documented. Throughout the whole episode, the appearance, the feel, the sound or soundlessness of the snow-smothered landscape, is presented as experienced by Hans Castorp, refracted through his senses, his memories, experiences, preoccupations, but evoked with marvellous detail, sensitivity, perspicacity. Anyone who has experienced a snowstorm on the ski slopes will appreciate the accuracy of Thomas Mann's observations. This is one of the supreme descriptions of snowiness in the whole of world literature. At the same time the physical descriptions are pregnant with more generalized significance for the human predicament.

It should perhaps be noted here that, with few exceptions, up to this point in the novel, the actions and dialogues of *Der Zauberberg* are presented to us through the medium of Hans Castorp's mind. It is true that the narrator, *dieser raunende Beschwörer des Imperfekts*, does step back every once in a while from his creation - *unser Held* - implicitly distancing himself, but for the most part we experience the events of the novel from inside our hero's head and if our hearts are seldom deeply engaged, it is not so much because of the narrator's distance from the hero but rather because Hans Castorp is a young man who explicitly renounces the grand gesture, the grandiloquent phrase, the conventionally *macho* attitude. He is more concerned to observe, to experience, to absorb, to learn;

and his powers of observation, his absorptive capacity, his sensitivity and perspicacity are more or less the equal of his creator's.

Hans Castorp's dream has received more critical attention than the details of his waking adventure in the snow. It embodies a landscape too, the *Traumlandschaft*:

Es war ein Park, der unter ihm lag, unter dem Balkon, auf dem er wohl stand - ein weiter, üppig grünender Park von Laubbäumen, von Ulmen, Platanen, Buchen, Ahorn, Birken, leicht abgestuft in der Färbung ihres vollen, frischen, schimmernden Blätterschmucks und sacht mit den Wipfeln rauschend. Es wehte eine köstliche, feuchte, vom Atem der Bäume balsamierte Luft. Ein warmer Regenschauer zog vorüber, aber der Regen war durchleuchtet. Man sah bis hoch zum Himmel hinauf die Luft mit blankem Wassergeriesel erfüllt. Wie schön! Oh, Heimatodem, Duft und Fülle des Tieflandes, lang entbehrt! Die Luft war voller Vogellaut, voll zierlich-innigem und süßem Flöten, Zwitschern, Girren, Schlagen und Schluchzen, ohne daß eines der Tierchen sichtbar gewesen wäre.[...] Inzwischen aber ließ alles sich noch schöner an. Ein Regenbogen spannte sich seitwärts über die Landschaft, voll ausgebildet und stark, die reinste Herrlichkeit, feucht schimmernd mit allen seinen Farben, die satt wie Öl ins dichte, blanke Grün herniederflossen. Das war ja wie Musik, wie lauter Harfenklang, mit Flöten untermischt und Geigen. Das Blau und Violett besonders strömten wunderbar. Alles ging zauberisch verschwimmend darin unter, verwandelte, entfaltete sich neu und immer schöner. Es war, wie einmal, manches Jahr war das schon her, als Hans Castorp einen weltberühmten Sänger hatte hören dürfen, einen italienischen Tenor, aus dessen Kehle gnadenvolle Kunst und Kräfte sich über die Herzen der Menschen ergossen hatten. Er hatte einen Ton gehalten, der schön gewesen war gleich am Anfang. Allein allmählich, von Augenblick zu Augenblick, hatte der leidenschaftliche Wohlklang sich geöffnet, sich schwellend aufgetan, sich immer strahlender erhellt. Schleier auf Schleier, den vorher niemand wahrgenommen, war gleichsam davon abgesunken - ein letzter noch, der nun denn doch, so glaubte man, das äußerste und reinste Licht enthüllt hatte, und dann ein aller- und dann ein unwahrscheinlich aberletzter, befreiend einen solchen Überschwang von Glanz und tränenschimmernder Herrlichkeit, daß dumpfe Laute des Entzückens, die fast wie Ein- und Widerspruch geklungen, sich aus der Menge gelöst hatten

und ihn selbst, den jungen Hans Castorp, ein Schluchzen angekommen war. So jetzt mit seiner Landschaft, die sich wandelte, sich öffnete in wachsender Verklärung. Bläue schwamm... Die blanken Regenschleier sanken: da lag das Meer - ein Meer, das Südmeer war das, tief-blau, von Silberlichtern blitzend, eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt, mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiß-e Häuser aus Zypressenhainen leuchten sah. Oh, oh, genug, ganz unverdient, was war^{das} für eine Seligkeit von Licht, von tiefer Himmelsreinheit, von sonniger Wasserfrische!

[...]Der Horizont lag hoch, die Weite schien zu steigen, was daher kam, daß Hans Castorp den Golf von oben sah, aus einiger Höhe: Die Berge griffen um, als Vorgebirge, buschwaldig, in die See tretend, zogen sie sich von der Mitte der Aussicht im Halbkreis bis dorthin, wo er saß, und weiter; es war Bergküste, wo er auf sonnerwärmten steinernen Stufen kauerte; vor ihm fiel das Gestade, moosig-steinig, in Treppenblöcken, mit Gestrüpp, zu einem ebenen Ufer ab, wo zwischen Schilf das Steingeröll blauende Buchten, kleine Häfen, Vorseen bildete. Und dieses sonnige Gebiet, und diese zugänglichen Küstenhöhen, und diese lachenden Felsenbecken, wie auch das Meer hinaus bis zu den Inseln, wo Boote hin und wider fuhren, war weit und breit bevölkert [...](III, 677-8)

This landscape is, of course, in extreme contrast to the snow landscape we have just been considering. It is above all an ideal landscape, a sort of paradise. It too is described as seen by Hans Castorp, although, as is made clear, he had in reality never actually seen such a landscape. There is considerable detail - of trees, of colours, of sound - but the overall impression is of the feelings evoked in Hans Castorp by the vision; and it is noteworthy that the vision is not only a visual one but auditory too. The image of the tenor's sustained crescendo note is particularly striking. The language is exalted. The syntax expresses barely contained excitement. The repetition of *Herrlichkeit*, the words *Himmelsreinheit*, *Verklärung*, *Entzücken* all emphasize the unearthly beauty of the scene. This is an ecstatic vision, a

vision arising from a state of ecstasy and inducing ecstasy, an epiphany of bliss.

This idyllic landscape, inhabited by the *Sonnenleute*, also stands in marked contrast to the third part of Hans Castorp's dream, the *Blutmahl*. The symbolism of the dream in the snow has been discussed by, among others, Kim⁶³ and Michael Mann⁶⁴. Whatever the symbolic meaning of the dream, it is clear that in some sense the *Traumlandschaft* and the *Sonnenleute* represent life; the *Blutmahl*, in which incidentally there are no natural phenomena, represents death, just as the snowstorm represents the threat of death. The *Traumlandschaft* with its ideal weather and Mediterranean scenery stands between the threat of annihilation by indifferent nature and the horror of murderous human lusts.

The image of the sea occurs repeatedly in this section, even though the action of the novel is played out hundreds of miles from the sea. We have already seen how Hans Castorp compares the frost-dry whiteness of the snow to the dust-free powder of stone and sea shells of the yellowish white sand and identifies primeval monotony as the essential common factor between snowscape and seascape. A few pages further on, however, he contrasts sea and snow and evokes a different image of the sea - not beautiful and mild but beautiful and wild, like the North Sea with a brisk westerly, with its thunderous roar - while the snow-covered landscape is deathly quiet. And on the next page the image of the sea in wild mood is conjured up again and likened to a wild beast baring its terrible fangs in a cavernous snarl. This is the image of the sea which we have glimpsed in *Tonio Kröger* and in *Der Tod in Venedig*, where the breakers are compared to bulls lowering their horns and charging towards the shore.

Finally the image of the sea is evoked in the section *Strandspaziergang*, as part of an extended meditation on time and the psychology of time-consciousness.

Du gehst und gehst... du wirst von solchem Gang niemals zu rechter Zeit nach Hause zurückkehren, denn du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen. O Meer, wir sitzen erzählend fern von dir, wir wenden dir unsere Gedanken, unsre Liebe zu, ausdrücklich und laut anrufungsweise sollst du in unserer Erzählung gegenwärtig sein, wie du es im stillen immer warst und bist und sein wirst ... Sausende Öde, blaß hellgrau überspannt, voll herber Feuchte, von der ein Salzgeschmack auf unseren Lippen haftet. Wir gehen, gehen auf leicht federndem, mit Tang und kleinen Muscheln bestreutem Grunde, die Ohren eingehüllt vom Wind, von diesem großen, weiten und milden Winde, der frei und ungehemmt und ohne Tücke den Raum durchfährt und eine sanfte Betäubung in unserem Köpfe erzeugt, - wir wandern, wandern und sehen die Schaumzungen der vorgetriebenen und wieder rückwärts wallenden See nach unseren Füßen lecken. Die Brandung siedet, hell-dumpf, aufprallend rauscht Welle auf Welle seidig auf den flachen Strand, - so dort wie hier und an den Bänken draußen, und dieses wirre und allgemeine, sanft brausende Getöse sperrt unser Ohr für jede Stimme der Welt. Tiefes Genügen, wissentlich Vergessen... Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! Nein, sieh, dort in der schaumig graugrünen Weite, die sich in ungeheueren Verkürzungen zum Horizont verliert, dort steht ein Segel. Dort? Was ist das für ein Dort? Wie weit? Wie nah? Das weißt du nicht. Auf schwindelige Weise entzieht es sich deinem Urteil. Um zu sagen, wie weit dies Schiff vom Ufer entfernt ist, müßtest du wissen, wie groß es an sich selber als Körper ist. Klein und nahe oder groß und fern? In Unwissenheit bricht sich dein Blick, denn aus dir selber sagt kein Organ und Sinn dir über den Raum Bescheid... Wir gehen, gehen, - wie lange schon? Das steht dahin, Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit. (III, 756-757)

This is the sea which we know from Tony Buddenbrook's stay in Travemünde and from Hanno's too, the sea which Tonio Kröger experiences during his stay on the Danish coast, a northern sea

but calm. We have again that *Leitmotiv* of the fresh *Salzwind[...] der frei und ohne Hindernis daherkommt, die Ohren umhüllt und einen angenehmen Schwindel, eine gedämpfte Betäubung hervorruft* (I, 136) which occurs in *Buddenbrooks* and *Tonio Kröger*. This is the sea bordered by a wide beach of soft sand, calm, indifferent, beating time softly, lazily with the muffled sound of the surf, its wavelets rushing silkily up the silky sand, stretching away to an ill-defined horizon, so that space is featureless, almost imperceptible. This is the image of eternity, of timelessness. Though the identity of the writer/speaker is unclear (is it Hans Castorp? is it the narrator?), as is the identity of the *du* and the *wir* referred to, the point of view in space, the angle of vision, is clear. The use of the familiar *du* and the first person plural *wir* draws the reader into a relation of familiarity with whomever it is who is describing the scene. This seascape, like the Magic Mountain *itself*, is a refuge from time.

The sea in this central section of the novel is presented to us in a variety of guises: raging and terrible like a wild beast, brilliantly blue, sunlit and sharply defined, magisterially calm, pale grey-green, featureless, ill-defined. These are the three faces of the sea for Thomas Mann, elemental power, the epitome of beauty, detachment from time, *ein erlöstes Schweben über Raum und Zeit*.

I have already commented on the fact that, up to the end of Chapter 6, for the most part the landscape is experienced through the senses and indeed the mind of Hans Castorp. Thereafter - as we have just seen - this is not, or not so clearly, so.

The final chapter, Chapter 7, differs in character in a number of ways. There is firstly the fact that natural phenomena feature much less prominently. The action takes place to a

very large extent indoors. Landscape and weather only play a part in two short episodes. The sections *Der große Stumpfsinn*, *Fülle des Wohllauts*, *Fragwürdigstes* and *Die große Gereiztheit* are almost claustrophobic in their lack of fresh air and scenery. Most of the sections relating to Mynheer Peeperkorn are set indoors and at night. Secondly, and perhaps more importantly, we are not allowed to experience the events of the novel through the mind of Hans Castorp or only to a limited extent. The narrator declines to enter into his mind throughout most of this chapter. His stance *vis-à-vis* his hero becomes increasingly detached, lofty, even when he purports to be crouching in the shadows on the battlefield. Thirdly the graph of Hans Castorp's learning curve, his *Bildung*, has a different shape. After the steady upward curve under the influence of the *Abenteuer im Fleische und Geist, die [seine] Einfachheit steigerten* in the first six chapters, culminating in the adventure of the snowstorm and the dream, it seems to falter and even, in the section *der große Stumpfsinn*, to droop. Thomas Mann himself has commented on this.⁶⁵

The fact that the events and scenes of the novel are seldom experienced through the medium of Hans Castorp's mind in this final chapter affects the quality of the depiction of natural phenomena where they do make an appearance. For instance, when Mynheer Peeperkorn and his retinue visit the waterfall in the Fluelatal we have this description of the wood:

Der Wald war nicht wie andere, er bot einen malerisch eigentümlichen, ja exotischen, doch unheimlichen Anblick. Er strotzte von einer Sorte moosiger Flechten, war damit behangen, beladen, ganz und gar darin eingewickelt, in langen, mißfarbenen Bärten bäumelte das verfilzte Gewirk der Schmarotzerpflanze von seinen umsponnenen, gepolsterten Zweigen: man sah fast keine Nadel, man sah lauter Moosgehänge, - eine schwere, bizarre Entstellung, ein verzauberter und krankhafter Anblick. Dem Walde ging es nicht gut, er krankte an dieser geilen Flechte, sie

drohte ihn zu ersticken, das war die allgemeine Meinung.
(III, 859-860)

Though we do get a strong impression of the moss-overgrown conifer forest (presumably they were larches), the plethora of adjectives showered upon the trees and the moss is disproportionate to the effect created. The lack of a personal, individual viewpoint deprives the picture of individuality. Not only that but it deprives the description of resonance. Though the words *Dem Walde ging es nicht gut, er krankte* resonate with the theme of disease, we do miss the resonance of personal reference to Hans Castorp's own experience and preoccupations or to that of any of the other characters. The point of view, as the final clause makes clear, is general to the group.

Similarly with the waterfall.

Eine Wegbiegung gab den Blick auf die überbrückte Wald- und Felsenschlucht frei, in der der Wasserfall niederging; und indem man seiner ansichtig wurde, kam auch die Gehörswirkung auf ihren Gipfel, - es war ein Höllenspektakel. Die Wassermassen stürzten senkrecht nur in einer ^{einigen} Kaskade, deren Höhe aber wohl sieben oder acht Meter betrug und deren Breite ebenfalls beträchtlich war, und schossen ^{dann wie} mit unsinnigem Lärm, in welchem sich alle möglichen Geräuscharten und Lauthöhen zu mischen schienen, Donnern und Zischen, Gebrüll, Gejohle, Tusch, Krach, Geprassel, Gedröhn und Glockengeläut, - wahrhaftig wollten einem die Sinne davon vergehen. Die Besucher waren dicht herantreten auf schlüpfrigem Felsengrunde und betrachteten, feucht angeatmet und angesprüht, in Wasserdunst eingehüllt, die Ohren überfüllt und dicht verpolstert vom Lärm, dazu Blicke tauschend und mit verschüchtertem Lächeln die Köpfe schüttelnd, das Schauspiel, diese Dauerkatastrophe aus Schaum und Geschmetter. (III, 860)

Again we miss the individuality of view which we have become accustomed to, the view through the mind of Hans Castorp -

allusive, idiosyncratic, unusually sensitive and perspicacious. The accumulation of noise words, some of which, as with the noises emitted by the invisible birds in Hans Castorp's dream in the snow, seem inappropriate, the exaggeration of the words *Höllenspektakel* (especially in view of what Thomas Mann has said elsewhere of his feeling for water in all its forms) and *Dauerkatastrophe* strike a false note - even though there is some fine observation - eg *herangetreten auf schlüpfrigem Felsengrunde[...] feucht angeatmet und angesprüht, in Wasserdunst eingehüllt*. Hans Castorp, one feels, would have perceived it more modestly, with less striving for effect, with more interesting allusions.

It can be argued that the wildness and inaccuracy of the language here is in keeping with Peeperkorn's style. There is no suggestion, however, that this waterfall is being seen primarily through the eyes of Peeperkorn. Alternatively it may be argued that the view is that of the - quite heterogeneous - party as a whole. The wood's sickness is an image of nature in a state of disease. It may be taken to represent in some sense the diseased state of Mynheer Peeperkorn, who is himself a force of nature. Similarly the waterfall may be taken to represent the elemental force and noisy incontinence of Peeperkorn. Whatever our interpretation of the symbolism of these two passages, it is, in my view, difficult to avoid the conclusion that the descriptions lack the sharpness of focus which we have become accustomed to in the earlier chapters. This is, I believe, characteristic of the general slackening of tension in Chapter 7. On the other hand, the description of the forest glade in winter, where Hans Castorp had his vision of Pribislav Hippe and where Naphta and Settembrini come to fight their duel, as I have already shown, brief though it is, is as vivid and resonant as any descriptive passage in the novel.

There are two other natural phenomena which I think merit a brief mention. One is the eagle, a *Steinadler*, which Mynheer Peeperkorn sees and apostrophises (III, 820-821). Like the eagle in *Fiorenza* it is not presented directly to our senses but is described by a character in the fiction. Mynheer Peeperkorn's apostrophising of it recalls a passage in Thomas Mann's essay *Goethe und Tolstoi* in which he quotes an account by Gogol of Tolstoi in old age apostrophising a hawk and urging it to swoop down and attack his hens (IX, 110). No doubt the character of Peeperkorn was based to some extent on Tolstoi in his dotage. The eagle as natural phenomenon is described in terms of its salient characteristics - strength, visual acuity and ruthlessness. It is an emblem of the ruthlessness of the will to live in at least some of its forms.

The other natural phenomenon which I should like to mention is *der Lindenbaum*. This, of course, is not a natural phenomenon that forms part of the scenery of the novel. It is simply the title of a song. Nevertheless it is a potent symbol - of crucial importance in Hans Castorp's development and one which occurs elsewhere in Thomas Mann's work. Hamacher⁶⁶ among others has called attention to the triumph of the Romantic death wish in the final chapter of *Der Zauberberg* and to the symbolic value of Schubert's song in this connection.

If we now take stock of all the natural phenomena actually described by the narrator in this novel, the mountains, the meadows, the trees and flowers, the streams and cataracts, we see that they are in sum the Magic Mountain with its *rauschende Abgeschiedenheit*, its pure air devoid of content, devoid of memories. It is the enchanted world of the high Alps, a world whose magic consists in its insulation from time, its remoteness from the workaday world of the *Flachland*, from the world of Lübeck and Hamburg, in which ocean steamships and commercial empires are built and launched. This magic world is

one of the principal protagonists of the novel and it is conjured up for the reader with an impressive wealth of sensory detail, of colour and atmosphere, to clothe its metaphysical essence.

It should be noted in passing that there is one young child in *Der Zauberberg* and that is Hans Castorp himself. He is only seen in flashback - in the first section of Chapter 2. We learn nothing about his very earliest years. We only meet him when his mother dies - in his fifth year of life. Even then we are told nothing about him until after his father's death eighteen months later. It is in fact only when he goes to live with his grandfather that we get any insight into his thoughts and emotions; and even then we learn little enough. Principally it is the feelings of piety inspired by his grandfather and the christening bowl and his sensations and thoughts in the presence of his grandfather's corpse that are presented to us. There is none of the precise physical description or psychological individualization that we encountered with Hanno Buddenbrook, with Tonio Kröger and with Lorchen Cornelius. Hans Castorp is not, like them, exceptional. He is, as the narrator makes clear, *mittelmäßig*, a representative figure in a sense quite different from that applied to Klaus Heinrich in *Königliche Hoheit*. Indeed in the section *Bei Tienappels. Und von Hans Castorps sittlichem Befinden* he is characterized as *das unbeschriebene Blatt*. In this as in many other ways he differs from the main protagonists of all Thomas Mann's previous fiction.

The concept of Nature is specifically discussed in *Der Zauberberg* as it has not been in any of Thomas Mann's previous fiction. The discussion is principally mediated via Hans Castorp's two competing mentors, Settembrini and Naphta. In Settembrini's view Nature is evil, Nature is responsible for disease before and after death. "*Die Natur ist dumm und böse*",

he says. (III, 141) (It should be noted too that Thomas Mann in *Lübeck als geistige Lebensform*, referring to Hans Castorp's experience in the snow, calls Nature *das übergewaltige Dumme*. (XI, 395)) For Settembrini *Geist* means above all reason, scientific knowledge, technological advance in the service of humanity. For Naphta however Nature and God are on the same level; both "*Gott und Natur waren ungerecht, sie hatten Lieblinge, sie übten Gnadenwahl, schmückten den einen mit gefährlichem, gemeinem Los.*" (III, 959) And for Naphta "*Krankheit ist höchst menschlich*" (III, 642); it is one of the things that distinguishes man from *das Tierische*, and *Geist* for Naphta seems to represent fanaticism, religious intolerance, terrorism, autocracy. He resembles in many ways Hieronymus in *Gladius Dei* and Savonarola, in *Fiorenza*. However, as Hans Castorp says to himself:

"Aber dabei war keine Ordnung und Klärung, nicht einmal eine zweiheitliche und militante; denn alles ging nicht nur gegeneinander, sondern auch durcheinander, und nicht nur wechselseitig widersprachen sich die Disputanten, sondern sie lagen in Widerspruch auch mit sich selbst." (III, 644)

And in any case all these shifting, iridescent antitheses are to a large extent rendered null and void in Hans Castorp's dream and interior monologue at the end of the chapter *Schnee*. The last word on the subject of the Naphta/Settembrini arguments is Hans Castorp's conclusion: "*Der Mensch ist Herr der Gegensätze.*" (III, 685) And this might be taken as the motto of all Thomas Mann's later work. Man is the bridge between all these competing, conflicting opposites. He is the intermediary, the mediator.

Finally a word about the section *Forschungen*, in which Hans Castorp's crash course in the natural sciences is outlined. This is not explicitly about Nature as concept. Nevertheless, in so far as it is a summary of Hans Castorp's conclusions

about the natural universe, about the nature of the universe, it is relevant in this context. Very briefly these are stated as follows:

Krankheit war die unzüchtige Form des Lebens. Und das Leben für sein Teil? War es vielleicht nur eine infektiöse Erkrankung der Materie, - wie das, was man die Urzeugung der Materie nennen durfte, vielleicht nur Krankheit, eine Reizwucherung des Immateriellen war? Der anfänglichste Schritt zum Bösen, zur Lust und zum Tode war zweifellos da anzusetzen, wo, hervorgerufen durch den Kitzel einer unbekanntem Infiltration, jene erste Dichtigkeitszunahme des Geistigen, jene pathologisch üppige Wucherung seines Gewebes sich vollzog, die, halb Vergnügen, halb Abwehr, die früheste Vorstufe des Substantiellen, den Übergang des Unstofflichen zum Stofflichen bildete. Das war der Sündenfall. Die zweite Urzeugung, die Geburt des Organischen aus dem Unorganischen, war nur noch eine schlimme Steigerung der Körperlichkeit zum Bewußtsein, wie die Krankheit des Organismus eine rauschhafte Steigerung und ungesittete Überbetonung seiner Körperlichkeit war) (III, 398)

Matter may perhaps be a disease of non-matter (pure spirit), organic matter a disease of inorganic matter, but the section finishes with the following vision of the apotheosis of life:

Er sah das Bild des Lebens, seinen blühenden Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit. Sie hatte die Hände aus dem Nacken gelöst, und ihre Arme, die sie öffnete und an deren Innenseite, namentlich unter der zarten Haut des Ellbogengelenks, die Gefäße, die beiden Äste der großen Venen, sich bläulich abzeichneten, - diese Arme waren von unaussprechlicher Süßigkeit. Sie neigte sich ihm, neigte sich zu ihm, über ihn, er spürte ihren organischen Duft, spürte den Spitzenstoß ihres Herzens. Heiße Zartheit umschlang seinen Hals, und während er, vergehend vor Lust und Grauen, seine Hände an ihre ^{oberen} Oberarme legte, dorthin, wo die den Triceps überspannende, körnige Haut

von wonniger Kühle war, fühlte er auf seinen Lippen die feuchte Ansaugung ihres Kusses. (III, 398-399)

The section *Forschungen* begins with the evocation of the pure, icy, deathly beauty of the winter night. It ends with this erotic evocation of the beauty of life, personified by Clawdia Chauchat. In the end it is the human body informed (that is, kept in form) by the human spirit that is the highest manifestation of the life force. At this stage of the novel at any rate nature and the Life Force are seen as one and as utterly desirable. Hans Castorp's attitude to Life, to Nature, to Humanity is affirmative. Unfortunately, as Koopmann has shown in a recent essay⁶⁷, this attitude is not maintained. In the final chapter of the novel, for all the affirmation of life in the above passage, for all the good intentions expressed in Hans Castorp's reverie in the snow and all the sympathy with the organic implicit in the Russian kiss which he exchanges with Clawdia Chauchat, it is sympathy with death which seems to triumph.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

VI. LOTTE IN WEIMAR

Thomas Mann's next major work after *Der Zauberberg* was the Joseph tetralogy. To be more exact it was the first three parts of the Joseph cycle. *Die Geschichten Jaakobs* was published in 1933, *Der junge Joseph* in 1934, *Joseph in Ägypten* in 1936. The final part, *Joseph der Ernährer* did not appear until 1943 - some 17 years after Thomas Mann began work on the first part. In between parts three and four, from 1936 to 1939, Thomas Mann produced and Fischer Verlag in Stockholm published *Lotte in Weimar*. This is a relatively short work which may be taken as a sort of *intermezzo* or *divertimento*, a necessary interlude for Thomas Mann before he completed the monumental epic which is *Joseph und seine Brüder*.

What sort of a work is *Lotte in Weimar*? It is a novel, a historical novel in a sense. It is about actual people whose historical existence is well documented; it is about an event or series of events that actually took place, though the documentation of them is sketchy. It has some of the hallmarks of the realist tradition in so far as the externals of the real world in which the events of the novel take place are described in some detail. As in most of Thomas Mann's novels, clothes and furniture, the physical features of the characters are given considerable attention. Yet the total impact, the main thrust of the novel has very little to do with the surface appearance of things or people, description of which in fact occupies a very small part of the book. The overwhelming majority of the text consists of dialogue or interior monologue. And the dialogue, as in much of Thomas Mann's later fiction, is increasingly unrealistic, that is to say, it does not consist of a series of fairly short interchanges, as in

real life conversation usually does, but more of a series of monologues, interspersed with more or less brief interpolations. And the dialogue is about ideas, about Goethe, about his relationships with other people, about his relationship to his art, to society, to nature, to life itself. Essentially this is a portrait of Goethe, a response to the suggestion, emanating from various quarters, that Thomas Mann should write a book about Goethe. It is a portrait of great depth and subtlety, achieved firstly via the (imagined) recollections of Charlotte Kestner, then through (fictional) conversations with Goethe's famulus, Friedrich Wilhelm Riemer, with Adele Schopenhauer (sister of the philosopher) and with August Goethe, the great man's son, then through a prolonged interior monologue attributed to Goethe himself, then through a view of Goethe's public persona seen through the eyes of Charlotte and finally in an intimate conversation between Charlotte and Goethe. It is a multifaceted portrait from a wide variety of points of view including Goethe's own. The action, such as it is, is almost entirely internal. Not only does it take place indoors but it is the play of ideas and feelings which constitutes such plot as there is. There is thus virtually no first-hand description of natural phenomena. It is not that sort of novel. There are references to landscape, to weather, to the seasons in the dialogue and in Adele's story, but these are minimal.

There are, however, four or five passages referring to nature as a concept, specifically to Goethe's attitude to and relationship with nature. In considering Thomas Mann's treatment of and attitude to nature in his fiction these passages are, in my view, of central importance. Complex, subtle, shot through with ambiguity and ambivalence as it is, this portrait of the elderly Goethe (he was 67 at the time; Thomas Mann was 64 when he completed the novel) has been said

to reveal as much about Mann himself as it does about Goethe. There is no doubt that Thomas Mann, in spite of some clear differences between the characters and attitudes of the two men, in later life tended more and more to identify with Goethe. The ideas which Thomas Mann expresses, or which the characters in the novel express, about the relationship between man and nature and which are attributed to Goethe are not derived directly from any pronouncements which the historical Goethe is known to have made. They are attributed to Goethe by Thomas Mann partly on the basis of a prolonged and profound study of Goethe's writings, partly on the basis of background research into his life and times and the lives and writings of his contemporaries and partly on the basis of Thomas Mann's assumption of identity with Goethe. Siefken has examined the extent to which the ideas attributed to Goethe in Chapter Seven of the novel are derived from documentary evidence.⁶⁸

In the first and most important of these passages it is Riemer who is speaking to Charlotte.

Wenn ich Ihnen die Sache näher beschreiben soll [...] so hat sie mich öfters schon an den Jakobssegen der Schrift, am Ende der Genesis, denken lassen, wo es, Sie erinnern sich, von Joseph heißt, er sei von dem Allmächtigen gesegnet 'mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt' [...] Es handelt sich um den Doppelsegen des Geistes und der Natur - welcher, wohl überlegt, der Segen - aber im ganzen ist es wohl ein Fluch und eine Apprehension damit - des Menschengeschlechts überhaupt ist; der Mensch gehört ja grundsätzlich mit erheblichen Teilen seines Wesens der Natur, mit anderen aber, und man kann sagen: entscheidenden, der Welt des Geistes an, so daß man mit einem etwas lächerlichen Bild, welches jedoch das Apprehensive der Sache recht gut zum Ausdruck bringt, sagen könnte, wir ständen mit einem Beine in der einen und mit dem anderen in der anderen Welt. (II, 440)

From this passage it is clear that *Lotte in Weimar* was not

simply a diversion from *Joseph und seine Brüder* for Thomas Mann; it was more in the nature of a variation on a theme. Goethe, like Joseph - at least in Mann's conception - is blessed with the blessings of heaven above, blessings of the deep that lies below. He is, like Joseph, an intermediary between heaven and earth, between *Geist* and *Natur*, between intellect, imagination, spirit and the body, nature, the earth. They are both, not *schöne Seelen mit ungeschickten Körpern*, in Tonio Kröger's phrase, but, on the contrary, *schöne Seelen mit geschickten Körpern*. It is also perhaps not too fanciful to suggest that *Lotte in Weimar* is, like *Joseph und seine Brüder*, an attempt to reinterpret a myth in human terms; certainly it is an attempt to penetrate beyond the official persona of Goethe, beyond even the published works to the core of his humanity.

I shall have more to say about the resemblances between Thomas Mann's Goethe and his Joseph in a subsequent chapter. At this point I simply want to call attention to the reference to nature in the passage just quoted and to suggest that this definition of man's position in relation to nature is central to an understanding of Thomas Mann's attitude to nature and indeed of his work as a whole. Man is the bridge between nature and spirit; he is, as Hans Castorp said, *Herr der Gegensätze*.

Subsequently in the novel, when we actually meet Goethe, he makes a number of references to nature - either as a concept or as natural phenomena. These serve to illustrate Goethe's versatility, his universality, his double blessing, his intermediary position. For instance, in his interior monologue on waking, and thinking of peasant sayings about the elements, he says:

*Ach, das Volk. Erbreich-traulich-heidnisch Naturelement,
nährendes Tal des Unbewußten und der Verjüngung! Mit ihm
zu sein [...]! Im Bewußten kann der Mensch nicht lange
verharren; er muß sich zuweilen wieder ins Unbewußte
flüchten, denn darin lebt seine Wurzel. (II, 619-620)*

The heathen simple trust and respect for tradition and heredity of ordinary country people are here equated with the unconscious and with nature and are seen as the source of his (Goethe's) strength and his spiritual vitality.

And when his valet, Carl, draws the curtains, Goethe sniffs the fresh air and comments on the weather, describes from the limited information provided by his valet the likely combination of meteorological circumstances that will have produced the weather, thus demonstrating his familiarity with contemporary scientific knowledge of the arcane processes of nature which determine the movement of clouds, the shifting of weather patterns.

And a few pages further on, as he squeezes the water from the sponge over his neck, he comments:

hke
*Alt ist die Mondnacht, da du es, aus der Flut steigend,
tief belebt und im reinen Rausch deiner Haut, in die
Silberluft redetest aus begeisterter Selbstergriffenheit.
So verhalfen dir eben die Nackengüsse zum Galateagesicht.
Eingebung, Einfall, Idee als Geschenk physischer
Stimulation, gesunder Erregung, glücklicher Durchblutung,
antäischer Berührung mit Element und Natur. Geist - ein
Product des Lebens, - das auch wieder in ihm erst wahrhaft
lebt. (II, 641)*

Again here nature - this time as water - is seen as Goethe's source of strength, of refreshment, of inspiration. And *Geist* is seen as the product of *Leben*, which is here equated with *Natur*.

And while he is being shaved, contemplating his own broad peasant hand, recollecting his own pedigree, he reflects:

Böse oder gut - was weiß Natur davon - da sie nicht einmal von Krankheit und Gesundheit viel weiß und aus dem Kranken Freude und Belebung schafft? Natur! Zuerst bist du mir durch mich selbst gegeben - ich ahnde dich am tiefsten

durch mich selbst. Darüber gabst du mir Bescheid.
(II, 653)

Here it is the moral indifference of nature which is highlighted as well as the extent to which Goethe himself is a force of nature.

Finally, when he has breakfasted, and still as part of his interior monologue, Goethe reflects on his invention of the homunculus in Faust Part II and in this connection quotes to himself Winckelmann's dictum: *Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch.* (II, 680)

Once again man is seen as being at the frontier of nature, at the upper edge, but, in Winckelmann's formulation, only the beautiful human being. In this definition the culmination of the upward development of nature is the beautiful human being. It is perhaps worth recollecting in this connection that Hans Castorp's vision of the highest manifestation of natural evolution takes the form of Clawdia Chauchat, who was in her turn an incarnation of Pribislav Hippe.

To what extent all these views and reflections attributed to Goethe by Thomas Mann represent the views of the historical Goethe is a question beyond the scope of this thesis. There is no doubt that they were Thomas Mann's own views. They are already implicit, though undeveloped, in *Königliche Hoheit*. They are explicit in the essay *Goethe und Tolstoi*. They are,

as I hope to show in the next chapter, implicit in the Joseph tetralogy. Nature in this novel, in so far as it figures at all, figures as a concept. As such it is taken to be the chthonic substrate, the soil, from which grows and which nourishes and supports the spirit, and of which man is the highest manifestation.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

VII. JOSEPH UND SEINE BRÜDER

Thomas Mann himself said that, in writing *Joseph und seine Brüder*, his aim was *den Mythos ins Humane umzufunktionieren* (BW, KK, 85). In attempting to do this he took the Bible stories of Jacob and his sons more or less *en bloc*, the last 26 chapters of the Book of Genesis, and, leaving virtually no events out, fleshed out the stories with detailed description, dialogue, interior monologue, transferred introspection and analysis of motive, and embedded them in a matrix of reflection and speculation regarding time, regarding the nature of folk consciousness, the way in which the mythologies of different civilizations overlap and complement each other and the extent to which myths common to all major civilizations - such as the myth of the flood - may relate to actual historical events. At the same time he explored the common factors in the great religions of the Middle East, the religions of Egypt, Babylon, Greece, as well as Christianity and Judaism, and attempted to derive a personal synthesis which incorporates the main elements of all these religions.

The narrator's stance in relation to all this is not clearly defined. He is an unindividuated figure who appears to be in the position of an archaeologist excavating the ruins of a vanished civilization, piecing together shards of ancient artefacts, attempting to reconstruct the way of life and the habits of thought of people at the beginning of history. His style is, for the most part, quasi-biblical. Much of the narrative and most of the dialogue mimics the Lutheran Bible. The language, vocabulary, syntax, grammar, is often but not invariably archaic - even though at times he claims to be

writing for the modern reader. For instance, when Joseph is thrown into the pit, the narrator says:

Hier fielen Worte, die wir nicht unmittelbar wiedergeben, weil sie eine neuzeitliche Empfindlichkeit erschrecken und, eben in unmittelbarer Form, die Brüder, oder einige von ihnen, in ein übertrieben schlechtes Licht setzen würde. (IV, 562)

It is of course not clear what *neuzeitlich* means in this context.

At times the narrator seems to have privileged insights into the thoughts and feelings of the main characters; at other times he disclaims such privilege.

Da heißt es nun: Joseph war siebzehn Jahre alt, da er ein Hirte des Viehs ward mit seinen Brüdern; und der Knabe war bei den Kindern Bilha's und Silpa's, den Weibern seines Vaters. Das ist richtig, und was hinzugefügt wurde im schönen Gespräch: daß er vor ihren Vater gebracht habe, wo ein böses Geschrei wider die Brüder war, davon kennen wir Proben. Ohne Schwierigkeit ließe sich ein Gesichtswinkel finden, unter dem gesehen er ein unausstehlicher Bengel war. Es war der Standpunkt der Brüder. Wir teilen ihn nicht, oder verlassen ihn sofort, nachdem wir ihn einen Augenblick eingenommen; denn Joseph war mehr. (IV, 393)

There is also the problem, which the narrator himself acknowledges, *die Schwierigkeit, von Leuten zu erzählen, die nicht recht wissen, wer sie sind. (IV, 128)* This emphasizes the difficulty of seeing the scenery of the action with clear focus through the eyes of individual protagonists.

Like all Thomas Mann's major works after *Tonio Kröger* this work has a strong element of parody in it. Here the parody is of the "chronicler", the traditional narrator of traditional tales. It follows from this that nature, in so far as it is depicted at all, is not depicted with the sharp-eyed attention

to detail of the modern novel. The archaic style and language militate to some extent against the precision and evocativeness which we have noted in *Buddenbrooks*, in *Tonio Kröger*, in *Der Tod in Venedig* and above all in *Der Zauberberg*.

Nevertheless there is a considerable amount of descriptive writing about nature and, as in *Lotte in Weimar*, man's relationship with nature is a major theme. As I indicated in the previous chapter, there are many points of resemblance between the Goethe of *Lotte in Weimar* and the Joseph of *Joseph und seine Brüder*. In addition to those already noted - namely the double blessing (from heaven above and the deep below), their intermediary position between spirit and body, their combination of fine soul and fine body - they have in common their social/political, *bürgerlich* sense of responsibility. They both achieve positions of power and influence in the real world of affairs, of economics, in spite of or perhaps because of their endowment as visionaries, as inhabitants of the world of ideas, ideals, dreams. Above all they bridge the gap between animal nature and divine afflatus.

To illustrate Thomas Mann's presentation of nature in *Joseph und seine Brüder* let me quote a few passages:

In der Umgebung gab es der Bäume mehr, wenn auch so ehrwürdige, wie der gesondert stehende, sonst nicht: von derselben Gattung sowohl, wie auch großbelaubte Feigenbäume und Steineichen, die aus ihren Stämmen Luftwurzeln in den zertretenen Grund entsandten und deren beständiges, vom Monde gebleichtes Grün, zwischen Nadel und Laub die Mitte haltend, dornige Fächer bildete. Hinter den Bäumen, gegen Mittag und in der Richtung des Hügels, welcher die Stadt verdeckte, auch noch ein Stück an seiner Schräge hinauf, waren Wohnungen und Viehställe gelegen, und es tönte von dorther zuweilen das hohle Gebrüll eines Rindes, das Schnauben eines Kamels oder eines Esels mühselig ansetzender Jammer durch die stille Nacht daher. Gegen Mitternacht aber war die Aussicht frei, und hinter einer großfügigen, bemoosten, aus zwei Schichten roh behauener Quadern errichteten

Mauerumfriedung, die den Ort um den Orakelbaum einer Terrasse mit niedriger Brüstung ähnlich machte, breitete sich im Schimmer des schon hoch am Himmel stehenden, zu drei Vierteln vollen Gestirnes eben Land in die Weite bis zu langwelligen Hügeln, die den Horizont schlossen, ein mit Ölbäumen und Tamariskengebüsch besetztes und von Feldwegen durchzogenes Gebiet, das hinten zum baumlosen Weideland wurde, in welchem man hie und da ein Hirtenfeuer lodern sah. Zyklopen, deren Lila und Rosa vom Mondlicht gebleicht war, blühten auf der Mauerbrüstung, weißer Krokus und rote Anemonen im Moos und Grase zu Füßen der Bäume. Es roch hier nach den Blüten und aromatischen Kräutern, nach der feuchten Ausdunstung der Bäume, nach Holzrauch und Mist. (IV, 59)

This passage contains a great deal of natural detail - the foliage of the stone oaks, the sounds of the animals, the scent of the flowers, the trees, woodsmoke and dung. It gives a very full picture of a small settlement and the moonlit landscape round about, such as one might have found in Palestine, Syria or the Lebanon from biblical times until 1930, when Thomas Mann visited the Middle east, a much fuller picture than is necessary from the point of view of interpreting this story in human terms. The archaic syntax (*gab es der Bäume mehr... zwischen Nadel und Laub die Mitte haltend... es tönte von dorthin zuweilen...*) and the long sentences, the unvarying rhythm, do perhaps diminish the immediate appreciation of the physical, sensory data. Nevertheless they do add the dimension of antiquity to such passages. They contribute to the sense of temporal remoteness of the scenes and actions described. The absence of personal, symbolic or mythical relevance here in comparison with similar passages in *Der Zauberberg* for instance is worthy of note.

Immediately following the foregoing paragraph we read this:

Der Himmel war herrlich. Ein weiter Lichtkreis umgab den Mond, dessen Schein in seiner Milde so stark war, daß es fast schmerzte, hineinzuschauen, und gleichsam mit vollen Händen schien Sternensaat ausgeworfen und hingestreut über

*das offene Firmament, hier spärlicher, dort reich
zusammengedrängt in flimmernden Ordnungen. (IV, 60)*

Here, in these two sentences, we have timeless German prose of magical evocative power. The contrast of *Milde* and *stark* applied to the moon's brightness, the image of the stars flung like handfuls of seed-corn across the sky, the short opening sentence followed by the longer, wave-like second sentence, these are examples of Thomas Mann writing at the height of his descriptive powers. One is reminded of the passage in *Der Zauberberg* describing the moonlit landscape seen from Hans Castorp's balcony in winter. It is the metaphor as well as the detail and the rhythm which gives such writing its special evocativeness. It is to be noted also that here the anonymous narrator explicitly approves and admires the magnificence (*Herrlichkeit*) of the natural phenomenon.

The paragraph continues:

Hell, ein lebendig blau-weißes Feuer, ein Strahlen schießender Edelstein, stach im Südwesten Sirius-Nunurtu hervor und schien mit dem südlich höher stehenden Prokyon im Kleinen Hunde ein Bild auszumachen. Mardug, der König, der bald nach Weggang der Sonne aufgezo-gen war und die ganze Nacht scheinen würde, wäre ihm gleichgekommen an Pracht, hätte nicht der Mond seinen Glanz überblendet. 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 Hauptlichte, stellte Orions vertraute Figur sich dar, ein Jäger auch er, gegürtet und wohlbewehrt, nach Westen geneigt. Ebendort, nur südlicher, schwebte die Taube. Regulus im Bilde des Löwen grüßte aus voller Höhe, zu der auch das Stiergespann des Wagens schon sich erhoben hatte, während der rotgelbe Arktur im Ochsentreiber noch tief im Nordosten stand und das gelbe Licht der Ziege mit dem Bilde des Fuhrmanns schon tief nach Abend und Mitternacht gesunken war. Doch schöner als dieser, feuriger als alle Vorzeichen und das ganze Heer der Kokabim war Ischtar, die Schwester, Gattin und Mutter, Astarte, die Königin, der Sonne folgend, im

tieffen Westen. Sie loderte silbern, entsandte verfliegende Strahlen, brannte in Zacken, und eine längere Flamme schien gleich der Spitze eines Speeres oben auf ihr zu stehen. (IV, 60-61)

In this passage - at least to start with - the points of the compass are designated north, south, east, west, whereas in the previous passage north was '*gegen Mitternacht*' and south was '*gegen Mittag*'. The vocabulary and syntax are for the most part not archaic, though the ideas are (e.g. *Nergal... der siebennamige Feind, ... der Pest und Tod verhängt*, and *Regulus im Bilde des Löwen grüßte aus voller Höhe*). The stars and constellations are sometimes given Babylonian, sometimes Roman and sometimes German names. Thus Babylonian, classical Roman and more modern mythologies are implicitly conflated.

The main thrust of this paragraph is astrological or at any rate astronomical. It introduces us to the principal constellations of the northern hemisphere and to some stars of mythic significance to the people of the story. It combines descriptive power with mythological allusion. The stars are of importance, not so much for their visual effect - though this is conveyed with some power - but for their mythic associations.

So much for landscape and sky. Here is the sea:

Die Richtung war durch das Meer gegeben, das zur Rechten ihres sandigen Pfades unter dem zu heiligen Fernen absinkenden Himmel sich ewig erstreckte, bald ruhend in silbrig überglitzerter Bläue, bald anrennend in stierstarken, schaumlodernden Wogen gegen das vielgewohnte Gestade. Die Sonne ging darin unter, die wandelnd-unwandelbare, das Gottesauge, in reiner Einsamkeit oft, glutklare Rundscheibe, die eintauchend einen flimmernden Steg über die unendlichen Wasser zum Strande und zu den anbetend Entlangziehenden hinüberwarf, oft auch inmitten ausgebreiteter Festlichkeiten in Gold und Rosenschein, welche die Seele in himmlischen

Überzeugungen wunderbar anschaulich bestärkten, oder in trübe glühenden Dunsten und Tinten, die eine schwermutig drohende Stimmung der Gottheit beklemmend anzeigten. (IV, 694)

Again here, as in the description of the sea in *Der Tod in Venedig*, there is the juxtaposition of realistic description (*bald ruhend in silbrig überglitzelter Bläue, bald anrennend in stierstarken, schaumlodernden Wogen*) and mythological reference (*die wandelnd-unwandelbare, das Gottesauge*) and we should note that, as in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger* and *Der Tod in Venedig*, we have the image of the sea as charging bull as well as the acknowledgment of its illimitable, eternal character.

Let me adduce one further example of landscape description:

Gott schickte ihn in die Wüste, weil^{er} Esau laut und bitter hatte aufschreien machen - nach Gottes Willen. Sein Kreislauf, der auf Beth-els Höhe zu einer so tröstlichen Himmelfahrt geführt hatte, war nun auf den Westpunkt der Wende gelangt, wo es in der Welt Höllenunteres ging, und wer wußte wohl, welche Drachennot dort seiner wartete! Er weinte etwas, als er auf seines Tieres Buckel in die Wüste schwankte. Ein Schakal lief ihm voraus, lang, spitzohrig und schmutziggelb, die Rute waagerecht ausgestreckt, eines traurigen Gottes Tier, eine anrühige Larve. Er lief vor ihm her, indem er den Reiter zuweilen so nahe herankommen ließ, daß diesen sein beizender Dunst traf, wandte den Hundskopf nach Jaakob, sah ihn aus kleinen häßlichen Augen an und trottete weiter, indem er ein kurzes Lachen vernehmen ließ. Jaakobs Wissen und Denken war viel zu beziehungsreich, als daß er ihn nicht erkannt hätte, den Öffner der ewigen Wege, den Führer ins Totenreich. Er hätte sich sehr gewundert, wenn er ihm nicht vorangelaufen wäre, und er vergoß abermals einige Tränen, während er ihm ins Leere, Trostlose jener Strecken folgte, wo das Syrische ins Naharinische übergeht, zwischen Geröll und verfluchten Felsen, durch Steinfelder, lehmige Sandgebrenite, verbrannte Steppe und dürre Dickichte von Tamariskengestrüpp. (IV, 221)

Here once again we have realistic description, couched for the

most part in modern German, mixed in with mythic allusions. The style is simple, as befits the mind of the young Jaakob through which we experience the scenery, but not for the most part archaic.

There are many similar descriptions of landscape in the *Die Geschichten Jaakobs* and *Der junge Joseph*, where the action is set against the background of the desert and pasturelands of Canaan and Bel-Charran. In *Joseph in Ägypten* and *Joseph der Ernährer*, however, the landscape is scarcely described at all. In so far as the geographical background is described it is the Egyptian civilization, its buildings, its irrigation works, its cultural achievements that are the focus of attention.

In the passage quoted above we also have a picture of a jackal, one of those vignettes of animals which we find scattered throughout Thomas Mann's fiction, very brief but sharply focussed, entirely fresh.

This jackal reappears in mythic form in the dream which Jaakob dreams on the eve of his wedding. As Anup, the Egyptian god of the underworld, Anubis, he has a long and ominous conversation with Jaakob, foreshadowing the bitter disappointment and deception of the latter's wedding night. This dream provides the mythological background to much of the subsequent history of Jaakob and his sons and lays the foundation for the ill feeling between Joseph and his brothers.

There are numerous animals in *Joseph und seine Brüder*, as might be expected of a story about pastoral peoples, but for the most part they are merely mentioned rather than described. Exceptions are Rachel's and Leah's camels in the scene where Laban is searching for the household gods which Rachel has stolen from his cellar prior to the flight out of Haran.

Da sputete sich Rahel, nahm die Teraphim, die in ein Tuch gewickelt waren, und trug sie hinaus vor ihr Zelt, wo Lea's Reitkamel und ihr eigenes angepflockt waren, erlesene Tiere von fratzenhafter Schönheit, mit urklugen Schlangenköpfen an ihren geschwungenen Hälsen und Füßen so breit wie ein Kissen[...]

And she hides the Teraphim in the straw in front of the camels and sits on it. And when Laban comes to her:

"Ich suche Gestohlenes," sagte Laban, "durch all eure Hütten und Hürden hin."

"Ja, ja, wie schlimm!" nickte sie, und die beiden Kamele sahen ihr mit einem dückelhaft hämischen Lächeln ihrer Gesichter über die Schultern[...]

And a little further on:

"Ach, lieber Herr, es geht mir nach Frauenart, ich erleide die Regel," antwortete sie, und die Kamele lächelten überaus hämisch und dückelhaft über ihren Schultern. (IV, 371-372)

The camels, like the jackal, are anthropomorphised - to comic effect. At the same time, like the jackal, they are presented with a few telling details, eg, *von fratzenhafter Schönheit, mit urklugen Schlangenköpfen, geschwungenen Hälsen und Füßen so breit wie Kissen.*

And there is Hulda, the white donkey, on which Joseph rides out towards Shekem to persuade his brothers to return home.

Vom Rücken seines Reittiers, der milchweißen Hulda, eines reizenden Geschöpfes, dreijährig, klug und willfährig, wenn auch zu harmlosen Schabernack geneigt, von jenem rührenden Humor, den das verschlossene Wesen der Kreatur zuweilen durchblicken läßt, mit beredsamen Sammetohren und drollig-wolliger Stirnmähne, hinabwachsend bis zu den großen und lustig-sanften Augen, deren Winkel sich nur

allzu bald mit Fliegen füllten, - von Hulda's Rücken hing beiderseits mancherlei Reisebedarf. (IV, 530-531)

Hulda is not exactly anthropomorphised, but she is treated with great sympathy, indeed with great affection. The phrase '*ein reizendes Geschöpf*' reminds one of the yellow dog in *Der Weg zum Friedhof*, who is *Goldes wert*. The phrase *von jenem rührendem Humor* echoes the references to Percy in *Königliche Hoheit*. This is an animal which, like the little yellow dog, has nothing to do with the case but is there for its own lovable sake.

The cats, which are briefly mentioned in the chapters *Beset* and *Die Katzenstadt* are not described at all. Indeed more attention is given to the smell of cat-mint which pervades the cat city than to the cats themselves. Despite their importance in the Egyptians' pantheon, cats, for Thomas Mann, never have the same interest as dogs.

There is also an eagle in *Joseph und seine Brüder* - in Joseph's first dream, a dream in which he is, like Enoch and like Ganymede, carried up to heaven to be at the right hand of God. This eagle, as with the eagle in *Fiorenza* and that in *Der Zauberberg*, is not presented directly or described by the narrator; it is described by one of the personages in the work, in this case by Joseph, and not in any detail; it consists of little but talons, a beak and eyes, though this one speaks. It is, in fact, more of an emblematic bird, if not a heraldic beast, rather than an individual member of the species. Its symbolic significance is clearly not quite the same as that of Savonarola's or Peeperkorn's bird. It is not a symbol of domination; it is the angel Amphael, not an overlord but a servant of the Lord, of El-eljon, the One who is. Joseph's dream equates him, in a sense, with Enoch and with Ganymede, both darlings of the gods.

As far as descriptions of nature in *Joseph und seine Brüder* are concerned, it can be said in summary that there is much descriptive writing scattered throughout the books, most of it of landscape or sun, moon and stars. The style and the descriptive technique vary. Some of the descriptive passages are realistic and in places the style is modern. Elsewhere the style is archaic and the natural features are used emblematically, representing features of the mythologies of the peoples of the region. In some passages the two techniques and styles are combined - as for example with the description of the sea and of the jackal leading Jaakob through the desert.

There is one young child in *Joseph und seine Brüder* and that is Benjamin, and he is only young in *Der junge Joseph*. He is introduced thus:

An diesen Ort kam Joseph oft mit Benjamin, seinem leiblichen Bruder, der, nun achtjährig, der Obhut der Weiber zu entwachsen begann und seine Schritte gern zu denen des Erstgeborenen seiner Mutter gesellte, - ein pausbäckiger Junge, der nicht mehr nackt lief, sondern einen kleinen, an den Säumen bestickten Hemdrock aus dunkelblauer oder rostroter Wolle mit kurzen Ärmeln trug. Er hatte schöne graue Augen, die er mit einem Ausdruck klarsten Vertrauens zu dem Älteren aufzuschlagen pflegte, dichtes, metallisches Haar, das wie ein spiegelnder Helm seinen Schädel dick aufliegend von der Mitte der Stirn bis in den Nacken bedeckte, mit Ausschnitten für die Ohren, die ebenso klein und fest waren wie seine Nase und seine kurzfingerigen Hände, deren eine er immer dem Bruder gab, wenn sie zusammen gingen. Er war zutunlichen Wesens, die Freundlichkeit Rahels war in ihm. Aber eine schüchterne Schwermut lag wie ein Schatten über seiner kleinen Person, denn was er in vorbewußtem Zustande angerichtet, die Todesart und -stunde der Mutter, war ihm nicht unbekannt geblieben, und das Gefühl tragisch schuldloser Schuld, das er mit sich herumtrug, wurde genährt durch das Verhalten Jaakobs zu ihm... (IV, 440-441)

There is something in the physical detail of the description of Benjamin's clothing, his hair, ears, nose and fingers, as well

as the psychological insight, which implies a deep sympathy on the part of the narrator, a sympathy akin to that manifested by Joseph in this chapter (*Der Adonishain*) and in the later chapters - in *Joseph der Ernährer*. This is one of Thomas Mann's most charming young boys, not as fully realized as Echo in *Doktor Faustus*, but in his *klares Vertrauen* and *Zutunlichkeit* almost equally endearing.

As far as the treatment of nature as concept is concerned, this is to some extent implied by the mythic associations brought out in the descriptive passages. Natural objects, the stars in the heavens, birds and beasts - at least for the people of biblical times - have totemic significance; they are embodiments of natural forces. In the wider frame, however, and seen in the context of the work as a whole, nature is the principle of matter as contrasted with spirit, the principle of the deep as opposed to the heaven above. It must be remembered, though, that in the cosmogony of this work the universe is *eine rollende Sphäre*, so that there is no true above and no true below. This principle is illustrated repeatedly in the stories of Jaakob and of Joseph, both of whose fortunes set like the sun, only to rise again.

The subject of Thomas Mann's attitude to the relationship between spirit and nature as manifested in *Joseph und seine Brüder* has been extensively discussed in Manfred Dierks' *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*⁶⁹ as well as by Kurzke⁷⁰.

In *Lotte in Weimar* we saw that, though Goethe represents *par excellence* the bridge between nature and spirit, it is man in general who occupies this position in principle. So too in *Joseph und seine Brüder*, though Joseph is specifically blessed with the double blessing, his father likewise has it and to some extent so too do his brothers. In practice Jaakob's

blessing is most clearly manifested in his ability to make the earth and animals and people fruitful. Laban clearly recognises this from the start. Even though Jaakob has stolen the blessing from his brother Esau by subterfuge, the blessing is still valid. It is Jaakob who discovers water on Laban's land so that his uncle is freed from his debt to Ischallanu's sons. It is Jaakob's presence which renders Laban and his wife fruitful again after twelve years and more of sterility, so that they can replace the son they sacrificed to their gods. It is Jaakob's skill in animal husbandry that renders Laban rich in flocks of sheep and goats, and it is his sympathy with nature, his understanding based on close, loving observation, which enables him to enrich himself in the end by inducing the white sheep and goats to give birth to particoloured lambs and kids.

As for Joseph, his double blessing seems to consist more in the fact that he is physically attractive and well made.

Joseph war siebzehn Jahre alt und in den Augen aller, die ihn sahen, der schönste unter den Menschenkindern. Offen gestanden sprechen wir nicht gern von Schönheit. Geht nicht Langeweile von dem Wort und Begriff aus? Ist Schönheit nicht ein Gedanke erhabener Blässe, ein Schulmeistertraum? Man sagt, sie beruhe auf Gesetzen; aber das Gesetz redet zum Verstande, nicht zum Gefühl, das sich von jenem nicht gängeln läßt. Daher die Ödigkeit vollkommener Schönheit, bei der es nichts zu verzeihen gibt[...] Das Gesetz bindet auf äußerlich lehrhafte Weise; innere Bewindung bewirkt nur der Zauber. Schönheit ist magische Gefühlswirksamkeit, immer halb wahnhaft, sehr schwankend und zerstörbar eben als Wirkung[...] So war es mit Rahels Sohn. (IV, 393)

Joseph is beautiful; and his beauty is not simply a matter of physical perfection. It has a magical quality. Unlike his father he does not have any special gift for animal husbandry or agriculture. He does not spread fertility wherever he stays, but in the end he provides nourishment to thousands. It

is true that in Egypt, on Potiphar's estate he shows a talent for fertilising date palms, but this in itself plays no role in his success. When he tumbles out of a date palm and comes face to face with Potiphar, it is not his ability to cross-pollinate date palms that brings him into favour. It is his good looks, his charm, his gift of the gab, the light of intelligence in his face, just as it is these characteristics which impress the old man, leader of the Ishmaelite traders who draw him out of the well. The latter immediately recognises Joseph as being of fine quality. That is really his blessing, that he is made of fine stuff. He is, like no other of Thomas Mann's major male characters, *eine schöne Seele mit schönem Körper*. As far as his fine soul is concerned, this is part of his fine quality. Crucially, however, it manifests itself in his tendency to dream dreams and to be able to interpret them; and his dreams, be it noted, are principally of natural phenomena - the sheaves of corn, the sun, stars and moon, the eagle - and Pharaoh's dreams, which he interprets with such far reaching benefits to all concerned, are of corn and cattle. He is in short in sympathy with nature. There is no conflict between his spirit and his nature.

VIII. DOKTOR FAUSTUS

Doktor Faustus is in some ways Thomas Mann's most ambitious work. It incorporates a vast amount of musicological and theological erudition and sets out to write a symbolic history of the German spirit against the real historical background of the first 45 years of the twentieth century. It is also a reworking of the traditional Faust legend in terms of modern psychology with Faust as composer.

Writing to Albert Oppenheimer on 12th February 1949 Thomas Mann says:

Der Held des Romans, Leverkühn, ist ein außerordentlich stolzer, kühler und kluger Geist, zu klug eigentlich für die Kunst, der aber dennoch vom Drang nach dem Kreativen erfüllt ist, und dazu Enthemmungen braucht, die ihm in dem ideellen Rahmen des Buches nur der Böse verschaffen kann. Mit seinem Sündenfall ist auch - gewissermaßen - auf der politischen Ebene des Buches auf die faschistische Intoxikation der Völker angespielt. (BRR II, 49/123)

As with *Lotte in Weimar* this novel has elements of the realist tradition. It is set in a specified historical time and to some extent in actual geographical locations (Halle, Leipzig, Munich, Palestrina), though elsewhere the place names are fictional (Kaisersaschern, Pfeiffering, Buchel). Furniture and clothes are in period. The dialogue for the most part has period verisimilitude. (The Devil, however, speaks Lutheran German.) But it is not a novel in which the surface of things is given much prominence. It is above all a novel of ideas and psychology. It is also, like all Thomas Mann's novels except *Buddenbrooks*, parodic in style.

The parody consists principally in the voice of the narrator. The old-fashioned, pedantic, humourless, humanist style of the narrator does provide what Thomas Mann in a letter to Agnes Meyer (Br II, 324) refers to as *Durchheiterung*. Serenus Zeitblom disclaims the skills of the novelist or even of the professional biographer. He purports to be an amateur in these matters - a bumbling amateur, one might say. Fortunately the bumblingness of the style falls away as the novel progresses and the element of parody becomes less obtrusive. There are a number of passages in which Thomas Mann's talent for social observation and satirical characterization is as fully deployed as in *Buddenbrooks* or *Der Zauberberg*. For instance, the passage describing the episodes in which Adrian goes to two venereologists for treatment of his luetic infection and, one after the other, the doctors are put out of action - the first by death, the second by police arrest - as if by divine, or fiendish, intervention. This is a masterpiece of brisk narrative and cameo portraiture. It is noteworthy too that Zeitblom could only have heard about these events from Adrian. Similarly the account of Ines Institoris's domestic arrangements in the first years of her marriage is really very sharp, even malicious (VI, 437).

Descriptions of natural phenomena are few and for the most part sketchy. The setting of Adrian's childhood at Hof Buchel is presented mainly in terms of people rather than of landscape, depiction of which only occupies a page or two. Nevertheless the atmosphere of tranquil, traditional, immemorial even, peasant solidity, with ancient stone buildings, towering lime tree, stables, byres, pig-styes, *Kuhmulde* and *Zionsberg* and extensive woodland and meadows is evoked with considerable power. It is rustic and German and unchanged since mediaeval times.

For instance:

Buchel war ein Bauerngut des Umfanges, der dem Besitzer den Rang eines Vollspänners oder Vollhöfners verleiht, mit etlichen fünfzig Morgen Äckern und Wiesen, einem genossenschaftlich bewirtschafteten Zubehör von Gemischwald und einem sehr behäbigen Wohnhause aus Holz- und Fachwerk, aber steinernen Unterbaues. Es bildete mit den Scheunen und Viehställen ein offenes Viereck, in dessen Mitte, mir unvergeßlich, eine mächtige, zur Junizeit mit herrlich duftenden Blüten bedeckte, von einer grünen Bank umlaufene alte Linde stand. Dem Fuhrwerk auf dem Hofe mochte der schöne Baum ein wenig im Wege sein, und ich hörte, daß stets der Erbsohn in jungen Jahren seine Beseitigung aus praktischen Gründen gegen den Vater verfocht, um ihn eines Tages, als Herr des Hofes, gegen das Ansinnen des eigenen Sohnes in Schutz zu nehmen. (VI, 19)

This is the milieu of Adrian's earliest years. And it is almost exactly reproduced at Pfeiffering, as the following passages shows.

[...] da ihnen der Fahrplan mehrere Stunden ließ, fuhren sie[...] weiter nach Pfeiffering[...] ließen sich von einem Kinde den Namen des nahen Weihers, des Klammerweihers sagen, warfen einen Blick auf die baumgekrönten Anhöhe "Rohmbüchel" und baten unter dem Bellen des Kettenhundes, den eine barfüßige Magd mit seinem Namen "Kaschperl" berief, um ein Glas Limonade unter dem mit geistlichen Wappen geschmückten Tor des Gutshauses, - weniger von Durstes wegen, als weil ihnen das massive und charaktervolle Bauernbarock des Gebäudes gleich in die Augen gestochen hatte.

Ich weiß nicht, wieweit Adrian damals etwas "merkte"[...] Jedenfalls äußerte er zu Schildknapp keine Silbe, wie er ja auch gegen mich der sonderbaren Entsprechung niemals gedacht hat[...] Weiher und Hügel, der riesige alte Baum im Hof - allerdings eine Ulme - mit seiner grügestrichenen Rundbank und weitere, noch hinzukommende Einzelheiten mögen auf den ersten Blick frappierend gewirkt haben. (VI, 273)

Here again little detail is given. The correspondences between Buchel and Pfeiffering are stressed: the ancient tree in the middle of the yard, the solidity of the buildings, the stables, horses, pigs, cows, the pond (*Klammerweiher*), the hill (*Rohmbühel*), the dog (Suso or Kaschperl). Nevertheless the initial description, reinforced by occasional references to the pond, the hill, the tree, the dog, serves to keep the reader aware of the essentially traditional and rural atmosphere of the place, which forms the setting for much of the second half of the novel.

The lime tree at Buchel reminds one of the *Lindenbaum* in *Der Zauberberg*, symbol of the Romantic death-wish which perhaps in the end is what seals Hans Castorp's fate. It is, I think, not too fanciful to see in the lime tree at Hof Buchel a symbol not only of natural strength and childhood security and stability but also of the death wish. The *Kuhmulde* too has deathly associations.

Des Teiches, der, weidenumstanden, nur zehn Minuten Weges vom Buchel-Hause entfernt lag, gedachte ich schon flüchtig. Er hieß die "Kuhmulde" wohl wegen seiner oblongen Gestalt und weil gern die Kühe an sein Ufer zur Tränke schritten, und hatte, ich weiß nicht warum, auffallend kaltes Wasser, so daß wir nur wenn die Sonne sehr lange darauf gestanden, zu Nachmittagsstunden, darin baden durften. (VI, 38)

These descriptive passages are full of symbolic resonances. In particular here the coldness of the water of the *Kuhmulde* contrasts with the *Kuhwärme* of the cows and has sinister overtones. It is to Hof Buchel that Adrian returns to die and it is in the *Kuhmulde* that he attempts to drown himself. In this interpretation the rural, agricultural, unchanging natural background to Adrian's childhood represents not only the soil which nourished him but the soil to which he returns in death.

As in Thomas Mann's other works, the dogs are portrayed with evident affection. For example:

Sein Freund, und auch meiner, war der Hofhund Suso[...], eine etwas schäbige Bracke, die, wenn man ihr die Mahlzeit brachte, breit über das ganze Gesicht zu lachen pflegte, aber für Fremde keineswegs ungefährlich war und das eigentümliche Leben des tagsüber an seiner Hütte zu seinen Schüsseln gebannten Kettenhundes führte, der nur in stiller Nacht frei auf dem Hofe umherschweift. (VI, 36)

And this:

Ihre Begrüßungsworte gingen unter in dem Gebell des Kettenhundes, der vor Aufregung in seine Schüsseln trat und fast seine strohbelegte Hütte von der Stelle gerissen hatte. Es fruchtete nichts, daß sowohl Mutter wie Tochter wie auch die[...] Stallmagd ihm ihr "Geh, Kaschperl, sei stat!" zuriefen[...] Der Hund tobte weiter, und Adrian, nachdem er eine Weile lächelnd hinübergesehen, ging zu ihm heran. "Suso, Suso," sagte er, ohne die Stimme zu erheben, mit einer gewissen erstaunt mahnenden Betonung, und siehe: wohl rein unter dem Einfluß des beschwichtigend summenden Lautes kam fast ohne Übergang das Tier zur Ruhe und ließ es zu, daß der Beschwörer die Hand ausstreckte und sanft seine von alten Beißen narbige Schädeldecke streichelte, wobei es mit seinen gelben Augen in tiefem Ernst zu ihm emporblickte. (VI, 340)

The fact that Adrian has an immediate relationship of sympathy and authority with the dog is noteworthy. The dog may not have *Kuhwärme* but he has animal vitality and spontaneity, characteristics which Adrian crucially lacks.

It is of interest too that both these dogs are specifically described as *Kettenhunde*. They are thus, like Tony Buddenbrook, natural forces held in check by unnatural bonds forged by man.

There is also something of the timeless solidity of Hof Buchel and Pfeiffering in the setting for Adrian's dialogue with the Devil in Palestrina. The house is centuries old, massive, stone built with large, stone-floored rooms. It is the principal building in the *Siedlung* - not even a village. The household is dominated by Signora Manardi, who, like Adrian's mother and like Frau Schweigestill, is middle aged, plump, with smoothly parted dark, greying hair, small, capable hands with simple gold rings on the right hand, a sort of earth mother, a large-hearted matriarch of generous understanding. And though this is almost a village the setting is essentially rustic, with pigs and donkeys cluttering up the narrow street, and most of Adrian's time is spent working in the garden of the Capuchin monastery just up the hill. It is here too that we have one of the very few passages of lyrical descriptive prose in the whole novel.

Wir blickten gegen den Sonnenuntergang, wenn wir zum Städtchen zurückkehrten, und eine ähnliche Pracht des Abendhimmels habe ich nie gesehen. Eine ölig dick aufgetragene Goldschicht schwamm, von Karmesin umgeben, am westlichen Horizont, - durchaus phänomenal und so schön, daß der Anblick die Seele wohl mit einem gewissen Übermut erfüllen könnte. (VI, 286)

The description here is characteristic of the narrator, emphasizing the splendour of the natural phenomena. Serenus Zeitblom, in contrast to his *alter ego*, Adrian, is spiritually uplifted by the beauty of the sunset.

Nature also forms the background to an important chapter in the early part of the novel, where Adrian and Zeitblom go backpacking in the hills near Halle with their fellow students and sleep in hay lofts and have long conversations about youth and Germany and politics and economics. The narrator comments:

Zur Juni-Zeit etwa, wenn aus den Schluchten der bewaldeten Höhen, die das Thüringer Becken durchziehen, die schweren Düfte des Jasmins, des Faulbaums quollen, waren es köstliche Wandertage hier durch das von Industrie fast freie, mild-begünstigte, fruchtbare Land mit seinen freundlichen Haufendörfern aus Fachwerkbauten; und kam man dann aus der Gegend des Ackerbaus in die der vorwiegenden Viehzucht und verfolgte den sagenumwobenen Höhenpfad des mit Fichten und Buchen bestandenen Kammgebirges, den "Rennsteig", der mit seinen Tiefblicken ins Werratal sich vom Frankenwald gegen Eisenach, die Horselstadt, erstreckt, so wurde es immer schöner, bedeutender, romantischer, und weder was Adrian über die Sprödigkeit der Jugend vor der Natur, noch was er über die Wünschbarkeit gesagt hatte, bei geistigen Disputen auf den Schlaf rekurrieren zu können, schien irgendwelche typische Gültigkeit zu haben. (VI, 168-169)

Again Zeitblom is moved by the beauty of nature in spite of Adrian's professed indifference.

Though Adrian chooses to laugh at the beauties of nature, it is nevertheless true that the crucial phases of his life are, to a very large extent, set in rural surroundings. The mediaeval urban setting of Kaisersaschern is of course also an important element of the background to his story, but the events of the novel set in Munich are only tangentially related to the main drama of the book. Adrian chooses to leave Munich after a short stay in order to live in Pfeiffering.

Nature also plays a part in the early chapters - not as background but as a subject for study, for speculation in more than one sense. The narrator records of Adrian's father, Jonathan,

Neben der geistlichen Tendenz seiner Lektüre lief jedoch eine andere, die von gewissen Zeiten dahin charakterisiert worden wäre, er habe wollen "die Elementa spekulieren". Das heißt, er trieb in bescheidenem Maßstab und mit bescheidenen Mitteln, naturwissenschaftliche, biologische, auch wohl chemisch-physikalische Studien[...] (VI, 22)

And the narrator continues:

Jene verschollene und nicht vorwurfsfreie Bezeichnung für solche Bestrebungen aber wählte ich, weil ein gewisser mystischer Einschlag darin merklich war, der ehemals wohl als Hang zur Zauberei verdächtigt^{worden} wäre. Übrigens will ich hinzufügen, daß ich dieses Mißtrauen einer religiös-spiritualistischen Epoche gegen die aufkommende Leidenschaft, die Geheimnisse der Natur zu erforschen, immer vollkommen verstanden habe. Die Gottesfurcht mußte ein libertinisches Sicheinlassen mit dem Verbotenen darin sehen, ungeachtet des Widerspruchs, den man darin finden mag, die Schöpfung Gottes, Natur und Leben, als moralisch anrühiges Gebiet zu betrachten. (VI, 22)

And a page or two further on he makes the following observation:

Schon damals aber, als Knabe, begriff ich sehr deutlich, daß die außerhumane Natur von Grund aus illiterat ist, was in meinen Augen eben gerade ihre Unheimlichkeit ausmacht. (VI, 28)

For Zeitblom nature is morally suspect and "uncanny".

Jonathan Leverkühn's speculation of the elements includes observations of the cunning, the duplicitousness of nature. In particular he instances the butterfly, *Hetaera esmeralda*, whose lovely exterior conceals or proclaims the fact that it has a poisonous taste, which deters predators from eating it. There is also the phenomenon of osmosis as demonstrated by chemical crystals in isinglas growing like plants upwards and towards the light.

Both these natural phenomena are *Leitmotive* relating to Adrian's fate, *Hetaera esmeralda* being an image of the prostitute who is the instrument of Adrian's damnation, the osmotic flowers an image of the progress of the luetic

infection from what Thomas Mann used to call *den Unterleib* to the brain. They are emblematic of the moral indifference of nature; the inorganic chemical "plants" are an illustration of the unity of organic and inorganic nature.

Later, natural science is a subject for speculation by Adrian, in that curious chapter in which he purports to have actually plumbed the depths of the ocean to a depth of 2500 feet in a bathysphere with an American oceanologist named Capercaillie, and we are treated to a very vivid description of the denizens of the deep and the eerie lighting effects at that depth below the surface of the sea. In the same chapter Adrian discusses with Zeitblom the current state of knowledge of astronomy and cosmology.

Der Übergang dazu war ihm leicht gemacht durch seine vorangegangenen Schilderungen. Das Grotesk-Fremdartige des Tiefseelebens, das nicht mehr unserm Planeten anzugehören schien, war ein Anknüpfungspunkt. Ein zweiter war die Klopstock'sche Redewendung vom "Tropfen am Eimer", die in ihrer bewundernden Demut nur zu gerechtfertigt war durch die ganz nebensächlich-abseitige und wegen der Geringfügigkeit des Objektes für den großen Blick fast unauffindbare Situiertheit nicht nur der Erde, sondern unsres ganzen Planetensystems, also der Sonne mit ihren sieben Trabanten, innerhalb des Milchstraßenwirbels, dem es angehört, "unserer" Milchstraße, - von den Millionen anderer hier noch zu schweigen. Das Wort "unsere" verleiht der Ungeheuerlichkeit, auf die es sich bezieht, eine gewisse Intimität, es vergrößert auf eine fast komische Weise den Begriff des Heimatlichen ins sinnbenehmend Ausgedehnte, als dessen bescheiden, aber sicher untergebrachte Bürger wir uns zu fühlen haben. In dieser Geborgenheit, einer tief inneren Geborgenheit, scheint die Neigung der Natur zum Sphärischen sich durchzusetzen. (VI, 359)

We have here the image of the bathysphere, the drop in the ocean and the sphericalness of the universe, the tendency of nature to be spherical, a concept which Thomas Mann had already proposed in *Joseph und seine Brüder* and which implies the

ambivalence of the categories of upper and lower, of Heaven and Hell.

One function of this chapter is to establish the parallel between this twentieth century Faustus and the 16th century Faustus of the *Faustbuch*, who was traditionally accepted as a magus, a necromancer, a natural philosopher. But it contains also a debate between Adrian and his *Famulus* on the moral value of nature, on its situation in relation to moral values, a resumption of the argument implicitly opened in the chapter on Jonathan Leverkühn's speculations.

"Frömmigkeit, Ehrfurcht, seelischer Anstand, Religiosität sind nur über den Menschen und durch den Menschen, in der Beschränkung auf das Irdisch-Menschliche möglich. Ihre Frucht sollte, kann und wird ein religiös tingierter Humanismus sein, bestimmt von dem Gefühl für das transzendente Geheimnis des Menschen, von dem stolzen Bewußtsein, daß er kein bloß biologisches Wesen ist."

So says Zeitblom. Adrian replies:

"So bist du gegen die Werke und gegen die physische Natur, der der Mensch entstammt und mit ihm sein Geistiges, das sich am Ende auch noch an anderen Orten des Kosmos findet. Die physische Schöpfung, diese dir ärgerliche Ungeheuer von Weltveranstaltung, ist unstreitig die Voraussetzung für das Moralische, ohne die es keinen Boden hätte, und vielleicht muß man das Gute die Blüte des Bösen nennen - unè fleur du mal. Dein Homo Dei ist[...] ein Stück scheußlicher Natur mit einem nicht gerade freigebig zugemessenen Quantum potentieller Vergeistigung. (VI, 363)

In this argument Zeitblom seems to represent the traditional Lutheran point of view that nature is at best morally indifferent, at worst positively immoral, while Adrian - already committed to the Devil - represents the view that nature is the soil from which the spirit, and with it moral

awareness, grows. In this he has at least one point of resemblance to the Goethe of *Lotte in Weimar*.

The debate between Adrian and Zeitblom about the moral status of nature is implied in their conversation at the wedding of Adrian's sister, Ursula.

"Gute Augen," sagte er, "gute Rasse, ein braver, intakter, sauberer Mann. Er durfte um sie werben, durfte sie anschauen, ihrer zu begehren, - sie zum christlichen Weib zu begehren, wie wir Theologen sagen, mit berechtigtem Stolz darauf, daß wir dem Teufel die fleischliche Vermischung weggepascht haben, indem wir ein Sakrament, das Sakrament der christlichen Ehe draus machten. Sehr komisch eigentlich, diese Kaperung des Natürlich-Sündhaften für das Sakrosankte durch die bloße Voranstellung des Wortes "christlich", - wodurch sich ja im Grunde nichts ändert. Aber man muß zugeben, daß die Domestizierung des Naturbösen, des Geschlechts, durch die christliche Ehe ein gescheiter Notbehelf war."

Here oddly enough Adrian seems to represent the Manichaeian view that nature is the work of the Devil, while Zeitblom represents the view that nature is part of God's creation and therefore basically good. In particular Adrian identifies sexuality as naturally evil. However, when Zeitblom challenges his view Adrian laughs and says:

"Du verstehst keinen Spaß. Ich habe doch als Theolog und also notwendig wie ein Theolog gesprochen." (VI, 249)

And when Zeitblom announces his own engagement to be married Adrian reaffirms his approval of the institution of marriage.

"Wundervoll!" rief er. "Guter Jüngling, du willst dich ehelich verheiraten. Was für eine rechtschaffene Idee!" (VI, 251)

Nature thus features in this novel as background and as theme. Its role and its moral status are ambiguous. On the one hand, as *Hetaera esmeralda* and as the spirochaete *Treponema pallidum*, it is the instrument of the Devil; on the other, as *Hof Buchel* and as Pfeiffering, it is the ground from which Adrian's work grows. It is also the setting for the brief appearance of Nepomuk Schneidewein, who, if anybody does, redeems Adrian by inspiring in him that love which the Devil had forbidden.

A whole chapter - 17 pages - is devoted to an account of Echo's elfin charm. The words *elbisch* or *Elfen* recur repeatedly in relation to him. This is the description of him on his arrival at Pfeiffering:

Nepomuk[...] war sehr schlichtsommerlich und kaum städtisch gekleidet: in ein weißbaumwollenes Hemd-Jäckchen mit kurzen Ärmeln, ganz kurze Leinenhosen und ausgetretene Lederschuhe an den bloßen Füßen. Trotzdem war einem bei seinem Anblick nicht anders, als sähe man ein Elfenprinzchen. Die zierliche Vollendung der kleinen Gestalt mit den schlanken, wohlgeformten Beinchen; der unbeschreibliche Liebreiz des länglich ausladenden, von blondem Haar in unschuldiger Wirrnis bedeckten Köpfchens, dessen Gesichtszüge, so kindlich sie waren, etwas Ausgeprägt-Fertiges und Gültiges hatten, sogar der unsäglich holde und reine, zugleich tiefe und neckische Aufschlag der langbewimperten Augen vom klarstem Blau, - nicht einmal so sehr dies alles war es, was jenen Eindruck von Märchen, von Besuch aus niedlicher Klein- und Feinwelt hervorrief. Hinzu kam das Stehen und Gehaben des Kindes unter dem umringenden, lachenden, sowohl leise Jubelrufe wie Seufzer der Rührung ausstoßenden Großvolk, sein selbstverständlich von Koketterie und Wissen um seinen Zauber nicht ganz freies Lächeln, Antworten und Bedeuten, das etwas lieblich Lehrendes und Botenhaftes hatte, das Silberstimmchen der kleinen Kehle und dieses Stimmchens Rede, die noch mit kindlichen Fehllauten wie "iß" und "nißt" untermischt, den vom Vater ererbten und von der Mutter früh übernommenen, leicht bedächtigen, leicht feierlich schleppenden und bedeutsamen schweizerischen Tonfall, mit Zungen-R und drollig stockender Silbenfolge, [...] wie ich es nie bei Kindern gesehen, mit erläuternden,

aber, weil sie oft nicht recht dazu paßten, seine Worte eher verwischenden und verfremdenden und dabei höchst anmutigen, vag ausdrucksvollen Gebärden seiner Ärmchen und Spielhändchen begleitete. (VI, 611-612)

This introductory description reveals not only the physical charm of the boy, his figure, his hair, his eyes, his voice, his smile, his manner of speaking; it also reveals the feelings of affection, of fascination even, on the part of the narrator. And throughout this chapter we are repeatedly reminded of the love and enthrallment which the child inspires in almost everyone who comes in contact with him. As with Lorchen in *Unordnung und frühes Leid*, a multitude of diminutive forms is employed. It should be noted in passing that Thomas Mann has no qualms about using such forms to evoke childish things throughout his fiction. What in a less intellectual and versatile writer might seem coy and winsome seems genuinely endearing. Throughout the whole of the first of the two chapters devoted to Echo diminutive forms occur repeatedly. Echo is shown as being endowed with quite exceptional charm. In what does his charm consist? Zeitblom sums it up in two passages:

Wenn irgendeinem Wesen, so standen ihm die zarten Privilegien, die anforderungslose Heiligung zu Gesicht, die man dem auf Erden noch Neuen, halb Fremden und Unbewanderten zugesteht. (VI, 616)

And:

In kurzer Frist würde das lächelnde Himmelsblau dieser Augen seine Urreinheit von anderwärts einbüßen; dies Engelsmienchen von eigentümlich ausgesprochener Kindlichkeit, mit dem leicht gespaltenen Kinn, dem reizenden Mund, der im Lächeln, wenn er die schimmernden Milchzähne sehen ließ, etwas voller wurde, als er in Ruhe war, und zu dessen Winkeln, von dem feinen Näschen her, zwei weich gerundete Züge, die Mund- und Kinnpartie gegen die Bäckchen absetzend, hinuntergingen, würde zum Gesicht

eines mehr oder weniger gewöhnlichen Buben werden, den man nüchtern und prosaisch würde anfassen müssen, und der keinen Grund mehr haben würde, solcher Behandlung mit der Ironie zu begegnen, mit der Nepo meinen pädagogischen Anlauf beobachtet hatte. Und doch war hier etwas - und jener Elfenspott schien der Ausdruck des Wissens davon -, was einen außerstand setzte, an die Zeit und ihr geheimes Werk, an ihre Macht über diese holde Erscheinung zu glauben, und das war ihre seltsame In-sich-Geschlossenheit, ihre Gültigkeit als Erscheinung des Kindes auf Erden, das Gefühl von Herabgestiegenheit und, ich wiederhole es, lieblichem Botentum, das sie einflöbte, und das die Vernunft in außerlogische, von unsrem Christentum tingierte Träume wiegte. (VI, 618)

This is not the type of child typified by the infant Klöterjahn, a robust representative of the ruthlessness of life. This is a child more in the mould of Hanno Buddenbrook or of the young Prince Klaus Heinrich - an ethereal creation, 'trailing clouds of glory'⁷¹, uncorrupted 'by the contagion of the world's slow stain'⁷², an Ariel, half angel, only half human, too good to survive long in the harshness of the workaday world. His elfin charm and his beauty consist to a very large extent in being uncorrupted by *die Welt*, which here, as in *Buddenbrooks*, is the man-made world.

Beddow⁷³ has commented penetratingly on the role and symbolic implications of Echo. In particular he calls attention to Echo's immunity to the work of time and to his prelapsarian spirituality. Zeitblom's love for him is thus, like Professor Cornelius's love for Lorchen, attachment to the timeless.

It says a great deal for the skill and tact of Thomas Mann's writing, for the telling detail of his observations, that we do not feel that this is a sentimental, romanticised picture of childhood. We believe in Echo. He is a genuinely and uniquely individualised character. Consequently we are moved by his death and we sympathise with Adrian's grief at his loss.

To summarise: in *Doktor Faustus* the description of natural phenomena plays a minor role. Such as it is, it is impressionistic. Natural phenomena serve as background or scenery for the actions and themes developed in the novel. And they are depicted almost invariably with an appreciation of their beauty, their benignity, their vitality, their constancy. They give atmosphere and background colour particularly to the sections of the novel depicting Adrian's childhood and his creative phases.

Nature as a concept is an important theme of the novel. It is to a large extent equivalent to life and love - especially sexual love. The question of the moral status of nature in the universe is discussed implicitly or explicitly in numerous passages. Is nature the work of God's hands and therefore good? Or is it a power in antagonism to the spirit, a source of temptation or distraction from God's will? Various answers to these questions are given at various times within the novel. In the end the author's position seems to be ambiguous but is perhaps best summed up by Adrian's words to Zeitblom quoted above - that the physical creation is the precondition for morality, without which the latter would have no basis; that perhaps one must call goodness the blossom which evil bears - *une fleur du mal*. Man in this scheme is a portion of abhorrent nature endowed with a not very generous quantity of potential spirituality. This is Adrian's formulation. Zeitblom's implicit point of view, as evidenced by the style and tone of his descriptions and evocations of natural scenes and phenomena, is of nature as a source of warmth, beauty, life and love. Yet in the symbolic nexus of the novel it must be borne in mind that nature includes such dubious phenomena as *Hetaera esmeralda* and the spirochaete of syphilis. It is thus to be seen as a force which, unlike God in Naphta's scheme of things, does not take sides.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION.

IX. DER ERWÄHLTE

Writing to Erich von Kahler on 10th September 1949 Thomas Mann said:

"Nun suche ich, das Gregorius-Romänchen, [...] wieder vorwärtszutreiben, so lustig es gehen will. In Frankfurt habe ich einmal in privatem Kreise [...] daraus vorgelesen und große Heiterkeit erregt mit zwei Fischern auf einer normannischen Insel, die einen dreist erfundenen Dialekt aus Englisch, Französisch und Plattdeutsch reden. So vertreibt man die Zeit auf seine alten Tage. Recht ernst kann ich nach dem Faustus nichts mehr nehmen. "Das kommt nicht wieder," sagte Fontane nach "Effi Briest". (Br, III, 102)

The last of Thomas Mann's novels to be completed is short - only about 75,000 words compared to the 200,000 of *Doktor Faustus* or the 300,000 of *Der Zauberberg*. It is in fact the shortest of his novels, and, as the passage quoted above makes clear, not to be taken too seriously. Nevertheless it has its charm and is, in its own way, a *tour de force*.

Der Erwählte is a pastiche. Writing to Professor Samuel Singer on 13th February 1948 Thomas Mann explains it thus:

"Die Sache ist die, daß ich die Geschichte, die schon im "Faustus" kurz vorkommt, und die so lange, verzweigte Wurzeln in der Tradition hat, gern mit modernen Prosa-Mitteln noch einmal erzählen möchte, als fromme Grotesk-Legende, vielleicht durch den Mund Eines, der vor Hartmann lebt, eines irischen Mönches, der im Kloster St Gallen zu Besuch ist, oder so. Dabei wird es nicht leicht sein, die Geschichte zu lokalisieren." (BRR, III, 48/75)

The story of *Gregorius vom Stein* is taken directly from

Hartmann von Aue's version, which Thomas Mann read in the original Middle High German with the help of a translation by Professor Singer. Thomas Mann used the story in *Doktor Faustus* as an example of one of the several mediaeval legends which Adrian Leverkühn took as the basis for his composition *Apocalipsis cum Figuris*, and it is worth noting that for Adrian Leverkühn all these legends were profoundly comic. In *Doktor Faustus* the story is told in the compass of two pages. In *Der Erwählte* Thomas Mann adopts the mask of the Irish monk Clemens, who is staying temporarily at the monastery of St Gallen. He invents for the narrative his own special brand of archaic German with fragments of Latin, French and English mixed in. The effect is of a story by Chrétien de Troyes or Wolfram von Eschenbach or indeed Hartmann von Aue - quaint, Gothic, mediaeval. For example:

Vor Zeiten war ein Herzog in Flandern und Artois, Grimald mit Namen. Sein Schwert hieß Eckesachs. Sein kastilianisch Leibbroß war Guverjorß genannt. Geborgener schien kein Fürst in Gottes Gunst als dieser, und kühnlich ging hin sein Blick über die ihm erblich angestorbenen Lande mit fetten Städten und starken Burgen, ruhte, von Selbstachtung streng, auf seiner maisnie und Knappenschaft nebst Läufern, Köchen, Küchenjungen, Posaunern, Tambours, Fiedlern und Flütisten, auf seinem Leibgesinde, bestehend aus zwölf Knaben erleuchten Stammes und süßer Sitten, darunter zwei Sarazenensöhne, die wegen ihres Götzen Mohammed zu hänseln er ihren kristlichen Kumpanen nicht erlaubte. (VII, 15)

It might be said that this is another attempt *den Mythos ins Humane umzufunktionieren*, but this is not quite accurate. Though we are granted some insights into the mental processes of the principal characters, the psychology is the psychology of the middle ages rather than of the twentieth century. This is true pastiche, and though we may be moved by the sufferings and joys of Gregorius and Sibylla we are not vouchsafed a

deeper understanding of their emotions than we might expect to gain from a mediaeval fabulist.

As far as nature is concerned descriptions of natural phenomena are sparse and for the most part perfunctory. For example:

Rasch und heimlich geschah es, und als des Fäbleins Boden wieder eingepicht war, da gab es eine seltsame Fuhre bei Nacht und Nebel von der Burg hinab zum Meere: Herr Eisengrein, ver mummt als Fuhrmann, trieb selbst das Rößlein durch Sand und Dünengras[...] und mit Stricken ward strack das Fäblein eingebunden, in stiller Arbeit, bei der eilende Wolken den Mond bald deckten, bald erscheinen ließen. Dann schoben Herr und Knecht das Schiff mit seinem zarten Schiffer in das Wasser, und der liebe Krist gab einen Wunschwind und rechte Strömung, - sachte schaukelnd trieb ab der Kahn, glitt hin das Kind und war in Gottes Hand. (VII, 57)

This passage is characteristic of the narrative as a whole: it is brisk and economical in its use of words. The syntax on the whole is simple. Nevertheless the scene is evoked quite forcefully - the speed and secrecy, the clouds fleeing across the face of the moon, the gentle wind - and the mythic, religious overtones are given with the references to *Krist*, *Wunschwind*, *Gottes Hand*.

The sea of course plays a major part in the story. It carries the infant Gregorius away from Herr Eisengrein's *Wasserburg* to the island of St Dunstan; it carries him as a young man from St Dunstan back to the mainland at Bruges, where his mother and future wife is hard pressed by her unwelcome suitor Roger Spitzbart; and finally, for seventeen years, it surrounds him while he sits on the stone off the Flemish coast. It carries his rescuers, Probus and Liberius, to him on his rock. It represents, as is implicit in the passage just quoted, God's providence. It is also the element of the fish, which Gregorius takes as his emblem when he sets out, caparisoned as

a knight, to find his sinful parents. Yet for all this it is seldom described. During all Gregorius's seventeen years on the stone the sea hardly gets a mention. The longest description of the sea occurs when Gregorius sets sail from St Dunstan:

Und so stießen sie ab bei Nebel von dem Gestade, wo das Kind einst gelandet war, und Vater und Sohn verlängerten den Abschied wehmutsvoll mit Blick und Wink, bis die Breite des Meeres und der Nebel ihnen die Sicht aufeinander verwehrten. Nur zu bald geschah das: die Barke verschwand im wattigen Wetterdunst, kaum daß sie den Strand verlassen hatte, und der brauende Brodem lag sichtslos über ihrer ganzen Fahrt, umhüllte sie Tag und Nacht in selten beobachteter Andauer, wie zur Berge und nicht geheuerem Schutz. Wer Sturm und Schiffbruch und wildes Vershlagenwerden für den Irrefahrer vorausgesehen, dem ahnte Verkehrtes: Glattes Meer war und Wind fast keiner. Ein nördlicher West, sehr matt, stand wohl auf ihr Segel, doch tagweise flaute er völlig ab, so daß sie fahrtlos trieben, es sei dann, sie halfen sich vorwärts mit Rudern, unwissend, ob sie sich denn auch förderten, der Sonne kaum, der Sterne nicht ansichtig und nie eines Schiffes, geschweige denn einer Küste. Sie hätten, glaubt es mir, nur einen harten Undenschlag und hohe Freise dem toten Ungemach vorgezogen, dem Tappen im Nebeldickicht tagein, tagaus.[...]

Doch war [Grigorß] darum der erste, der des Wunders gewahr ward, das, da siebzehn Tage um waren, gleich nach Mittag geschah. O Wonne, der Nebel riß auf. Eine Brise, erst säuselnd, bald sausend, zerriß ihn, trieb ihn zu Fetzen auseinander, von Sonnenlicht eine Garbe fiel gerade und breit auf ein Bild - war es Verblendung der Augen, Fata Morganas Trugwerk? Nein, Hafen, Lande, getürmte Stadt mit Zinnen und Toren waren da enthüllt. Wer beschreibt der Betrübten Freude bei dieser Enthüllung! Auf, und das Ruder, das Segel gesetzt nach der Stadt im Sonnenstrahl, der burggekrönt, am tiefen Haff, auf dessen nun aufgeregten Wellen sie schwankten. Der neue Wind war widrig. Nicht ohne Mühe kreuzten sie gegen ihn dem Ziele zu. (VII, 118)

Here, seen through the parodic mask of Clemens the Irishman, is a vivid evocation of the silence, stillness, sightlessness of fog at sea. The symbolic significance of the sea is not even

implicitly mentioned here. However the language, though beautifully conforming to the idiom of the mediaeval Irish monk, simple and economical and archaic, yet conveys, from the viewpoint of the boat's crew, the sense of being becalmed and blinded, adrift, at the mercy of God or Providence or chance, followed by the joy of the sudden dispersal of the fog, the return of sound, sight, movement with the rising of the wind.

Other natural phenomena described are horses, a dog and the fish.

Two horses are mentioned - Duke Grimald's Guverjorß, which is not described, and Gregorius's Stürmi, which is described in some detail.

In Herrn Poitevins Stall stand ihm ein gutes Tier, von seinem Gold gekauft, ein blessiger Hengst, gescheckelt, von Brabanter Schlag, mit Augen, schön wie dem Einhorn seine und voll feuriger Freundschaft für seinen Meister: Wenn der zu ihm trat, so wandte es den blanken Hals nach ihm und wieherte hell vor Freude und Erbötigkeit, so durchdringend wie Hahnes Morgenkrähn. Stürmi hieß es. Ich liebe es selbst in seiner Wohlgedrungenheit, mit weiblichem Schweif und ebensolchem Schopf und Kammbegang - der kräftig-feinen Fesseln und kleinen Hufe auch rühmend zu gedenken. Der Seide gleich war sein gestriegelt Fell, darunter voller Kraft die Muskeln zuckten und spielten.
(VII, 136)

There seems to be no particular symbolism attached to the horse. It is simply a fine example of horseness; but it is described with loving detail, not a catalogue of details but the salient, essential ones, impressionistically in fact, and the narrator's pleasure in the nature of the animal is made explicit. Again the archaic, monkish idiom is maintained.

The dog, Hanegiff, has a very short life within the novel and has the briefest of descriptions.

*Zwischen ihnen schlummerte, schneckenförmig gelagert,
Hanegiff, ihr guter Hund[...]*

And:

*Auf einmal setzte da Hund Hanegiff sich auf die Schenkel
empor und gab kläglich laut, indem er anfang, zum Gebalk
empor zu heulen, ganz wie ein Hund zum Monde jammert,
langgezogen, herzbrechend und aus tiefster Seele..*

And the narrator comments:

*Oh weh, der schöne, gute Hund! Nach meiner Meinung war es
das Schlimmste, was diese Nacht geschah, und eher noch
verzeih ich das andere, so unstatthaft es war. Aber es
gehörte wohl alles zusammen und war nicht hier mehr, dort
weniger zu schelten, ein Gewöll von Liebe, Mord und
Fleischesnot, daß Gott erbarm. Mich jedenfalls erbarmt
es. (VII, 35-36)*

Here, one must say, speaks a true dog-lover, a monk after Thomas Mann's heart. As far as the actual description is concerned; however, there is little to be said. We do not know what breed of dog, what colour, what size he was. Nevertheless he is portrayed with sympathy. If he has any symbolic value it is as a virtuous force of nature - a force that attempts to frustrate sinful nature. He is there to keep the twins apart, and when he tries to do this he is killed. However, what description there is is there for its own sake.

The fish on the other hand is laden with symbolism. As Herr Poitevin, Mayor of Bruges, says:

*"Euch zu erinnern, daß ich einflocht, es führe dieser
junge Degen den Fisch im Wappen. Vom Heiligsten zu
schweigen (und auch wieder nicht ganz zu schweigen, denn
ich habe Kunde, daß mein Gast zeitweise in frommen Mauern
lebte und divinitatem studierte), kommt diesem Zeichen,
wie Ihr wißt, gar mancher Sinn zu. Es ist das Symbolum*

des Wassers - wie ja tatsächlich auf dem Wasser der Jüngling zu uns kam, in sein Gaffelsegel den Fisch gewoben. Es ist ferner das Zeichen der Männlichkeit und einer besonderen, darin eingeschlossenen Eigenschaft und Tugend, genannt Verschwiegenheit. (VII, 127)

This is of course the fish as symbol - symbol of Christ, of the sea, of virility, of modest valour. It is not any particular fish. There is however a particular fish, the fish which swallows the key to Gregorius's leg irons on the rock. This fish is described as follows:

[...] denn frühmorgens hatte der Fischer mit dem Haken im See einen vortrefflichen Fisch gefangen, einen Hecht, desgleichen sah man nur selten, schon mehr ein Hai, mehr als sechs Fuß lang, schön schwarz gefleckt, das gierige Maul mit Raubzähnen gespickt. Für das Kleingetier rings umher in dem See war es gewiß ein Gottesseggen, von diesem Tyrannen erlöst zu sein. Der Fischer hatte mit dem wilden Leib seiner Beute einen wahren Kampf zu bestehen gehabt, bevor er ihm den Kopf an der Boots-kante zerschmettert hatte. (VII, 209-210)

The description is brief, sketchy; yet we have a vivid impression of the size, the strength, the predatoriness of the animal. These characteristics have no particular relevance to the legend, its themes or its plot. They are there for their own sake. And there is the expression of sympathy with *das Kleingetier* and its sense of relief at its deliverance from the tyranny of the pike, which, like the little yellow dog in *Der Weg zum Friedhof*, *gehört nicht zur Sache*. The idiom, with its reference to *Gottesseggen*, its use of the Latin *Exemplum*, is perfectly in keeping with the scholarly, monkish idiom of Clemens. The fish, however, as fish, retains its symbolic significance; and this is compounded by the fact that it is the instrument of delivery of the key, the traditional symbol of the papacy, of the Pope's power to bind and loose on earth and in heaven.

There are also a number of young children in this novel. The twins, Sybilla and Wiligis are described at some length.

Die Wickelkinder, des Todes allerliebste Sprossen, Knabe und Mägdlein, sein Fleisch und Blut, die Erben seines Hauses, sie waren seine Wonne im Leid und waren die Wonne der ganzen Burg, weshalb sie zusammen auch Schoydelakurt, das ist: des Hofes Freude genannt wurden; denn reizendere Wickelkinder sah wirklich die Welt noch nicht, und kein Maler von Köln und Maastricht hätte schönere mit Farben malen können; so rein geformt, von Niedlichkeit umflossen, mit Härchen wie Kükenflaum und Augen vorerst voll Himmelslicht, nur selten greinend, zum Engelslächeln, das einem das Herz schmolz, immer bereit, nicht nur für andere, sondern auch, wenn sie am Wickelspind sich ansahen, nach einander patschten und sprachen: "Da, da! Du, du!"[...] Wie sorglich wurde das edle Pärchen nun aufgezogen von kundigen Frauen, denen die Hauben Stirn und Kinn umhüllten, und die sie pappelten mit süßem Seim und Brei, sie badeten in Kleewasser und ihnen mit Wein die baren Kiefer wuschen, damit dort desto baldere und leichter die Milchzähne durchbrächen und ihr Lächeln schmückten. Sie taten's leicht und ohne viel Gegreine und waren wie Perlen, dabei sehr scharf. Da aber die beiden nun keine Wickelkinder mehr waren und nicht mehr zärtelste Neuankömmlinge hienieder, verlor sich das süße Licht, das sie von drüben mitgebracht, und gleichwie Wolkenschatten ging es darüber, so daß sie sich verdunkelten und begannen, Erdengestalt anzunehmen, die allerzierlichste, darum möcht' ich gebeten haben. Der Kükenflaum auf ihren Häuptchen wandelte sich in braunes, glattes Haar: das stand gar reizend gegen die wälisch elfenbeinfarbene Blässe, die ihre feinfeinen Gesichtchen und die Haut ihrer sich streckenden Körper nun wiesen, offenbar als Erbe fernerer Ahnen, nicht ihrer Eltern [...] Der Kinder Augen, die anfänglich Azur gestrahlt, dämmerten tief und tiefer ins Schwarze mit blauem Unterschein, selten gesehen und fast geheimnisvoll, wenn auch nicht länger himmlisch, obgleich nicht zu sagen ist, warum nicht einige Englein sollten solche nachtblaue Augen haben. Auch hatten sie beide eine Art, seitlich damit aus dem Winkel zu blicken, als lauschten und warteten sie auf etwas. Ob auf Gutes oder Böses, kann ich nicht wissen. (VII, 20-21)

It is to be noted that here, as with Echo in *Doktor Faustus*, the children are described with expressions of love and wonder and that the notion that they are visitors from heaven is

repeatedly suggested - in the phrases *Augen vorerst voll Himmelslicht, zarteste Neuankömmlinge hienieder, verlor sich das süße Licht, begannen Erdengestalt anzunehmen*. The use of the word *Azur* in relation to their eyes also recalls *Nepomuk*. Again too we have the repeated use of diminutive forms. These children, tenderest newcomers with the light of heaven in their eyes, pure, uncorrupt and natural, will yet become - after puberty - the sinners who will engender *Gregorius* and set the whole sinful train of events in motion.

Gregorius himself is described less fully.

Des ward gar keine Not, denn das Kindlein, das die Mutter-Jungfrau in ihren Nöten zu Tag gebar, das greinte gleich ganz nach Wunsch und war ein Knabe, so rein gebildet und wohlgetan, daß es ein Wundern war, mit langen Wimpern, länglichem Schädel, braunem Haar und lieblichen Zügen, der Mutter ähnlich und also auch dem Onkel, kurz so hübsch, daß Dame Eisengrein bekannte: "Zwar und wahr, ich hätte mir ein Maidlein wohl gewünscht, doch der hier soll mir auch recht sein." (VII, 52)

And the Abbot of *St Dunstan* describes the baby briefly when he brings him to the wife of *Wiglaf*, the fisherman.

"Hat man je," sprach er, "auf dieser Insel Sankt Dunstan ein so wohlgetanes, zur Liebe reizendes Kind gesehen? Bemerke diese Augen, mit Bläue in der Schwärze, und dieses feine Oberlippchen! Dazu die Händchen in ihrer sonderlichen Zierlichkeit! Und wenn ich mit meines Fingers Rücken dieses Wänglein berühre, so fühlt sich's wie Schaum und Duft, - es ist fast keine Substantia, oder eine vom Himmel." (VII, 81)

Again the description emphasises the child's beauty and charm and there is the suggestion of heavenly provenance contained in the phrase *oder eine vom Himmel*. In both passages the child is described as *wohlgetan*.

The two daughters of Sibylla and Gregorius, Herrad and Humilitas, however, are dismissed in two lines each. Like the crew of Gregorius's boat, like the common defenders of Bruges, they are, in the words of the narrator, *Nebenpersonen* and do not merit much consideration.

The miraculous manner of Gregorius's survival for 17 years on the rock must be accounted in some sense a natural phenomenon. Whereas in other works, such as *Joseph und seine Brüder*, *Das Gesetz* and *Doktor Faustus*, which are reworkings of legends, Thomas Mann does his best to explain what are traditionally taken as miracles, examples of divine or diabolic intervention, on naturalistic lines - for instance Moses' producing water from a rock, Jaakob inducing Laban's sheep to give birth to particoloured lambs - here in *Der Erwählte*, at least as far as Gregorius's survival on the rock is concerned, he does not make that attempt.

Instead of finding means of keeping Gregorius alive which might accord with modern scientific thinking, a task which would admittedly be difficult but not, surely, impossible, Thomas Mann has had recourse to the concept of *Erdenmilch* and the pre-Christian theories of nature and evolution propounded by Epicurus and Lucretius. This of course accords perfectly with the idiom and the world view of the narrator, Clemens, who also suggests that his own - Christian - God may have had a hand in the matter. Similarly the manner in which Gregorius shrinks, shrivels and becomes hairy and horny is totally incompatible with modern natural scientific knowledge. Likewise the manner in which he fills out and resumes his former size and form within hours of being rescued from the rock is even more improbable and is simply presented without attempt at naturalistic explanation.

These passages set this novel apart from all Thomas Mann's other fiction - except perhaps *Der Kleiderschrank* and *Die vertauschten Köpfe*. In all his other novels, novellas and short stories, whatever else Thomas Mann does in the way of parody, of stylisation, of imaginative invention, he always tries to present the events and actions as being compatible with modern notions of natural science. He may not fit into the categories of realist or naturalist in the generally accepted meaning of these terms, but he does keep the natural settings, the natural events, the human actions and above all the psychology within the bounds of the possible as most people know them. Here however we have a mediaeval legend - not unadorned - but unreformed in its acceptance of the miraculous and the improbable. This of course is a function of the character of the narrator.

Elsewhere in *Der Erwählte* modern ideas of natural science are not affronted in the same way. There are improbable coincidences and there is the shared dream of Probus and Liberius, but nothing that strikes the reader as beyond the realm of natural possibility. And here too, in the chapter *Die Buße*, the improbability of the earth-milk and of Gregorius's shrinking to hedgehog size are made more palatable as it were by some beguiling passages of natural description and reflection.

Zeit kannte es nicht. Der Mond wechselte. Die Sternbilder stellten sich um, verschwanden vom Himmel und kehrten wieder. Die Nächte, mondhell oder finster und tiefend, eisig durchstürmt oder voll Schwüle, verkürzten sich oder nahmen zu. Der Tag graute früh oder spät, errötete, flammte auf und verging wieder in scheidendem Karmesin, das sich in der Gegend des Anfangs widerspiegelte. Blauschwarze, schwefelichte Wetter, in denen es lichtete, zogen fürchterlich zögernd auf, entluden sich krachend über den hallenden Wässern, die sich mit Hagel besprenkelten, und ihre Blitze fuhren in die erregten Wellen, die aufspritzend den unerschütterten

Fuß des Steines berannt. Danach war alles gut, Friede, ebenso hehr und unbegreiflich wie die vorherige Wut, erfüllte das All, und in süßem, oben durchsonntem Regen stand von einer Uferlosigkeit zur anderen in feuchter Schöne der siebenfärbige Bogen. (VII, 195)

Here we have a most compact and yet telling description of the whole gamut of the seasons and the weather to which Gregorius was exposed on his rock. And the rainbow, coming after the storm, recalls the story of Noah and his ark and the rainbow appearing as a sign of peace and forgiveness.

Of nature as concept Clemens the Irishman has little to say. This is, on the whole, not a novel of ideas, and it is perhaps straining at a gnat to look for profound philosophical meanings in it. Nevertheless what is said about Nature echoes pronouncements which we have noted in earlier works and accords, as I hope to show in the final chapter, with Thomas Mann's view of Nature throughout his whole oeuvre. The most explicit discussion of the nature of Nature occurs as a sort of parenthesis after the wedding night of Gregorius and Sibylla.

[...] da wurden sie Mann und Weib.

Warum nicht? frage ich verzweifelt. Er war ein Mann, und sie war eine Frau, so konnten sie Mann und Frau werden, denn weiter ist der Natur an nichts gelegen. Mein Geist will sich nicht finden in die Natur, er sträubt sich. Sie ist des Teufels, denn ihr Gleichmut ist bodenlos. Ich möchte sie zur Rede stellen und sie fragen, wie sie's denn fertigbringt und es über sich gewinnt, zu wirken und zu werken ganz wie gewöhnlich an einem anständigen Jüngling in solchem Fall, ihn sich freuen zu lassen wie ein Narr an den Brüsten, die ihn säugten, und ihn strotzend ermächtigt, den Schoß zu besuchen, der ihn gebar. Auf solche Vorhaltung mag Natur, die manche Mutter und Göttin nennen, erwidern, es sei die Unwissenheit, die den Jüngling ermächtigte, und nicht sie. Aber das lügt die Göttin, denn es ist eben doch sie, die da werkt, unter dem Schutz und Schirm der Unwissenheit, und wenn nur ein Funken von Anstand in ihr glömmte, müßte sie sich dann nicht empören gegen die Unwissenheit und ihr in die Arm fallen, statt mit ihr gemeinsame Sache zu machen und kraft

ihrer den Jüngling zu ermächtigen? Aus einem Gleichmut tut sie das, so bodenlos, daß er nicht nur der Unwissenheit gilt, sondern auch ihr selber. Ja, die Natur ist sich selbst einerlei. (VII, 160)

The profound moral indifference of Nature is here spelled out more explicitly and forcefully than in any other passage in Thomas Mann's fiction, and in this context Nature means principally sexuality.

A few pages earlier, in the passage recording the conversation between Sibylla and Gregorius after Gregorius's capture of Roger Spitzbart and the lifting of the siege of Bruges, Sibylla takes Gregorius's wounded right hand and kisses it. Gregorius expresses surprise.

"Herrin was tut Ihr! [...] Doch womit verdient ich diese Huld? Aus Sünde ist unser Leib ."

Sibylla answers:

"Kinder der Sünde sind wir sämtlich. Mir aber scheint es oft, als wäre ein Widerspruch in der Welt zwischen Sündigkeit und edlem Mut, zwischen des Leibes Elend und seinem Stolz. Ist er verworfen, wie mag er dann frei und kühn blicken und so adeligen Ganges sich erdreisten, daß es selbst den, der es nur sieht, mit Stolz erfüllt? Der Geist ist unsres Unwerts kund, doch um sein Wissen unbekümmert hält die Natur sich wert [...]"

To this Gregorius replies:

"Herrin, aller Mut und jedes kühne Unternehmen, dem wir uns weihen, und bei dem wir unser Alles und Äußerstes einsetzen, entspringt nur dem Wissen von unsrer Schuld,

*dem heißen Verlangen entspringt es nach Rechtfertigung
unsres Lebens und danach, vor Gott ein wenig
abzugleichen von unsrer Sündenschuld." (VII, 149-150)*

Here too the moral indifference of Nature is stated. The spirit knows our unworthiness; Nature values itself regardless of the spirit's knowledge of its (moral) unworthiness. But beyond this Gregorius's reply makes the point, which I think is not made elsewhere in Thomas Mann's fiction, that the boldest undertakings, the highest courage, arise from our attempts to justify our lives, to atone for the sinfulness of our natures.

This is, I believe, the kernel of the novel, a novel about forbidden love and divine forgiveness. Gregorius, like Joseph, is raised to high places in spite of his fallen nature, like Adrian Leverkühn he is guilty of forbidden love. Whether Adrian achieves forgiveness remains not altogether certain. The narrator of his story, Serenus Zeitblom (the serene flower of time) leaves us in some doubt. In the case of Gregorius the narrator, Clement, the merciful, leaves us in no doubt.

X. BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL

Der Erwählte was the last novel which Thomas Mann completed. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* was started in the first decade of the twentieth century but was destined to remain unfinished at Thomas Mann's death in August 1955. The first installment, Book I, was completed in 1911, published in 1912. Writing to Erich Kahler on 1st February 1951 Thomas Mann says:

Ich habe bei deutlich nachlassenden Kräften und wachsender Depression seit dem Sommer nur Kleinigkeiten zustandegebracht [...] Da aber der "Erwählte" abgetan und im Druck ist, habe ich den uralten "Felix Krull" wieder vorgenommen und setze ihn, ins Unbekannte schlendernd, fort, ohne rechten Glauben, daß ich je noch damit fertig werden werde. Ich unterbrach mich darin im Jahre 1911, um den Tod in Venedig zu schreiben, und etwas Merkwürdiges hat es, über 4 Jahrzehnte und all das inzwischen Getane hinweg, an das alte Fragment wieder anzuknüpfen. Ich habe tatsächlich auf demselben Münchener Manuskript-Blatt (von Prantl, Odeonsplatz), auf dem ich damals nicht weiter kam, zu schreiben fortgeföhren. (Br, III, 188)

The failing powers and increasing depression mentioned in this letter continued to beset Thomas Mann, and it is clear from his letters and diary entries that he had from the start grave misgivings about the value of this work and about his ability to continue it. Again and again in his diaries he refers to his sense of the *Unwürdigkeit* or the *Abgeschmacktheit* of the enterprise. (TB (49-50), 280, (51-52), 55, 78, 146, 147, 195) Even after the work was printed and published he remained deeply apprehensive about its reception and sceptical about its worth.

Thomas Mann was 76 years old; he was constantly bombarded or

inundated by what he called *die Forderungen des Tages*. He was tired. His love of life, precarious at the best of times, was at a low ebb. Writing in his diary just before Christmas (20th December) 1952 he says:

Mein Abnehmen, das Alter, zeigt sich darin, daß die Liebe von mir gewichen scheint und ich seit langem kein Menschenantlitz mehr sah, um das ich trauern könnte. Mein Gemüt wird nur noch freundlich bewegt vom Anblick der Creatur, schönen Hunde, Pudel und Setter... (TB(51-52), 315)

It is against this background that this fragmentary work must be read and judged. It is a work written against the grain, a production of the grudging will and failing love of life. Nevertheless it is a remarkable production for a man of his age burdened with his - largely self-imposed - responsibilities.

Of descriptions of natural phenomena, however, there is very little indeed. Though artefacts, houses, furniture, clothes, the luxury goods on display in the shop windows of Frankfurt am Main are described in detail, landscape, the elements, vegetable nature receive scarcely a mention. This is a novel of psychology and social satire. Only two chapters deal with natural phenomena at any length - Book III, Chapter 1, in which Felix describes his experiences at the Circus Stoudebecker, and Book III, Chapter 11, in which he describes the bullfight in Lisbon. In the first of these chapters, though it is Andromache, the trapeze artiste, who excites Felix's greatest admiration, the lions are, or rather the relationship between them and Monsieur Moustafa, their trainer, is, accorded two pages of description.

Dann wurde die Manege mit Gittern umgeben, denn der Löwenkäfig rollte herein, und das Gefühl feiger Sicherheit sollte der Menge das Gaffen würzen. Der Dompteur, Monsieur Moustafa [...] trat durch eine kleine [...]

Pforte zu den fünf Bestien hinein, deren scharfer Raubtiergeruch sich mit dem des Pferdestalles mischte. Sie wichen vor ihm zurück, hockten widerspenstig zögernd unter seinen Zurufen einer nach dem andern auf den fünf herumstehenden Taburets nieder, fauchten mit gräßlich krausgezogenen Nasen und schlugen mit den Tatzen nach ihm, - mag sein in halb freundschaftlichem Sinn, in dem aber doch auch viel Wut einschlägig war, weil sie wußten, daß sie nun wieder ganz gegen Natur und Neigung durch Reifen zu springen genötigt sein würden, und zwar schließlich durch brennende. Ein paar von ihnen erschütterten die Luft mit dem Donnergebrüll, vor dem die zartere Tierwelt des Urwaldes erbebt und flieht. Der Bändiger beantwortete es mit einem Revolverchuß in die Luft, vor dem sie sich fauchend duckten, da sie einsahen, daß ihr Naturgedröhn durch den schmetternden Knall übertrumpft war. (VII, 461-462)

It is characteristic that here, although the lions are essentially symbolic beasts, we do have a vivid sense of their grudging, resentful compliance, of their semi-dormant ferocity and strength and not only their appearance and their smell but their mind-set is conveyed with empathy. However, the focus of attention is on Moustafa and on the power of his will, a power which depends, in Felix's imagination at least, on the purity of his private life. This theme - the theme of the power of mind over nature - is one of the central motifs of this novel, as indeed of all Thomas Mann's later work.

Da ich aber immerfort Andromaches gedachte, fühlte ich mich versucht und fand es allenfalls richtig, sie mir als Moustafas Geliebte vorzustellen. Eifersucht ging mir wie ein Messerstich in das Herz bei dem bloßen Gedanken, sie verschlug mir tatsächlich den Atem, und ich erstickte hastig die Einbildung. Kameraden der Todesnähe, das möchten sie sein, aber kein Liebespaar, nein, nein, es wäre ihnen auch beiden schlecht bekommen! Die Löwen hätten es gemerkt, wenn er gebuhlt hätte, und ihm den Gehorsam gekündigt. Und sie, sie hätte fehlgegriffen, ich war dessen sicher, wenn sich der Kühnheitsengel zum Weibe erniedrigt hätte, und wäre schmachlich-tödlich zur Erde gestürzt. (VII, 462-463)

This emphasis on chastity as a source of authority and of

inspiration is a recurring theme in Thomas Mann's work and is of course related to his attitude to the body and to nature in general. In this connection the following passage from Book I, Chapter 8, is an unusually explicit statement of Thomas Mann's position regarding sexual gratification:

Ist denn nicht auch der tierische Liebesvollzug nur die roheste Art und Weise, dessen zu genießen, was ich einst ahnungsvoll "Die große Freude" nannte? Er entnervt uns, indem er uns allzu gründlich befriedigt, und er macht uns zu schlechten Liebhabern der Welt, indem er einerseits diese vorerst des Schmelzes und Zaubers, andererseits uns selber der Liebenswürdigkeit entkleidet, denn liebenswürdig ist nur der Verlangende, nicht der Satte.
(VII, 315)

This recalls the explanation for Joseph's chastity - that generalised love of the whole of creation renders love of the individual less urgent. (V, 1134-1135)

As far as the lions are concerned, however, they are, one might say, *Nebenpersonen*, symbols of the relatively stupid, relatively gullible, yet potentially lethal forces of nature. And one is reminded of that passage in *Der Zauberberg* in which Hans Castorp recalls how he had once, at Sylt, stood on the shore and watched the thunderous surf, *wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief ergähnen ließ.* (III, 658) The sea, like the lions, is a blindly destructive force. The lions here - or their domination by Moustafa - also illustrate the primacy of the concentrated - undiluted - human will.

Similarly with the bull in Chapter 11:

Die Stille ringsum war groß. Und aus einem kleinen Tor, das ich nicht beachtet hatte, bricht [...] etwas Elementares hervor, rennend, der Stier, schwarz, schwer,

mächtig, eine augenscheinlich unwiderstehliche Ansammlung zeugender und mordender Kraft, in der frühe, alte Völker gewiß ein Gott-Tier, den Tiergott gesehen hatten, mit kleinen drohend rollenden Augen und Hörnern, geschwungen wie Trinkhörner, die aber, an seiner breiten Stirn ausladend besfestigt, auf ihren aufwärtsgebogenen Spitzen offenkundig den Tod trugen. Er rennt vor, steht still mit vorgestemmtten Vorderbeinen, glotzt mit Empörung auf das rote Manteltuch, das einer der Capeadores, servierend gebückt, in einiger Entfernung vor ihm auf den Sand breitet, stürzt darauf zu, bohrt seine Hörner hinein, bohrt das Tuch in den Grund, und während, in einem Augenblick, wo er schiefen Kopfes das Stoßhorn wechseln will, der kleine Mensch, das Tuch wegziehend, hinter ihm springt und die Kraftmasse sich schwerfällig um sich selber dreht, rammen zwei Bandarilheiros ihr je zwei bunte Stäbe ins Nackenfettpolster. Da saßen sie nun; sie hatten wohl Widerhaken und hielten fest; schwankend standen sie ihn schräg vom Körper ab beim weiteren Spiel. (VII, 651)

Here is the bull in all his power and ferocity; and later he is described seeking to escape from the ring, then turning enraged to face his tormentors again. The descriptions are vivid and are given added immediacy by the use of the present tense. As almost always with Thomas Mann's descriptions of animals, he enters into the mind of the creature, but the focus of the chapter is on the bullfighter, Ribeiro, or on Dona Maria Pia, Professor Kuckuck's wife, and her heaving bosom. Again the animal is a symbol - of lethal and vital brute power, which is however powerless against the art and intelligence of man. He is also, as Dona Maria Pia's heaving bosom indicates, and as the phrase *zeugender und mordender Kraft* implies, a phallic symbol. In this connection here, as elsewhere, natural power and sexuality are equated.

Young children do not figure prominently in *Krull*. Indeed they scarcely figure at all. There is a single passage which refers to them - in Book II, Chapter 7, in which Felix takes the train to Paris from Frankfurt am Main.

Am meisten Herzensanteil noch erweckten mir einige Kinder

von zwei bis vier Jahren, obgleich sie zeitweise plärzten, ja brüllten. Ich beschenkte sie aus einer Düte mit billigen Creme-Hütchen, die die Mutter meiner Zehrung hinzugefügt; denn gern habe ich immer mitgeteilt und später mit den Schätzen, die aus den Händen der Reichen in meine übergingen, so manches Gute getan. Wiederholt kamen diese Kleinen denn auch zu mir getrippelt, legten die klebrigen Händchen an mich und lallten mir etwas vor, was ich ihnen, merkwürdigerweise zu ihrer großen Ergötzung, ganz ebenso erwiderte. Dieser Umgang trug mir von den Erwachsenen, trotz aller gegen sie geübten Zurückhaltung, einen und den anderen wohlwollenden Blick ein - ohne daß es mir eben darum zu tun gewesen wäre. Vielmehr lehrte diese Tagesfahrt mich wieder, daß, je empfänglicher Seele und Sinn geschaffen sind für die Menschenreize, sie in desto tieferen Mißmut gestürzt werden durch den Anblick menschlichen Kroppezeugs. Sehr wohl weiß ich, daß diese Leute nichts können für ihre Häßlichkeit; daß sie ihre kleinen Freuden und oft schweren Sorgen haben, kurz, kreatürlich lieben, leiden und am Leben tragen. Unter dem sittlichen Gesichtspunkt hat zweifellos jeder von ihnen Anspruch auf Teilnahme. Ein so durstiger wie verletzlicher Schönheitssinn jedoch, den die Natur in mich gelegt, zwingt meine Augen, sich von ihnen abzuwenden. Nur in zartestem Alter sind sie erträglich, wie die Kindlein, die ich traktierte und durch ihre Redeweise zu herzlichem Lachen brachte, so der Leutseligkeit meinen Zoll entrichtend. (VII, 385-386)

Though no doubt this passage was intended to be read as an expression of Felix Krull's outrageous aestheticism and social elitism, one cannot fail to hear an echo of that diary entry of 20th December 1952 quoted above. Thomas Mann's love of humanity is running low. Poodles, setters and young children appeal to him. Adults - especially ugly ones of the lower classes - do not. More to the point, this passage is an explicit statement of Thomas Mann's preference for children as opposed to adults. They are for him, by and large, humanity unspoiled, humanity before the fall.

Nature as concept does not feature prominently in *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Krull* until the later chapters. There is a reference by Felix's godfather, Schimmelpriester, in Book I, Chapter 4. He says:

"Die Natur ist nichts als Fäulnis und Schimmel, und ich bin zu ihrem Priester bestellt, darum heiß ich Schimmelpriester. Warum ich aber Felix heiße, das weiß Gott allein." (VII, 383)

It is not until Book III, Chapter 5, that we get any serious consideration of the place of Nature in the universal scheme of things. It is in this chapter that Felix meets Professor Kuckuck on the Paris-Lisbon train and receives his first lesson in cosmology. Professor Kuckuck introduces him to the concept of the transience of life in general, the transience of being indeed.

"Und doch sind Entstehung und Bestand des Lebens an bestimmte, knapp umschriebene Bedingungen gebunden, die ihm nicht allezeit geboten waren, noch allezeit geboten sein werden. Die Zeit der Bewohnbarkeit eines Sternes ist begrenzt. Es hat das Leben nicht immer gegeben und wird es nicht immer geben. Das Leben ist eine Episode, und zwar im Maßstabe der Äonen, eine sehr flüchtige." (VII, 538)

And a few pages further on:

Vorgebeugt saß ich und hörte dem kuriosen Reisegefährten zu, der mir vom Sein sprach, vom Leben, vom Menschen - und vom Nichts, aus dem alles gezeugt sei und in das alles zurückkehren werde. Ohne Zweifel, sagte er, sei nicht nur das Leben auf Erden eine verhältnismäßig rasch vorübergehende Episode, das Sein sei selbst eine solche - zwischen Nichts und Nichts. (VII, 542)

Kuckuck introduces Felix also to the concept of evolutionary *Steigerung*, the progressive complexification of the forms of matter, first to organic life, then to human nature.

"Und dann ist es mit der Evolution, der Aufspaltung der Arten dermaßen vorangegangen, daß nach bloßen zweihundertfünfzig weiteren Jahrmillionen die ganze Arche

Noah einschließlich der Reptilien da war, - nur die Vögel und Säugetiere standen noch aus. Und das alles vermöge der einen Idee, die die Natur in anfänglichen Zeiten faßte und mit der zu arbeiten sie bis hin zum Menschen nicht abgelaßen hat - [...] die Idee des Zellenzusammenlebens, das gläsig-schleimige Klümpchen des Urwesens, des Elementarorganismus nicht allein zu lassen, sondern, anfangs aus wenigen davon, dann aus Abermillionen, übergeordnete Lebensgebilde, Vielzeller, Großindividuen herzustellen, sie Fleisch und Blut bilden zu lassen." (VII, 538-539)

He introduces him to the unity of all being, all nature.

"Dies Ineinander- und Umeinanderkreisen und Wirbeln, dieses Sichballen von Nebeln zu Körpern, dies Brennen, Flammen, Erkälten, Zerplatzen, Zerstäuben, Stürzen und Jagen, erzeugt aus dem Nichts und das Nichts erweckend, das vielleicht besser, lieber vielleicht im Schlaf geblieben wäre und auf seinen Schlaf wieder warte, - es sei das Sein, auch Natur genannt, und es sei eines überall und in allem. Ich möge nicht zweifeln, daß alles Sein, daß die Natur eine geschlossene Einheit bilde, vom einfachsten leblosen Stoff bis zum lebendigsten Leben, zur Frau mit dem vollschlanken Arm und zur Hermesgestalt. Unser Menschenhirn, unser Leib und Gebein - Mosaiken seien derselben Elementarteilchen, aus denen Sterne und Sternstaub, die dunklen, getriebenen Dunstwolken des interstellaren Raumes bestanden. Das Leben, hervorgerufen aus dem Sein, wie dieses einst aus dem Nichts, - das Leben, diese Blüte des Seins. - es habe alle Grundstoffe mit der unbelebten Natur gemein, - nicht einen einzelnen habe es aufzuweisen, der nur ihm gehöre." (VII, 545)

This is in fact much the same ground as was covered by Hans Castorp in his *Forschungen* or by Adrian Leverkühn in his speculations; only the emphasis is different. In *Der Zauberberg* the emphasis is on the attractiveness, the loveliness indeed, of the culmination of evolution, the beautiful human being. In *Doktor Faustus* it is on the moral dubiousness of all matter. Here, though Kuckuck does evoke the woman with the slim rounded arm and the Hermes figure of a young man as the culmination of aeons of complexification, the emphasis is on the oneness of the whole of creation, not only

that but at the same time its impermanence. And it is this impermanence, says Kuckuck, that ultimately lends Life, Existence, Being, its value.

Er werde aber dem Menschen das Seine geben und mir, dem Marquis de Venosta, nicht vorenthalten, was den Homo Sapiens auszeichne vor aller andern Natur, der organischen und dem bloßen Sein, und was wahrscheinlich mit dem zusammenfalle, was "hinzugekommen" sei, als er aus dem Tierischen trat. Es sei das Wissen von Anfang und Ende. Ich hatte das Menschlichste ausgesprochen mit dem Wort, es nähme mich ein für das Leben, daß es nur eine Episode sei. Fern davon nämlich, daß Vergänglichkeit entwerte, sei gerade es, die allem Dasein Wert, Würde und Liebenswürdigkeit verleihe. Nur das Episodische, nur was einen Anfang habe und ein Ende, sei interessant und erzeuge Sympathie, beseelt wie es sei von Vergänglichkeit. So sei aber alles - das ganze kosmische Sein sei beseelt von Vergänglichkeit, und ewig, unbeseelt darum und unwert der Sympathie, sei nur das Nichts, aus dem es hervorgerufen worden zu seiner Lust und Last. (VII, 547)

This difference between man and the rest of nature, his awareness of the beginning and end of things, is taken up again in Book III, Chapter 7, in which Felix visits the natural history museum in Lisbon.

Es war eine schöne Meereslandschaft zu sehen, wo Fischer am Strand ihrem unblutigen, doch auch überlegenen Handwerk oblagen; mit Flachsnetzen taten sie einen guten Fang. Nebenan nun aber ging es ganz anders zu als irgendwo sonst, bedeutender als bei den Neandertalern, dem Wildschweinjäger, den netzeinholenden Fischern und selbst bei den sonderlich Fleißigen: Steinsäulen waren errichtet, eine Menge davon; sie ragten unüberdacht, es war wie ein Säulensaal, nur mit dem Himmel als Decke, und in der Ebene draußen ging eben die Sonne auf, rot flammend hob sie sich über den Weltrand. Im dachlosen Saal aber stand ein Mann von kräftigem Gliederbau und brachte, die Arme erhoben, der aufgehenden Sonne einen Blumenstrauß dar! [...] Die rohen Pfeiler waren kein Grund zum Hochmut. Der Fuchs- und der Dachsbau und das vorzüglich geflochtene Vogelnest zeugten sogar von mehr Witz und Kunst. Allein sie waren nichts weiter als zweckmäßig - Schlupf und Brut, darüber ging ihr Sinn nicht hinaus. Mit dem Pfeilerbezirk war es

etwas anderes; Schlupf und Brut hatten mit ihm nichts zu tun, sie waren unter seinem Sinn, der, abgelöst von gewitzter Bedürftigkeit, sich aufschwang zu noblem Bedürfnis, - und da hatte wahrhaftig nur sonst in aller Natur jemand kommen sollen und auf den Gedanken verfallen, der wiederkehrenden Sonne einen Blumenstrauß dienstlich zu präsentieren! (VII, 580)

Man distinguishes himself from Nature, not only by his recognition of the beginning and end of things, but by his recognition of patterns of recurrence. He may be weaker, less adroit even, than lower animals, but he is the only creature capable of appreciating the transience of the day and the marvel of the sun's daily return and of demonstrating his appreciation symbolically and thus of lending permanence to the eternal impermanence of phenomena.

In the same chapter we have the following exchange between Felix and Don Miguel Hurtado, Kuckuck's assistant.

"Sie sind ein kritischer Beobachter, Herr Marquis."

"Kritisch? Aber nein. Ich habe Sinn für die Formen und Charaktere des Lebens, der Natur, das ist alles. Gefühl dafür. Eine gewisse Begeisterung. Die Wiederkäuer haben [...] den merkwürdigsten Magen. Er hat verschiedenen Kammern, und aus einer davon stoßen sie das Gefressene wieder auf ins Maul. Dann liegen sie und kauen mit Genuß die Klumpen noch einmal recht gründlich durch. Sie mögen sagen, es sei sonderbar, zum Waldeskönig gekrönt zu sein bei solcher Familiengewohnheit. Aber ich verehere die Natur in allen ihren Einfällen und kann mich ganz gut hineinversetzen in die Gewohnheit des Wiederkäuens! Schließlich gibt es etwas wie Allsympathie." (VII, 572)

This may perhaps be taken as Thomas Mann's own declaration of faith at this late stage of his career.

It is, regrettably, not possible to judge *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* as a whole. What would have been the shape of the work if Thomas Mann had lived long enough to

complete it is uncertain, though Wysling⁷⁴ has done much to throw light on this matter. As far as the published fragment is concerned, however, we can say that natural phenomena are treated - as in most of Thomas Mann's fiction - impressionistically and symbolically. They are described from an individual point of view, vividly, with telling sensory detail, with sympathy too, but always with regard to their symbolic value. Nature as concept is treated as equivalent to Life, to existence, to being, as opposed to non-being, to nothingness, but the essential differences between non-human nature and man are, as always, highlighted. In this fragment, as in no other work of Thomas Mann, the impermanence, the transitoriness of Life, of Being, against the vast, the timeless background of nothingness is made explicit. It is perhaps because of this that the work was never finished.

NATURE AND NATURAL PHENOMENA IN THOMAS MANN'S FICTION

XI TAKING STOCK

1. Preamble

Having now reviewed in relation to each individual work the modes of presentation and the symbolic values of natural phenomena as well as the values ascribed to nature as concept, I should like to try to draw all these observations together to see if a pattern or several patterns of presentation or symbolism in respect of nature may be detected in Thomas Mann's fictional *oeuvre* as a whole.

As already discussed, the secondary literature contains many references to nature as concept. These references almost all relate to Nature as the antithesis of *Geist* or of Art. It seems to have been generally assumed that Thomas Mann's importance and originality resides principally in his capacity to illuminate and illustrate the workings of spirit or intellect. This point of view is, of course, largely justified. Thomas Mann was above all interested in the human mind and its place in the universe. His attitude to psychology is well expressed by Adrian Leverkühn in the following remark to Zeitblom:

"Sagen wir als Psycholog [...] Aber es sind das, glaub' ich, die wahrheitsliebendsten Leute." (VI, 251)

Thomas Mann was interested in the human psyche and he was interested in the truth. He was also interested in the universe. His interest in nature was certainly not restricted to its role as adversary or counterpoise to mind. In any case part of his originality lies in his recognition that the human psyche encompasses much more than *Geist*.

In view of the fact that nature as concept has received much more critical attention than has the presentation of natural phenomena I propose to deal with this aspect of the matter first in this summing up, before going on to review the ways in which natural phenomena and their symbolic connotations are presented.

2. Nature as Concept

We have already seen that in Thomas Mann's earliest short fiction the word *Natur* very rarely occurs. In this connection there are three key passages in this phase of Mann's fiction. The first is that paragraph from *Gefallen* which I have already quoted, in which the hero communes with the lilac tree outside his beloved's lodgings. In this nature appears as a benign, even friendly presence. The final part of the framework of the *Novelle*, however, implies that Nature is a cheat.

The second key passage is that which I quoted from *Der kleine Herr Friedemann*, where nature is seen as silent, eternally indifferent but as a source of repose and tranquillity. In the end it is in nature - that is in the river - that Friedemann finds eternal rest. Again Nature is shown as an untrustworthy source of comfort.

Thirdly there is that passage from *Tobias Mindernickel* beginning *Allein[...] Esau besaß eine gute Natur*. Esau, who is the embodiment of natural, uncritical vitality, has a good nature. He recovers from the wound inflicted by his life-hating master very rapidly. In this context Life and Nature are more or less synonymous.

In *Buddenbrooks* nature is identified by old Johann Buddenbrooks as a force to be tamed for man's own convenience. For his son, Jean, however, it is associated with freedom - freedom at any rate to unwind on Sundays - and, implicitly, with that nineteenth century pietism and religiosity which contrasts with his father's vigorous rationalism. For Grünlich love of nature is a weakness. He admits it explicitly. For Thomas Buddenbrook nature is associated with freedom also, and its worship is - in some sense - a substitute for the *Frühpredigt* of orthodox religion. For Tony nature is permanently associated with purity and with genuineness. For all these characters Nature is the antithesis of Life, which in this novel is equivalent to the World, that is, the world of commercial competition.

In *Tristan* nature is specifically identified as the motive for Gabriele Eckhof's leaving her childhood home with its enchanted garden to marry Klöterjahn. Implicitly it is personified by the infant Klöterjahn, who also represents the triumph of robust vitalism. In the dualism of this *Novelle* Nature is thus aligned with Life and against the life-hating pseudo-intellectualism of Spinell.

In *Tonio Kröger* nature is associated with spring and its pure naturalness, with feeling as opposed to intellect. In this *Novelle* there is a persistent tension between Nature and Intellect which is finally resolved in a sort of wistful reconciliation which issues in and is expressed by art.

After *Tonio Kröger* nature as concept receives no explicit mention in Thomas Mann's fiction until *Der Zauberberg*. In this, as we have seen, it figures in various debates between Settembrini and Naphta, which are however invalidated by Hans Castorp's conclusion that man is master of the antitheses. Hans Castorp's own reflections on nature are contained mainly

in the section *Forschungen*, which is essentially an encyclopaedic review of contemporary ideas regarding cosmology and natural science. The view that the whole of creation is a sort of condensation - a gathering, a suppuration - of non-matter, that organic nature is a heightening of that condensation and that man is the culmination of the same progressive condensation and complexification is clearly in keeping with post-Darwinian, Einsteinian notions of the universe. The suggestion that life is a disease of non-matter imparts a Schopenhauerian colouring to the view. Nevertheless nature and life in the form of Clawdia Chauchat are seen as highly desirable.

Thereafter Thomas Mann's view of Nature as expressed in his fiction does not show much further evolution. In *Lotte in Weimar* Nature is identified repeatedly by Goethe as an essential element of human nature. Man is explicitly identified as the bridge between nature and spirit. He is the master of this antithesis. Similarly with Joseph. In *Doktor Faustus* we have a restatement of the view of creation already outlined in *Der Zauberberg*. Nature is seen as the whole of creation, morally indifferent if not actually evil. Man is a portion of vile nature, not overgenerously endowed with spirituality.

In *Krull* we have again a post-Darwinian, post-Rutherford, Einsteinian view of the universe. The view here is loftier than ever. Being (which is explicitly equated with nature) is just a brief episode in the vast expanse of nothingness. Man is the culmination of natural evolution. He is distinguished by his ability to appreciate the impermanence of his situation, to discern patterns of recurrence and to celebrate the impermanence and the patterns by symbolic gestures - by art.

In his final work of fiction, *Die Betrogene*, Thomas Mann shows nature as beautiful, alluring even at times, at other times repulsive and cruel. But he allows Rosalie the final word in praise of Nature.

As far as nature as concept is concerned Thomas Mann begins by regarding the whole of life as a form of error, an illusion in which happiness is a mirage, suffering and death the only certainties. He finishes in a slightly different position. The emphasis on illusion and suffering is less. The emphasis on impermanence is much greater. Man with his unique capacity for thought and memory and image-making is still the supreme being.

Kim has compared Thomas Mann's attitude to nature with that of Stifter. According to her, for Stifter Nature is an expression of God's power and love. In *Hochwald*, for instance, she says, *wer dem Hochwald zuhört, der vernimmt von ihm "lautes Prachtvolles und Geheimnisreiches und Liebevollles" von Gott.*⁷⁵ However, though this is Stifter's ostensible position, as Swales and Swales have pointed out, there is a subtext which is expressed in the ambiguity of many of his terms.⁷⁶ For instance in *Bergkristall*, when the children are in danger of falling asleep in their ice cavern, we have this passage:

*so würden sie den Schlaf nicht haben überwinden können, [...] wenn nicht die Natur in ihrer Größe ihnen beigestanden wäre.*⁷⁷

The ambiguity here is in the word *Größe*, which may be interpreted as 'magnanimity' or as 'vastness'. In the latter interpretation nature is rather less benign, more threatening or at least more indifferent, not so dissimilar to Thomas Mann's view.

3. Natural Phenomena

a. Presentation.

Natural phenomena in Thomas Mann's fiction are presented in a variety of modes: emblematically, for instance, as in the case of the three eagles which we have considered; naturalistically as in the case of the vegetation in *das Revier*; purely as symbolic referents without any description at all - as with *der Lindenbaum* in *Der Zauberberg*. For the most part however the mode of presentation is less easily classified.

The question of whether or in what sense and to what extent Thomas Mann's fiction is in the realist tradition has been very extensively debated, generally with particular reference to *Buddenbrooks*. Rothenberg's work is the fullest treatment of this subject. By his rather arbitrary criteria Thomas Mann was not a realist, not even in *Buddenbrooks*. His point of view is too aristocratic, too dualistic; there is too much symbolism.⁷⁸ Swales on the other hand has argued very persuasively that, at least in *Buddenbrooks*, Thomas Mann is a realist in so far as he documents the social and cultural reality of his world.⁷⁹

It is not within the scope of this thesis to enter into this controversy.. I have already indicated briefly in relation to each of Thomas Mann's major works the extent to which I believe he does attempt to portray the material reality of his world or worlds. In almost all his novels the clothes people wear, the furniture they use, their means of transport, the styles of architecture, all the trappings of the lives of the characters, are precisely documented and are consistent with a recognisable actual time and place.

Thomas Mann speaks again and again of *Exaktheit* or *Genauigkeit* when discussing his own relationship with reality in his

fiction. For example, writing to Kurt Martens about *Herr und Hund*, he says:

*Die Sache ist eben die, daß man, um das an^{und} für sich
Nichtige interessant zu machen, sehr exakt sein muß... (Br,
II, 146)*

And in his lecture on *Joseph und seine Brüder* he says:

*Was aber ist das: Ausführung des Kurzgefaßten ins
Einzelne? Es ist Genauigkeit, Realisierung, das Nahe-
Heranrücken von etwas sehr Fernem und Vagem, so daß man es
mit Augen zu sehen und mit Händen zu greifen glaubt...
(XI, 655)*

And it is not only in relation to his own work that he insists on exactitude. Writing to his daughter Monika about her book *Gedanken am Fenster* he says:

*Wahrheitsliebe und genaue Erinnerung ist beim Schreiben
das Erste und Letzte. Bildet Quecksilber eine "Pfütze",
wenn das Thermometer zerbricht? Es tründelt doch eher in
Kugeln herum, die in einander laufen... (Br, III, 74)*

*Wahrheitsliebe und genaue Erinnerung ist beim Schreiben das
Erste und Letzte.* These words might serve as Thomas Mann's epitaph.

Similarly in the last year of his life, writing to Walter Rilla to comment on his novel "Seeds of Time", he says:

*Auf die Gefahr hin, pedantisch zu erscheinen, möchte ich
zwei sachliche Einwände äußern. Gleich zu Anfang ist ein
entscheidendes Erlebnis des Kindes Barbara der Anblick
eines eine Kuh begatte-nden Stieres. Nun glaube ich
nicht, daß es dabei zugeht, wie Sie es schildern, nämlich
eher wie auf einem Hühnerhof denn auf einer Viehweide.
Meines Wissens wird die befruchtende Kuh sorgfältig*

bestimmt, und der Stier kann keineswegs nach Belieben seinem Vergnügen nachgehen.

Oder etwas Anderes: Sie beschreiben das Eintreten der Kindsbewegungen bei der hoffenden jungen Frau. Schon daß sie, noch dazu mit einem Arzt verheiratet und ständig unter spezialistischer Aufsicht stehend, so unmäßig darüber erschrickt, ist mehr als unwahrscheinlich, da doch jede werdende Mutter rechtzeitig über diesen Vorgang informiert wird. Ganz unmöglich ist es, daß der herbeigerufene Gynäkologe die Lage für völlig normal erklärt und das Erscheinen des Kinds für die nächsten fünf bis sechs Wochen voraussagt, während die Bewegungen ziemlich genau in der Mitte der Schwangerschaft einsetzen... (Br, III, 399-400)

Truth to nature is after all what Thomas Mann seemed to be insisting on.

Wysling⁸⁰ has shown in detail to what enormous lengths Thomas Mann went to get the surface, the scientific, the factual and historical particulars of his fictions authentically correct. Even for his last work, *Die Betrogene*, he not only quizzed medical friends about the signs and symptoms of carcinoma of the uterus but he took steps to obtain the details of the boat services from Düsseldorf to Schloß Holterhof. And in preparation for *Joseph und seine Brüder* he not only read vast quantities of literature regarding the mythologies and religions and geography of the Middle East and immersed himself in egyptology and the archaeology of the region and collected newspaper cuttings, postcards, calendar pictures, relating to Egypt and Canaan but he also made two visits to the Middle East to see for himself the terrain, the people, the vegetation and the monuments.

As far as natural phenomena are concerned he shows in virtually all his fiction the same concern for, the same respect for scientific accuracy, surface verisimilitude, historical and geographic authenticity as he does for dress, furniture, buildings and other artefacts.

The *Exaktheit* which he strives for does not consist in the accumulation of redundant detail. It consists rather in the precise rightness of the detail. This of course implies precision of vocabulary. It is in this that, in my view, Thomas Mann's special claim to distinction lies - at least as far as his depiction of surface reality is concerned.

Both Rothenberg⁸¹ and Kim⁸² have commented on the narrowness of the range of colours in Thomas Mann's palette in his description of landscape. His colours are characterized as subdued (*abgetönt* or *pastellartig*) and a criticism seems to be implied in this, as if the landscapes he describes - around Lübeck for instance - were full of bright pure colours. In fact the subtlety of the colouring of his landscapes as well as of his animals and his people is one of the more impressive aspects of his descriptive techniques.

A good example of this is that passage from *Tonio Kröger* which I quoted on page 28:

Manchmal war es dort still und sommerlich. Die See ruhte träge und glatt, in blauen, flaschengrünen und rötlichen Streifen, von silbrig glitzernden Lichtreflexen überspielt, der Tang dorrt zu Heu in der Sonne, und die Quallen lagen da und verdunsteten. Es roch ein wenig faulig und ein wenig auch nach dem Teer des Fischerbootes, an welches Tonio Kröger den Rücken lehnte, - so gewandt, daß er den offenen Horizont und nicht die schwedische Küste vor Augen hatte; aber des Meeres leiser Atem strich rein und frisch über alles hin.

Und graue stürmische Tage kamen. Die Wellen beugten die Köpfe wie Stiere, die die Horne zum Stoße einlegen, und rannten wütend gegen den Strand, der hoch hinauf überspült und mit naßglänzendem Seegras, Muscheln und angeschwemmtem Holzwerk bedeckt war. Zwischen den langgestreckten Wellenhügeln dehnten sich unter dem verhängten Himmel blaßgrün-schäumig die Täler; aber dort, wo hinter den Wolken die Sonne stand, lag auf den Wassern ein weißlicher Sammetglanz. (VIII, 324)

Such precise and subtle depiction of the exact shading of colour as we have here in *Die See ruhte träg und glatt, in blauen, flaschengrünen und rötlichen Streifen, von silbrig glitzernden Lichtreflexen überspielt* and *zwischen den langgestreckten Wellenhügeln dehnten sich unter dem verhängten Himmel blaßgrün-schäumig die Täler; aber dort, wo hinter den Wolken die Sonne stand, lag auf den Wassern ein weißlicher Sammetglanz* is entirely typical of Thomas Mann's descriptive writing.

And this:

Bauschans Färbung ist sehr schön. Sein Fell ist rostbraun im Grunde und schwarz getigert. Aber auch viel Weiß mischt sich darein, das an der Brust, den Pfoten, dem Bauche entschieden vorherrscht, während die ganze gedrungene Nase in Schwarz getaucht erscheint. Auf seinem breiten Schädeldach sowie an den kühlen Ohrlappen bildet das Schwarz mit dem Rostbraun ein schönes, samtenees Muster...(VIII, 405)

The meticulous observation is recorded in language of marvellous specificity. Even apart from the description of colouring the adjective *kühl* applied to the dog's ears shows an extraordinary perspicacity.

The description of Lorchen quoted on page 49 contains several details of colouring. For instance:

Beißers Haar ist unregelmäßig blond, noch in langsamem Nachdunkeln begriffen, ungeschickt angewachsen überall, struppig, und sieht aus wie eine kleine, komische, schlechtsitzende Perücke. Lorchens dagegen ist kastanienbraun, seidenfein, spiegelnd und so angenehm wie das ganze Persönchen. [...] Ihre weit auseinanderliegenden Augen sind goldig braun und haben einen süßen Schimmer, den klarsten und lieblichsten Blick. Die Brauen darüber sind blond. (VIII, 628)

Lorchen's eyes were described in an earlier passage - when she was a baby - as *himmelblau... den hellen Tag widerstrahlend*. This gave rise to some correspondence between Thomas Mann and a critic who accused him of inconsistency (XI, 617-620), when in fact, Mann claimed, he had recorded precisely the change in the colour of the child's eyes.

Such precise, minutely accurate descriptions of visual phenomena give the lie to Thomas Mann's claim that he was not an *Augenmensch* but an *Ohrenmensch*. He was both - as his widow attested in her memoirs⁸³.

I have already commented on the frequency and effectiveness of Mann's use of auditory data in his descriptions. Outstanding examples are the reference to the *blechern-friedlich, einfältig-musikalisch* sound of the cowbells in the alpine meadows in *Der Zauberberg* and the reference to the sound of the cows, *die umherwandernd das kurze, erwärmte Mattengras [...] rupften* (III, 351), the susurrus of the sea in *Buddenbrooks*, the braying of the asses in the night scene I quoted from *Joseph und seine Brüder*. There is also the auditory analogy of the image of the sustained crescendo tenor note to convey the impression made on Hans Castorp by the beauty of the *Traumlandschaft* in *Der Zauberberg*.

It is however not just visual and auditory data that Thomas Mann gives us in his descriptions of natural phenomena. There are also olfactory sensations (for instance, the *scharfer Raubtiergeruch* of the lions which mixes with the smell of the stables in the Circus Stoudebecker and the *beizender Dunst* of the jackal in *Joseph und seine Brüder*, the smell of the seaweed, jellyfish and tar in the passage quoted from *Tonio Kröger* above), and tactile and thermal sensations: the cool feel of Bauschan's ears, the oppressive heat and atmospheric pressure

which is instrumental in killing Consul Jean Buddenbrook or which presages disaster in *Mario und der Zauberer*.

The exactness of observation and the precise subtlety of such descriptions do bring before our eyes and ears and indeed all our senses a world which we recognise as in some sense real. And the exactness of the observation is matched by the precision of the choice of words - not only for their value as signifiers but for their sound and the rhythms of the syntax.

Rothenberg has commented on the perfunctoriness of Thomas Mann's landscape descriptions⁸⁴. Kim applied the adjective sketchy (*skizzenhaft*)⁸⁵. I have used the same word myself. There is something sketchy about almost all his landscape descriptions. The only exception is the description of *das Revier*, where the technique is more nearly naturalistic and, as I suggested earlier, owes something to the influence of Stifter. Elsewhere only salient details are given. Landscape seldom occupies the foreground of any passage. It serves as background. It is interspersed throughout the narrative. It is my contention, however, that the precise rightness of the detail which is supplied and of the wording which describes it constitutes the special distinction of Thomas Mann's descriptive technique and of many of the passages of landscape description which I have quoted elsewhere in this thesis. It is noteworthy too that landscape is never presented without the inclusion of some man-made object, whether it be a boat seen in the distance on the sea or a hay-barn in a meadow or a church glimpsed behind distant hedges. These objects give the landscape a human scale, and constantly remind us of the complex processes of interplay between man and nature.

All of the above is, I believe, evidence in support of a claim for Thomas Mann as a realist. But of course he is not just a realist. An added distinction of his descriptive writing is

that, over and above its precise physical, sensory detail, it illuminates and illustrates deeper - conceptual, psychological, metaphysical - realities. It functions symbolically. The symbolism too is conveyed by the precise choice of words.

I have already commented in connection with individual passages and individual works on the symbolic resonance of the language and the imagery, and the secondary literature on this subject is so vast that any further documentation would be superfluous. In relation to *Buddenbrooks*, however, the papers by Swales⁸⁶ and by Sheppard⁸⁷ give an up-to-date view of the topic, while in relation to *Der Zauberberg* Heftrich's book *Zauberbergmusik* is a comprehensive treatment of symbolic themes.⁸⁸

One further attribute of Thomas Mann's descriptive technique deserves comment. This is the subjectivity of his descriptions. Except in a few passages the reader is always made aware of the individual point of view from which the natural phenomenon is being seen. Even in *Buddenbrooks* and the early short fiction the scene is set and viewed from a personal point of view. In *Buddenbrooks* of course the point of view varies from time to time. The sea for instance is experienced at times by Tony, at others by Hanno. In *Der Zauberberg*, as I have stressed earlier, the view of the scenery is almost always refracted through the senses of Hans Castorp.

Even when the viewpoint is that of the anonymous narrator it is not objective. For instance the little yellow dog in *Der Weg zum Friedhof* is *Goldes wert* and Hulda, the donkey in *Joseph und seine Brüder*, is *ein reizendes Geschöpf*. The subject is almost always given his say. Such subjectivity, such placement of the subject in relation to the object or objects described, not only gives the scenes described a sharper, more individual focus, it contributes to the psychological and philosophical resonance of the descriptions. Where the point of view is unclear, as for

instance in the description of the blighted wood or the waterfall in *Der Zauberberg*, the focus is less sharp, the image less resonant.

Finally, it is, I think, instructive to compare Thomas Mann's presentation of nature with that of two novelists of an earlier generation for whom Mann had great respect and who undoubtedly exercised some influence on his writing.

The first is Theodor Storm. I have already noted some resemblances between the style of the second section of *Tonio Kröger* and that of *Immensee* and the fact that Thomas Mann was reading Storm while he was writing *Tonio Kröger*. Storm's language is simpler, his system of imagery and symbolism is also much simpler. His charm is, by and large, the charm of the Holstein landscape, thinly populated, gently undulating, unspectacular, a little bleak. It is probably no coincidence that the passages in *Tonio Kröger* which are reminiscent of Storm are those that relate to Tonio's stay in Denmark in a very similar landscape.

The following passage, however, has pre-echoes of a different work:

*Über sie hinweg öffnete sich eine weite sonnige Landschaft. Tief unten lag der See, ruhig, dunkelblau, fast ringsum von grünen, sonnenbeschienen Wäldern umgeben; nur an einer Stelle traten sie auseinander und gewährten eine tiefe Fernsicht, bis auch diese durch blaue Berge geschlossen wurde. Quer gegenüber, mitten in dem grünen Laub der Wälder, lag es wie Schnee darüber her; das waren blühende Obstbäume, und daraus hervor, auf dem hohen Ufer, erhob sich das Herrenhaus, weiß mit roten Ziegeln. Ein Storch flog vom Schornstein auf und kreiste langsam über dem Wasser. - "Immensee!" rief der Wanderer. Es war fast, als hätte er jetzt das Ziel seiner Reise erreicht, denn er stand unbeweglich und sah über die Gipfel der Bäume zu seinen Füßen hinüber ans andere Ufer, wo das Spiegelbild des Herrenhauses leise schaukelnd auf dem Wasser schwamm.*⁸⁹

The distant view closed off by blue mountains and the blossom appearing like snow are reminiscent of certain passages in *Der Zauberberg* or - strictly speaking - *vice versa*. Storm's landscape in this instance is, of course, a gentler, more domesticated landscape than that of *Der Zauberberg*, but it is also true that for the most part the landscape of *Der Zauberberg* is described in terms which do not emphasize the vastness of the mountains or the depth of the view. It is only really in *Schnee* that we are given a sense of the destructive power of nature. In Storm's *Der Schimmelreiter* we get a similar sense of the terribleness of nature, but Storm's descriptions are shorter, pithier perhaps, less detailed certainly and less resonant.

The second is Stifter. Again, in my discussion of *Herr und Hund*, I called attention to the fact that Mann was reading Stifter's work at the time he was writing his idyll and that the description of *Das Revier* owes something to Stifter's influence. One of the principal characteristics of Stifter's writing about nature is the simplicity of his style, the flatness, the lack of rhythmic variety. As Swales has pointed out, his attitude to the world is characterized by "reverence for the given things of the world"⁹⁰. For Stifter nature seems to consist mainly of inanimate things. Animal nature scarcely enters into his world - except in so far as his human characters partake of the animal. Stifter seems to be trying to let things speak for themselves. In his descriptive writing the subject is as unobtrusive as possible. A good example is the description of snow in *Bergkristall*:

Die Kinder gingen jetzt mitten auf dem Wege, sie furchten den Schnee mit ihren Füßlein und gingen langsamer, weil das Gehen beschwerlicher ward. Der Knabe zog seine Jacke empor an dem Halse zusammen, damit ihm nicht der Schnee in den Nacken falle, und er setzte den Hut tiefer in das Haupt [...]

Der von der Großmutter vorausgesagte Wind war noch immer nicht gekommen; aber dafür wurde der Schneefall nach und nach so dicht, daß auch nicht mehr die nächsten Bäume zu erkennen waren, sondern daß sie wie neblige Säcke in der Luft standen [...]

Sie gingen auf ihrem aufwärtsführenden Wege fort. Die hinter ihnen liegenden Fußstapfen waren jetzt nicht mehr lange sichtbar; denn die ungemaine Fülle des herabfallenden Schnees deckte sie bald zu, daß sie verschwanden. Der Schnee knisterte in seinem Falle nun auch nicht mehr in den Nadeln, sondern legte sich eilig und heimlich auf die weiße, schon daliegende Decke nieder. Die Kinder nahmen die Kleider noch fester, um das immerwährende allseitige Hineinrieseln abzuhalten.⁹¹

If we compare this with Thomas Mann's treatment of a very similar theme in *Der Zauberberg* we see that the differences are striking. In *Bergkristall* the syntax is very simple and, although the scene is to some extent experienced from the point of view of the children, this slant is given minimal emphasis. For the most part the coming of the snow is seen through the eyes of an impersonal narrator. There is some very fine, telling detail - e.g. *Der Schnee knisterte in seinem Falle nun auch nicht mehr in den Nadeln* - but there is no symbolic resonance, no echo of psychological or philosophical considerations. This is not to say that the story as a whole does not have symbolic overtones, but the symbolism is not all pervasive as it is in similar passages by Thomas Mann.

b. Symbolic Values

I want now to discuss briefly the symbolic value of those natural phenomena which feature prominently in the whole body of Thomas Mann's fictional *oeuvre* and to include in this review a consideration of the role of young children in this *oeuvre*.

(i) Inorganic Nature and Landscape.

I have bracketed landscape with inorganic nature because, although inorganic nature sometimes features in Thomas Mann's fiction in isolation, landscape always contains inorganic nature, and vegetable nature almost never figures except as part of landscape.

Landscape as opposed to seascape, as already observed, generally features as background to the narrative or plot of Thomas Mann's fictions. In only two works does it occupy the foreground. The first is *Herr und Hund*. Michael Mann has analyzed and explored the symbolism of the images in the book - the gravel walks of the unfinished housing estate with their literary street names being reclaimed by the wilderness, the wateriness of the *Revier*, the echoes of the sea in the rushing of the Isar and so on. The daily walks with the dog in this leafy, watery, half submerged landscape certainly represent for the master a turn to the right, away from the city, from business and busyness, away from bourgeois responsibility, towards timelessness, naturalness, wilderness and even wildness.⁹²

The other is *Der Zauberberg*, and I think I have already shown how the sum total of the landscape descriptions in this novel is in effect the Magic Mountain, with its *rauschende Abgeschiedenheit*, its mountain meadows, its quietness broken only by the sound of the cows grazing, its pure empty air, its icy purity, its confused seasons and time. Almost all the descriptive passages emphasize the isolation of this world from time and the workaday world of the *Flachland*. In this sense the symbolic value of the landscape of *Der Zauberberg* is very similar to that of *Herr und Hund*.

Halbnatur in the form of a garden or gardens is a recurrent theme in Thomas Mann's early fiction. It figures especially

prominently in *Buddenbrooks* but also importantly in *Tonio Kröger* and *Tristan*. In all three works the walled garden is identified with childhood happiness, with freedom from the demands of the world. It is literally a paradise.

As already noted the significance of the sea for Thomas Mann personally and its symbolic value in his fiction have been reviewed by Feuerlicht⁹³. However, I think it is appropriate to summarise here the findings of this thesis in relation to the symbolism of the sea.

For Thomas Mann the sea has cosmic significance. It represents the vast, indifferent, effortless and relentless power of Nature. It can also stand for the fierce, exultant, exuberant vitality of young love, at other times for the immense - infinite and eternal - expanse of time and space. It represents the release from time and space of school holidays by the sea, the mother on whose bosom the human spirit can find rest. Elsewhere it represents the final release of death. And it is surely no coincidence that it was while Thomas Mann sat in his *Strandkorb* on the beach at Noordwijk in July 1955 that his final illness declared itself.

On a different level the sea, the slow rhythmic beating of the waves on the shore, represents for Mann the rhythm of epic prose. As he says in *Lübeck als geistige Lebensform*:

An diesem Ort gingen das Meer und die Musik in meinem Herzen eine ideelle, eine Gefühlsverbindung für immer ein,

und es ist etwas geworden aus dieser Gefühls- und Ideenverbindung - nämlich Erzählung, epische Prosa: - Epik, das war mir immer ein Begriff, der eng verbunden war mit dem des Meeres und der Musik, sich gewissermaßen aus ihnen zusammensetzte, und wie C.F.Meyer von seiner Dichtung sagen konnte, allüberall darin sei Firnelicht, das große, stille Leuchten, so mochte ich meinen, daß das Meer, sein Rhythmus, seine musikalische Transzendenz auf irgendwelche Weise überall in meinen Büchern gegenwärtig ist . (XI, 388-389)

And his essay on "Anna Karenina" (1940) begins with an extended description of the sea, leading up to a reprise of the theme of epic prose and the rhythm of the sea.

Situationsmäßig verwirklicht sich mir eine alte, fast möchte ich sagen: eingeborene Ideenverbindung. - die

seelische Einheit zweier Elementarerlebnisse, von denen eines des anderen Gleichnis ist: des Meeres und der Epik. Das Element der Epik mit seiner rollenden Weite, seinem Hauch von Anfänglichkeit und Lebenswürze, seinem breit anrauschenden Rhythmus, seiner beschäftigenden Monotonie - wie gleicht es dem Meer, wie gleicht ihm das Meer! Es ist das homerische Element, das Ewig-Erzählerische als Kunst-Natur, als naive Großartigkeit, Körperlichkeit, Gegenständlichkeit, unsterbliche Gesundheit, unsterblicher Realismus. (IX, 623)

Though for Gustav von Aschenbach the sea means decay and death, for his creator it meant immortal health, immortal realism.

Snow has something of the same symbolic value as the sea - at any rate in *Der Zauberberg*. It symbolises purity, the absence of individuation, nothingness, the threat of death, yet at the same time a challenge to adventurousness, above all purity.

(ii) Animal Nature.

Animals of one sort or another achieve a surprising degree of prominence in Thomas Mann's fiction. Leaving aside Bauschan for the time being, one has only to think of the other dogs that appear more or less briefly for no very obvious reason, with no very obvious role or symbolic function, in his work: the little yellow dog in *Der Weg zum Friedhof* (André Banuls has commented on this animal at some length⁹⁴), the dog in *Das Eisenbahnunglück*, the two dogs (Suso and Kaschperl) in *Doktor Faustus*. These are creatures which lend a moment's humour to the narrative but do not contribute to the action. They provide what Thomas Mann referred to in relation to *Doktor Faustus* as *Durchheiterung*. They are there, as it were, for decoration, representatives of a simple, unassuming order of being.

Esau in *Tobias Mindernickel* is of course a major protagonist in that story and quite clearly symbolises the exuberance, the superabundant vitality, the resilience and the forgivingness of nature. Perceval in *Königliche Hoheit* does have a small role to play. He is at any rate a symbol, though he does not affect the action of the novel. He is, as already indicated, to some extent the canine equivalent of the Countess Löwenjoul, a noble, sensitive creature, partially unhinged by adverse circumstances - an object of sympathy, *rührend und brav*. He represents a requirement for sympathy. Perceval is in fact in some ways analogous to the grotesques of Thomas Mann's earlier stories - *der kleine Herr Friedemann*, *Tobias Mindernickel*, *Lobgott Piepsam*. (Edward Diller has drawn attention to the animality of the grotesque heroes of Thomas Mann's early fiction⁹⁵.) But over and above this he has the exuberance, the unbounded energy of Esau. He represents, in some sense, the Life Force. He is therefore a complex symbol - representing in sum perhaps the fusion of Life and Grotesquerie or Life and aristocratic/artistic sensitivity.

To return to Bauschan: I believe I have already demonstrated in Chapter II the vividness and the detailed accuracy with which Thomas Mann has portrayed the exuberance and innocence of this dog. Michael Mann in the study already alluded to has shown how Bauschan represents, in some sense, the irresponsible *Taugenichts* of Eichendorff's fiction.⁹⁶ He is at any rate an accomplice of his master in his truanting from the demands of *Lebenstüchtigkeit*.

It is of interest to note that Thomas Mann used the dog as a metaphor in an early letter to Grautoff (Br. G, 68) in which he refers to *der Hund im Souterrain* and the need to keep him *an der Kette*. Here clearly the dog is a metaphor for libido. Suso and Kaschperl in *Doktor Faustus* may thus be seen as symbols of sexuality. However, this aspect of their nature is

never explicitly mentioned - no more than it is mentioned in relation to Bauschan or Perceval. Indeed Perceval - as his name suggests - is something of a holy fool. In fact it may be argued that Thomas Mann's dogs in general represent much the same as his young children, that is life in its pre-intellectual, pre-social, pre-sexual state.

The other animals which I have alluded to in my consideration of the individual works, the halibut in *Buddenbrooks*, the pheasants and horses in *Königliche Hoheit*, the camels and Hulda, the donkey, in *Joseph und seine Brüder* have no very weighty function in the scheme of the works, yet they are described with an exact eye for detail and also with sympathy, the sympathy of one who is willing, however briefly, to identify with these members of the animal kingdom, to see the world from their point of view.

It should be noted in passing that Thomas Mann does anthropomorphise some of his animals - the pheasants, the camels and the donkey to some extent. With Bauschan, as Stütz has shown⁹⁷, his attribution of thoughts and feelings and even words is not really anthropomorphism but reasonable inference of the animal's state of mind.

(iii) Young Children

There are only two young children in Thomas Mann's early short fiction and they are very different one from the other. The first is *der kleine Herr Friedemann*, and he is described as follows:

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

Füße aber waren zartgeformt und schmal, und er hatte große, rehbraune Augen, einen weichgeschnittenen Mund und feines, lichtbraunes Haar. Obgleich sein Gesicht so jämmerlich zwischen den Schultern saß, war er doch beinahe schön zu nennen. (VIII, 78)

The other is the infant Klöterjahn and we have already seen in Chapter II what a formidable picture of uninhibited, ruthless vitality he presents.

These two children then - the one pale, misshapen, with the soft eyes of a roe deer, the other well formed, robust, blonde and rosy cheeked - clearly represent the two dialectically opposed forces which are the main protagonists of Thomas Mann's early work: Life and Artistic Sensibility.

Hanno Buddenbrook bears a strong resemblance to little Johannes Friedemann, as we have seen in Chapter III. He has the same pale skin, the same soft dark hair, the same dark shadows in the corners of his eyes.

Klaus Heinrich in *Königliche Hoheit* is clearly cast in the same mould. He has the same facial features as Hanno and little Johannes and, like the latter, he has a congenital deformity. (In passing, from the medical point of view it is very unlikely that the nursemaid was to blame for Friedemann's hunch back.)

Lorchen, in *Unordnung und frühes Leid*, has the distinction of being the only female child to have a lead role in Thomas Mann's fiction. She is, as we have seen, a tender, sensitive creature, impressionable, easily moved to petulance and tears. She has the tell-tale blue vein on her temple, mark of the sensitive intellectual. Her younger brother, Beißer, it is true, seems to be made of tougher stuff.

In *Der Zauberberg* there are really no young children - except in so far as Hans Castorp himself is seen in flashback - and then he is seen from the inside, in a sense not seen at all, since we, the readers, are looking out at the world through his eyes. Yet we get the impression that as a young boy he was an unusually quiet, thoughtful, observant, sensitive child - no doubt partly as a result of his repeated experience of bereavement, an experience which he shared with his creator.

Benjamin, in *Joseph und seine Brüder*, is a tender, vulnerable boy, marked with the sadness and sense of guilt for his mother's death.

Echo (Nepomuk), in *Doktor Faustus*, is the most fully realised of all Thomas Mann's very young children. We have already seen in Chapter VIII how he resembles Hanno Buddenbrook and Klaus Heinrich in several ways, with his elfin charm, his ethereal sweetness. We have noted too that there is a suggestion in Zeitblom's account of him that he is half angel, recently arrived from a higher sphere, a messenger indeed from on high.

In *Der Erwählte*, as we have seen in Chapter IX, the infant twins, Sibylla and Wiligis, are described in similar terms to those which are used to describe Echo. They are angelic creatures only recently descended from heaven. Gregorius, though described at his birth with equally tender admiration, is described by the Abbot of St Dunstan as "*ein so wohlgetanes, zur Liebe reizendes Kind*". As pretty as his own parents, with the same brown hair, narrow skull, long eyelashes and lovely features as his mother, he is - like the infant Klöterjahn - well made. And in *Krull* we have the suggestion that childhood forms of human types are more attractive than the adult forms.

All these children - with the possible exception of Anton Klöterjahn - have one thing in common: they are vulnerable.

They are all described too with a tenderness and sensitivity which could be characterized as maternal. The frequent use of diminutive forms is quite striking; many of the later descriptive passages (relating to Lorchchen, Echo, Wiligis and Sibylla and Gregorius) might even be characterized as doting. It is only really in the descriptions of Johannes Friedemann and Anton Klöterjahn that the narrator retains some ironic distance. These are creatures of great delicacy and vulnerability, of uncertain, quasi-divine provenance whose future too is obscure.

Koopmann has pointed out in detail the resemblances between Hanno, Tonio Kröger and Tadzio and concludes that all three are representatives of Thomas Mann's own childhood self. He says:

*Tadzio ist, kurz gesagt, die Mythisierung Hannos und damit nichts Geringeres als die Mythisierung der eigenen Jugend.*⁹⁸

Childhood itself, as Dieter Adolphs has pointed out⁹⁹, is in general seen as a time of happiness, a prelapsarian state, a sort of paradise, before Life or the World has asserted its demands on the individual, before the child's natural integrity has been distorted, dulled or discoloured by 'the contagion of the world's slow stain', to borrow Shelley's phrase.¹⁰⁰

4. Conclusions

Thomas Mann's reputation as primarily a novelist of ideas is of course not unjustified. And, as Rothenberg has emphasized¹⁰¹, his thinking was very much in a dualistic mode. He tended to think in terms of theses and antitheses and certainly his early work is preoccupied with antinomies, such as *Geist/Leben*, *Bürger/Künstler*, *Kunst/Natur*, while his later work is to some

extent preoccupied with proposing a synthesis of these antinomies. I hope, however, that my thesis has helped to show that this somewhat forbidding view of Thomas Mann as novelist does less than justice to his novelistic art. Firstly, I have endeavoured to show that Mann has a greater delight in acknowledging, and a greater gift for describing, the material world than has hitherto been generally recognised. Secondly: when one examines carefully the various modulations of nature - as concept or as phenomena - in Mann's fiction, one discovers, not fixity and schematisation, but variety and empiricism. To put it most simply: nature can embody and mean different things in different contexts.

In Thomas Mann's early work Nature as concept is seldom explicitly discussed. Natural phenomena appear as weather, the seasons, flowers (generally lilac blossom or jasmine), dogs and the sea. Of these the sea is presented at greatest length and in most detail. It is presented from a variety of points of view and in a variety of moods. Its symbolic value varies with the point of view from which it is experienced and the state of the sea, whether calm or stormy or simply majestically rolling. Dogs feature prominently in two early works and are described very vividly and with great affection. Their principal characteristics are exuberance, vigorous activity, excitability. In Thomas Mann's middle period natural phenomena are represented principally by the sea - in *Der Tod in Venedig* - and by Bauschan in *Herr und Hund* and also by vegetation and the terrain in the same work and by landscape and snow in *Der Zauberberg*. As in the early work the sea is rendered with a wealth of finely observed detail and in varying moods, sometimes oily calm, sometimes radiant and scintillating, sometimes charging like a wild bull, at all times fraught with symbolic significance. Bauschan, like Esau in *Tobias Mindernickel* and Perceval in *Königliche Hoheit*, is an exuberant beast who is described mainly in a state of motion and who is

characteristically overflowing with energy and eagerness for activity. The landscape in *Herr und Hund* is depicted as a place of calm and quiet, a haven or refuge from the workaday world, a source of psychic refreshment. In *Der Zauberberg* the landscape is rendered in broad brush strokes but also with telling detail - almost always as experienced by Hans Castorp. The snow - especially in the chapter, *Schnee*, is also experienced through Hans Castorp's senses and is described in great detail and with great symbolic resonance. The sea is also described on one occasion, as seen through the eyes of the narrator, and is used as an illustration of the interconnection of time and space and a symbol of eternity and infinity.

In the later works there is very little description of natural phenomena. Dogs, camels, a donkey, lions and a bull make brief appearances. In Thomas Mann's last completed work of fiction nature is represented by lilac and dogwood blossom but also by the black swan. Description of these phenomena is perfunctory, that is: it is only sufficient to serve the function of the phenomenon described. From *Der Zauberberg* onwards, however, Nature as concept receives an increasing amount of consideration. Individual phenomena give place to theory.

Young children occupy a position somewhat separate from subhuman nature and from adult human beings. In the early fiction most of them have the attributes of the Artist/Outsider, but one of them (Anton Klöterjahn) has most of the attributes of Thomas Mann's dogs, exuberance and triumphant vitality. In the later works children are represented as angelic creatures who are in some ways superior to adults. They are, as it were, human beings in a pre-lapsarian state. Growing up seems to represent for the later Thomas Mann, if not also for his earlier self, a fall from grace.

In theoretical terms - taking Thomas Mann's fictional *oeuvre* as a whole - Nature is the entirety of material creation, the manifestation of the will to be or the will to power, a condensation of spirit perhaps, a transient eruption on the face of nothingness but deserving of sympathy precisely by virtue of its transience. Man is the highest achievement of Nature. He represents the third phase of creation. He dignifies Nature by Mind, by his ability to remember and thus to be aware of recurrence, to recognise patterns in time and space, to make symbolic gestures, to create art in fact. Subhuman nature can be cruel and beautiful but is always morally indifferent. It is however the substrate from which man grows and from which he draws sustenance and without which he is inconceivable.

In these theoretical views Mann was of course not original. He was a child of his time. He believed, if not in scientific rationalism, at any rate in the findings of Newton and Darwin and Einstein. He believed - on the whole - in a rational universe in which God played little or no part. He believed that, even if there might be so-called paranormal phenomena which could not readily be explained by modern physics and chemistry and physiology, this was simply because our knowledge was still insufficient. He had, as he said in his essay *Der Künstler und die Gesellschaft*, not much faith in faith. He had much more faith in goodness, which could exist without faith and might indeed be a product of doubt. (X, 398) In so far as he did believe he believed in a universe accessible to reason.

In practice Thomas Mann presents subhuman nature as almost invariably beautiful and benign. This is partly because he writes about it so beautifully, with such elegance, with such precision, with such balance and rhythmicity and also with such symbolic resonance. It is partly also because he sees it so. He has a tendency to avert his gaze from the uglier aspects of

nature. Even little Johannes Friedemann with his pigeon chest and hunch back is presented as almost beautiful. Bauschan is presented in all his most attractive aspects. Sex and excretion are scarcely mentioned in relation to him. The sea, even when wildly stormy or dead calm and shrouded in mist, is presented as beautiful and effectively harmless. Lions and bull, though potentially lethal like the sea, are tamed or defeated. The snow too, though murderously cold and deathly white, is, in the end, like the sea, beautiful and harmless, indeed revitalising. Similarly the young children are tender, delicate creatures (except for Anton Klöterjahn, the only one whose excretory functions are referred to) who do not make messes or cry loudly or tear or break things. This is not to say that Thomas Mann sentimentalises children and natural phenomena in general. He chooses for the most part exceptionally lovely children to write about, just as, on the whole, he chooses intellectual adults to write about rather than the proletariat. In any case his depictions of children and indeed of all the natural phenomena he writes about are saved from sentimentality by the preciseness of his observation, by the sharpness of the focus, by the particularity, the idiosyncrasy of his characterization of the landscape, animal or small child, as well as by the detached humour implicit in the language and in the symbolism.

To a large extent it is true to say that natural phenomena in Thomas Mann's fiction are representative of a state of innocence. Particularly those phenomena which receive the most extended description and evocation - the sea, the snow, the mountain scenery, Bauschan, Perceval, the *Revier* - carry the connotation of cleanness and freshness, of freedom from existential *Angst*, of detachment from 'the pain of living'¹⁰². These are qualities which they share with the young children in Mann's fiction. Thomas Mann's depiction of them in his early and middle period is almost always tinged with nostalgia,

wistfulness for an irrecoverable state of grace. In his later works this note is largely absent - except in relation to children. In a sense natural phenomena - like the walled garden with the fountain and the old walnut tree of Hanno's, Tonio Kröger's and Gabriele Eckhof's childhood, like the lime tree at Hof Buchel (the *Lindenbaum* of Hans Castorp's favourite song), the elm at Pfeiffering, - are the Eden in which the young children are allowed for a while to play happily.

It is true that in his last completed fiction Thomas Mann does give some prominence to the uglier aspects of nature, to the rotting animal corpse, the pile of excrement, the cancer which kills Rosalie. It is true too that Mann's fiction is full of graphic descriptions of disease, descriptions which in general he took great care to make medically accurate and which may be described as lovingly detailed. Nevertheless his view of Nature, though in theory neutral, is in practice grateful, affirmative, loving. Disease and death, admittedly, fascinated him. His first and last major novels are encapsulations of a profoundly tragic view of life. Yet, conscious as he constantly was of the sadness of the universe, he nevertheless remained always aware of the beauty of the surface of the world. And this in the end is his greatness: a deeply penetrating understanding of human psychology and the nature of the universe coupled with a vivid awareness of and ability to evoke the surface of things and people.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my sincere thanks to Professor Martin Swales for much patient guidance and constructive criticism in the preparation of this thesis; also to Mrs Joyce Crick for encouragement and advice; also to Mr Bill Abbey, Chief Librarian of the Institute of Germanic Studies, and his staff for their help with my search of the secondary literature. My thanks are also due to my wife for her long-suffering support during the time of the preparation of this work.

REFERENCES

References in parentheses are given as follows:

- I, 24 = *Thomas Mann: gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, (Frankfurt am Main, 1974), volume 1, page 24.
- Br., II, 36 = *Thomas Mann :Briefe*, edited by Erika Mann (Frankfurt am Main, 1979), volume 2, page 26.
- BRR, I, 20/65 = *Thomas Mann: Briefe Regesten und Register*, edited by Hans Bürgin and Hans Otto Mayer, (Frankfurt am Main, 1976-87), volume 1, reference number 20/65.
- BW, I, 104 = *Thomas Mann/Heinrich Mann: Briefwechsel*, edited by Hans Wysling (Frankfurt am Main, 1984), volume 1, page 104.
- BW, KK, 85 = *Karl Kerényi/Thomas Mann: Romandichtung und Mythologie, ein Briefwechsel*, edited by Karl Kerényi (Zurich, 1945), page 85.
- Br G/BE, 68 = *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, edited by P. de Mendelssohn (Frankfurt am Main, 1975), page 68.
- TB, III, 72 = *Thomas Mann: Tagebücher in zehn Bänden*, edited by Peter de Mendelssohn and Inge Jens, (Frankfurt am Main, 1977-55), volume 3, page 72.

Numbers in superscript refer as follows:

1. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 196.
2. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns* (unpublished dissertation, University of Bonn, 1970).
3. Dieter Adolphs, 'Das Glück der Kindheit im frühen Werk Thomas Manns', *Orbis Litterarum*, 42 (1987), pp. 141-167.
4. Joachim Müller, *Die Gestalt des Kindes und des Jugendlichen in der deutschen Literatur von Goethe bis Thomas Mann*, (Berlin, 1971), pp. 78-93.
5. Helmut Koopmann, 'Hanno Buddenbrooks, Tonio Kröger und Tadzio: Anfang und Begründung des Mythos im Werk

- Thomas Manns', in *Thomas Mann: Erzählungen und Novellen*, (Bonn, 1984), pp. 53-65.
6. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, pp.70-72.
 7. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*.
 8. Elfriede Stütz, 'Studien über Herr und Hund' in *Das Tier in der Dichtung*, edited by Ute Schwab (Heidelberg, 1975), pp. 200-239.
 9. Michael Mann, 'Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idylle "Herr und Hund"', *Monatshefte*, 57 (1965), pp. 336-342.
 10. Helmut Ohl, 'Das Meer und die Kunst. Über den Zusammenhang von Erzählstruktur und Symbolik in Thomas Manns Novelle Tonio Kröger"', *Literatur und Wissenschaft im Unterricht*, 22 (1989), pp. 99-116.
 11. Ignace Feuerlicht, *Thomas Mann und die Grenzen des Ichs* (Heidelberg, 1966), pp. 57-76.
 12. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 80-87.
 13. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 82-86.
 14. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 86.
 15. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 84-86.
 16. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 83.
 17. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 123-125.
 18. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 13.
 19. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, pp. 49-52.
 20. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, pp. 179-201.
 21. Helmut Koopmann, *Thomas Mann Handbuch* (Regensburg, 1990).

22. Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Epoche – Werk und Wirkung* (Frankfurt am Main, 1995).
23. Georg Potempa, *Thomas Mann Bibliographie: das Werk* (Mosum/Sylt, 1992).
24. J.G.Brennan, *Thomas Mann's World* (New York, 1962), pp. 166-188.
25. Frederic H. Young, 'The Conflict of Nature and Spirit illustrated especially in Thomas Mann's "Magic Mountain"', *Christendom*, 13 (1948), pp. 59-68.
26. Hiroshi Naguchi, '"Die Betrogene": Thomas Mann und das Problem der Natur', *Kage*, 4 (1962), pp. 14-29.
27. Manfred Dierks, Thomas Manns Vorstudien zum "Joseph", in *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* (Bern, 1972), pp. 70-76.
28. Tschol-Za Kim, 'Natur und Geist bei Thomas Mann', *Colloquia Germanica*, 5 (1975), pp. 69-90.
29. Michael Beddow, *Thomas Mann: Doktor Faustus*, Landmarks of World Literature (Cambridge, 1994), p. 61.
30. Heinrich Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt* (Stockholm, 1946), p. 234.
31. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, p. 74.
32. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, pp. 66 and 165.
33. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 86.
34. Helmut Ohl, 'Das Meer und die Kunst. Über den Zusammenhang von Erzählstruktur und Symbolik in Thomas Manns Novelle "Tonio Kröger"', p. 112.
35. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, p. 118.
36. Hans-Joachim Sandberg, 'Der fremde Gott' und die Cholera. Nachlese zum "Tod in Venedig" in *Thomas Mann und seine Quellen*, edited by E.Heftrich and H.Koopmann (Frankfurt am Main, 1991), pp. 61-110.
37. Arno Holz, *Werke*, edited by Wilhelm Emrich & Anita Holz (Neuwied, 1961), Volume 10, p. 83.

38. Michael Mann, 'Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idylle "Herr und Hund"', p. 338.
39. Elfriede Stütz, 'Studien über Herr und Hund' in '*Das Tier in der Dichtung*', edited by Ute Schwab (Heidelberg, 1975), pp. 200-239.
40. Konrad Lorenz, *So kam der Mensch auf den Hund* (Vienna, 1950), p. 27.
41. George Bridges, '"Mario und der Zauberer": "Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um"', *Germanic Quarterly*, 64, 1991, pp. 501-517.
42. Klaus Harpprecht, *Thomas Mann, eine Biographie* (Berlin, 1995), pp. 638-639.
43. Henry Hatfield, '"Mario and the Magician"', in *The Stature of Thomas Mann*, edited by Charles Neider (New York, 1947), pp. 168- 173.
44. Viktor Mann, '*Wir waren fünf: Bildnis der Familie Mann*' (Frankfurt am Main, 1976), p. 13.
45. Hiroshi Naguchi, '"Die Betrogene": Thomas Mann und das Problem der Natur', *Kage*, 4 (1962), pp. 14-29.
46. Doris Runge, '"Die Betrogene"', *Thomas Mann Jahrbuch*, 2, 1991, pp. 109-118.
47. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 80-87.
48. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, pp. 87-119.
49. Hugh Ridley, 'Nature and Society in "Buddenbrooks"', *Orbis Litterarum*, 33, No. 2, 1973, pp. 138-147.
50. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 85.
51. Ignace Feuerlicht, *Thomas Mann und die Grenzen des Ichs*, p. 72.
52. Volkmar Hansen, 'Hanno Buddenbrook soll ein Gedicht aufsagen', *Internationales Thomas Mann Colloquium in Lübeck*, edited by E. Heftrich and H. Wysling (Bern, 1987), pp. 11-29.
53. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 130.

54. Dylan Thomas, 'The Force that through the Green Fuse Drives the Flower', in '*Collected Poems 1934-1952*' (London, 1952), p. 9.
55. T.J.Reed, *Thomas Mann: the uses of tradition* (Oxford, 1974), p. 226.
56. Gyorgy Lukács, *Thomas Mann* (Berlin, 1949), pp. 12-13.
57. Thomas Sprecher, 'Davos in der Weltliteratur', in *Thomas Mann Studien*, XI, (Frankfurt am Main, 1994), pp. 10-39.
58. Stefan Bodo Würffel, 'Zeitkrankheit und Zeitdiagnose', in *Thomas Mann Studien*, XI, (Frankfurt am Main, 1994), pp. 210-225.
59. Quoted by Henry Hatfield in *From the Magic Mountain: Mann's Later Masterpieces* (London, 1979), p. 67.
60. Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-31*, edited by P.M.Braunwark (Frankfurt am Main, 1984), p. 274.
61. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 80-87.
62. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, p. 196.
63. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Mann*, pp. 188-195.
64. Michael Mann, 'Eine unbekannte Quelle zu Thomas Manns "Zauberberg"', *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 46 (1963), pp. 409-413.
65. *Frage und Antwort: Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*, edited by Volkmar Hansen and Gert Heine (Hamburg, 1983), p. 79.
66. Bernd Hamacher, *Thomas Manns letzter Werkplan, "Luthers Hochzeit, Edition, Vorgeschichte und Kontexte"* (Frankfurt am Main, 1996), pp. 332-333.
67. Helmut Koopmann, "Der Zauberberg" in *Große Werke*, (i) (Frankfurt am Main, 1994), pp. 181-198.
68. Hinrich Siefken, 'Goethe "spricht". Gedanken zum siebenten Kapitel des Romans "Lotte in Weimar"', in *Thomas Mann und seine Quellen*, edited by Helmut Koopmann (Frankfurt am Main, 1991), pp. 224-248.
69. Manfred Dierks, 'Thomas Manns Vorstudien zum "Joseph"', in *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* (Bern, 1972), pp. 70-76.

70. Hermann Kurzke, *Mondwanderungen: Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman* (Frankfurt am Main, 1993), pp. 12-20.
71. William Wordsworth, 'Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood', in *'Selected Poems'*, edited by D.W.Davies (London, 1994), p. 316.
72. P.B.Shelley, *'Shelley's "Adonais": a critical edition'*, edited by A.D.Knerr (New York, 1984), p. 44.
73. Michael Beddow, *Thomas Mann: Doktor Faustus*, (Landmarks of World Literature, Cambridge, 1994), pp.61-62.
74. Hans Wysling, 'Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung des "Krull"', in *Thomas Mann Studien*, III (Bern, 1975), pp. 114-166.
75. Tschol-Za Kim, 'Natur und Geist bei Thomas Mann', *Colloquia Germanica*, 5 (1975), p. 86.
76. Martin and Erika Swales, *Adalbert Stifter: a critical Study* (Cambridge, 1984), pp. 201-202.
77. Adalbert Stifter, 'Bergkristall' in *'Werke'* (Frankfurt am Main, 1978), volume 2, p. 305.
78. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), pp. 100-115.
79. Martin Swales, 'Symbolic Patterns or Realistic Plenty? Thomas Mann's "Buddenbrooks"', *Publications of the English Goethe Society*, 40, 1991, pp. 80-95.
80. Hans Wysling, 'Thomas Manns Kunst der Deskription', in *Thomas Mann Studien*, XIII (Frankfurt am Main, 1995), pp. 383-394.
81. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 85.
82. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, pp. 53-58.
83. Katia Mann, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, edited by Elisabeth Plessen and Michael Mann, (Berlin, 1975), p. 84.
84. Tschol-Za Kim, *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns*, p. 161.
85. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 83.

86. Martin Swales, 'Symbolic Patterns or Realistic Plenty? Thomas Mann's "Buddenbrooks"', *Publications of the English Goethe Society*, 40, 1991, pp. 80-95.
87. Richard Sheppard, 'Realism plus Mythology: a reconsideration of the problem of "Verfall" in Thomas Mann's "Buddenbrooks"', *Modern Language Review*, 89, 1994, pp. 916-941.
88. Eckhard Heftrich, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann* (Frankfurt am Main, 1975).
89. Theodor Storm, 'Immensee', in *Werke* (Frankfurt am Main, 1975), Volume 1, pp. 293-294.
90. Martin Swales, *The German Bildungsroman* (Princeton, 1972), p. 75.
91. Adalbert Stifter, 'Bergkristall' in *Werke* (Frankfurt am Main, 1978), Volume 2, p. 301.
92. Michael Mann, 'Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idylle "Herr und Hund"', *Monatshefte*, 57 (1965), p. 331.
93. Ignace Feuerlicht, *Thomas Mann und die Grenzen des Ichs* (Heidelberg, 1966), pp. 57-76.
94. André Banuls, 'Die ironische Neutralität des gelben Hündchens', in *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, edited by E. Heftrich and H. Wysling (Bern, 1987), pp. 213-228.
95. Edward Diller, 'The Grotesque Animal Heroes of Thomas Mann's Early Fiction', *German Life and Letters*, (1967), pp. 225-233.
96. Michael Mann, 'Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idylle "Herr und Hund"', *Monatshefte*, 57 (1965), p. 339.
97. Elfriede Stütz, 'Studien über Herr und Hund' in *Das Tier in der Dichtung*, edited by Ute Schwab (Heidelberg, 1975), pp. 200-239.
98. Helmut Koopmann, 'Hanno Buddenbrooks, Tonio Kröger und Tadzio: Anfang und Begründung des Mythos im Werk Thomas Manns', in *Thomas Mann: Erzählungen und Novellen*, (Bonn, 1984), pp. 53-65.
99. Dieter Adolphs, 'Das Glück der Kindheit im frühen Werk Thomas Manns', *Orbis Literarum*, 42 (1987), pp. 141-167.
100. P.B.Shelley, '*Shelley's "Adonais": a critical edition*', edited by A.D.Knerr (New York, 1984), p. 44.

101. K-J. Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969), p. 13.
102. T.S.Eliot, 'Animula', in *Poems 1909-1962* (London, 1963).

BIBLIOGRAPHY

I. Works by Thomas Mann

Gesammelte Werke in dreizehn Bänden (Frankfurt am Main, 1974).

- Tagebücher*, (a) ed. Peter de Mendelssohn: (i) 1918-21 (1979);
(ii) 1933-34 (1977);
(iii) 1935-36 (1978);
(iv) 1937-39 (1980);
(v) 1940-43 (1982);
- (b) ed. Inge Jens: (vi) 1944-1.4.46
(1986);
(vii) 28.5.46-31.12.48
(1989);
(viii) 1949-50 (1991);
(ix) 1951-52 (1993);
(x) 1952-55 (1995);
(all Frankfurt am Main).

II. Letters:

Die Briefe Thomas Manns: Regesten und Register, ed. H. Bürgin
and H-O. Mayer, 1-5 (Frankfurt am Main, 1976-87)

Thomas Mann: Briefe 1889-1955, ed. Erika Mann, 1-3 (Frankfurt
am Main, 1979)

Thomas Mann Heinrich Mann: Briefwechsel, ed Hans Wysling
(Frankfurt am Main, 1984)

Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff und Ida Boy-Ed 1903-28,
ed. Peter de Mendelssohn (Frankfurt am Main, 1975)

Thomas Mann/Erich von Kahler, Briefwechsel 1931-55, ed.
Michael Assmann, (Hamburg, 1993)

Thomas Mann/Agnes E. Meyer, Briefwechsel 1937-55, ed. Hans
Rudolf Vaget, (Frankfurt am Main, 1992)

*Karl Kerényi/Thomas Mann: Romandichtung und
Mythologie, ein Briefwechsel*, ed. Karl Kerényi
(Zurich, 1945)

III. Biographical:

- Bürgin, H. and Mayer, H-O., *Thomas Mann: eine Chronik seines Lebens* (Frankfurt am Main, 1965)
- Harpprecht, K., *Thomas Mann, eine Biographie*, (Berlin, 1995)
- Hayward, R., *Thomas Mann, a Life*, (Oxford, 1995)
- Heilbut, A., *Thomas Mann, Eros and Literature*, (London, 1996)
- Krüll, M., *Im Netz der Zauberer: eine andere Geschichte der Familie Mann* (Frankfurt am Main, 1993)
- Mann, Erika, *Das letzte Jahr: Bericht über meinen Vater* (Frankfurt am Main, 1956)
- Mann, Golo, 'Erinnerungen an meinen Vater', *Universität*, 25 (1968), 925-951
- Mann, Heinrich, *Ein Zeitalter wird besichtigt* (Berlin, 1947)
- Mann, Katia, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, ed. Elisabeth Plessen and Michael Mann (Berlin, 1975)
- Mann, Viktor, *Wir waren fünf: Bildnis der Familie Mann* (Frankfurt am Main, 1976)
- de Mendelssohn, Peter, *Der Zauberer: das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, i: 1875-1918* (Frankfurt am Main, 1975); *ii: Jahre der Schwebel, 1919 und 1933*, ed. A. von Schirnding (Frankfurt am Main, 1992)
- Prater, D., *Thomas Mann: a Life* (Oxford, 1995)
- Reich-Ranicki, M., *Thomas Mann und die Seinen* (Stuttgart, 1968)
- Schröter, K., *Thomas Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburg, 1984)
- Winston, R., *Thomas Mann: the making of an Artist* (London, 1982)
- Wysling, H. and Schmidlin, Y., eds., *Thomas Mann, ein Leben in Bildern*, (Zurich, 1994)

IV. General:

- Adler, J., 'Time, Self, Divinity: the Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe', in *"Landschaft" und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, ed. Heinke Wunderlich (Heidelberg, 1995), 25-60
- Adolphs, Dieter, 'Das Glück der Kindheit im frühen Werk Thomas Manns', *Orbis Litterarum*, 42 (1987), 141-167
- Assmann, J., 'Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung', *Thomas Mann Jahrbuch*, 6, (1994), 133-158
- Bachofen, J.J., *Bilder einer Seelenreise nach fernen unbekanntem Gestaden* (Heidelberg, 1927)
- Banuls, André, 'Die ironische Neutralität des gelben Hündchens' in *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, ed. E. Heftrich and H. Wysling (Bern, 1986), 213-228
- Beddow, M., *Thomas Mann*, (Landmarks in German Literature, Cambridge, 1994)
- N. Boyle and M. Swales, eds., *Realism in European Literature, Essays in honour of J.P. Stern* (Cambridge, 1986)
- Brennan, J.G., *Thomas Mann's World* (New York, 1962)
- Bridges, G., 'Thomas Mann's "Mario und der Zauberer": "Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um!"', *German Quarterly*, 64, (1991), 501-517
- Dierks, Manfred, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* (Bern, 1972)
- Diller, Edward, 'The Grotesque Animal Heroes of Thomas Mann's Early Fiction', *German Life and Letters*, (1967), 225-233
- Feuerlicht, I., *Thomas Mann und die Grenzen des Ichs* (Heidelberg, 1966)
- Feuerlicht, I., 'Mann and Homoeroticism', *Germanic Review*, 57, (1982), 29-50
- Foster, J.B., *Heirs to Dionysus, a Nietzschean current in Literary Modernism*, (Princeton, 1981).
- Freudenberg, A., *The Treatment of Nature in Thomas Mann's Novellen*, (unpublished MA thesis, University of Colorado, 1936).

- Galvan, E., *Zur Bachsofen Rezeption in Thomas Manns "Joseph"-Roman* (Frankfurt am Main, 1995)
- Hamacher, B., *Thomas Manns letzter Werkplan, "Luthers Hochzeit" Edition, Vorgeschichte und Kontexte* (Frankfurt am Main, 1996)
- Hansen, V., 'Hanno Buddenbrook soll ein Gedicht aufsagen', *Internationales Thomas Mann Kolloquium in Lübeck*, ed. E. Heftrich and H. Wysling (Bern, 1987), 351-369
- Hansen, V. and Heine, G., eds. *Frage und Antwort. Interviews with Thomas Mann, 1909-55*, (Hamburg, 1983)
- Hatfield, Henry, *From the Magic Mountain: Mann's later Masterpieces* (London, 1979)
- Hatfield, Henry, '"Mario and the Magician"', in *The stature of Thomas Mann*, ed. Charles Neider (New York, 1947)
- Heftrich, E., *Zauberbergmusik: über Thomas Mann* (Frankfurt am Main, 1975)
- Heftrich, E., 'Geträumte Taten, "Joseph und seine Brüder"', in *Vorträge in München-Zürich-Lübeck*, ed. B. Bludau, E. Heftrich, H. Koopmann (Frankfurt am Main, 1977) 659-676
- Heller, E., *Thomas Mann: der ironische Deutsche* (Frankfurt am Main, 1959)
- Hirschbach, F.D., *The Arrow and the Lyre*, (The Hague, 1955)
- Hoffmann, F., *Thomas Mann und seine Welt*, (Zurich, 1992)
- Hollingdale, R.J., *Thomas Mann: a critical study* (London, 1971)
- Jeremias, Alfred, *Das alte Testament im Lichte des alten Orient* (Leipzig, 1916)
- Kakabadse, N., 'Der junge Thomas Mann und Nietzsche', *Jahrbuch für internationale Germanistik*, XIX, (1987) 114-143
- Kim, T-Z., 'Natur und Geist bei Thomas Mann', *Colloquia Germanica*, 5, (1975), 69-90
- Kim, T-Z., *Funktionen der Natur im Frühwerk Thomas Manns* (unpublished dissertation, University of Bonn, 1970).
- Koopmann, H., 'Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger und Tadzio: Anfang und Begründung des Mythos im Werk Thomas Manns', in *Thomas Mann: Erzählungen und Novellen*, (Bonn, 1984)

- Koopmann, H., *Der schwierige Deutsche, Studien zum Werk Thomas Manns*, (Tubingen, 1988)
- Koopmann, H., ed., *Thomas-Mann-Handbuch* (Regensburg, 1990)
- Koopmann, H., 'Die Lehren des Zauberbergs; *Thomas Mann Studien*, XI, (Frankfurt am Main, 1994), 71-83
- Kuhlmann, U., *Das Meer in Thomas Manns Leben und Werk* (unpublished Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1974)
- Kurzke, H., *Mondwanderungen, Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*, (Frankfurt am Main, 1993)
- Kurzke, H., 'Die Hunde im Souterrain', in *Heimsuchung und süßes Gift, Erotik und Poetik beim Thomas Mann*, ed. by G. Härle, (Frankfurt am Main, 1992)
- Lorenz, Konrad, *So kam der Mensch auf den Hund* (Vienna, 1950)
- Lukács, G., *Thomas Mann*, (Berlin, 1949)
- Lukács, G., *Essays on Thomas Mann* (London, 1964)
- Lukács, G., *Essays über Realismus*, (Berlin, 1971)
- Mann, Michael, 'Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idylle "Herr und Hund"', *Monatshefte*, 57 (1965), 336-342
- Mann, Michael, 'Eine unbekannte Quelle zu Thomas Manns "Zauberberg"', *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 46 (1963), 409-413
- Masson, J. and McCarthy, S., *When Elephants Weep. The Emotional Lives of Animals*, (London, 1994)
- Mereschkowski, Dmitri, *Die Geheimnisse des Ostens* (Berlin, 1924)
- Moulden, K. and von Wilpert, G., eds., *Buddenbrooks-Handbuch* (Stuttgart, 1988)
- Müller, J., *Die Gestalt des Kindes und des Jugendlichen in der deutschen Literatur von Goethe bis Thomas Mann*, (Berlin, 1971)
- Naguchi, Hiroshi, '"Die Betrogenen": Thomas Mann und das Problem der Natur', *Kage*, 4, (1962), 14-29
- Nietzsche, F., *Werke in drei Bänden*, ed. Karl Schlechta, (Munich, 1966)

- Ohl, H., 'Das Meer und die Kunst. Über den Zusammenhang von Erzählstruktur und Symbolik in Thomas Manns Novelle "Tonio Kröger"', *Literatur und Wissenschaft im Unterricht*, 22(1989), 99-116
- Reed, T.J., *Thomas Mann: the uses of Tradition* (Oxford, 1974)
- Reich-Ranicki, M., "'O sink hernieder, Nacht der Liebe". Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik, *Thomas Mann Jahrbuch*, 7, (1994), 187-198
- Ridley, H., 'Nature and Society in Buddenbrooks, *Orbis Litterarum* 33, No. 2, (1973) 138-147
- Ridley, H., *Thomas Mann, "Buddenbrooks"*, (Cambridge, 1987)
- Rothenberg, K.J. *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann* (Cologne, 1969)
- Runge, D., '"Die Betrogene"', *Thomas Mann Jahrbuch*, 4, (1991), 109-118
- Runge, D., 'Hetaera Esmeralda und die kleine Seejungfrau' in *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann, Festschrift für Eckhard Heftrich*, ed. Hans Wysling (Frankfurt am Main, 1994), pp. 390-403
- Sandberg, H-J., '"Der fremde Gott" und die Cholera. Nachlese zum "Tod in Venedig"', in *Thomas Mann und seine Quellen*, ed. E. Heftrich and H. Koopmann, (Frankfurt am Main, 1991)
- Sheppard, R., 'Realism plus Mythology: a reconsideration of the Problem of Verfall in Thomas Mann's "Buddenbrooks"', *Modern Language Review*, 89, (1994), 917-941
- Siefken, H., 'Goethe "spricht". Gedanken zum siebenten Kapitel des Romans "Lotte in Weimar"', *Thomas Mann und seine Quellen* ed. E. Heftrich and H. Koopmann (Frankfurt am Main, 1991), pp. 224-248
- Sobel, E., *The Treatment of Nature in the works of Thomas Mann*, (unpublished MA thesis, Alabama, 1935)
- Sprecher, T., 'Davos in der Weltliteratur', *Thomas Mann Studien*, XI, (Frankfurt am Main, 1994), 9-42
- Stern, J.P., *On Realism*, (London, 1973)
- Stifter, Adalbert, 'Bergkristall' in *Werke* (Frankfurt am Main, 1978), Volume 2
- Storm, Theodor, 'Immensee', in *Werke* (Frankfurt am Main, 1975), Volume 1

- Stütz, Elfriede, 'Studien über Herr und Hund' in *Das Tier in der Dichtung*, edited by Ute Schwab (Heidelberg, 1975), ~~200-238~~
- Swales, M., *Thomas Mann: a Study* (London, 1980)
- Swales, M., 'The Problem of nineteenth century German realism, in *Realism in European Literature*', ed. N. Boyle and M. Swales (Cambridge, 1986), ~~68-83~~
- Swales, M., "*Buddenbrooks*": family life as the mirror of social change (Boston, 1991)
- Swales, M., 'Any more for the Magic Mountain?', *German Life and Letters*, 33 (1980), 330-333
- Swales, M., 'Symbolic Patterns of Realistic Plenty? Thomas Mann's "*Buddenbrooks*" and the European Novel', *Publications of the English Goethe Society*, 40, (1991), 80-85
- Swales, M., *The German Bildungsroman*, (Princeton, 1972)
- Swales, M., *Studies of German Prose Fiction in the Age of European Realism*, (Lampeter, 1995)
- Swales, M. and Swales, E., *Adalbert Stifter, a critical study*, (Cambridge, 1984)
- Vaget, H., *Thomas Mann, Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, (Munich, 1984)
- Virchow, C., 'Medizin und Biologie im Zauberberg', *Thomas Mann Studien*, XI, (Frankfurt am Main, 1994), 117-172
- Weigand, H., *Thomas Mann's Novel, Der Zauberberg: a Study* (New York, 1933)
- Würffel, S.B., 'Zeitkrankheit - Zeitdiagnose, *Thomas Mann Studien*, XI, (Frankfurt am Main, 1994), 197-224
- Wysling, H., 'Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung der "Krull"', *Thomas Mann Studien*, III, (Bern, 1974) 114-166
- Wysling, H., 'Thomas Manns Kunst der Deskription', *Thomas Mann Studien*, XIII, (Frankfurt am Main, 1995) 381-394
- Young, F.H., 'The Conflict of Nature and Spirit illustrated especially in Thomas Mann's "*Magic Mountain*"', *Christendom*, 13, (1948), 59-68

Bibliographies

Bürgin, H., Reichert, W.A., Neumann, E., *Das Werk Thomas Manns*,
(Frankfurt am Main, 1959)

Jonas, K.W., *Die Thomas-Mann-Literatur*, Vol.I, 1896-1955
(Berlin, 1972); Vol. II , 1955-1975 (Berlin, 1979)

Jonas, K.W. and Koopmann, H., *Die Thomas Mann Literatur, 1976-1994* (Frankfurt am Main, 1997)

Kurzke, H., *Thomas Mann, Epoche-Werk-Wirkung*, (Munich, 1995)

Matter, H., *Die Literatur über Thomas Mann: eine Bibliographie, 1898-1969*, (Berlin, 1872)

Potempa, G., *Thomas Mann Bibliographie*, (Sylt, 1992)