

# THOMAS MANN JAHRBUCH

BAND 2

1989



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main



THOMAS MANN JAHRBUCH · BAND 2



# THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 2

1989

Herausgegeben von  
Eckhard Heftrich und Hans Wysling



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Herausgegeben in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft  
Sitz Lübeck e.V.

Redaktion und Register:  
Cornelia Bernini, Beatrice Trummer  
(Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich)

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 1989

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer, hydraulischer oder mechanischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen oder zu verbreiten.

Satz und Druck: Otto KG, Heppenheim/Bergstraße

Printed in Germany

ISSN 0935-6983

Zur Modernität von Thomas Manns  
*Doktor Faustus*

Symposium an der University of California, Irvine 1988

unter der Leitung von  
Herbert Lehnert und Peter Pfeiffer



# Inhalt

Vorwort . . . . .	1
Helmut Koopmann: <i>Doktor Faustus</i> – eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit? . . . . .	5
Manfred Dierks: Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i> unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien (Kohut/Kernberg – Lacan) . . . . .	20
John Francis Fetzer: Melos – Eros – Thanatos und <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	41
Brigitte Prutti: Frauengestalten in <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	61
Egon Schwarz: Die jüdischen Gestalten in <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	79
Ehrhard Bahr: „Identität des Nichtidentischen“: Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i> im Lichte von Theodor W. Adornos <i>Ästhetischer Theorie</i> . . . . .	102
Hans Rudolf Vietgen: Thomas Mann und James Joyce. Zur Frage des Modernismus im <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	121
Hannelore Mundt: <i>Doktor Faustus</i> und die Gegenwartsliteratur . . . . .	151
Herbert Lehnert: Nachwort: <i>Doktor Faustus</i> , ein moderner Roman mit offenem historischen Horizont . . . . .	163
Rezensionen:	
Matter, Harry (Hrsg.): Thomas Mann: Aufsätze, Reden, Essays. Band 3: 1919–1925 (Hermann Kurzke) . . . . .	179
Moulden, Ken / von Wilpert, Gero (Hrsg.): Buddenbrooks-Handbuch (Ruprecht Wimmer) . . . . .	183

*VIII Inhalt*

Thomas Mann: Werkregister . . . . .	189
Personenregister . . . . .	191
Die Autoren . . . . .	201
Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e. V. . . . .	203
Zur Zitierweise . . . . .	204

## Vorwort

Aus Anlaß der Eröffnung der Hans Waldmüller Thomas Mann Collection fand an der University of California, Irvine, vom 9. bis 12. März 1988 ein internationales Thomas-Mann-Symposium statt. Der erste Teil des Symposiums, der in diesem Band nicht dokumentiert ist, befaßte sich mit Thomas-Mann-Sammlungen in Europa und den USA, neuen Texteditionen, Problemen der Übersetzung und Bibliographierung. Während des zweiten Teils, „Zur Modernität von Thomas Manns *Doktor Faustus*“, wurden neue Forschungsergebnisse zu diesem Hauptwerk des späten Mann diskutiert.

Thomas Mann schrieb den *Doktor Faustus* zwischen 1943 und 1947 in Pacific Palisades, einer Vorstadt von Los Angeles, die nur eine gute Autostunde vom Ort des Symposiums entfernt liegt. Während der Niederschrift des Romans durchlief Thomas Mann eine Krise, in der sich die krisenhafte Verfassung seiner Exiljahre verschärfte. Obgleich er in den USA willkommen gewesen war und sich einen angenehmen Lebensstil leisten konnte, hatte Mann sich in den Vereinigten Staaten niemals ganz zu Hause gefühlt. Viele bewunderten ihn, aber es kam auch vor, daß man ihn fühlen ließ, daß er ein Ausländer war – ein deutscher Ausländer.

Daß er sich auf die Seite des Landes geschlagen hatte, das den Krieg entschied, verursachte in Mann einen inneren Konflikt, den er auf einen Konflikt bezog, der ihn schon immer bestimmt hatte: den zwischen Romantik und Aufklärung. Dieser Konflikt spitzte sich während der Niederschrift des *Doktor Faustus* zu, da andere exilierte Deutsche und kriegsbegeisterte Amerikaner Thomas Mann in entgegengesetzte Richtungen zerren wollten.

Alle Werke Manns, die fiktionalen wie die essayistischen, sind spielerische Niederschläge des Konflikts zwischen rationalem, progressivem, humanistisch-humanem Optimismus und romantisch-irrationalen Pessimismus. Angesichts des grausamen und trivialen Mißbrauchs romantischer Vorstellungen durch den Nationalsozialismus stellte sich Mann die dringende Frage, ob dieses Spiel an sein Ende gelangt sei.

*Doktor Faustus* erzählt den Aufstieg und Fall der deutschen Kultur im Bild des Aufstiegs und Falls eines herausragenden Künstlers. Eine Frage, die der Roman stellt, zielt auf die Verbindung zwischen beidem: Repräsentiert der

moderne Faust, indem er Konventionalität und Moral transzendiert, die Schuld oder das Scheitern der deutschen Kunst? Und gibt es eine Verbindung zwischen der Unmoral des Nationalsozialismus und der künstlerischen Amoralität?

Der fiktionale Biograph, der Humanist Zeitblom, stellt einen hilflosen Humanismus dar. Er ist ein bewundernder Biograph, der die Motive in Leverkühns fiktiven Werken lediglich festhält, wie sie das menschliche Streben nach Glück bedrohen: romantische Gedichte, die Schrecken verbreiten, Liebe, die vergiftet wird, das apokalyptische Ende der Welt und die Verdammung des strebenden Faust, des guten und bösen Christen.

Wenn Leverkühns Leben in den Spuren der Faust-Legende verläuft, dann schwebt sein Bild zwischen dem Faust vom Anfang der Moderne, des Zauberers aus dem 16. Jahrhundert, der das Lesepublikum erregte, weil er über den mittelalterlichen Kodex hinausgriff, dessen Erzähler ihn aber durch diesen Kodex dennoch verdammt, und den moderneren Verkörperungen von Marlowe, Goethe und anderen, die Faust mit Bewunderung beschreiben, trotz der Schuld, die er auf sich lädt. War Goethes Anwendung der religiös verankerten Liebe auf den Geist der Moderne eine verblendete Wunschvorstellung? Dies ist eine weitere Frage, die der Roman stellt und die über die deutsche Thematik hinausweist.

Seit 1947 hat sich unsere Sichtweise der deutschen Kultur verändert. Sie war nie so selbstisoliert, wie es der deutsche Nationalismus gern gesehen hätte. Der Kult der Gewalt hat nicht mit Hitler aufgehört, die internationale Integration des deutschen Militärs hat weder alle weiteren Kriege noch die Gefahr völliger Vernichtung der Zivilisation verhindert. Die Säkularisierung, die in der deutschen Oberschicht des 19. und 20. Jahrhunderts mit Bibelkritik und Nietzsches Proklamation von Gottes Tod stärker und schneller Fuß gefaßt hatte als in anderen westlichen Gesellschaften, ist heute viel weiter verbreitet. Der Humanismus, der Rationalismus und der Glaube an immer weiteren Fortschritt werden im Westen überall in Frage gestellt. Es hat sich herausgestellt, daß, was in Deutschland geschehen war, potentiell in der gesamten westlichen Kultur angelegt ist. Von daher erhält der *Doktor Faustus* für den heutigen Leser eine sehr viel weitreichendere Bedeutung.

Die Frage, ob wir einen Paradigmenwechsel miterleben, einen fundamentalen Umbruch von Bedeutung in der westlichen Kultur, das Ende der Moderne, ist sowohl eine historische wie eine aktuelle Frage. Waren beide Weltkriege, war der Holocaust, waren der Kalte Krieg, der Korea- und der Vietnamkrieg Zeichen für das Ende der Moderne, das Ende des rationalen Individualismus, das Ende des Glaubens an den Fortschritt von Vernunft und menschlicher Wissenschaft? Doch was ist eigentlich diese Moderne, die angeblich an ihr Ende gelangt ist?

Ein Hinweis auf Nietzsche eröffnet den Bereich, in dem solche Fragen beantwortet werden können. Nietzsches Kritik des rationalistischen Systemdenkens wird heute nicht mehr als ein spezifisch deutsches Thema diskutiert, sondern im Zusammenhang der gesamten westlichen Kultur. Der *Doktor Faustus* ist auch ein Nietzsche-Roman. Nietzsche war ein Zeitgenosse des Symbolismus, einer Bewegung, der andere nicht-mimetische und anti-mimetische Kunstrichtungen folgten. Ihre Beziehung zur Welt, ihre elitär-avantgardistische Art der Kommunikation mit der Leserschaft bildet den Kern einer der Bedeutungen des Wortes „Moderne“. Leverkühn partizipiert an dieser künstlerischen Moderne und setzt ihre Techniken in seinen Werken ein.

Daß die Moderne an ihr Ende gelangt ist, ist ein Paradoxon, in dem sich historisches Bewußtsein mit einer unhistorischen Einstellung verbindet. Die künstlerische Avantgarde befindet sich in einer Sackgasse, seit die Zerstörung von Traditionen zu sinnloser Routine geworden ist. Zugleich sind Ideologien für zerstörerische Unternehmungen mißbraucht worden (ein Mißbrauch, den auch die Demokratien begangen haben), eine Tatsache, die zu Verunsicherung geführt hat, wodurch der rationalistisch-säkularisierte Optimismus und der irrational-religiöse Pessimismus, ja sogar der Austausch zwischen beiden, an Glaubwürdigkeit verloren haben. Dies ist die Perspektive, unter der man beim Lesen von Manns Roman neue Entdeckungen machen kann.

Die Diskussion über die Moderne bildet ein zentrales Anliegen der School of Humanities an der University of California, Irvine (UCI). Die heutige Debatte in der Literaturtheorie geht darum, wie die in der Sprache interpretierte Welt mit Hilfe neuer theoretischer Zugriffe verstanden werden kann. Murray Krieger, der Gründer des Program in Contemporary Literary Criticism an der UCI, widmete dem *Doktor Faustus* ein Kapitel seines Buches *The Tragic Vision* (1960). Der Roman spielte erneut eine wichtige Rolle in seinen Wellek-Vorlesungen im Jahr 1988, in denen Krieger Fragen nach der Gültigkeit literarischer Tradition aufwarf. Es ist auch kein Zufall, daß das 18. und 20. Jahrhundert Schwerpunkte der Forschung am Department of German der UCI sind. Es gibt Verbindungen zwischen der Aufklärung, welche die Kernideologie der Moderne entwickelte, und der Literatur der Krisen in unserem Jahrhundert, die diese Ideologie sowohl in Frage stellt als auch verteidigt.

Der vorliegende Band enthält vielfältige Zugriffe auf das Phänomen der Moderne im Zusammenhang mit Thomas Manns *Doktor Faustus*. Einige Vorträge plazieren den Roman im Kontext der Moderne im Sinne einer progressiven Weiterentwicklung der Aufklärung. Manfred Dierks entdeckt Vorformen von nachfreudianischen Narzißmustheorien; Ehrhard Bahr weist Parallelen zwischen Manns Roman und einem Kerntext der Ästhetik der Moderne von Theodor W. Adorno nach. Helmut Koopmann, der an dem gleichen progressi-

ven Begriff der Moderne festhält, kritisiert, daß Manns Absage an die deutsche Innerlichkeit wenig konkret wird.

Egon Schwarz prüft den *Doktor Faustus* vor dem Hintergrund des Antisemitismus und der deutschen Vernichtungslager, des deutlichsten Krisenphänomens der Moderne, und stellt fest, wie wenig Mann fähig ist, von seiner vorgefaßten Ansicht des Juden als eines fragwürdigen Außenseiters abzulassen. In ähnlicher Weise zeigt der feministische Ansatz von Brigitte Prutti, wie Frauen in Manns Roman nur in traditionellen Rollen repräsentiert sind.

Die Tradition der irrational-romantischen Moderne sprechen John Fetzer und Hans Vaget an. Während Fetzer den Roman in den Zusammenhang des romantisch-wagnerianischen Modernismus stellt und Ähnlichkeiten zwischen Leverkühns fiktiven und Charles Ives' wirklichen Kompositionen findet, hebt Vaget die konservativen Aspekte hervor, die er aus dem Nachwirken Richard Wagners auf den *Doktor Faustus* herleitet. Vaget stellt fest, daß Mann zwar typische moderne Techniken wie Montage und Formzerstörung benutzt, sie aber nicht so weit treibt wie Joyce, und daß Manns Stellung in der modernen Literatur bestimmt und begrenzt ist durch den wagnerianischen Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts. Schließlich zeigt Hannelore Mundt, wie Autoren der Nachkriegsliteratur, obwohl sie Thomas Mann als Vorbild ablehnen, dennoch auf die Herausforderung des *Doktor Faustus* reagieren und einige seiner Bewertungen weiterführen.

Es versteht sich von selbst, daß die vorgetragenen Ansichten in den Korreferaten und nachfolgenden Diskussionen angegriffen wurden. Die Konzeption einer progressiven, subjektzentrierten und intentionalen Moderne wurde mit Hilfe von poststrukturalistischen und semiotischen Texttheorien in Frage gestellt. Zugleich aber fand eine historische Sicht der Moderne ihre Fürsprecher.

Dennoch blieben in den lebhaften Diskussionen während des Symposiums viele Fragen über Thomas Manns *Doktor Faustus* und theoretische Zugriffe auf die literarische Moderne offen. Wir hoffen daher, daß dieser Band zu weiterem Austausch und ertragreichen Kontroversen Anlaß geben wird.

Wir möchten dem University of California Humanities Research Institute, der UCI School of Humanities, der UCI-Bibliothek, der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Lufthansa für ihre freundliche Unterstützung danken. Unser besonderer Dank gilt Murray Krieger, Terence Parsons, unseren Kollegen am UCI Department of German und Frau Heide Simonis in ihrer Eigenschaft als Bundestagsabgeordnete. Für editorische Mitarbeit danken wir Brigitte Prutti und Kathleen Michael.

Irvine, im August 1988

Herbert Lehnert  
Peter C. Pfeiffer

*Helmut Koopmann*

## *Doktor Faustus* – eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit?

Als Serenus Zeitblom sich anschickt, die Geschichte seines Freundes Adrian Leverkühn aufzuschreiben, gerät er bekanntlich, kaum daß er begonnen hat, in Schwierigkeiten. Geplagt vom Gefühl künstlerischer Insuffizienz, nennt er seine Biographie nicht nur eine erste, sondern auch eine „gewiß sehr vorläufige“ (GW VI, 9), und die Vorläufigkeit seines Schreibens demonstriert er dem Leser bereits auf den ersten Seiten seines Berichtes. Denn nicht nur, daß er sich der Fragwürdigkeit seines Unternehmens bewußt ist – seine Feder stockt ihm, schon im ersten Absatz und dann immer wieder. Er zögert nicht etwa, weil er die vorstehenden Zeilen noch einmal überlesen will, sondern aus „dem beschämenden Gefühl artistischer Verfehlung und Unbeherrschtheit“ (GW VI, 11); und Zweifel kommt auf, ob er überhaupt die zu seiner „Aufgabe nötige Affinität besitze“. (GW VI, 12) Kein anderer Roman Thomas Manns beginnt so oder so ähnlich.

Ähnliche Gefühle müssen heute bei jedem Interpreten dieses Werks aufkommen und seine Feder eigentlich ebenfalls zum Stocken bringen, freilich nicht der Vorläufigkeit des Unternehmens wegen, sondern weil sich hier die Auslegungskunst erschöpft zu haben scheint: Der Roman wirkt ausinterpretiert, und das „beschämende Gefühl“ einer unvermeidbaren „Verfehlung“ muß eigentlich jeden Versuch lähmen, weiteres Licht in den seit langem so völlig ausgeleuchteten Roman bringen zu wollen. Schuld ist auch hier „Unbeherrschtheit“, allerdings in diesem Fall der exegetischen Vorgänger: Alles ist gesagt, neue Erkenntnisse sind kaum mehr möglich. Kein anderer Roman Thomas Manns ist derart gründlich diskutiert worden<sup>1</sup>.

Das gilt bereits für den Romaneingang. Läßt sich Neues über ihn sagen<sup>2</sup>? Den eigentlichen Charakter dieser Wortverhaltungen und Schreibabbrüche macht

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Übersicht bei Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck 1985, S. 269–283. Und davor schon Hermann Kurzke, *Thomas-Mann-Forschung 1969–1976. Ein kritischer Bericht*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 242–253.

<sup>2</sup> Vgl. dazu besonders Paul Gerhard Klussmann, ‚Thomas Manns *Doktor Faustus* als Zeitroman‘,

zunächst einmal aus, daß Serenus Zeitblom die unüberwindbare Mangelhaftigkeit seiner Darstellungsversuche erkennt: Er vermag dem Gegenstand nicht gerecht zu werden. Zwar setzt der Berichtstatter mehrfach wieder an, aber sein Schreiben ist durchtränkt von dem Wissen um die Unangemessenheit seiner literarischen Bemühungen. Und so ist der Roman von vornherein als unvollständig und unangemessen deklariert, als bloßer Versuch, der dem Vorhaben nicht genügen kann, als ein künstlerisch unvollkommenes Gebilde, das bei aller Eloquenz des Berichtstatters doch in so auffälligem wie unüberbrückbarem Gegensatz steht zu dem, was berichtet werden sollte. Die Form der Darstellung ist inadäquat, das will Serenus Zeitblom stillschweigend und doch unmißverständlich dem Leser mitteilen, und sie muß inadäquat bleiben, weil der Gegenstand ästhetisch nicht mehr auf traditionelle Weise vermittelbar ist. Nichts anderes besagt jenes Zögern eigentlich, das sich so auffällig oft einstellt, damit der Leser nicht etwa an flüchtige Launenhaftigkeit oder gar literarische Eitelkeit glaube, sondern tatsächlich einsehen möge, daß eben das, worum der Biograph sich bemüht, nicht zu erfassen ist. Das Scheitern dieser Biographie ist aber nicht nur an den Anfang der Niederschrift gesetzt, sondern es ist offenbar zugleich eines der Themen dieser Biographie. Zeitblom bemüht sich aufs hartnäckigste, seinen Bericht bis zum bitteren Ende hin fertigzustellen; und im gleichen Ausmaß demonstriert er wissentlich, daß an eine Fertigstellung, eine befriedigende oder gar zureichende Schilderung jenes Lebens, das er beschreiben möchte, schlechterdings nicht zu denken ist. Die ersten Seiten entwickeln ein ästhetisches Programm, das paradoxerweise gerade darauf hinausläuft, daß ein Kunstwerk, wie es hier geschaffen werden soll, nicht geschaffen werden kann.

Doch ist nicht zugleich anderes mit im Spiel? Der Anfang des *Doktor Faustus* hat, was die auf den ersten Blick hin ebenso betulich wie verschreckt wirkende Beschreibung angeht, früher einmal die parodistische Imitationskunst eines Armin Eichholz provoziert<sup>3</sup>. Aber parodistische Elemente fehlen in dieser Einführung völlig. Denn dazu war Thomas Manns eigene Betroffenheit zu groß, als daß auch nur der Anflug einer Selbstpersiflage sich hätte einschleichen können. Die eigentümlichen Schreibverzögerungen, von denen der Biograph so freimütig berichtet, sind dennoch mehr als nur Zeichen eines derart schriftstellerisch ausgedrückten Mitgefühls, mehr auch als Unterbrechungen aus dem Bewußtsein literarischen Ungenügens. Denn schon nach den ersten Absätzen wird deutlich, daß durch den immer wieder neu ansetzenden Erzähler in die Beschreibung von vornherein eine Reflexionsschicht eingebracht ist, die gleichsam in einem beständigen Wechselspiel mit den zu berichtenden Fakten ein

Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Wirkung, 2. Teil, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn: Bouvier 1983, S. 92–112.

<sup>3</sup> Armin Eichholz, *In flagranti: Parodien*, München: Pohl 1960, S. 23–27.

sicherndes, aber auch kritisches und zweifelndes Bewußtsein zu Worte kommen läßt: Das wirkt fast wie eine Realisation frühromantischer Dichtungsvorstellungen. Wie fruchtbar und tragfähig diese jetzt derart vollkommen beherrschte Methode einer doppelten Optik bei Thomas Mann wurde, zeigt sich daran, daß sowohl *Der Erwählte* wie auch *Felix Krull* dem gleichen Schema folgen: Dort ist es der irische Mönch, der kommentierend, amplifizierend, rasionierend in die Erzählung eingreift, hier ist es der Autobiograph, der aus der Retrospektive sich selbst zum Stoff und Gegenstand eines Dauerkommentars macht. Es handelt sich dabei aber durchaus nicht bloß um ein erzähltechnisches Verfahren. Vielmehr scheint hier Thomas Mann sein in den späten Jahren zunehmend stärker von Distanz zur Welt geprägtes Selbstverständnis ins Formale übersetzt zu haben, ergab sich doch damit die Möglichkeit, die flüchtigen Erscheinungen der erzählten Welt festzuhalten und zugleich sehr ernsthaft zu bedenken, um ihre Vorläufigkeit, die sich in ihrer Abhängigkeit von Raum und Zeit ausdrückt, dem vor Augen zu führen, der hier Endgültiges, Unabänderliches, Eindeutiges erwartete. Zeitblom, der immer wieder abbricht und die vorstehenden Zeilen überliest, tut das nicht nur, weil er mit dem Gegenstand nicht fertig würde, aber auch nicht bloß, um derart seinen eigenen Gemütszustand zu enthüllen; eigentlich kommentiert er aus der Distanz des wahrhaft Einsichtigen heraus in kritischer Perspektive nichts Geringeres als das Weltgeschehen – so wie es sich in seiner Erzählwelt vor seinen immer stärker entsetzten Augen abspielt. Wer spricht hier, wenn Zeitblom spricht? Befreit man ihn aus dem Kostüm des treuherzigen Humanisten und etwas biedermännischen Studienrats und nimmt man seine Kommentatorenrolle ernst, so spricht hier ein Kritiker – nicht nur Leverkühns, sondern des Lebens schlechthin. Haben wir es in Zeitblom mit einer Präfiguration des ähnlich die Welt und dazu das ganze Erdgeschehen kommentierenden Professors Kuckuck zu tun? Mit einem jenseits des menschlichen Handelns, der dieses Handeln aus der Sicht dessen betrachtet, der bereits weiß, und zwar aus Einsicht nicht nur in den Gang dieser Geschichte, sondern in den der Welt schlechthin? Es sieht in der Tat so aus, als ob Serenus Zeitblom mit seinem Nachfolger aus Lissabon einiges gemeinsam hat. Zeitblom hat zu berichten über eine Erhebung zum Feinsten und Besten, das er kennenlernte, aber nicht weniger vom furchtbaren Ende des Erwählten. Daß der Gregorius-Roman die gleiche Geschichte gewissermaßen spiegelverkehrt erzählt, da erst vom Sturz und dann von der Erhebung die Rede ist, steht auf einem anderen Blatt und soll hier nur erwähnt, aber nicht weiter diskutiert werden. Aber Zeitbloms Bericht von der Erhebung und dem anschließenden Sturz wird noch einmal aufgenommen, wenn Kuckuck im Speisewagen davon spricht, daß oft „das Feinste müd' seiner selbst“ werde und „trunken ins Wilde zurück[sinke]“ (GW VII, 547) – vielleicht doch eine

Leverkühn-Reminiszenz oder jedenfalls in auffälliger Parallele zu dessen Schicksal niedergeschrieben.

\*

Der Hinweis auf eine gewisse Verwandtschaft Zeitbloms mit Kuckuck mag vorerst genügen. Daß in beiden Romanen eine Metaebene notwendig wurde, von der her das Geschehen zu deuten war, könnte auf eine tatsächliche Gemeinsamkeit hinweisen: daß die Romane im oder nach dem Exil entstanden und daß darin Exilerfahrungen verarbeitet wurden, die nicht nur eine Doppelperspektive nahelegten, sondern auch zu einer mehrfach gebrochenen Deutung des Erfahrenen herausforderten. Freilich ist hier wie dort das Exil nicht das vordergründige Thema des Romans, sondern, im *Doktor Faustus* jedenfalls, etwas ganz anderes, von Thomas Mann eindeutig Bezeichnetes. Eher aus Gründen sparsamer Bewirtschaftung seiner Formulierungen als etwa aus sklerotischer Einfallslosigkeit hat er mehrfach wörtlich oder fast wörtlich wiederholt, daß das Thema des Romans eine „*Teufelsverschreibungsgeschichte*“ sei<sup>4</sup>, und darüber hinaus „das traurige Schicksal Deutschlands“<sup>5</sup>. Die Geschichte seines Landes präsentiert sich ihm als „das deutsche Elend“, und so wird schon beim Durchblättern der ersten Selbstzeugnisse jedermann klar, daß Thomas Mann nichts Geringeres schreiben wollte als ein Buch über die deutsche „Innerlichkeit“<sup>6</sup> – eine Geschichte der deutschen Seele also.

Angesichts der vielen Auslegungen, die das Artistische an dem Roman betonen, die ebenso neuartige wie radikale Montagetechnik, die unendliche Zitierkunst, die Umsetzung zeitgenössischer Musiktheorien, die formale Durchkomposition, die strukturelle Mehrdimensionalität – angesichts aller dieser Aspekte muß um so nachdrücklicher betont werden, daß das „unselig dämonisch und tragisch Deutsche [zur] Grund-Conception des Buches gehört und seinen tiefsten Gegenstand bildet“<sup>7</sup>. Seelisches ist also von vornherein auf entscheidende Weise mit im Spiel. Doch Thomas Mann muß schon früh erkannt haben, daß es mit der Dämonisierung einer genialen Musikergestalt allein noch nicht getan war, und so gehört vermutlich bereits zur Urkonzeption des Romans auch die Vorstellung, daß das Deutsche und seine dämonischen Züge nicht an sich, sondern nur mit Hilfe seiner Vergangenheit dargestellt werden können. Daher reicht sie von Anfang an in die Geschichte des genialen Musikers

<sup>4</sup> Belege in: *Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann*, Bd. 14/III, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München/Frankfurt am Main: Heimeran/S. Fischer 1981, S. 16.

<sup>5</sup> Ebd., S. 8.

<sup>6</sup> Ebd., S. 45.

<sup>7</sup> Ebd., S. 29.

mit hinein. Freilich sieht das derart eingebrachte Geschichtliche zunächst bloß nach atmosphärischer Begleitmusik aus, nach historischer Patina und nach fremdzeitlichem Kolorit. Dennoch täte man dem Autor wie dem Buch unrecht, sähe man in den altdeutschen Drapierungen nur Dekorationsmaterial, um damit den Stoff vom Doktor Faustus auch sprachlich angemessen einzukleiden und auszustatten. Der Roman entwickelt sich vielmehr im Verlaufe des Erzählens geradezu zu einem historischen Roman im doppelten Sinne: nicht nur, daß eine Figur aus der freilich nicht sehr tiefen Vergangenheit vorgestellt wird, deren fiktives Schicksal deutlich mit dem einer historischen Gestalt verknüpft ist; hinter ihr sollte auch eine eigentlichere Vergangenheit sichtbar werden, die etwas von der jahrhundertealten seelischen Instabilität des Deutschen erkennen ließ. Das war nach den vielen historischen Romanen der mittleren und späten 30er Jahre etwas durchaus Neues. Denn kam in einigen jener anderen Geschichtsromane gelegentlich auch Legendäres oder Mythisches zur Sprache, so ging es Thomas Mann um weit mehr, nämlich um die Visualisierung eines eigentlich Unsichtbaren, das dennoch eine so mächtige historische Wirkung gehabt hatte. Dabei verfiel Thomas Manns *Doktor Faustus* nicht der Gefahr vieler historischer Romane, den Bezug zur Wirklichkeit zu verlieren; denn da das Historische ständig in den Bericht über eine fiktive Figur (Leverkühn) mit historischer Referenz (Nietzsche) integriert war, war es zugleich in seiner Eigenwertigkeit wieder zurückgenommen und ließ das Moderne, Zeitgenössische keinen Augenblick lang hinter der Geschichte verschwinden. Das war etwas durchaus Neues. Aber nur so, in der Verschränkung von Individual- und Nationalgeschichte ließen sich die symbolischen Beziehungen der unheimlichen Musikerbiographie zum „deutschen Schicksal“, wie Thomas Mann meinte, überzeugend darstellen.

Die Geschichte der deutschen Seele also, in Abbrüchen, anstelle einer nur gegenwartsbezogenen Analyse eben dieser Seele und ihrer Untiefen: daß dieses das erklärte Ziel Thomas Manns war, zeigt auch sein Vortrag über ‚Deutschland und die Deutschen‘, an dessen Ausarbeitung Thomas Mann sich machte, als etwa die Hälfte seines Romans fertig war und der sich wie eine Interlinearversion zum Roman liest. Wie in dem Roman reihen sich auch in dem Vortrag in loser Folge Eindrücke aus der deutschen Geschichte zu einer Bild- und Beispielliste, die stellvertretend für Phasen einer Geschichte der deutschen Innerlichkeit stehen kann. Die Methode einer historischen Auslotung psychischer Phänomene war ja bereits erprobt und bewährt, denn schon die Josephsromane hatten den Weg in die Brunnentiefe der Vergangenheit eingeschlagen, und so bot sich für den *Doktor Faustus* wie für den Vortrag ähnliches an. Thomas Mann ging das hochbrisante Problem der deutschen Innerlichkeit also nicht phänomenologisch oder psychoanalytisch an, sondern historisch: ein nicht sonderlich

einfallsreicher Kunstgriff, den Thomas Mann aber auch in anderem Zusammenhang genutzt hat – etwa dort, wo es um den deutschen Roman und seine Geschichte ging. Eines freilich ist auffällig: daß das bedeutendste Gedicht zur deutschen Innerlichkeit sorgfältig ausgespart wurde, nämlich Goethes *Faust*. War die *Imitatio Goethes* hier an ein Ende gekommen? Daß Thomas Mann mit viel mehr Recht als andere „von Goethes Familie“ sei, hatte er noch 1933 geradezu triumphierend notiert<sup>8</sup>, und ein Jahr zuvor war Goethes *Faust* ihm als „das exemplarisch Nordische und Deutsche“ (GW IX, 327) erschienen. Nichts mehr von alledem im *Doktor Faustus*, nur verspätet die Feststellung: „Mit Goethe's Faust – das will auch gesagt sein – hat mein Roman *nichts* gemein, außer der gemeinsamen Quelle, dem alten Volksbuch.“<sup>9</sup> Damit aber wird der Roman nicht nur zu einer Widerlegung der *Neunten Symphonie*, sondern auch zu einer solchen des Goetheschen *Faust*, und daß Thomas Mann um Goethes Gedicht einen so großen Bogen gemacht hat, war wohl nötig, weil Leverkühns letztes Werk „Dr. Fausti Weheklag“ das Gegenteil dessen verkündet, was Goethes *Faust* als Botschaft für den Leser bereithält: Denn bei Leverkühn gibt es keine Erlösung, und Einsamkeit und Asozialität des Doktor Faustus werden nicht visionär, wie im Goetheschen Drama, überwunden. Leverkühns letztes Werk, so lesen wir, beschreibt die „Negativität des Religiösen“ (GW VI, 649), und wenn Zeitblom es auch beschönigend ein dennoch religiöses Werk nennt, weil aus seiner Sicht selbst der Abfall, die Verdammnis letztlich theologisch motiviert sind, so spricht doch auch er von der „Umkehrung“, von der „Sinnverkehrung“ und davon, „daß Faust den Gedanken der Rettung als Versuchung zurückweist“ (GW VI, 650); dazu gehört, daß er die „Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte, die Lüge ihrer Gottseligkeit, von ganzer Seele verachtet“ (ebd.). Zeitblom verstärkt diese Mitteilung noch dadurch, daß er im orchestralen Schlußsatz der Kantate die „letzte Verzweiflung Ausdruck geworden“ (ebd.) sieht, den „unheilbaren Schmerz“ (GW VI, 651) im Werk, und sein Resümee ist eindeutig: „Nein, dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu“ (ebd.). Wo immer derartige Ideen aufkommen, sind sie interpretatorische Zutat Zeitbloms, der es nicht bei der Hoffnungslosigkeit bewenden lassen will – würde das doch seiner eigenen humanistischen Anschauung aufs tiefste widersprechen. Er gibt denn auch zu erwägen, ob nicht am Ende doch in religiöser Paradoxie aus der tiefsten Heillosigkeit die Hoffnung keime – aber selbst er kann nur hinzusetzen, daß es „die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung“ (ebd.) sein könne, ein „Wunder, das über den Glauben geht“.

<sup>8</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1933–1934*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 231.

<sup>9</sup> *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 279.

(ebd.) An der Negativität der musikalischen Aussage zweifelt auch er nicht, denn da sei am Ende ja nichts mehr, nur „Schweigen und Nacht“ (ebd.). Daß er dennoch den letzten ausklingenden Ton als „ein Licht in der Nacht“ (ebd.) deutet, ist menschlich, verständlich, entspricht seinem humanistischen Optimismus. Aber das ist eben des Interpreten Zutat, die nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß Leverkühns Werk selbst auf eine letzte „Sinnesverkehrung“ (GW VI, 650) hinausläuft und darauf, „daß Faust den Gedanken der Rettung als Versuchung zurückweist“ (ebd.). Damit aber weist Thomas Mann auch Goethes *Faust* zurück. Bei ihm wird niemand mehr erlöst.

Überlegungen, warum Thomas Mann Goethes *Faust* so nachdrücklich mied, sind natürlich immer nur spekulativ. Daß Goethes Ethik, wie Thomas Mann sie im *Faust* präsentiert sah, sich als nicht tragfähig erwiesen hatte, als der Nationalsozialismus hochkam, mag eine Erklärung sein; daß der Goethesche Faust ihm in seinem Princeton Kolleg über Goethes *Faust* 1939 als allzu „positiv, liebeich, vernünftig“ erschien (GW IX, 620), als deutsche Variante des „good boy“, eine zweite. Eine dritte könnte dahin gehen, daß Thomas Mann, zu jener Zeit in die langwierigen Diskussionen um das gute und das böse Deutschland verwickelt, immer das Ineinander, die geheime Identität des guten und des bösen Deutschen verteidigt hat; wer das tat, konnte Mephistopheles aber nicht brauchen, da das Böse ja nicht etwas für sich Lokalisierbares war. Thomas Manns Standpunkt in der Frage nach dem guten und dem bösen Deutschland war auch in jener Rede über ‚Deutschland und die Deutschen‘ klar markiert, als er sagte, „daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug. Das böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute, das gute im Unglück“ (GW XI, 1146). Innerhalb eines solchen Geschichtsbildes aber war das Böse dann zwangsläufig im guten Deutschland angesiedelt, der Teufel konnte nicht Mephistopheles heißen, sondern mußte (mit Dostojewskis Hilfe) internalisiert werden: Und das Teufelsgespräch zeigt, wie das zu bewerkstelligen war.

Es steht in einem doppelten Sinne am Wendepunkt des Romans. Das Erscheinen des Teufels, hier als Emanation innerer Vorgänge Leverkühns selbst beschrieben, ist in gewissem Sinne ebenso eine Bestätigung dessen, was Thomas Mann zeigen wollte, wie auch eine Widerlegung dessen, was Thomas Mann anfangs versucht hatte, als es um eine Erklärung für das Aufkommen des Bösen im Deutschen ging. Thomas Manns Lösung war ursprünglich gewesen, das böse Deutschland als das fehlgegangene gute zu charakterisieren – und das hatte Folgen gehabt, was die Konzeption des Romans anging, waren doch die historischen Rückblenden, das Einmontieren von Zitaten aus der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert Versuche gewesen, das Problem des gut-bösen Deutschlands auf bewährte Weise, also historisch zu lösen: indem das frühere

Deutschland als das gute, das gegenwärtige aber als das böse dargestellt wurde. Der geschichtliche Perspektivismus feiert im ersten Teil des Romans seine Triumphe; wenn die Vorgeschichte des Deutschen dort erzählt wird, so immer als eine freundlich-tiefsinnige, nie als eine bösartige. Aber so wie der Roman als ganzes eine Zurücknahme mehrerer anderer Werke ist, so das Teufelsgespräch eine Zurücknahme dieser seiner eigenen Strategie, die Thomas Mann nutzte, um das frühere gute Deutschland zu beschreiben. Denn der Roman konnte nicht überzeugend zeigen, wie aus dem guten Deutschland das fehlgeleitete böse wurde, und darüber hinaus erwies sich diese These als unzureichend: ging es doch gerade darum, das Ineinander von Gut und Böse darzustellen. Hatte Thomas Mann in der Frühzeit der Niederschrift gehofft, daß eine Geschichte der deutschen Vergangenheit sich als Geschichte der deutschen Seele darbieten würde, innerhalb derer das Böse allmählich hervordrang und das Gute beiseiteschob, so war doch die während der Niederschrift des *Doktor Faustus* geführte Emigranten-Diskussion eben dahin gekommen, daß Thomas Mann die eigentliche Einheit jener beiden Deutschlande verteidigte. Das geschah in jenem Vortrag über ‚Deutschland und die Deutschen‘. Auf diesem Stand der Diskussion aber hatte sich der Versuch, historisch zu argumentieren, ad absurdum geführt, und in der Tat endet hier im Zusammenhang des Romangeschehens das Ausloten der Geschichte; der Teufel tritt auf, und Kapitel XXV des Romans tritt den literarischen Beweis dafür an, daß das gute und das böse Deutschland eines sind. Demonstrierte das Teufelsgespräch aber so die Identität von Gut und Böse, so mußte sich um so dringlicher die Frage stellen, was denn das Böse eigentlich war: mit dem Hinweis darauf, daß das Böse das entartete Gute sein könnte, war es jetzt nicht mehr getan, da der Gang der Diskussion eine solche Interpretation verbot. Das Böse verlangte nun nach einer anderen Interpretation, und die Frage nach dem Wesen dieses Bösen, nach seiner Bedeutung auf der allegorischen Ebene des Romans erweist sich nun als Kernfrage überhaupt. Der Roman gibt mehrere Antworten.

Das Teufelsgespräch<sup>10</sup> macht freilich auch deutlich, daß bestimmte Antworten von vornherein unzureichend sind. Zunächst: eine temporale Lösung der Frage nach dem Aufkommen des Bösen war nicht mehr möglich, und das Teufelsgespräch beendet derartige Feststellungen auch im Zusammenhang des Romans ein für allemal. Der Hinweis auf die dämonische Fundamentierung der deutschen Geschichte, auf die latenten Unkontrollierbarkeiten der Seele

<sup>10</sup> Das Teufelsgespräch stand immer schon im Mittelpunkt der *Doktor Faustus*-Deutungen. Vgl. dazu Claude David, ‚Naphta, des Teufels Anwalt‘, *Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*, hrsg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 94–106; Dolf Sternberger, ‚Deutschland im *Doktor Faustus* und *Doktor Faustus* in Deutschland‘, ebd., S. 155–172.

genügte fortan also nicht mehr, so wenig, wie das Musikalische als Teufelswerk aus sich heraus gelten konnte – auch wenn die Musik dem Deutschen auf eine Weise zugeordnet war, die Thomas Mann anderswo freilich immer verteidigt hat. Aber das reichte im Grunde nicht aus. Wäre die Musik allein dämonisches Gebiet geblieben, seelische Sumpflandschaft gewissermaßen, Gefahrenzone allerlei imaginärer Versuchungen und Verlockungen – Leverkühn wäre nichts anderes geworden als eine etwas sonderbare Seelenfigur, ein nebuloser Mystiker, bei dem man des Sankt-Veits-Tanzes immer gewärtig hätte sein müssen, ein Neurotiker hohen Grades mit einer bestenfalls pittoresken psychischen Verfassung, zu Unbändigkeiten und Auswüchsen neigend, zu Unverständlichkeiten und Irregularitäten. Aber so war das Böse nicht beschaffen. Das mochte die Geschichte der deutschen Innerlichkeit aus der Sicht Thomas Manns im 15., 16. und vielleicht noch 17. Jahrhundert bestimmt haben, aber dann war für die Geschichte der deutschen Innerlichkeit oder vielmehr für die Geschichte des Deutschen schlechthin noch etwas anderes ins Spiel gekommen, was sich an der Person Leverkühns ganz ausgezeichnet demonstrieren ließ. Das war eine subtile Intellektualität, die Thomas Mann, wie aus anderen Aufsätzen hervorgeht, dem Deutschen ebenfalls als etwas Konstitutives zugeschrieben hat – und die deutsche Romantik war für ihn bezeichnenderweise nicht irgendein unklares seelisches Gebiet, sondern eben Ausdruck jener Intellektualität, die nun auch für die Figur Zeitbloms immer charakteristischer wird und seiner psychischen Seismographie, seiner Irritationsfähigkeit und seiner Schmerzbereitschaft die Waage hält. Zum Deutschen, so darf man schließen, gehören also nicht nur seelische Sonderbarkeiten und Gefährdungen, sondern auch eine Intelligenz, die im Laufe der Geschichte geradezu zu einer satanischen Intelligenz geworden ist; und so verwob sich in die Geschichte der deutschen Innerlichkeit zunehmend stärker auch eine Geschichte der deutschen Intellektualität, eingebunden in die Darstellung der Figur Leverkühns. In die Entwicklung der deutschen Innerlichkeit ist also auch der Bericht über intellektuelle Verführungen eingebendet, und Thomas Mann hatte offenbar sehr genau erkannt, daß mit dem Ausbruch musikalischer Dämonie allein die Geschichte der deutschen Innerlichkeit in ihren problematischen Phasen nicht geschrieben werden konnte. Die Anlage zu Gemütsentartungen reichte nicht aus, um Deutschlands Weg in das Böse darzustellen; dieses war nicht nur aus einer seelischen Anlage hervorgebrochen, sondern erwies sich als zugleich wissentlich inszeniert; die Krankheit zum Bösen hatte ebenfalls den Geist ergriffen, verband sich mit ausgesuchter Schläue und gedanklicher Vorsätzlichkeit, ja mit mentaler Verruchtheit. Und die Verbindung beider, der psychisch begründeten Dämonie und des Intelligenzlerischen in dieser Dämonie erklärte den Weg Deutschlands in das Böse, womit Thomas Mann unter Umständen durchaus Richtiges gesagt haben

könnte. Doch seine Erklärung hat einen Schönheitsfehler: Sie ließ sich nicht historisch fixieren. Denn wann war aus dieser Kombination psychischer und intellektueller Kräfte das Böse ausgebrochen? War das gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschehen oder zur Zeit der deutschen Romantik oder in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts oder noch später? Daß die Geschichte der deutschen Bedrohungen im 16. Jahrhundert begann, erfahren wir sehr genau; aber wann das Böse dann virulent wurde, bleibt völlig ungenau. Hatte Franz Baader schon den Teufel beschrieben, als er ihm „äußerste Erkältung“ und „extreme Gleichgültigkeit“ zusprach, „vollendete Nullität“ und „stechendste Egoität“? War Goethes *Faust* ein Anachronismus gewesen, geschrieben in einer Zeit, in der es längst keine Hoffnung mehr gab? Oder sind es die 20er Jahre mit ihren Präfaschismen, die alle des Teufels waren?

Der Roman gibt mit keiner einzigen Zeile darauf eine Antwort. Und er weicht Fragen nach der historischen Fixierung jenes Bösen von vornherein aus, indem er mit dem Teufelsgespräch und danach selbst zu verstehen gibt, daß eine historische Analyse des Bösen zu nichts führe, ja nicht einmal möglich sei und der Aufklärung dieses Phänomens eher entgegenwirke, als daß sie dadurch befördert werde. Was aber war das Böse dann, wenn es sich nicht einmal historisch auch nur ungefähr fixieren ließ?

Eine solche Frage führt in den Kern des Romans und verlangt nach Antwort, will man den Roman nicht als bloße Biographie eines exzentrischen Künstlers, der nur unter verzerrten Perspektiven als Sinnbild Deutschlands gelten könnte, abtun. Was aber, noch einmal, war das Böse? Die Komponenten der deutschen Innerlichkeitsgeschichte konnten am Ende nicht dafür stehen, und so wie Thomas Mann schon den Versuch einer zeitlichen Fixierung im Laufe der Niederschrift aufgegeben hatte, so auch jetzt eine Konkretisierung. Denn das Teufelsgespräch, in dem das Böse als der Böse erscheint, gibt alles andere als klare Antworten auf dessen Natur. Das Böse ist nicht mehr benennbar oder doch nur mit Hilfe beliebig vieler Figurationen, die für sich aber alle nicht beanspruchen können, das Böse eindeutig zu visualisieren. Im Teufelsgespräch werden für das Böse so viele Erklärungen angeboten, wie der Teufel Gestalten hat. Der Teufel parodiert Kumpf, die Theologenwelt der Studentenzeit, den Musik-Intelligenzler, er benennt den KZ-Keller als Hölle, erscheint als Mannsluder und anderes mehr. Es gibt viele Erklärungen dafür, was das Böse sei, aber keine einzige reicht aus. Und auch im folgenden wird mit keinem Wort deutlich, was denn wirklich als das Böse in jener Geschichte der deutschen Seele zu verstehen ist. Daß das Böse mit der Teufelsverschreibung und Erfüllungsver-sprechungen besiegelt wird, gehört zur narrativen Schicht des Romans, dem auf der explikatorischen Ebene nichts mehr entspricht. Das Böse hat viele Gestalten, aber keine einzige liefert Erklärungen über seine Natur. Der Teufel war

erschienen, aber niemand konnte sagen, was er bedeutet. Nur eines ist sicher: daß er mit dem deutschen Schicksal nach 1933 zu tun hat.

Wir wissen, daß Thomas Mann Schwierigkeiten mit seiner Gestalt des Leverkühn hatte, denn zum einen galt er als Individuum; dem stehen wieder Äußerungen entgegen, daß es hier nicht um einen Einzelnen, sondern um den seelischen Fall Deutschlands und seine Symbolwürde, kurzum: um die allegorische Repräsentanz eines Einzelnen gegangen sei. Aus alledem spricht nur das paradoxe Verhältnis eines Autors zu seiner Figur, das insofern freilich ernstzunehmen ist, als sich dahinter die Paradoxie des Romanvorhabens selbst zu Wort meldet. Hinweise auf die Endzeit des Romans, die eine Tradition des Kunstwerks nicht mehr zulasse, wirken freilich eher exkulpatorisch, als daß sie den Teufel erklären könnten. Der Interpret hat mit dieser Unerklärlichkeit zu leben. Und wenn der vorgegebene *Faust*-Stoff dem Erzähler sein Geschäft auch beträchtlich erleichterte, so verschob sich dadurch die Bedeutungsfrage aber gerade in den Hintergrund: So wenig es dem Roman gelungen war, den Zeitpunkt über das Auftreten des Bösen zu fixieren, so wenig gelang ihm eine Identifikation des Bösen. So wie wir uns den endgültigen Durchbruch des Teuflischen irgendwo im Bereich zwischen dem ausgehenden 18. Jahrhundert und den 20er oder 30er Jahren unseres Jahrhunderts denken dürfen, so wenig hindert uns der Roman, das Böse mit den verschiedenartigsten Zeiterscheinungen in Verbindung zu bringen. Und hier zeigen sich die Grenzen der von Thomas Mann praktizierten Polyvalenz. Natürlich steckt hinter dem Scheitern der Versuche, das Böse zu erklären und dingfest zu machen, nicht etwa erzählerische Inkompetenz Thomas Manns. Es gibt bislang nur eine schlüssige Erklärung: Das ist die, daß das Böse aus Emigrantensicht unerklärbar blieb. Und niemand, selbst Brecht nicht, hatte eine überzeugendere Deutung dafür anzubieten, wohl aber fanden sich Mythisierungen in erheblicher Zahl. Heinrich Mann etwa hat das 12. Kapitel seiner Memoiren mit „Hitler oder der Fluch des Glückes“ überschrieben und damit auf seine Weise Irrationales zur Erklärung der deutschen Seele angeboten. Und Thomas Mann weist das Böse schon im ersten Satz seines Romans letztlich einer Instanz zu, die man eher in einem antiken Drama oder in einer sehr volksmäßigen Auslegung historischer Vorgänge antreffen möchte, wenn sein Erzähler von der „vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers“ (GW VI, 9) spricht. Das Böse als Schicksal? Es ist wohl das endgültige Eingeständnis der Unerklärbarkeit des Bösen, hier als *conclusio qua prafatio* in den allerersten Satz des Romans hineingebracht. Das Dämonische und Böse, das in diesem Roman als integraler Bestandteil der deutschen Innerlichkeit und ihrer Geschichte beschrieben werden sollte, war nicht zu beschreiben.

Thomas Mann hat das so deutlich gewußt, wie ihm und seinen schreibenden Zeitgenossen das Phänomen des Bösen bewußt war. Seine Explikationskunst war an ein Ende gekommen, und wenn Thomas Mann hier auch das Ende seiner Kunst als das Ende der Kunst überhaupt begreifen wollte, so war das eine Selbstrechtfertigung, die ihre Fragwürdigkeit nicht verleugnen kann. „Die verzweifelte Lage der Kunst ein stimmiges Moment“, notierte er am 26. 7. 1943 in seinem Tagebuch<sup>11</sup>. Um die verzweifelte Lage der Kunst ging es in der Tat: Sie war nicht mehr fähig, einen Weltzusammenhang zu deuten, und zum ersten Mal im Werk Thomas Manns klafften hier Darstellung und Interpretation des Dargestellten so weit auseinander, daß ersteres sich verselbständigte, eine Exegese des Geschehenen aber nicht mehr möglich war. Nun ist das alles offenbar Thomas Mann nicht nur unterlaufen, sondern von ihm sehr bewußt gesehen worden. Der Roman verkündet nicht nur das Ende Deutschlands, sondern auch das Ende der Kunst in dem Sinne, daß sie angesichts dieser Thematik unfähig geworden ist, etwas Erklärendes auszusagen: Sie erschöpft sich in der Beschreibung, die aber auf bezeichnende Weise hier sinnlos wird. Wissend darum, hat Thomas Mann konsequent denn auch das letzte Werk seines Romanhelden ursprünglich als Fragment konzipiert. Die Beschreibung dieses letzten Werkes füllt Seiten. Noch einmal wird in „Dr. Fausti Weheklag“ etwas versucht, was der Roman selbst eigentlich leisten wollte und dennoch nicht leisten konnte: Beziehungen quer durch die Geschichte herzustellen, wenn davon gesprochen wird, daß die Faustus-Kantate sich an Monteverdi und das 17. Jahrhundert anlehnt; es ist von der Echo-Wirkung die Rede, auch von der „Rekonstruktion des Ausdrucks“ (GW VI, 647) – die Musik dokumentiert „ein allerdings bewußtes Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen, und die hier in einer Art von alchemistischem Destillationsprozeß zu Grundtypen der Gefühlsbedeutung geläutert und auskristallisiert werden“ (GW VI, 647f.). Die Musik vermag das – in dieser ihrer Beschreibung – wohl zu leisten, der Roman aber leistet es nicht. Oder vielmehr: Er leistet es in einer Art von Bezugnahme, die die kompositorischen Zusammenhänge nur noch andeutungsweise erkennen läßt. Von der Musik wird gesagt, daß es in ihr „nichts Unthematisches mehr gibt, nichts, was sich nicht als Variation eines immer Gleichen ausweisen könnte“ (GW VI, 645). Ein Gespräch mit dem Komponisten machte schon früher deutlich, daß das Ideal dieses musikalischen Schreibens ein Stil sei, der keine freie Note mehr zuließe, keinen Ton, „der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte“ (GW VI, 645). Aber das war ein musikalisches Ideal, dem der Roman auf der Deutungsebene nichts Entsprechendes

<sup>11</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1940–1943*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1982, S. 605.

entgegenzustellen vermag, eine Mehrwertigkeit, die nur die positive Benennung dessen war, daß das Entscheidende, nämlich die Frage nach dem Bösen, nicht mehr beantwortet werden konnte.

Eine Darstellung des Bösen aber war nicht einmal mehr in der Musik möglich. Theodor Adorno hat berichtet, daß Thomas Mann das *Faust*-Oratorium ursprünglich nur als Fragment geplant habe; erst auf seinen Einspruch hin hat er den Schluß verändert und Leverkühn das *Faust*-Oratorium zu Ende schreiben lassen. Es ist unschwer zu sehen, daß die Beschreibung jener „Dr. Fausti Weheklag“ eine nur wenig verhüllte Darstellung des eigenen Romans ist, und so wiederholt sich in diesem musikalischen Werk bzw. in der Beschreibung dieses Werkes noch einmal die Entstehung und das Scheitern des ganzen Romans. Das musikalische Werk, das „Monstre-Werk der Klage“ (GW VI, 644): das ist der Roman. Daß das „Generalthema des Variationenwerks [...] textlich vorgetragen wird, ansteigend bis zur Mitte, dann absinkend“ (GW VI, 646), entspricht genau der Sonderstellung des Teufelsgespräches in der Mitte des Romans. Daß „Dr. Fausti Weheklag“ das strengste Werk Leverkühns ist, korrespondiert der Auffassung, daß die Geschichte vom Doktor Faustus das strengste Werk Thomas Manns ist.

Es mag der Einzeldeutung überlassen bleiben, die musikalischen Phasen des letzten Werkes Leverkühns auf die Romanphasen zu übertragen. Im Ganzen entspricht der Zurücknahme der *Neunten Symphonie* in musikalischer Hinsicht die Zurücknahme des Goetheschen *Faust* in literarischer. Charakteristischer aber ist die Aussagelosigkeit des Romans. So wie Leverkühns Werk nicht zur Uraufführung gelangt, sondern in eine immer unverständlicher werdende verbale Explikation mündet, die diesen Namen im Grunde nicht mehr verdient, so wird auch der Roman zu einer Explikation des Bösen, die keine ist: Es bleibt unerklärt, wengleich jedem Leser klar ist, daß die Hölle mit dem „Keller“, mit den „dicken Mauern“, mit „Lautlosigkeit“, mit „Vergessenheit“ identisch ist – mit den Folterwerkzeugen der KZs also. Der Roman kann das Böse nur noch in analoger Form beschreiben, er kann es nicht mehr verdeutlichen oder gar erklären. Der Versuch einer Deutung bricht in sich zusammen, und die Tragödie der Kunst besteht darin, daß hier die Aussagefähigkeit der Kunst gelehrt wird: Weder war die Geschichte der deutschen Innerlichkeit so zu schreiben, noch konnte ihr entscheidendstes Merkmal, der Ausbruch des Bösen, in irgendeiner Form gedeutet werden. So mußte die Beschreibung des Teufelspaktes denn zur Parodie großen Stiles werden, insofern nämlich, als sich die Darstellung anderer Stoffe und Formen bediente, die längst vorgegeben waren und die sie nutzte, ohne daß dem etwas Eigentliches, also ein eigener Sinn entsprach. Der ernsthafteste Roman Thomas Manns war von seiner Anlage und von seiner nicht erreichbaren Zielsetzung her nichts als Parodie, und die

Tagebücher und die Entstehungsgeschichte nennen die Quellen, die Thomas Mann nutzte, um sie parodistisch auszubeuten.

Er hat das mit bewundernswerter Raffinesse getan. Aber das Formenspiel kann nur schwer darüber hinwegtäuschen, daß es dem Roman an Aussagekraft fehlt. Das nicht mehr bemessbare Böse trat in den Hintergrund, wurde geradezu verdeckt von musiktheoretischen Erwägungen. Dergleichen hatte in den früheren Romanen explikatorische Funktion. Im *Doktor Faustus* entspricht den Erörterungen keine Sache mehr: Der Roman, der Schwieriges deuten wollte, verzichtet am Ende darauf – so wie den verschiedenen Teufelerscheinungen in Kapitel XXV nichts mehr aus der anvisierten deutschen Geschichte entspricht: Vordergründige Erscheinungsformen wechselten in beliebiger Folge ab, ohne daß Sinnkonstituenten sichtbar würden. Am Ende war das Altdeutsche dann doch nur Draperie und traditionelle Zutat. Das Böse, das es direkt oder in seinen Vorformen illustrieren sollte, war so nicht zu illustrieren: Es war nicht einmal mehr zu benennen. An die Stelle einer Theorie des Bösen trat eine Theorie des musikalischen Kunstwerks.

Hegel hatte noch gewußt, warum der Teufel sich nicht für die Kunst eignet, als er sagte: „Der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte, ästhetisch unbrauchbare Figur“<sup>12</sup>. Ästhetisch brauchbar war Thomas Manns Teufel sehr: Nur stand er, eine Mischung aus Harlekin und Dämon, für nichts mehr. Erscheinung und Gehalt waren identisch – um den Preis der Aussage. Am Ende war der Teufel nur noch der Teufel, nicht aber das, was er symbolisieren sollte. Im Roman bleibt er, trotz aller ihm gewaltsam zugelegten Epitheta, damit doch nur ein Bilderbuchscheck, ein bloß ästhetisches Gebilde. Im Verhältnis Leverkühns zum Teufel ist das Verhältnis des Autors zu seinem Werk trefflich illustriert – mehr auch nicht. Nur diese Symbolik bleibt.

Wußte Thomas Mann um das so erschreckend Unvollkommene seines Romans, um seine eigentliche Aussagelosigkeit, um das Scheitern jener Absichten, mit denen er den Roman begonnen hatte? Hier war etwas zum erstenmal nicht mehr benennbar – und der seit den *Buddenbrooks* auf Benennungen hin orientierte Roman war damit in der Tat an ein Ende gekommen; er konnte sich allenfalls als Fragment legitimieren. Die Kunst, von Thomas Mann immer als zureichendes Welterklärungsinstrument betrachtet, war unzureichend, ja unzuständig geworden, und der Numismatiker mußte groteskerweise dazu herhalten, das scherzhaft-ernsthaft zu formulieren. Daß der Roman derart

<sup>12</sup> G.W.F. Hegel, ‚Vorlesungen über Ästhetik‘, *Werke*, Bd. 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 288.

unzuständig sei, das prägt denn auch das Schreibbewußtsein des Autors wie Zeitbloms.

Auch von daher werden die Schreibverzögerungen zu Beginn des Romans verständlich, vielleicht sogar erst eigentlich verständlich. Denn sie deuten ja schon an, daß in der Tat das Vorhaben undurchführbar ist, zumal eben schon im ersten Satz das Schicksal herhalten muß, wenn es darum geht, etwas sehr Irdisches zu bezeichnen. In nur zu auffälligem Gegensatz zur Theorie von der musikalischen Gesamt konstruktion, in der es keine freie Note mehr gäbe – Thomas Mann bedient sich eben nicht zufällig des Konjunktivs –, steht der Anfang des Romans, der schon präludiert, daß die Sache nicht zu Ende zu bringen ist. Das Thema des unvollendbaren Romans wird dort vorausdeutend behandelt, und wie sehr sich mit der versuchten Darstellung des Bösen die fast permanente Einsicht in das Mißlingen dieses Versuchs verbindet, zeigen die folgenden Phasen des Romans. Denn auf die Schreibstockungen folgen weitere Berichte über Unfertiges, nicht zu Ende zu Bringendes; sie durchziehen den ganzen Roman. Dazu gehört schon bald nach dem Eingang der Vortrag Kretzschmars darüber, „warum Beethoven zu der Klaviersonate opus 111 keinen dritten Satz geschrieben habe“ (GW VI, 71), dazu gehört am Ende dann schließlich der Bericht über die nicht zum Schluß gekommene Arbeit an „Dr. Fausti Weheklag“. Dazwischen verhinderte Besuche, abgebrochene Ausbildungen; unterbrochene Entwicklungen, nicht eingegangene Beziehungen; zerstörte Bindungen, nicht gehaltene Versprechungen; zu früh beendete Lebensläufe, zu wenig ausgelebte Freundschaften: Ständig wird etwas in Frage gestellt, ein Plan ad absurdum geführt, ist ein Vorhaben gescheitert. Einer der vollkommensten Romane der deutschen Literatur unseres Jahrhunderts handelt unaufhörlich von Unvollkommenem. Am Ende dieser Reihe ständig scheiternder Bemühungen steht die Einsicht in die Unmöglichkeit, das zu erklären, was eigentlich erklärt werden sollte. Daß Thomas Mann trotzdem zu dem Roman einen Schluß gefunden hat, mag sein eigentlicher Triumph im Alter gewesen sein.

Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien (Kohut/Kernberg – Lacan)

I

Die Thomas Mann-Forschung der vergangenen zwei Jahrzehnte hat das Bedürfnis nach einem psychologischen Verstehen sowohl des Autors wie seines Werkes aus sich heraus produziert. Über beide, Thomas Mann und sein Werk, liegen dank bekannt günstiger Umstände gesicherte positive Daten in einem so hohen Maße vor, wie dies wohl in der Literatur der internationalen Moderne nicht ein zweites Mal der Fall sein dürfte. Wo immer diese Daten für ein bestimmtes Forschungsziel genutzt wurden – gleichviel, ob in einer Strukturanalyse des *Zauberberg* oder in einer Einschätzung von Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption –, mußten sie auch psychologisch interpretiert werden, dort nämlich, wo ihre letzte Abhängigkeit vom Bewußtsein des Autors ins Spiel kam<sup>1</sup>. Die Methode einer solchen Psychologie war in der Regel Einfühlung (Empathie), das Wahrheitskriterium Plausibilität, also Psychologie ganz auf eigene Hand. Von den explizit literaturpsychologischen Untersuchungen andererseits, die – auf Freud, Jung oder Adler gestützt – in großer Zahl vorliegen, hatte keine die Reichweite, die Hauptdaten aus Biographie und Werk sinnvoll zu integrieren. Das wurde als enorme Verlegenheit deutlich spätestens beim Erscheinen des zweiten Tagebuchs, dem von 1935 bis 1936, im Jahre 1978. Die sich in diesen Notizen abzeichnenden Charakterzüge – von der ungemäßigt kalten Größenvorstellung bis zu grotesken Fixierungen auf Details der Körperpflege – ließen sich mit dem geläufigen Rollenbild Thomas Manns nicht vereinbaren. Bevor nun Feuilleton und Forschung sich an das Geschäft machen

<sup>1</sup> Das war immer dort nötig, wo die Abhängigkeit der Daten vom Autorbewußtsein vorrangig eingeschätzt werden mußte – also in einer Strukturanalyse (Vgl. Børge Kristiansen, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik* (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 10), Bonn: Bouvier 1986, S. 249) – Thomas Manns „metaphysisches Seinsverständnis“ zur Begründung von Textstrategien rekonstruiert wird oder nach einem salvatorischen „Es ist nicht die Absicht zu psychologisieren“ sich trotzdem in Manns „Stilwillen“ eingefühlt wird (Vgl. Werner Fritzen, *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 342), Frankfurt am Main, Bern, Cirencester: Lang 1980, S. 351). Ganz zu schweigen von den unzähligen psychologischen Einschätzungen der Romanfiguren, um die keine Textinterpretation herumkommt.

konnten, diese unwillkommenen Informationen einzuebneten und zu bagatellisieren als unwichtige Seitenansichten des großen Mannes – dem Bedürfnis nach Konstanthaltung der Information gehorchend –, bot sich eine neuartige Verstehensmöglichkeit an. In der Psychologie und auch in der Pädagogik der Bundesrepublik hatten psychoanalytische Persönlichkeitskonzepte eine gewisse Popularität gewonnen, die als „neue Narzißmus-Theorien“ in der amerikanischen Psychoanalyse entwickelt worden waren, verbunden mit den Namen Heinz Kohut und Otto F. Kernberg. Sie erschlossen dann tatsächlich einen sehr einleuchtenden Zugang nicht nur zum Tagebuchschreiber Thomas Mann, sondern zu seiner Biographie überhaupt, und vor allem: Das literarische Werk erschien von hier aus streckenweise in ganz neuem Lichte, und zwar auch in seinen sprachlich-formalen Aspekten. Hans Wyslings Buch zum *Krull*, das eigentlich eine innere Biographie Thomas Manns darstellt, hat das neue Narzißmus-Konzept dem Verständnis Thomas Manns musterhaft erschlossen<sup>2</sup>.

In diesem Zusammenhang: Ich sagte, daß die Thomas Mann-Forschung ihr psychologisches Bedürfnis aus sich heraus produziert hat, als Folge genuiner Fragestellungen, die philologisch nicht mehr zu beantworten waren. Sie hat überdies für eine psychologische Erschließungshypothese strukturelle Vorgaben gemacht, denen diese nun zu entsprechen hatte: So mußte beispielsweise Thomas Manns spannungsvolle Selbstorientierung an Schopenhauers Doppelaspekt des Ich – sein metaphysischer Egozentrismus als „Weltnabel“ und die depressive Wahrheit seiner Nichtigkeit als reine „Vorstellung“ – ihr Unterkommen finden. Das galt dann besonders für Thomas Manns Selbstanalysen – die expliziten und die über die Fiktion vermittelten. In dieser Hinsicht war dann die eindrucksvolle Feststellung zu machen, daß Thomas Mann durch Introspektion schon im Frühwerk (beispielsweise im *Bajazzo*) Einsichten in das Wesen der narzißtischen Persönlichkeit gewonnen hatte, mit denen er Freuds Narzißmus-Theorie weit überholte und den heutigen Konzepten nach Kohut und Kernberg um Jahrzehnte voraus war – was im übrigen auch für Schnitzler, Kafka oder Musil gilt. In dieser Perspektive also stellen die „neuen Narzißmustheorien“ nicht eine der üblichen Applikationen eines psychologischen Modells an Literatur dar, sondern sind quasi psychoanalytische Ausformulierungen bereits bestehender Erfahrungen mit Thomas Mann – von seiten der Forschung und seiner eigenen. Das entspricht auch kulturtheoretischen Schlußfolgerungen Heinz Kohuts, der – ebenso wie Christopher Lasch<sup>3</sup> – annimmt, die narzißtische

<sup>2</sup> Hans Wysling, *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* (Thomas-Mann-Studien V), Bern und München: Francke 1982.

<sup>3</sup> Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: Norton 1979.

Persönlichkeit stelle einen, vor allem in der Kunst dominierenden, modernen Epochentypus dar.

Ich werde im folgenden in drei Schritten vorgehen:

1. Ich beschreibe die fiktive Person des Adrian Leverkühn nach Kriterien der neueren Narzißmus-Theorien.

2. Dann versuche ich, aus diesen Voraussetzungen die im *Doktor Faustus* verhandelte Kunst-Problematik zu verstehen, wobei ich mich vor allem auf praktische Kompositionsverfahren Leverkühns konzentrieren will. Ich werde dabei von einer gewissen Analogie zwischen Musik- und Wortkunst ausgehen, von Entsprechungen auch zwischen Thomas Mann und seiner Romanfigur.

3. Schließlich werde ich die gewonnenen Einsichten zu Jacques Lacans Konzept des Narzißmus in Beziehung setzen, wie er es grundsätzlich 1949 in der Schrift über das „Spiegelstadium“ vorgetragen und später ausgearbeitet hat.

## II

Wie jedermann ist Adrian Leverkühn schon früh der, der er sein soll. Auch später werden des Teufels Inspirationshilfen beileibe „nichts Neues und Fremdes“ aus ihm machen, „sie verstärken und übertreiben nur sinnreich alles“ (GW VI, 332), was er ist. Eigentümlichkeiten seines Charakters zeigen sich auch früh schon im Zusammenhang mit der Musik. So erfaßt der acht- oder neunjährige Adrian sofort die Machart des Kanons, den die Kinder bei der Stallhanne singen lernen, und, wie dem Biographen nachträglich vorkommt, es hat sein erkennen-des Auflachen, „etwas von Wissen und mokanter Eingeweihtheit“. (GW VI, 43) So, wie Zeitblom das sieht, handelt es sich um Frühsymptome der Genialität. Wie aber stellt sich das psychologisch dar?

Adrian respondiert hier spontan einer musikalischen Gestalt, die sich dereinst als kompositionelles Ziel aller seiner Arbeiten finden wird: die *Variation des Identischen*. Jede Note korrespondiert in diesem Gestaltungsideal der anderen, nähert sich ihr an bis zum Effekt der geheimen Identität. In seinem dem „Durchbruch“ unmittelbar vorhergehenden Werk, der „Apocalipsis“, in dem Leverkühn dies Gestaltungsideal später zu realisieren vermag – wo er sich also erstmals „ganz“ (GW VI, 503) darstellt –, offenbart sich Zeitblom „das tiefste Geheimnis der Musik, welches ein Geheimnis der Identität ist“. (GW VI, 502) Hier realisiert sich auch Adrians grandiose Phantasie von einem Kompositionsprinzip, durch das „die höchste und strengste Ordnung, [...] eine kosmische Ordnung und Gesetzmäßigkeit zustande kommt“. (GW VI, 257)

Das ist nun weit vorgegriffen, um erkennen zu lassen, daß die musikalische Gestalt, die das Kind sofort erfaßt, in der Variation der identischen Kanon-

Melodie die Kernstruktur seiner künftigen Kompositionen darstellt. Psychologisch: Es handelt sich um das Erfassen einer Ordnungsgestalt, einer Kohärenz des Unterschiedlichen. Daß Adrian an diesem Kohärenzerlebnis gelegen ist, zeigt sich auf der Schule. Hier kann er keine Beziehung finden zu den Lehrgegenständen, obschon er sie mühelos bewältigt. Die mit ihnen verbundenen Werte lassen ihn gleichgültig, ohne allerdings „daß eine Bezugsmöglichkeit sichtbar gewesen wäre, die sie als Werte herabgesetzt hätte“. (GW VI, 63 f.) In seinem Relativismus macht er eine Ausnahme: mit der Mathematik. Das erklärt er dem Freund: „Ordnungsbeziehungen anzuschauen ist doch schließlich das Beste. Die Ordnung ist alles. Römer dreizehn: ‚Was von Gott ist, das ist geordnet.‘ Er errötete, und ich sah ihn groß an. Es stellte sich heraus, daß er religiös war.“ (GW VI, 64) Ähnlich dann die erste artikulierte Erfahrung des Fünfzehnjährigen mit der Musik: „wie das alles zusammenhängt und im Kreise herumführt. [...] Alles ist Beziehung, und die Beziehung bildet den Kreis. [...] Beziehung ist alles. Und willst du sie näher beim Namen nennen, so ist ihr Name ‚Zweideutigkeit‘“. (GW VI, 65 f.) Zweideutig sei beispielsweise die Tonhöhe – sei der Ton nun erhöht von unten oder vermindert von oben? Beide Aspekte dieses Doppelsinns könne man sich zunutze machen – also doch wohl den Ton in unterschiedliche Beziehung setzen zu anderen Tönen. Hier hat sich Adrian völlig auf eigene Hand das Gegenstück zu seiner ersten Musik-Erfahrung am Kanon erspielt: Nicht die Variation des Identischen, sondern das Schwanken der Identität, die „Zweideutigkeit“. Doch er bleibt nicht in dieser Relativierung stecken, er kann sie wieder in einem Zusammenhang unterbringen: „Weißt du, was ich finde?“ fragt er. „Daß Musik die Zweideutigkeit ist als System.“ (GW VI, 66)

„System“, „Gesetz“, „Ordnung“ (vgl. GW VI, 94) sind das Grundthema in der psychischen Entwicklung Adrian Leverkühns. Wo solche Strukturierungen vorliegen, erfaßt er sie sofort – und er sucht sie auch. So ist es am Ende nicht nur Hochmut, der ihn zum Theologiestudium bringt. In dem Plädoyer für die Kirche, das er im Kreise der Kommilitonen hält, klingt aus der Begründung ein anderes, wenn nicht tiefer liegendes Motiv auf:

Ich sehe in der Kirche auch noch [...] eine Burg der Ordnung, eine Anstalt zur objektiven Disziplinierung, Kanalisierung, Eindämmung des religiösen Lebens, das ohne sie der subjektivistischen Verwilderung, dem numinosen Chaos verfiel, zu einer Welt phantastischer Unheimlichkeit, einem Meer von Dämonie würde. Kirche und Religion zu trennen, heißt darauf verzichten, das Religiöse vom Wahnsinn zu trennen... (GW VI, 161)

Der Kern dieses Plädoyers heißt in psychologischen Kategorien: „Integrität versus Desintegration“, „Kohärenz versus Auflösung“. Es verrät den anderen Beweggrund Adrians, Theologie zu studieren: sich in einer Ordnung unterzu-

bringen. Das ist ja auch der Inhalt seiner vom Biographen vermeinten oder tatsächlichen frühen Religiosität: „Die Ordnung ist alles. Römer dreizehn: ‚Was von Gott ist, das ist geordnet.‘“ (GW VI, 64)

Ich habe in der geistig-seelischen Entwicklung Adrians eine bestimmte Erscheinung hervorgehoben auf Kosten anderer, die mit ihr zusammenhängen, wie seine Weltscheu, seine Distanziertheit und Einsamkeit, sein „Hochmut“ schließlich. Das geschah deshalb, weil Adrians instinktives Interesse für „Ordnungsbeziehungen“ – neben der komplementären „orgiastischen“ Lachlust<sup>4</sup> – die erste Wesenseigentümlichkeit ist, die uns mitgeteilt wird, wobei sie sogleich mit der Musik verbunden ist. In dieser Verbindung liegt dann die beste Chance, eine Entsprechung zwischen der psychischen Konstitution Adrian Leverkühns und den Formprinzipien seiner Kunst zu rekonstruieren. Ich nehme dabei an, daß Thomas Mann diese Entsprechung beabsichtigt hat, daß sie weitestgehend bewußt angelegte Textintention ist. Um den Nachweis zu führen, muß ich mich auf bestimmte Ergebnisse der „neuen Narzißmus-Theorien“ beziehen, überwiegend auf das Konzept Heinz Kohuts<sup>5</sup>. Ich referiere dazu einige Grundzüge:

Freud hatte für das hypothetische erste Entwicklungsstadium des Kindes einen „primären Narzißmus“ angenommen, mit dem das Kind sich selbst libidinös besetzt. Dabei hatte er unter diesem „sich selbst“ noch so etwas wie eine rudimentäre Ich-Struktur verstanden. Im Unterschied dazu kam man in der amerikanischen Ich-Psychologie nun zur Bestimmung einer umfassenderen Einheit, des „Selbst“, das gegenüber dem Ich die Gesamtheit der Person ausdrückte. Bei Kohut rückt das Selbst auf zur Umfassungsstruktur für alle psychischen Inhalte, in denen der Mensch sich wahrnimmt. Es bildet sich früh in der spannungsfreien Symbiose mit der Mutter und besetzt diese symbiotische Einheit – „narzißtisch“ – mit Libido. Im Unterschied zu Freud nimmt Kohut für dies Selbst eine eigene Entwicklungslinie bis ins Alter an, die vom Ich unabhängig ist.

Eine weitere Fortentwicklung des Freudschen Narzißmus-Konzepts durch Kohut liegt in der Annahme, daß das frühkindliche Selbst sehr wohl schon

<sup>4</sup> „Seine Lachlust schien vielmehr eine Art von Zuflucht und eine leicht orgiastische, mir niemals ganz liebe und geheuere Auflösung der Lebensstrenge [...]“. (GW VI, 115) Adrians Anlässe zu lachen sind in der Regel Deformationen des Gewohnten und Geordneten. Dies Lachen ist wohl als Entlastung vom rigiden Selbst-Zwang im Sinne kleiner („orgiastischer“) Ekstasen zu verstehen.

<sup>5</sup> Ich beziehe mich auf die folgenden Arbeiten von Heinz Kohut, *Die Zukunft der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975; *Narzißmus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976; *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977; *Die Heilung des Selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981; *Wie heilt die Psychoanalyse?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987; ferner auf Otto F. Kernberg, *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 und *Die neuen Narzißmustheorien: zurück ins Paradies?*, hrsg. vom Psychoanalytischen Seminar Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Objektbeziehungen entwickle, die für alle späteren maßgeblich werden können. Das geschieht so: Die in der frühen Symbiose erlebte Allmacht und Vollkommenheit wird notwendig irgendwann einmal bedroht, wenn sich die unvermeidbaren Frustrationen durch die Mutter einstellen. Das Kind reagiert dann mit Ersatzbildungen. Es entwirft beispielsweise ein großartiges, omnipotentes Bild von sich, das Größen-Selbst, und besetzt es libidinös. Dies Größen-Selbstbild wird als Teil des Selbst erlebt und ist insofern narzißtisch. Normalerweise wird es allmählich reduziert und der reifenden Persönlichkeit integriert. Wird diese Entwicklung aber gestört, dann bleibt das Größen-Selbst der erwachsenen Persönlichkeit voll erhalten und läßt diese weiter die archaischen narzißtischen Ziele von Größe und Vollkommenheit verfolgen. Das führt natürlich zu vielfachen Kollisionen mit der Realität, der die archaische und deshalb sehr fragile Struktur des Größen-Selbst nur schlecht gewachsen ist. So reagiert es mit sozialer Distanz, mit allgemeiner Weltschmerz, die sich mit den irrealen Größenphantasien beispielsweise zu zurückhaltendem Stolz verbindet. Da die Libido dieses Selbst auf sich konzentriert bleibt, ist auch der Weg zur Objekt-Liebe mehr oder minder versperrt – andere Menschen werden allenfalls als Selbst-Objekte wahrgenommen, als ähnlich oder als nützlich.

Schließlich noch zu einer psychischen Erscheinung, die im Rahmen der Selbst-Psychologie oft beschrieben wird: Es sind dies Entgrenzungszustände des reifen Selbst, das in ihnen seine nie verlorenen archaischen Dimensionen wiedergewinnt – Allmachtsphantasien, einst in der Symbiose mit der Mutter entwickelt und nun beispielsweise als kosmologische Spekulation auftretend, die das eigene Selbst zum Inhalt des Universums macht. Die entgegengesetzte Erfahrung eines solchen im Grunde ja schwachen, ständig bedrohten Selbst ist die der Desintegration oder der Fragmentierung – als Phantasie des zerstückelten Körpers in Literatur und bildender Kunst allgegenwärtig. Dieser Fragmentierungsgefahr vor allem gelten innerpsychische Abwehrreaktionen und Vorkehrungen, die die Kohärenz des Selbst aufrechterhalten sollen. Sie tauchen im bewußten Leben des Selbst als Ganzheitsstreben und Ordnungsbedürfnis des Individuums auf.

Spätestens jetzt mag deutlich werden, daß auch von Adrian Leverkühn die Rede ist. Ich verstehe sein sich instinktiv herstellendes, dann auch bewußt verfolgtes Interesse für Ordnungsbeziehungen primär als konstante Abwehr eines von Fragmentierung bedrohten Selbst. Diese existentielle Angewiesenheit auf bestimmte Strukturen, die die Welt und damit das Selbst zusammenhalten, wird zum bis ins Extrem hochgetriebenen Prinzip seiner Kompositionen werden – bis deren Integrationsleistung nicht mehr ausreicht. Dann wird er wahnsinnig. So sagt es der Roman: „er [...] fand sich wieder als ein fremdes Selbst, das nur noch die ausgebrannte Hülle seiner Persönlichkeit war und mit

dem, der Adrian Leverkühn geheiß, im Grunde nichts mehr zu tun hatte“ (GW VI, 670)

Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu verständigen, daß die nun folgende Skizze der Persönlichkeit Adrian Leverkühns im Sinne der Selbstpsychologie – also narzißmustheoretisch – nicht primär pathologischem Interesse dient<sup>6</sup>. Persönlichkeitsbezüge, die der Text deutlich markiert, sollen sich zu einem Gesamtbild fügen, auf dessen Hintergrund dann die besondere Art der Kunstschöpfung Adrians besser verstehbar sein wird. Ich isoliere also das psychologische Argument. Dabei folge ich den Aussagen des Romans. Der Text muß an keiner Stelle zur Komplettierung des Befundes ergänzt werden.

So ist es nicht nötig, über frühe Erfahrungen Adrians mit seinen Eltern, vor allem der Mutter, zu spekulieren. Wenn Adrian im Roman auftritt, ist er als psychische Persönlichkeit konstituiert und völlig zureichend dargestellt.

Früh schon ist er umgeben von der „narzißtischen Mauer“ – es kostet die Anstrengung seines Lebens, sie zu durchbrechen. Zeitblom, der verehrende, aber aufmerksame Freund, benennt einmal, was diese Distanz ausmacht: Adrian ist „zu schamhaft, zu stolz, zu spröde, zu einsam“ – und der Roman gönnt ihm nicht, was für dessen Autor lebensrettend gewesen sein mag: „das Zigeunerblut des konzertierenden Künstlers, der durch die Musik und anlässlich ihrer sich vor dem Publikum produziere [...] das Verlangen nach Liebesaustausch mit der Menge“ (GW VI, 176), die einzige Form des Durchbruchs, die diesem Künstlertypus möglich ist. Scham, Stolz, Sprödigkeit, Einsamkeit – das sind keine psychischen Motive, sondern deren Folgen. Folgen also wovon? Früh zeigt sich Adrians Stolz, sein Hochmut. Zu einem besonderen Selbstwertgefühl hätte der Hochbegabte sicherlich Grund – gerade darin aber gründet sein Stolz eben nicht. Zeitblom sucht nach der „Bezugsmöglichkeit“ (GW VI, 63), die schon dem Schüler die geltenden Werte herabsetzt, findet sie aber nicht. Adrian kennt sie und verhehlt sie lange: Es ist die Überzeugung von der eigenen Grandiosität, die Fixierung auf ein archaisches Größen-Selbst, das er nicht in realitätsgerechter Reduzierung sich hat assimilieren können. Einzig der Teufel weiß da Bescheid und kann zu recht mit „gewissen ausgelassenen Augenblicken“ locken, in denen einer „sich schlecht und recht für einen Gott halten mag“.

<sup>6</sup> Es ändert nichts an der Logik dieser seelischen Entwicklung im Sinne der Selbst-Psychologie, daß Adrians Zusammenbruch vom paralytischen Schock nach dem Muster der Nietzsche-Vita verursacht wird. Thomas Mann hat ja erkennbar nicht das Leben eines Syphilitikers nachzeichnen wollen, sondern die Seelengeschichte eines „Frühgezeichneten“. Der syphilitische Prozeß ist, wie immer bei Thomas Mann, das physiologische Komplement und die Vollstreckung einer psychischen Entwicklung; beide stehen in einem Entsprechungsverhältnis wie Cholera und seelischer Verfall im *Tod in Venedig*. „[...] wir auferlegen dir beileibe nichts Neues, die Kleinen machen nichts Neues und Fremdes aus dir, sie verstärken und übertreiben nur sinnreich alles, was du bist“ (GW VI, 332), und das weiß ja auch der Teufel. Vgl. zu Adrians Selbstbekenntnis GW VI, 661.

(GW VI, 307) Diese Grandiosität treibt Adrian künstlerisch zur extremen Leistung. Auch weiß er schon früh, was ihn später scheinbar nur aus der objektiven Situation der Kunst als Produktionshemmung bedrohen wird: Er kann sich nicht auf das Konventionelle und handwerklich Notwendige einlassen. Er weiß – da hat er noch keine Note komponiert –, daß er sich „davor genieren, davor erröten, daran ermatten, Hauptweh daran kriegen wird“ (GW VI, 178) – „Skepsis und geistige Schamhaftigkeit“ nennt Zeitblom das, den „Sinn für die tödliche Ausdehnung des Bereichs des Banalen“. (GW VI, 202 f.) Es wird nicht überraschen, daß gerade diese Angst vor der Banalität, vor der Mittelmäßigkeit so häufig als Zubehör des narzißtischen Größen-Selbst in der psychologischen Literatur beschrieben wird – die Unfähigkeit, „unter den eigenen Rang“ zu gehen. Es finden sich noch viele solcher Einzelzüge, wenn auch der enorme psychische Hintergrund von Adrians Hochmut dabei verborgen bleibt. An zwei Stellen allerdings kommt er hervor. In der Selbstanklage zum Schluß, wo Adrians hochgetriebenes Künstlerethos, das ihn ja scheinbar selbst auf ein Publikum verzichten ließ, unerwartet und doch so plausibel reduziert wird: Den Teufelsbund habe er aufgerichtet, „weil ich in dieser Welt einen Ruhm erlangen wollen“. (GW VI, 659) Und jene Stelle aus der Brautwerber-Episode sei zitiert, an der so ganz deutlich wird, was Rudi Schwerdtfeger für Adrian eigentlich bedeutet. Adrian will ihn dazu bestimmen, die eigene Zuneigung zu Marie Godeau der Werbung für den Freund zum Opfer zu bringen:

Denn das heißt, daß du, das Opfer als Opfer anerkannt, es bringen willst. Du bringst es im Geist der Rolle, die du in meinem Leben spielst, in Erfüllung des Verdienstes, das du dir um meine Menschlichkeit erworben hast, und das der Welt vielleicht ein Geheimnis bleiben wird, vielleicht auch nicht. (GW VI, 584)

Diese Stelle ist evident, sie bedarf nicht zusätzlicher Beleuchtung aus der Biographie ihres Autors (ich denke da an die fast sinnidentische Tagebuchnotiz zum Tode Otto Grautoffs<sup>7</sup>). Rudi existiert nur insofern für Adrian, als er eine verdienstvolle Rolle in seinem Leben spielt. In den unpoetischen Begriffen der Selbst-Psychologie: Adrian kann den Freund nicht als eigenständige, abgetrennte Person lieben – nach dem Muster der Objektliebe –, sondern nur in der archaisch-narzißtischen Form als Teil seiner selbst, als unmodifiziertes „Selbst-

<sup>7</sup> Siehe Thomas Mann, *Tagebücher 1935–1936*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1978, S. 143 f., Tagebuchnotiz vom 15. 7. 1935: „Durch K.’s Mutter erfuhr ich den Tod O. Grautoffs, meines Schulvertrauten, und des Vertrauten meiner Passion für W. T., den zum Pribislav Hippe Erhöhten. Ich habe mich um den öde gewordenen Wichtigtuier lange nicht mehr bekümmert, nun berührt mich der Tod des Genossen leid- und gelächertvoller Knabenjahre doch kalt und traurig. Dabei kann ich es nicht anders empfinden, als daß er nur zu meinem Leben gehörte und dann selbst etwas sein wollte, tölpelhaft.“

objekt“<sup>8</sup>. Auf diese „Verschmelzung“ – die Reaktivierung der Symbiose mit der Mutter – weist der Roman ja auch mit fast komischer Deutlichkeit hin: in Rudis Bitte um ein ihm von Adrian „auf den Leib geschriebenes“ Konzert. Er will es „hegen und pflegen in jeder Note wie eine Mutter, denn Mutter wäre ich ihm, und Sie wären der Vater“. (GW VI, 467) Dies Bild nur als männlich-weibliche Beziehung in einer homosexuellen Verbindung zu sehen – die die beiden dann ja eingehen –, wäre zu flach. So stimmt das Bild ja auch nicht. Adrian „zeugt“ das Konzert ja nicht nur, er bringt es ja auch hervor. Der andere wäre nicht die Mutter, sondern Pflegeperson. Tatsächlich macht Schwerdtfeger hier das Angebot einer Selbstobjekt-Beziehung, wie sie gerade Kohut für homoerotische Bindungen beschreibt – im Zusammenhang übrigens mit dem Bedürfnis Kreativer nach einer Verschmelzung mit einem idealisierten Selbst-Objekt oder nach bestätigender Spiegelung<sup>9</sup>.

Rudi Schwerdtfeger ist in der Intimität zu Adrian die Ausnahme, allenfalls Zeitblom darf noch ein wenig Spiegeldienste leisten. Andere Menschen erscheinen Adrian „leiblos und schattenhaft“<sup>10</sup>, er weiß in der Regel nicht einmal ihre Namen. Die ihn in Pfeiffering wie in Palestrina umgebenden Personen – fast nur Frauen – haben ausschließlich dienende und stützende Funktion und sind von den jungferlichen Verehrerinnen Rosenstiel und Nackedei bis zur Mutter Schweigestill auch desexualisiert. Zusammen mit dem „landschaftlich-häuslichen Rahmen“ in Pfeiffering, der gewollt „zu demjenigen seiner Kindheit in der seltsamsten Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung“ (GW VI, 39) steht, ergibt sich das Bild einer fortgesetzten frühkindlichen Symbiose mit der Mutter. Zeitblom merkt das wohl:

Eine solche das Früheste wiederherstellende Aufenthaltswahl, dieses Sichbergen im Ältest-Abgelebten, der Kindheit, oder wenigstens ihren äußeren Umständen, mag von Anhänglichkeit zeugen, sagt aber doch Beklemmendes aus über eines Mannes Seelenleben. (GW VI, 40)

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Kohut, *Narzißmus*, S. 139f. – In seinen späteren Schriften, die dem „Narzißmus“ – der Selbstobjektbeziehung – zunehmend einen eigenständigen Reifungsweg bis ins Alter zugestehen, betont er die lebenslange Notwendigkeit von Selbstobjekten, wobei er natürlich weiterhin zwischen pathologischen Beziehungen (mit einem unmodifizierten archaischen Selbstobjekt) und reifen, realitätsangemessenen unterscheidet. Die Beziehung Adrians zu Schwerdtfeger wäre der erste Fall. Kernberg, *Borderline-Störungen*, S. 264ff. und passim, sieht – ohne den Begriff zu haben – die Selbstobjektbeziehung wesentlich schärfer und kritischer.

<sup>9</sup> Vgl. Kohut, *Wie heilt die Psychoanalyse?*, S. 275–300, bes. S. 286f. – Im Falle der Beziehung Adrians zu Rudi Schwerdtfeger käme man hier auf eine Spiegel-Übertragung, der das ursprüngliche Verhältnis zur Mutter zugrunde liegt, „bestätigend-billigend“ (ebd., S. 275) zu sein und die mit einer „Verschmelzung“ einhergeht (vgl. ebd., S. 284). Dazu, daß es aber gerade Schwerdtfeger ist, der Adrian den Weg „zum Du und zur Menschlichkeit“ eröffnet, siehe Anmerkung 13.

<sup>10</sup> Kernberg, *Borderline-Störungen*, S. 268.

Zu zwei Fragen möchte ich noch Überlegungen vortragen. Einmal: Wie stellt sich – psychologisch – Adrians Lebensproblem, der „Durchbruch“, dar? Das Wort „Durchbruch“ in seiner sinnlichen Konkretheit setzt geradezu den ebenso plastischen Begriff von der „narzißtischen Mauer“ voraus. „Stolz“ und „Hochmut“ haben Teil an ihr, also die psychische Gebundenheit an ein nicht realistisch assimiliertes Größen-Selbst, das andere Menschen nur als undifferenzierte Selbstobjekte wahrnehmen kann. Hier ist nun der Komplementäraspekt zu ergänzen: Da das reife Selbst seine Energien an eine archaische Struktur gebunden hat, ist es auch schwach. Vor allem im Aspekt seiner Größenphantasien kann es sich keiner sozialen Überprüfung aussetzen – es reagiert in solchen Gefährdungssituationen mit Rückzug. Dieser Rückzug kann permanent sein, denn die narzißtische Kränkbarkeit ist eine ernsthafte Bedrohung. Kohut beschreibt die sich hieraus ergebende Grundgestimmtheit: „Einige der schmerzlichsten Gefühle [...] haben mit dem Empfinden zu tun, nicht menschlich zu sein.“<sup>11</sup> Es ist das Seelenklima der „Kälte“ (GW VI, 13) oder eben das Leid der kleinen Seejungfrau, Adrians „Schwester in der Trübsal“, überhaupt keine Seele zu haben – sie aber vielleicht zu erlangen, „wie die Menschen“, auf „Menschenbeinen“ und „durch die Liebe“. (GW VI, 457) In seiner verzweifelten Begeisterung für eine Kunst auf dem Weg „zu den Menschen“ spricht Adrian diese Hoffnung zu Zeitbloms peinlicher Berührtheit aus: „eine Kunst mit der Menschheit auf du und du“. (GW VI, 429) Das wäre der Kunst-Weg durch die „narzißtische Mauer“ – aus dem „Gefängnis der Individuation“, mit Schopenhauer gesprochen. Adrian: „Wem also der *Durchbruch* gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen.“ (GW VI, 428) Die „Wagniswelt“ des Gefühls – das ist aber psychologisch ganz allgemein der Bereich, in den Adrian sich nicht traut. Eine Enttäuschung – die „narzißtische Kränkung“ – wäre von ungeheuerlichen Folgen: Regression, Desintegration sind zu fürchten<sup>12</sup>. In Rudi Schwerdtfeger aber findet Adrian *seinen* Erlöser. Auf welchem Weg? Es wird vor allem der zäh hergestellten Zutrauens gewesen sein – die Sicherheit, daß keine Enttäuschungen, keine katastrophale „narzißtische Kränkung“ eintreten werde. Der Roman findet für Adrians schließliches Entgegenkommen das angemessene Bild: „das Entblößen einer Wunde“. (GW VI, 552) Er wird nicht enttäuscht und spricht zu Zeitblom von einem „*Wunder* der Unbeirrbarkeit, Unverwirrbarkeit durch Melancholie und Gefühl“ (GW VI, 552), das – und hier

<sup>11</sup> Kohut, *Wie heilt die Psychoanalyse?*, S. 285f.

<sup>12</sup> Vgl. Kohut, *Narzißmus*, S. 37f.: „Bei den narzißtischen Persönlichkeitsstörungen bezieht sich die Angst des Ichs [...] in erster Linie auf sein Bewußtsein der Verwundbarkeit des reifen Selbst; die Gefahren, denen es sich ausgesetzt sieht, betreffen [...] die vorübergehende Fragmentierung des Selbst [...]“. Mit Kohut zu sprechen, bewährt Rudi Schwerdtfeger geradezu in Therapeutenmanier die in solchen Fällen einzig mögliche Zugangsform: Einfühlung (Empathie).

klingen die Hymnen Aschenbachs und Mut-em-Enets auf – „man kann beinahe sagen: den Tod überwand; [...] das Menschliche in mir freimachte, mich das Glück lehrte“. (GW VI, 579)<sup>13</sup> So stellt sich im primärpsychologischen Bereich der menschlichen Beziehungen der „Durchbruch“ dar, die Befreiung zum Menschlichen, die sich im Kunstwerk – nur scheinbar paradox – als die Realisierung des „strengen Satzes“ ausprägen wird, in dem es „keine freie Note mehr“ geben darf. (GW VI, 645) Der dort vermittelte Widerspruch zwischen „strengster Gebundenheit“ und „freier Sprache des Affekts“ (GW VI, 644) ist Ausprägung einer grundsätzlichen Bipolarität im Charakter Adrians.

Das ist Gegenstand meiner zweiten Frage nach dem psychologischen Grund für diese Bipolarität. Sie wird ins Zentrum von Adrians Kunstübung führen. Man kann sie, wie geschehen, mit seiner Bisexualität beantworten. Der Roman unterstützt diese Antwort aber nur wenig, er weist ganz deutlich auf eine andere. Sie liegt in jener „Ausgelassenheit nach beiden Seiten“, die der Teufel für „Künstlerart und -natur“ (GW VI, 307) erklärt – zwischen Inspiration und Leere, Euphorie und Depression. Das ist das Normale, „ist sozusagen noch bürgerlich-mäßiger [...] Art“, „da schlägt immer der Pendel weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melencolia“. (GW VI, 307) Es geht um die Pole dieser Pendelbewegung. Der eine ist der der Depression, narzißmustheoretisch geradezu das „Basissyndrom“: „Leere und Sinnlosigkeit“<sup>14</sup>, die sich einstellen, weil das reife „Selbst ungenügend mit narzißtischer Libido besetzt und chronisch von Fragmentierung bedroht ist“<sup>15</sup>, wie Kohut das beispielsweise für schwere und chronische Arbeitsstörungen beschreibt, an denen die Überbesetzung des archaischen Größen-Selbst schuld sein kann. Diesen Zustand kennt der Teufel natürlich: „O blöde Öde! O Hundedasein, wenn man nichts machen kann! Gäbs doch nur Krieg da draußen, damit was los wär!“ (GW VI, 314)

Der andere Pol der Pendelbewegung – glückliche Belebtheit, Kreativität, Inspiration – wird erreicht, wenn archaisch gebundene narzißtische Libido Wege in das reife Selbst findet und es stärkt. Dessen Aktivitäten werden dann

<sup>13</sup> Es ist nicht meine Fragestellung, warum sich Adrian am Ende doch an Schwerdtfeger „rächen“ und ihn „unwillkürlich“ töten muß. Der Roman stilisiert den Vorgang sehr hoch und läßt einiges dazu auch in der Schwebel. Eine Interpretation auf dem hier entworfenen Hintergrund müßte wahrscheinlich von Schwerdtfegers „Sieg“ (GW VI, 551) ausgehen und dem Zwang, „die – mag sein – beglückende Erniedrigung zu rächen“ (GW VI, 553), wie Zeitblom das sieht. Das hätte am Ende dann doch mit der Verletzung von Adrians Größenselbst zu tun, aber auch mit dem hier einschlägigen intensiven Neid – wieder in Zeitbloms so ahnungsvollen wie beschönigenden Worten: „daß er absichtlich habe zusammenfügen wollen, was der Liebenswürdigen nach zusammengehörte“ (GW VI, 586), also Marie Godeau und Schwerdtfeger. Vermutlich ist das, was Zeitblom gutmütigerweise nicht beschreiben kann (GW VI, 587), unerbittliche „narzißtische Wut“. Vgl. hierzu Kohut, *Die Zukunft*, S. 205 ff., bes. S. 232–234. Dem Autor des Romans war sie bekannt.

<sup>14</sup> Kernberg, *Borderline-Störungen*, S. 253; vgl. Kohut, *Narzißmus*, S. 37–40.

<sup>15</sup> Kohut, *Narzißmus*, S. 145.

allerdings immer noch ein zentrales Muster von Größen-Strebungen besitzen, die ins Grandiose gehen können – sie sind aber realistisch zielgerichtet, beispielsweise auf das künstlerische Werk<sup>16</sup>. Künstler werden dann versuchen, „in ihrem Werk eine Vollkommenheit wiederherzustellen, die sie früher als ein direktes Attribut ihrer selbst empfanden“<sup>17</sup>. Es kann dabei soweit kommen – das hat schon Freud gezeigt –, daß „das ursprüngliche psychische Universum, d. h. die ertümliche Erfahrung der Mutter“<sup>18</sup> dabei erinnert wird, beispielsweise in der Form kosmischer Phantasien. Was bietet denn der Teufel? „Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl [...], die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grauens vor sich selbst, unter denen er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint“. (GW VI, 307) Der Teufel kann also das psychologische Extrem bieten: Die Verschmelzung mit dem archaischen Selbstobjekt, die produktive Realisierung unermesslicher früher Größenphantasien, natürlich nur auf Zeit. Es ist der Pendelschlag zum Pol der Inspiration und der Produktivität.

### III

Auf dem Hintergrund dieser psychologischen Skizze von Adrians Persönlichkeit werde ich nun versuchen, seine Kunstproblematik zu verstehen. Ihre beiden Grundthemen sind der „Durchbruch“ und der „strenge Satz“ – die „alchemistische“ (GW VI, 647) Wandlung der geistigen Konstruktion zum expressiven Seelenlaut und die Realisierung einer formalen Utopie, in der die „Ordnung des Materials total wird“. (GW VI, 646) Ich stelle dazu fest, daß Thomas Mann hier auch von sich spricht.

Dazu möchte ich mich auf Ergebnisse zweier früherer Arbeiten beziehen<sup>19</sup>. Ich habe dort zu zeigen versucht, daß Thomas Mann auf das psychische Substrat von Arthur Schopenhauers Doppelentwurf der Welt als „Wille“ und der Welt als „Vorstellung“ so reagiert hat, daß er die beiden Schopenhauerschen Extreme

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Kohut, *Die Heilung*, S. 59f. In diesen Phasen ist die „Transformation des Narzißismus“ in schöpferische Arbeit möglich, wie sie Kohut, *Die Zukunft*, S. 154–158, beschreibt.

<sup>17</sup> Kohut, *Die Zukunft*, S. 158.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 162. – Von gelungener bleibender Umwandlung in einen „kosmischen Narzißismus“ wird man bei solchen kreativen Schüben natürlich nicht reden können; es handelt sich wohl vielmehr um „transitorische narzißtische Besetzungen“ (vgl. ebd., S. 157f.).

<sup>19</sup> Manfred Dierks, ‚Zur Bedeutung philosophischer Konzepte für einen Autor und für die Beschaffenheit seiner Texte‘, *Text und Kontext*, Sonderreihe 16, Kopenhagen/München 1983, S. 11–21 u. passim. Ders., ‚Über einige Beziehungen zwischen psychischer Konstitution und ‚Sprachwerk‘ bei Thomas Mann‘, *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck* (Thomas-Mann-Studien VII), Bern und München: Francke 1987.

ineins gesetzt hat mit den beiden Polen narzißtischer Seelenverfassung. Der eine wäre die Wiederbelebung des archaischen Größen-Selbst oder die Verschmelzung mit dem grandiosen Selbstobjekt, in der – nach Freud und Kohut – „das ursprüngliche psychische Universum, d. i. die urtümliche Erfahrung der Mutter ‚erinnert‘“<sup>20</sup> wird; dieser Pol entspricht der Identität von Ich und Welt unter dem metaphysischen Aspekt der „Welt als Wille“. Der depressive psychische Pol findet danach seine Entsprechung in der „Welt als Vorstellung“, in der das Ich nichtig und illusionär ist. Ich setze zur Illustration hierher noch einmal eine Stelle aus der *Welt als Wille und Vorstellung*, die sehr schön auch die psychischen Substrate ihrer philosophischen Argumentation mitgibt. In seiner Definition des „Erhabenen“, einer Form des ästhetischen Zustands, läßt Schopenhauer die Perspektive von der Welt als „Vorstellung“ (das wäre der depressive Pol) in die von der Welt als „Wille“ (und das wäre der Pol der Grandiosität) übergehen:

Wenn wir uns in die Betrachtung der unendlichen Größe der Welt in Raum und Zeit verlieren, den verflossenen Jahrtausenden und den kommenden nachsinnen, – oder auch, wenn der nächtliche Himmel uns zahllose Welten wirklich vor Augen bringt, und so die Unermeßlichkeit der Welt auf das Bewußtseyn eindringt, – so fühlen wir uns selbst zu Nichts zerkleinert, fühlen uns als Individuum, als belebter Leib, als vergängliche Willenserscheinung, wie ein Tropfen im Ocean, dahin schwinden, ins Nichts zerfließen.

Das also wäre dann das zu Nichts deprimierte Ich der Vorstellungswelt, das sich hier auflösen will. In einer Drehung der Perspektive wird ihm nun aber aufgeholfen, geschieht die Identifizierung mit der Welt als „Wille“ beziehungsweise psychologisch mit dem „ursprünglichen psychischen Universum“ (Kohut), der grandiosen Symbiose mit der Mutter:

Aber zugleich erhebt sich gegen solches Gespenst unserer eigenen Nichtigkeit [...] das unmittelbare Bewußtseyn, daß alle diese Welten ja nur in unserer Vorstellung dasind, nur als Modifikationen des ewigen Subjekts des reinen Erkennens, als welches wir uns finden, sobald wir die Individualität vergessen [...]. Die Größe der Welt, die uns vorher beunruhigte, ruht jetzt in uns [...]. Dieses Alles kommt jedoch nicht sofort in die Reflexion, sondern zeigt sich als ein nur gefühltes Bewußtseyn, daß man [...] mit der Welt Eines ist und daher durch ihre Unermeßlichkeit nicht niedergedrückt, sondern gehoben wird.<sup>21</sup>

Psychologisch geht es hier in beiden Fällen um den Verlust des Selbst, aber eben unterschiedlich bewertet. Der Depressionspol wird von Schopenhauer angemessen negativ und konkret als Verlust der Selbst-Kohärenz beschrieben: „fühlen uns als Individuum, als belebter Leib [...] dahin schwinden, ins Nichts

<sup>20</sup> Kohut, *Die Zukunft*, S. 162.

<sup>21</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Arthur Hübscher, Wiesbaden: Brockhaus 1965, Bd. II, S. 242–243.

zerfließen“. Aber die Ausweitung des Ich ins „ursprüngliche psychische Universum“, „daß man [...] mit der Welt Eines ist“, „sobald wir die Individualität vergessen“, löst hier nur deshalb nicht das von Schopenhauer anderweitig angeführte „ungeheure Entsetzen“ beim Zerbrechen der Individuation aus, weil es sich um den ästhetischen Ausnahmezustand handelt. Philosophisch wie psychologisch ist die – gegenüber der Depression zweifellos positiver empfundene – Entgrenzung des Selbst ins Kosmische die gleiche Gefahr wie die depressive Auslöschung. Im *Krull* finden sich die beiden narzißtischen Stimmungspole gut erkennbar verschränkt mit den philosophischen Schopenhauers: Eine bis in kosmische Phantasien „unvergleichliche Ausdehnung [seines] Wesens“ (GW VII, 310) kann bei Krull wechseln zu „ödem Gemüt in tiefer und wortloser Niedergeschlagenheit“. (GW VII, 285)

Ich habe in einer früheren Arbeit zu zeigen versucht, daß Thomas Mann, dessen Konstitution ja zwischen diesen beiden Polen heftig bewegt war und – vor allem depressiv – zu Desintegration neigte, sich gerade mit Schopenhauers System instinktiv eine Kohärenzabsicherung angeeignet hat<sup>22</sup>. Das zeigt Thomas Manns gesamtes Werk. Einmal hat er sich mit Schopenhauer die eigene Konstitution artikuliert. Zum anderen hat ihm das System die Außenwelt strukturiert – „weltkritisch-weltordnend“. Es ist ja so, daß Schopenhauers Weltsystem empirisch die metaphysische Identität aller Wesen nachweisen will und deshalb höchst detailliert die „innere Verwandtschaft zwischen allen [...] Erscheinungen“<sup>23</sup> vorführt. Auf diese Weise ordnet sich dem Anhänger seiner Philosophie die Welt nach klaren Deutungsmustern in sinnvolle, feste Zusammenhänge. Er findet der Welt gleichsam ein semantisches Netz übergeworfen, das sie zusammenhält – und im Reflex auch das Individuum zusammenhält, das sich geistig-seelisch diesem Weltentwurf anvertraut. Bekanntlich hat Thomas Mann zeitlebens seine fiktiven Welten Schopenhauer nacherzählt.

Hier setze ich an, um Adrian Leverkühns Kompositionsideal zu verstehen. Dazu habe ich oben schon einmal vorgegriffen: Ich fasse das schließlich bis ins Extrem hochgetriebene Ordnungsprinzip seiner Schöpfungen als konstante Abwehr eines von Fragmentierung bedrohten Selbst. Als es ihm schließlich in der Symphonischen Kantate „Dr. Fausti Weheklag“ gelingt, mit „einer Formveranstaltung von letzter Rigorosität, die nichts Unthematisches mehr kennt, in der die Ordnung des Materials total wird“, „die Identität des Vielförmigsten“ (GW VI, 646) abzubilden, hat er tonsemantisch die *Welt als Wille und Vorstellung* reproduziert. Dieses Echo des metaphysischen *nunc stans* – ein „variative[s], gewissermaßen stehende[s] Werk, in welchem jede Umformung selbst

<sup>22</sup> Dierks, ‚Zur Bedeutung philosophischer Konzepte‘, S. 281–282.

<sup>23</sup> Schopenhauer, Bd. II, S. 170.

schon das Echo der vorhergehenden ist“ (GW VI, 647) – ist nun nicht der Triumph des Narziß, sondern sein Untergang. Er ist selbst im *nunc stans* „erstarrt“. (vgl. GW VI, 641) Zeitblom spricht von einer „gewissermaßen geheimen und inneren Unbeweglichkeit“ (GW VI, 641) Adrians. Die psychische Integrationsleistung seines Kompositionsprinzips ist auf ihren Höhepunkt gekommen und damit zugleich erschöpft. Es gibt keine weitere Vorwärtsbewegung mehr. Das Selbst Adrians zerbricht – wie es Schopenhauer beschreibt, nach ihm Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* und heute schließlich Kohut. Nach diesem haben die heutigen Künstler – und er nennt ausdrücklich den „Musiker des atonalen Klangs“ – als Kernproblem „das Auseinanderbrechen des Selbst“, und sie versuchen, „neue Strukturen zu schaffen, die Ganzheit, Vollkommenheit, neuen Sinn besitzen“<sup>24</sup>.

Es war bei der Lektüre des Romans außerordentlich reizvoll, den Weg zu verfolgen, den Adrian Leverkühns Kompositionen nehmen hin zu jenem Ziel des „Durchbruchs“, der zugleich der totale Weltstillstand ist. Er stellt ja auch eine geniale Integrationsleistung Thomas Manns dar. Das kann ich hier aus Raum- und Zeit-Gründen nicht tun. Ich habe es notwendigerweise vorgezogen, Ihnen meinen theoretischen Interpretationsrahmen vorzustellen<sup>25</sup>. Im folgenden analysiere ich aus den Themenkomplexen „Durchbruch“ und „strenger Satz“ nur die Grundfiguren.

Warum der „Durchbruch“ für Adrian individualpsychologisch zum Lebensproblem wird, habe ich zu verstehen versucht: Das Problem liegt in seiner Bindung an ein archaisches Größen-Selbst, das alle Aktionen des reifen Selbst mit einem hohen Risiko – dem der narzißtischen Kränkung – belastet. Das bildet sich entsprechend als Kunst-Problem ab. Einmal als „Skepsis und geistige Schamhaftigkeit“ vor der „tödliche[n] Ausdehnung des Bereichs des Banalen“. (GW VI, 202f.) Und was ist nicht alles „banal“ dem, der das Unerhörte wollen muß: die vorgefundenen musikalischen Konventionen und Themen, die ganze zeitgenössische Musikästhetik mit ihrer Lehre, das „Werk“ als „harmonisch in sich geschlossenes Gebilde“ sei „Schein“ und „Spiel“. (GW VI, 241) Kunst – so Adrian – wolle heutzutage stattdessen „Erkenntnis werden“. (GW VI, 242) Zeitblom sieht auch richtig die mit dieser Diagnose zusammenhängende Schwierigkeit, nämlich „zu einem Werk zu gelangen, das als Travestie der Unschuld den Zustand der Erkenntnis einbekennte, dem es abgewonnen sein würde“. (GW VI, 242)

Dies ist ja auch tatsächlich Adrians einzige Möglichkeit zu produzieren: intellektuell. Seine Gefühle sind an archaische Seelenschichten gebunden, er ist

<sup>24</sup> Kohut, *Die Heilung*, S. 280.

<sup>25</sup> Eine eingehendere Analyse der zwei Themaebenen „Durchbruch“ und „strenger Satz“ werde ich dieser Arbeit folgen lassen.

„kalt“. Er wäre das im übrigen auch, wenn ihm die aktuelle Verfassung der Kunst nicht entgegenkäme und ihm seine Eigenart als zeitrepräsentativ objektiviert. Mit der Möglichkeit des „Ursprünglichen“, des „Elementaren“, gäbe es sie, aber auch mit dem unmittelbaren „Ausdruck des Leides“ (GW VI, 321) könnte er nichts anfangen. Aber natürlich geht dahin sein Bedürfnis. Es ist das Bedürfnis *zu fühlen*. Wie ein Ergebnis von eigener Introspektion Adrians – aber auch des Romanautors – erscheint es, daß er sein Heil im Archaischen sucht: in Phantasien von Kulturzuständen, die mit ihrer „Naivität“ immer auch einen Einschlag von „Barbarei“ (GW VI, 82) besessen hatten, wie die „alte kontrapunktisch-polyphone Kultur“ (GW VI, 83), für die die „Kuhwärme“ der Stallhanne steht. Adrians Interesse am kulturell Archaischen spiegelt seine innerpsychische Verfassung – Energie an frühe Seelenschichten gebunden zu haben und zu ihnen nicht durchstoßen zu können. Den Durchbruch genau dorthin bietet der Teufel ja an: in „das Archaische, das Urfrühe“. (GW VI, 316) „Wer weiß heute noch [...], was echte, alte, urtümliche Begeisterung ist [...], die heilige Verzückung?“ fragt er mit Nietzsche, und gemeint ist der „dionysische“ Zustand, in dem die Tiefenschichten aufbrechen. Adrians Inspirationen bleiben aber immer Hirnräusche, seine Produktionen cerebrale Kunststücke, „glühende Konstruktionen“ (GW VI, 237) – „osmotische Gewächse“ (GW VI, 323) also, unorganisches Scheinleben, dem organischen zum Verwechseln ähnlich. Nur zu solchem Leben bricht Adrian durch. Es ist deshalb psychologisch auch charakteristisch im Sinne von einfühlendem Sich-Wiedererkennen, daß Adrian Kleists Schrift über das Marionettentheater in die Idee des „Durchbruchs“ mit einbezieht. (GW VI, 410) Heinz Kohuts narzißmuspsychologische Deutung dieses Aufsatzes lautet denn auch so:

Sein Thema ist die Angst um das Lebendige von Selbst und Körper und die Zurückweisung dieser Angst durch die Versicherung, daß auch das Unbelebte graziös, ja sogar vollkommen sein kann.<sup>26</sup>

Eben das versichert ja auch der Teufel: organische wie osmotische Gewächse – „beides ist Natur, und fragt sich noch, wofür Natur am meisten zu beloben“. (GW VI, 323)

Musikalisch geleistet wird der „Durchbruch“ in der Realisierung von Adrians seinlebensverfolgender „formaler Utopie“ (GW VI, 645) des „strengen Satzes“, der eine gigantische Ordnungsphantasie darstellt: „die höchste und strengste Ordnung, eine sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung und Gesetzmäßigkeit“. (GW VI, 257) Ich habe gezeigt, daß Adrian von Anfang an mit dem Aufsuchen und Herstellen von Ordnungsbeziehungen die Kohärenz seines Selbst unterstützt und bewahrt. Die dahinterstehende „Desintegrationsangst“

<sup>26</sup> Kohut, *Die Zukunft*, S. 206.

(Kohut) bezieht sich auf eine „Fragmentierungstendenz des Selbst“, die auch als Fragmentierung oder Zerfall des „Körpersebst“<sup>27</sup> wahrgenommen wird. In Träumen und Tagesphantasien erscheint sie als das Phantasma vom zerstückelten Körper, entsprechend in der bildenden Kunst und in der Literatur<sup>28</sup>. Es gibt in der Psychologie unterschiedliche Begründungen für die Fragmentierungstendenzen von Ich oder Selbst, das Phänomen an sich wird nicht bezweifelt. Ich halte mich an Heinz Kohuts Feststellung, daß diese Desintegration des Selbst eintritt, wenn alle Libido von diesem abfließt und in der Regression sich an archaische Strukturen der Seele zurückbindet. Die instinktive Desintegrationsangst ist die Wahrnehmung des Selbst, daß dieser Fall wegen seiner Schwächung – etwa durch ein archaisches Größen-Selbst – bei ihm eintreten könnte. So verhält es sich von Kindheit an mit Adrian Leverkühn.

Im Werke Thomas Manns tritt die Fragmentierungs- oder Zerstückelungsphantasie auf: im dionysischen Traum Aschenbachs, im Schnee-Kapitel des *Zauberberg*, in den *Vertauschten Köpfen* und sehr charakteristisch im *Joseph-Roman*. Joseph läßt sich das Schicksal des Tammuz-Osiris-Dionysos zustoßen, zerrissen zu werden und wiederzuerstehen – psychologisch: Er erlebt die Fragmentierung des Selbst und seine Reintegration. In diesen Fällen tritt das Zerstückelungs-Phantasma in Thomas Manns Werk explizit auf. Die Annahme erscheint mir darüber hinaus hochplausibel, daß eben dies Werk an sich und insgesamt dessen Kompensation darstellt, insofern es eine bestehende Desintegrationsneigung Thomas Manns beständig abwehrt. Es ist „weltordnend“ – genau wie Schopenhauers System auf ihn gewirkt hat – vermöge der semantischen Kohärenz, die es Thomas Manns Welterfahrung verlieh und damit den Zusammenhalt seines Selbst garantierte. *Doktor Faustus* legt nahe, daß wichtiger noch als inhaltliche die gestalthaft-formalen „Ordnungsbeziehungen“ dabei wirksam waren, wie sie den Strukturen der Sprache zugrunde liegen.

Solche Beobachtungen rücken den *Doktor Faustus* – und eigentlich Thomas Manns gesamtes Werk – vor den Hintergrund der aktuellen Diskussion um das moderne Subjekt. Tatsächlich ist der *Faustus* ja auch die Geschichte des Versuchs, zur eigenen unverstellten Subjektivität und ihrem „expressiven Seelenlaut“ (GW VI, 643) durchzubrechen. Der Roman nimmt die Subjektproblematik in ihrer lebensphilosophischen Ausprägung auf, wie sie im Kridwiß-Kreis diskutiert wird: als Anachronismus von Individuum und Individualismus, die in eine neue Objektivität einzugehen hätten. Ausdrücklich wird gezeigt, daß Adrian Leverkühns Konstruktionen aus eben diesem „Geiste“ (GW VI, 494) entstehen, daß sie hinter „harmonische Subjektivität“ auf die

<sup>27</sup> Ebenda, S. 216 und 222.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Helmut Hartwig, *Die Grausamkeit der Bilder*, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S. 54–77 u. passim.

vorindividualistische „polyphonische Sachlichkeit“ des Mittelalters zurückgehen. (GW VI, 494) Adrians Werk des „Durchbruchs“ – „Dr. Fausti Weheklag“ – soll dann gerade als totale Konstruktion, in der die antisubjektive „Identität des Vielförmigsten“ (GW VI, 646) herrscht, umschlagen in höchste Freiheit: „Der Schöpfer von Fausti Wehklage kann sich [...] hemmungslos [...] der Subjektivität überlassen, und so ist dieses sein strengstes Werk, ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv.“ (GW VI, 647) Das ist allerdings nur ein anderer Ausdruck für eine Art alchemistischer Transsubstantiation, der von osmotischem zu organischem Leben. Daß diese über die Konstruktion einer rigiden neuen Ganzheit hergestellte Subjektivität imaginär bleibt, gibt Anlaß zu einigen abschließenden Überlegungen, die sich auf Konzepte von Kohut und Jacques Lacan beziehen.

Heinz Kohut spricht von einer Vorwegnahme der Psychologie des Selbst durch die „großen modernen Künstler“ und meint offensichtlich die Zeit seit dem Expressionismus. Er will in ihnen den Epochentypus der Gegenwart erkennen, der sich von dem des 19. Jahrhunderts unterscheidet, welcher – wie die herkömmliche Psychoanalyse ihn beschreibt – durch den Ödipus-Konflikt bestimmt sei. Im Gegensatz zu diesem beschäftigte die modernen Künstler das „jetzt vorherrschende psychologische Problem des Menschen, wie sein zerfallendes Selbst zu heilen ist“<sup>29</sup>. Sie „bilden das Auseinanderbrechen des Selbst ab und versuchen, durch Wiederaussetzen und Neuordnen der Fragmente neue Strukturen zu schaffen, die Ganzheit, Vollkommenheit, neuen Sinn besitzen“<sup>30</sup>. Das ist genau die Beschreibung des Typus Adrian Leverkühn und auch die des Typus Thomas Mann – mit einer Einschränkung: Leverkühn wie sein Autor bilden die Fragmentierung in ihrem jeweiligen Kunstmedium nicht ab, sondern versuchen sie zu verhindern durch ein Hochtreiben bereits bestehender „Ordnungsbeziehungen“ in das mögliche Extrem. Thomas Mann hält sich ja an das tradierte Erzählmodell – er ahmt eine zusammenhängende Welt in Erzählungen von höchster semantischer Konsistenz nach. Allerdings treibt er dies Erzählmodell an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit, am besten zu beobachten im *Zauberberg*, dessen fiktive Welt durch die Überzogenheit des Motivsystems und der Themenführung sich zum Schluß auflöst in die „Unform“ einer nicht empirischen, sondern rein potentiellen Existenz<sup>31</sup>. Die notwendige Abwehr gegenüber einem „Auseinanderbrechen des Selbst“, die psychologische Integration also, leisten Thomas Manns Texte für ihn. Doch ist

<sup>29</sup> Kohut, *Die Heilung*, S. 280.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Vgl. B. Kristiansen, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, S. 248, 296 f. u. passim. „Die Werkstruktur, die dem Aufbau von Welt und Wirklichkeit im *Zauberberg* die intellektuelle Anschauung als Gesetzmäßigkeit vorschreibt, entscheidet selbst den Agon zugunsten der *Welt als Wille*.“ (S. 248)

das Arrangement der „Ordnungsbeziehungen“ von Werk zu Werk ständig in Fluß – Herbert Lehnert hat für den inhaltlichen Aspekt dieses Sachverhalts schon 1965 den Begriff der „dynamischen Metaphysik“<sup>32</sup> geprägt –, der Abdruck eines artikulierten, selbstgewissen Subjekts Thomas Mann tritt uns aus seinen Texten nicht entgegen.

Genau diese Tatsache gilt noch für die unmittelbare Gegenwart der deutschsprachigen Literatur: Das tradierte Erzählmodell ist weiterhin in Kraft – doch die sensibelsten und sprachlich potentesten Autoren verzerren und überdehnen es, um die semantische Konsistenz, die es hergibt – und die sie wohl auch suchen –, zugleich in Fluß zu bringen. Adolf Muschg etwa hat 1984 den Roman *Das Licht und der Schlüssel* vorgelegt, der bei äußerlich intakter Roman-Struktur alle seine Inhalte und alle seine inneren „Ordnungsbeziehungen“, wie beispielsweise das Motivgeflecht, ständig in Fluß und Schwebelage hält<sup>33</sup>. Die Idee des eindeutigen Subjekts ist hier völlig aufgegeben, sowohl für die fiktiven Personen als auch für eine nur irgend dingfest zu machende Erzähler- oder Autoreninstanz. Es entspricht dem vollkommen, daß Muschg 1985 in einer Rede vor Psychoanalytikern dem ich-bezogenen ödipalen Persönlichkeitskonzept der herkömmlichen Psychoanalyse mit Orpheus einen neuen Ganzheitsmythos entgegenhält. In dieser Seelenmythe gibt sich das Selbst auf – Orpheus wird von den Mänaden zerrissen und seine Glieder im Fluß verteilt –, um sich „im Ganzen“ wiederzufinden: „Orpheus' Haupt fährt, nach der leiblichen Zerstückelung, zu zeugen fort für die Einheit des Universums“<sup>34</sup>. Adolf Muschg hat damit jedenfalls im Entwurf eine Position über Thomas Mann hinaus erreicht: das „Auseinanderbrechen des Selbst“ anzunehmen. Ob ihm das psychologisch möglich sein wird, ist natürlich eine andere Frage und wird sich daraus beantworten, was er künftig schreibt.

Muschgs Orpheus-Deutung steht derzeit in der philosophisch-literarischen Diskussion neben anderen positiven Deutungen des Grundtypus vom zerrissenen Gott<sup>35</sup>. Es hat Logik, daß sich dabei Bezüge zu Jacques Lacan herstellen.

<sup>32</sup> Herbert Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1965, S. 16 u. passim.

<sup>33</sup> Adolf Muschg, *Das Licht und der Schlüssel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

<sup>34</sup> Ders., „Psychoanalyse und Manipulation – oder warum ich mit diesem Thema nicht fertig wurde“, *Therapeutische Anwendungen der Psychoanalyse*, hrsg. von Theodor F. Hau und Frederick Wyatt, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, S. 216.

<sup>35</sup> Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, arbeitet vor allem die gesellschaftliche Dimension des Dionysos-Mythologems für die Romantiker heraus und deutet auf das unabgeholte Utopie-Potential darin. Zur Zerstückelungs-Phantasie vgl. ebd. S. 319ff. Dietmar Kamper, „Das Phantasma vom ganzen und vom zerstückelten Körper“, *Die Wiederkehr des Körpers*, hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 133, gibt eine anthropologisch-psychologische Deutung als „Kompromiß zwischen der archaischen Welt und der neuen Zeit“, der individualpsychologisch wie kollektiv immer wieder neu herzustellen ist.

Das bedeutet nicht, daß ich an das bisher Aufgeführte systematisch anschließen kann. Kohuts Psychologie des Selbst ist eine Weiterentwicklung der Ich-Psychologie (Ego-Psychology) und damit Lacans Konzept eines nicht-reflexiven, vom „Anderen“ bestimmten „Subjekts des Unbewußten“ entgegengesetzt. Es handelt sich um zwei ganz verschiedene Modellierungen der menschlichen Konstitution, von denen die Lacans noch nicht einmal die gängigen Konstruktionsregeln für ein Modell befolgt. Lassen sich die beiden Entwürfe zwar nicht systematisch miteinander in Beziehung setzen, so aber doch in Hinsicht auf psychologische und literarische Erscheinungen, die sie ansprechen. So artikuliert Kohuts Begriff des „fragmentierten Selbst“ nach seinen Voraussetzungen dasselbe Phänomen, das Lacan als „dezentriertes Subjekt“ kennt. Um ein Beispiel zu geben: Das Werk und die autobiographischen Reflexionen des portugiesischen Lyrikers und Prosaisten Fernando Pessoa sind sowohl mit den Mitteln Kohuts wie Lacans beschreibbar – wobei man bei diesem Protagonisten der Moderne auf Formulierungen stößt, die sich fast identisch bei Kohut oder Lacan finden. Allerdings macht gerade das Beispiel Pessoa – der sehr genau die sprachliche Existenzweise seines Ich bezeichnen konnte –, auch deutlich, welche Einsichten sich dafür in Lacans Engführung von Sprache und Psyche gewinnen ließen; Kohut dagegen hat keine Sprachtheorie.

Mit Lacan läßt sich Adrian Leverkühns Anstrengung, sich und die Welt mit den zunehmend rigider werdenden „Ordnungsbeziehungen“ seiner Kompositionen zusammenzuhalten, neu verstehen. Ich beziehe mich dabei auf Lacans Schrift über das *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* von 1949 und auf die Grundform seiner späteren Interpretationen des Spiegelstadiums<sup>36</sup>. Vom sechsten Monat an konstituiert sich ein primitives menschliches Ich dadurch, daß das Kind sich – wie auch immer – in einem Spiegel wahrnimmt. Es erkennt dort die geschlossene Gestalt eines Körpers und identifiziert sich damit. Das hat es dringend nötig, denn noch kann es seine Glieder nicht koordinieren und den eigenen Körper nicht als Einheit erfahren. Dies Trauma früher Unfertigkeit bleibt das ganze Leben lang wirksam. Lacan:

Dieser zerstückelte Körper [...] zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt.<sup>37</sup>

In der Begegnung mit dem geschlossenen Körperbild im Spiegel identifiziert sich das noch körperlich defekte Kind mit der im Bild scheinbar konkreten Ganzheit und antizipiert seine eigene Ganzheit und Größe. Dieser Identifika-

<sup>36</sup> Jacques Lacan, *Schriften* 1, Olten: Walter 1973, S. 63–70; dazu Lacan später: ‚Über die Subversion des Subjekts...‘ (1960), *Schriften* 2, Olten: Walter 1975, S. 183–185; über ‚Die zwei Narzißmen‘, *Das Seminar* 1, Olten: Walter 1978, v. a. S. 161–172.

<sup>37</sup> Lacan, *Schriften* 1, S. 67.

tionsakt ist kompensatorisch so notwendig wie unvollkommen. Das hier konstituierte Ich beruht auf fehlerhaften Voraussetzungen: Es stammt aus der Identifikation mit einem Fremden, dem seitenverkehrten Spiegelbild, das oben drein imaginär, nicht real ist. Die Grundlage dieser Identifikation ist also die Verkenning. Lacan spricht von der neuerworbenen Ganzheit des Menschenkinde als von einer „orthopädischen“ und von einem „Panzer“, „der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden“<sup>38</sup>. Gesetzt ist damit, genauer gesagt, eine Art Teilsjekt, *le moi*, das sich fortan gebärdet, als sei es mit sich identisch wie eben das Subjekt in der westlichen Tradition des *cogito ergo sum*. Es verleiht der Person immer wieder imaginäre Festigkeit durch Herstellung von Ganzheiten und Inhalten, die sich immer wieder auflösen – Lacan spricht vom *moi* als dem „Subjekt des Signifikats“, des „Sinnes“, der im Fluß der Signifikanten immer wieder davongetragen wird<sup>39</sup>. – Auf dem Hintergrund dieses Konzepts ließe sich Adrian Leverkühns Herstellung immer neuer, zum Schluß „starrer“ Formationen nach dem Muster der ersten geschlossenen Gestalt im Spiegel begreifen, die das imaginäre Ich (*moi*) durch Identifizierung hat entstehen lassen<sup>40</sup>. Genau diesen Vorgang der Aufhebung von Desintegration durch Identifizierung mit der geschlossenen Form – also eine Wiederholung der Ich-Bildung – stellen die Kompositionen Adrians dar. Wenn der Roman sie als „Ordnungsbeziehungen“ beschreibt und schließlich als „Formveranstaltung von letzter Rigorosität [...], in der die Ordnung des Materials total wird“ (GW VI, 646), dann entspricht das genau den Traumgestalten, die Lacan als Symbole für die Ich-Bildung anführt: „Strukturen einer Befestigungsanlage“<sup>41</sup>.

Lacans Entwurf bietet hier also gegenüber Kohut die Möglichkeit, das Ich (*moi*) direkt und in eine für es konstitutive Beziehung zur künstlerischen Form zu bringen. Das gälte natürlich ebenso für die sprachlichen Kompositionen Thomas Manns.

<sup>38</sup> Ebenda.

<sup>39</sup> Lacan, *Schriften* 2, S. 42.

<sup>40</sup> Ich folge hier der Systematisierung durch Samuel Weber. Vgl. Samuel M. Weber, *Rückkehr zu Freud*, Frankfurt am Main: Ullstein 1978, S. 87: „Die Entdeckung des Spiegelbildes durch das Kind schafft das Modell für alle späteren Gefühle der Identität [...]“ „Dieses An-und-für-Sich, das Subjekt als Identität und Einheit, als Selbstpräsenz, ist also das Produkt einer Repräsentation: nämlich, die des eigenen (oder eines ähnlichen) Körpers, als eine Gestalt wahrgenommen und introjiziert, um danach als Matrix für alle künftige Präsenz und Identität zu dienen.“

<sup>41</sup> Lacan, *Schriften* 1, S. 67.

John Francis Fetzer

## Melos-Eros-Thanatos und *Doktor Faustus*<sup>1</sup>

Einer Leserschaft von Fachleuten über die Aspekte Musik, Liebe und Tod in Thomas Manns Werk zu berichten, bedeutet sicher Eulen nach Athen tragen. Die umfangreichen Bibliographien von Klaus Jonas<sup>2</sup> und Harry Matter<sup>3</sup>, die Forschungsberichte Herbert Lehnerts<sup>4</sup> und Hermann Kurzkes<sup>5</sup> und Nachschlagewerke wie z. B. Eppelsheimer-Köttelwesch *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* und *Germanistik* machen deutlich, daß das Thema Thomas Mann und Musik noch immer sehr häufig behandelt wird, Aufsätze über Manns Verständnis des Todes regelmäßig erscheinen und Analysen von Liebe und anderen Arten von Sexualität, einst die Ausnahme in der Thomas-Mann-Forschung, immer häufiger werden, besonders seit Beginn der achtziger Jahre<sup>6</sup>. Und trotzdem war es selten, falls überhaupt je der Fall, daß

<sup>1</sup> Diese Analyse ist aus einer längeren Studie, ursprünglich betitelt „Melos-Eros-Thanatos. Metamorphoses of a Myth in Thomas Mann's *Doctor Faustus*“, hervorgegangen, in der ich die Wechselbeziehungen von Musik mit Liebe und Tod auf umfassender Basis und ohne Verweis auf freudianische oder modernere Folgerungen der Ausdrücke wie „eros“ oder „thanatos“ behandle. Auf Grund notwendiger Zeitbeschränkungen, die mir von der Konferenz auferlegt wurden, gingen „un-freudianische“ oder „un-marcusische“ Dimensionen meiner Terminologie in dem Streben nach einer präzisen euphonischen Trilogie verloren, und dies führte auf seiten meiner Zuhörer zu berechtigten Einwänden. Ein passenderer Titel wäre vielleicht daher gewesen: „Musik, Liebe, Tod und *Doktor Faustus*“.

<sup>2</sup> Klaus Jonas, *Die Thomas-Mann-Literatur*, Bd. I: *Bibliographie der Kritik 1896–1955*, Berlin: Erich Schmidt 1972, Bd. II: *Bibliographie der Kritik 1956–1975*, Berlin: Erich Schmidt 1979.

<sup>3</sup> Harry Matter, *Die Literatur über Thomas Mann. Eine Bibliographie 1898–1969*, 2 Bände, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1972.

<sup>4</sup> Herbert Lehnert, *Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht*, Stuttgart: Metzler 1969. Vgl. ebenso die späteren Darstellungen Lehnerts: ‚Hundert Jahre Thomas Mann I. Thomas Mann – ein Klassiker? – Neues zur Biographie‘, *Orbis Litterarum* 32, Copenhagen 1977, S. 97–115, und ‚Hundert Jahre Thomas Mann II. Neue Thomas Mann Literatur‘, *Orbis Litterarum* 32, Copenhagen 1977, S. 341–358.

<sup>5</sup> Hermann Kurzke, *Thomas-Mann-Forschung 1969–1975. Ein kritischer Bericht*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1977.

<sup>6</sup> Neben längeren Monographien, die sich dem Problem Liebe auf breiterer Basis widmen, wie: Claus Sommerhage, *Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*, Bonn: Bouvier 1983 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 40), Mechthild Curtius, *Erotische Phantasien*

einer der wichtigen Romane Manns hinsichtlich dieser drei Komponenten in ihrer triadischen Interrelation und wechselseitigen Erhellung untersucht wurde. Solch ein synoptischer Überblick über die Wechselwirkungen und Verflechtungen von Musik, Liebe und Tod in *Doktor Faustus* ist das Ziel dieser Untersuchung. Ich beabsichtige, die Konstellation von Musik-Liebe-Tod, dieses Trio von Begriffen, welches ich aus Gründen der sprachlichen Ökonomie und Euphonie in die griechischen Worte Melos-Eros-Thanatos zusammenfasse, von den folgenden vier Gesichtspunkten aus zu untersuchen:

I. Am Anfang konzentriere ich mich auf Adrian Leverkühns erste und letzte wichtige Komposition in dem innovativen „strengen Satz“-Stil, der im Zeitraum von vierundzwanzig Jahren zwischen 1906 und 1930 entsteht. Die dreizehn Brentano-Lieder und „Dr. Fausti Weheklag“ zeigen, daß vom Anfang bis zum Ende von Leverkühns schöpferischer Tätigkeit Eros und Thanatos tief in die Struktur der Melos-Komponente einwirken.

II. Als zweite Facette vergleicht diese Arbeit die zentrale musikalische Fünffonfigur aus den Brentano-Liedern, die aus Leverkühns melodischer Bestimmung des Namens der von ihm umworbenen Prostituierten entsteht, mit gleichen Motiven aus *Tristan und Isolde*, einem anderen innovativen Werk aus der Musikgeschichte. Dieses Musikdrama verleiht durch seinen Text und seine „Musiksprache“ dem endgültigen Liebestod Stimme, aber in einer romantischen Form von „Tod und Verklärung“, die Welten entfernt liegt von der, die der Held in Manns Roman erfährt.

III. Der Hauptteil dieser Arbeit setzt die dodekaphonische oder Zwölffon-Reihe, die auf dem zwölfsilbigen Bekenntnis des (ursprünglichen) Faustbuchs basiert – „denn ich sterbe als ein guter und böser Christ“ –, in Beziehung mit zwölf Modalitäten der Liebe in *Doktor Faustus*, der paradoxerweise einen Verzicht auf Liebe (oder ein Liebesverbot) zum Thema hat. Adrian erfährt all diese Formen menschlicher Bindung entweder auf *stellvertretende* Weise oder buchstäblich, und jede von ihnen hat ihr eigenes musikalisches Profil und ist zugleich sehr stark auf den Tod bezogen. Diese Facetten der Liebe reichen vom Eros in seiner krassesten Form bis zur göttlichen Caritas und beinhalten die folgenden Kategorien: 1. Vorpubertät oder jugendliche sexuelle Erfahrung; 2. bis 4. heterosexuelle Beziehungen in den drei verschiedenen und gesonderten Erscheinungsformen des geistig Idealen, des sinnlich Realen und des gesell-

bei Thomas Mann, Königstein/Ts.: Athenäum 1984, oder Frederick Alfred Lubich, *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann*, Heidelberg: Carl Winter 1986 (Reihe Siegen, Bd. 63, Germanistische Abteilung), gibt es eine Reihe kürzerer Studien mit spezifischer Bezugnahme auf *Doktor Faustus*, wie: Steven Cerf, ‚Love in Thomas Mann’s *Doctor Faustus* as an imitatio Shakespearī’, *Comparative Literature Studies* 18, University of Maryland, College Park 1981, S. 475–486.

schaftlich Konventionellen; 5. die homoerotische Liaison; 6. den sexuellen Kitzel; 7. den Inzest; 8. die Enthaltbarkeit von Liebesbeziehungen; 9. die platonische Liebe; 10. die asexuelle Vergötterung; 11. die religiös-karitative, liebende Hingabe; 12. die Nächstenliebe göttlichen Ursprungs und göttlicher Ordnung.

IV. Schließlich will ich im Rahmen der Melos-Eros-Thanatos-Thematik die Aufmerksamkeit auf das letzte geheimnisvolle g im Cello Solo lenken, das Serenus Zeitblom wahrnimmt – oder zu hören glaubt –, als die letzten Töne von „Dr. Fausti Weheklag“ verklingen. Diese Reduktion auf ein Minimum der zuvor höchst komplexen Serientechnik einer dodekaphonischen Komposition, auf einen einzigen monophonischen Laut, der akustisch verwirklicht werden mag oder nicht, aber nur synästhetisch wahrzunehmen ist wie „ein Licht in der Nacht“ (GW VI, 651), werde ich dann im „Lichte“ einer Anzahl anderer verbal-musikalischer Chiffren und Buchstabensymbole im Roman untersuchen.

Als eine Art Coda möchte ich die Vermutung vorbringen, daß diese Form des musikalischen Schlusses eine provozierende, aber nicht beweisbare Parallele im avantgardistischen Werk des amerikanischen Genies Charles Ives hat, in einer Komposition, die 1946 uraufgeführt wurde, die aber ursprünglich 1906 entstanden und Anfang 1930 revidiert wurde, in einer Zeitspanne also, die genau mit den Jahren von Leverkühns musikalischer Produktivität zusammenfällt.

## I

Die Entstehung der dreizehn Brentano-Lieder geht auf das Jahr 1906 zurück, als Leverkühn der Hetaera Esmeralda in Preßburg nachstellt und sich die Syphilis zuzieht. Diese Krankheit bringt ihm sowohl Momente höchster Eingebung als auch Zeiten des Leidens an migräneartigen Kopfschmerzen, denen Schwachsinn und schließlich der Tod folgen. Thanatos ist hier verbunden mit einer Form des Eros, die weit entfernt ist von dem, was Mann einst die „alte Romantikerformel ‚Tod und Liebe‘, diese unsterbliche, nie zu banalisierende Zauberformel“ (GW XI, 850) nannte.

Clemens Brentano, dessen Texte diese „lyrische Vermählung der Musik mit dem Wort“ (GW VI, 243) ermöglichten, war vielleicht Deutschlands musikalischster Dichter, von dem Nietzsche gesagt haben soll, daß er Musik im Leibe gehabt hätte. Brentanos Balladen von der Lorelei, von verführenden Sirenen, von Straßenmädchen und Prostituierten ergeben eine einzigartige Mischung, besonders wenn man sie mit seiner eher ätherischen Liebeslyrik oder seinen späteren religiösen Gedichten vergleicht. Einem anerkannten Romantik-Forscher zufolge trat der Neologismus „Liebestod“ zum ersten Mal in der deut-

schen Literatur in Brentanos Roman *Godwi* auf<sup>7</sup>. Man kann schließen, daß Brentanosche Zeilen wie „Im Tode wird die Liebe erst gesund“<sup>8</sup> als Motto sowohl für seine eigene Laufbahn stehen könnte, als auch für die des modernen fiktionalen Komponisten, der von diesem keineswegs unproblematischen romantischen Dichter so fasziniert ist<sup>9</sup>.

Der zentrale Vers des Brentano-Zyklus' „Die Welt war mir zuwider“<sup>10</sup> bringt in seinem Refrain („O lieb Mädel, wie schlecht bist du!“) deutlich die scheinbar unüberwindbaren Antinomien einer „lieben“ aber „schlechten“ Frau hervor, deren nächtliche Berührung sich einerseits als tödlich für den Sprecher, andererseits als kreativer Antrieb für die Produktion eines radikal neuen lyrischen Genres (der sogenannten „Dirnenlieder“) erweist<sup>11</sup>. Diese Gedichte an Prostituierte waren für die Romantik so innovativ wie fast ein Jahrhundert später Leverkühns musikalische Fassungen von Brentanos Versen. Wir werden von Serenus, unserem nicht immer verlässlichen Erzähler und besorgten, selbstbewußten Chronisten der dämonischen Karriere seines komponierenden Freundes, davon unterrichtet, daß das musikalische Grundmotiv des „lieb-schlechten Mädels“ eine Fünftonsequenz ist, die aus der klangfarbenen Wechselseitigkeit ausgewählter Buchstaben des Namens Hetaera Esmeralda (h-e-a-e-es) entsteht und Leverkühns Werk bis hin zur letzten Komposition „Dr. Fausti Weheklag“ durchdringt. So ist man geneigt zu folgern, daß Clemens Brentano, der durch wirklichen oder eingebildeten Kontakt mit einer viel weniger ätherischen Form des Eros als der des „ewig Weiblichen“ eine Erhöhung seiner poetischen Kräfte fand, von Anfang bis Ende geistiger Pate und Vorgänger des modernen Komponisten ist.

Die These von Brentanos Einfluß mag die Tatsache unterstützen, daß Serenus in seiner etwas leidenschaftlichen Interpretation des Finales der „Weheklag“ tatsächlich Brentanos berühmte synästhetische Verse aus dem Libretto des Singspiels *Die lustigen Musikanten* umschreibt. Dieses Werk stellt Straßenkünstler vor, die sich ironischerweise den Namen „die lustigen Musikanten“ zugelegt haben und die trotz Krankheit und Trübsinn fröhliche Töne hervorbringen müssen. Serenus verweist auf das hohe G des Cello-Tons, das in der Stille weiterschwingt, nachdem alle anderen Instrumente zu spielen aufgehört

<sup>7</sup> Gerhard Schulz, „Liebestod“. The Literary Background of Wagner's *Tristan und Isolde*, *Miscellanea Musicologica*, Adelaide Studies in Musicology 14, Adelaide 1986, S. 126.

<sup>8</sup> Clemens Brentano, *Werke*, Band I, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München: Hanser 1968, S. 493.

<sup>9</sup> John F. Fetzter, „Clemens Brentano's Muse and Adrian Leverkühn's Music. Selective Affinities in Thomas Mann's *Doktor Faustus*“, *Essays in Literature* 7, 1980, S. 115–131.

<sup>10</sup> Clemens Brentano, *Werke*, Bd. I, S. 273–274.

<sup>11</sup> Der Ausdruck verdankt seinen Ursprung zweifellos der Bestimmung „Dirnen-Romantik“, die von Hermann A. Korff in *Geist der Goethezeit*, Bd. III: *Frühromantik*, Leipzig: Weber 1940, S. 199–204, geprägt wurde.

haben, und kommentiert: „Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht.“ (GW VI, 651) An diesem Punkt paraphrasiert der Erzähler das berühmte Schlußcouplet des Duets „Hör’, es klagt die Flöte wieder“ aus *Die lustigen Musikanten*. Gemäß der üblichen editorischen Eingriffe in Brentanos Werke war es in der Ausgabe von 1907, die Mann als Quelle benutzte, als eigenständiges Gedicht abgedruckt worden<sup>12</sup>. Die Verse lauten wie folgt:

Golden wehn die Töne nieder,  
 Stille, stille, laß uns lauschen!  
 [...]
 Holdes Bitten, mild Verlangen,  
 Wie es süß zum Herzen spricht!  
 [...]
 Durch die Nacht, die mich umfängen,  
 Blickt zu mir der Töne Licht!<sup>13</sup>

Das Echo dieser Wortmusik Brentanos steht, wie Serenus sagt, „als ein Licht in der Nacht“. Zusammen mit der Tatsache, daß das fünftönige Signaturthema Hetaeras in der „Weheklag“ immer wieder in den Vordergrund rückt, wenn auf den „Blut-Rezeß“ (GW VI, 648) Bezug genommen wird, unterstreicht es einen weiteren wichtigen Zug in Adrians kühnen Werken: das Prinzip der *coincidentia oppositorum*, durch welches Widersprüche und Gegensätzlichkeiten ihre versteckten Bezugspunkte, ihre gegenseitige Wechselwirkung, um nicht zu sagen ihre Identität, durch ein Netzwerk ambivalenter Beziehungen offenbaren, ähnlich den Doppelsinnigkeiten, die durch das enharmonische Prinzip in der Musik entstehen. Zum Beispiel wird ein gegenseitiges Verhältnis aufgestellt zwischen dem „lieb-schlechten Mädel“, das den Komponisten sowohl mit der Geschlechtskrankheit als auch mit erhöhter Kreativität zurückläßt, und dem „gut-bösen Christen“, der für seine Vergehen Verdammnis erfahren mag, dessen letzte musikalische Äußerung aber auf (zaghafte und schwache) Hoffnung baut, auf Erlösung jenseits aller Hoffnungslosigkeit. Dies drückt der einzelstehende Ton aus, der, um es mit Serenus’ Worten zu wiederholen, „als ein Licht in der Nacht“ steht und auf Brentanos oben ausgeführtes Bild zurückweist.

Es war der gleiche romantische Autor, der „gut-böse“ Clemens Brentano, den sein verworrenes Liebesleben und seine problematische Liebe zum Leben

<sup>12</sup> John F. Fetzer, ‚Clemens Brentano’s Muse‘, S. 129.

<sup>13</sup> Clemens Brentano, *Werke*, Bd. I, S. 144–145.

dazu führten, für sechs Jahre am Bett einer stigmatisierten Nonne Wache zu halten, unmittelbar nach seinen Eskapaden mit verschiedenen Frauen der Nacht, „Dichterinnen mit dem Leibe“, wie er sie einst nannte<sup>14</sup>. Sollte Brentanos selbstlose Hingabe sein „Hauptbuch“ ausgleichen? Sollte sie ihm ermöglichen, als „böser und guter Christ“ zu sterben, so wie es schon der ursprüngliche Dr. Faustus für sich beansprucht hatte und wie es sein modernes musikalisches Pendant jetzt indirekt für sich forderte? Auf jeden Fall stehen Brentanos Leben und Lyrik prominent am Horizont von Adrian Leverkühns Karriere und avantgardistischer Kreativität auf, besonders im Hinblick auf die musikalische Umsetzung dessen, was Thomas Mann als „die alte Romantikerformel ‚Tod und Liebe‘“ bezeichnete.

## II

Das thematische Fünftonmotiv im Herzen des Brentano-Zyklus' (H-e-a-e-e) hat mehrere mögliche musikalisch-melodische Konturen:



Wenn man diese Endversion der Sequenz (mit einem rhythmischen Wechsel versehen und das A als eine Art Verzierung oder Acciaccatura behandelt) der „Liebestod“-Musik aus *Tristan und Isolde* gegenüberstellt, so wird eine ausgeprägte Ähnlichkeit zwischen beiden sichtbar:



Allerdings scheint diese letzte Dimension der Transzendenz weltlicher Konflikte durch die mythisch vereinigende Kraft eines „Liebestodes“ in Leverkühns Situation nicht vorzuherrschen. Bei Wagner durchdringt sie das Werk, besonders in der letzten Auflösung in das diatonische „H-Dur“ am Ende, nach Stunden ungelöster oder nur teilweise gelöster Chromatik. Leverkühns Tod fehlt jede Aura von Transfiguration, da ihm eine demoralisierende zweite Kindheit und eine bemitleidenswerte geistige Verkümmern vorausgeht.

Der Melos-Eros-Thanatos-Mythos hat seine mythologischen Wurzeln in der Heldentat von Orpheus, der seine Geliebte Eurydike mit Hilfe der Musik aus dem plutonischen Schattenbereich errettet, um dann den Preis, den die Macht seiner Töne erwirkt hatte, an der Schwelle zum Erfolg doch noch auf

<sup>14</sup> Clemens Brentano, *Werke*, Bd. II, hrsg. von Friedhelm Kemp, München: Hanser 1963, S. 292.

tragische Weise einzubüßen. Dieser Mythos hatte schon bei Brentano, der zusammen mit Shakespeare als Leverkühns literarischer Cicerone dient, begonnen, einen Dekonstruktionsprozeß zu durchlaufen<sup>15</sup>. Die folgenden Verse Brentanos erfassen das Dilemma von Orpheus in all seiner tragischen Spannweite, wobei nur noch ein schwacher Verweis auf die transzendente Größe bleibt, die den ursprünglichen Mythos charakterisiert:

Also zum Orkus hinab stieg einst der thrazische Orpheus,  
Suchte, die er geliebt, fand sie dem Tode vertraut,  
Aber die göttliche Leier bezwang des Tartarus Mächte,  
Seinem Gesang vermählt kehrt die Geliebte zurück.  
Ja, schon lächelt das Licht, doch an der Schwelle des Lebens  
Faßt ihn des Zweifels Gewalt, raubt ihm den schönen Besitz.<sup>16</sup>

Schon in Manns Novelle *Tristan* (1901) waren Symptome der Entmythologisierung der mythischen Melos-Eros-Thanatos-Beziehung in bezug auf jegliche Komponente von „Tod und Verklärung“ offenkundig. Wagners Text und darauf folgend seine Musik sind hier in einen Zusammenhang versetzt, in dem ein entlarvender Prozeß ins Rollen geraten ist. Als moderner Tristan verkörpert Detlev Spinell wirklich eine „triste“ Figur, während Gabriele Eckhof-Klöterjahn, die eine sich sträubende Isolda für den jämmerlichen Schriftsteller spielt, mit dem Wagnerschen Sehnsuchtsmotiv auf ihren Lippen stirbt. Die Klavierwiedergabe der leidenschaftlichen Liebesmusik, mit der Gabriele auf Spinells selbstsüchtiges Drängen hin ihren schwindstüchtigen Körper überfordert, symbolisiert nicht so sehr eine Transzendenz der Unbill des Lebens durch eine musikalische Apotheose, sondern fungiert eher als Ursache ihres Todes (ähnlich dem Schicksal Antonias, der leidenden Sängerin in Hoffmanns *Rat Krespel*, jedoch ohne die verklärende Aura der letzteren).

Das Sehnsuchtsmotiv, das sowohl Gabriele als auch Spinell vor ihrem Tod bzw. ihrer Niederlage im Kampf mit dem Leben summen, hat interessante Bezüge sowohl zum Hetaera Esmeralda-Thema als auch zur psychogenen Liebestod-Musik Isoldes. Es kann melodisch sowohl mit dem Beginn des „Liebestod“-Abschnitts als auch mit dem einleitenden Thema Hetaeras in Verbindung gebracht werden, wie die folgenden Beispiele zeigen:



<sup>15</sup> Außer dem eingestandenem Einfluß Shakespeares auf Adrian zusammen mit dem von Blake und Dante, ist es wahrscheinlich Brentano, der die stärkste Wirkung auf den Komponisten ausübt, da, wie Serenus häufig bemerkt, das Hetaera Esmeralda-Thema Leverkühns gesamtes Werk durchweht.

<sup>16</sup> Clemens Brentano, *Werke*, Bd. II, S. 459.

Nicht nur beginnen alle drei melodischen Zeilen mit einem aufsteigenden Sprung, sondern diesem folgt auch ein abfallendes Halbschritt-Intervall – im Falle des Hetaera-Themas nach einem zusätzlichen A, das, wie schon erwähnt, als eine Art *Acciaccatura* oder *Appoggiatura* gespielt werden kann. Ich will damit zeigen, daß verlockende Parallelen bestehen zwischen Wagners Motiv des erotischen Sehns nach dem Liebestod und der Kennmelodie von Hetaera Esmeralda. Leonard Bernstein hat in seinen Harvard-Vorlesungen anschaulich gemacht, daß selbst Wagners Motive auf bestimmte Stellen in Berlioz' *Romeo und Julia* zurückgeführt werden können<sup>17</sup>, eine Feststellung, die noch auf viel weitreichendere und ausgedehntere musikologische Angliederungen des Melos-Eros-Thanatos-Komplexes hinweist.

Einige Details dieser Passagen der *Tristan*-Partitur aus den entsprechenden Teilen der *Tristan*-Novelle und dem *Doktor Faustus* eröffnen weitere Schichten möglicher Bedeutung. Sowohl das Sehnsuchtsmotiv aus *Tristan* als auch Hetaeras Fünftonsatz enthalten den Sprung von A zu Dis (oder Es auf dem enharmonisch temperierten Klavier). Dieses Intervall war gleichbedeutend mit dem berüchtigten Tritonus oder dem „Teufel der Musik“ (*diabolus in musica*). Dieser war, nicht nur weil er schwierig zu singen ist, sondern auch wegen seines ominösen Charakters, in der mittelalterlichen Kirchenmusik verboten:



Sicher hat im Fall der Hetaera Esmeralda die Gegenwart dieses bestimmten Intervalls, das in ihrer Kennmelodie als „der Teufel in der Musik“ bezeichnet wird, Auswirkungen auf den Roman im ganzen, besonders im Hinblick darauf, daß der Widersacher in Italien die intime Beziehung mit Hetaera fordert. In dem Abschnitt aus *Doktor Faustus*, der unmittelbar auf Adrians Beschreibung seiner Begegnung mit Hetaera folgt, behauptet der aufstrebende Komponist Leverkühn, daß Chopins cis-Moll-Notturmo, opus 27, No.1, in der „enharmonischen Vertauschung von Cis- mit Des-Dur [...], an desperatem Wohlklang alle Tristan-Orgien“ (GW VI, 192) vorwegnimmt, ja sogar übertrifft. Ob dies Adrians Überzeugung entspricht, oder eine versteckte Neigung für Wagners Werk enthüllt, bleibt in der Schwebe. Aber man sollte sich immerhin vor Augen halten, daß das Hetaera-Motiv ein Jahr später Leverkühns eigene Einführung in den strengen Satz anzeigt, jenes Motiv also, das, wie ich oben erläutert habe, einige Kennzeichen eben dieser „Tristan-Orgien“ aufweist. Und falls, wie

<sup>17</sup> Leonard Bernstein, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1976, S. 227–233.

Serenus impliziert, der gleiche Fünftonsatz auch wieder eine wichtige Rolle in der „Weheklag“ spielt, dann kann man vermuten, daß diese musikalische Darstellung einer erotischen Beziehung mit einer „lieb-schlechten“ Frau das kreative Bewußtsein des Komponisten nie wirklich verlassen hat. Und diese Beziehung hat tödliche (oder „thanatotische“) Konsequenzen.

### III

Die Sequenz und die Intervalle des fünftönigen Erkennungsmotivs der Hetaera Esmeralda hängen von der Reihenfolge der Konsonanten und Vokale des Namens der Prostituierten ab. Sie werden in entsprechende Töne auf der Tastatur umgesetzt, die von den gleichen Buchstaben bestimmt werden (das „e“ und die beiden „a“ aus *Esmeralda* zusammen mit dem Schluß-„a“ aus *Hetaera* scheinbar auslassend). Die Frage jedoch bleibt unbeantwortet, wie Fausts zwölfsilbiges Bekenntnis, das von Adrian zitiert wird – „denn ich sterbe als ein guter und böser Christ“ –, in der „Weheklag“ in Musik umgesetzt wird. Wir wissen, daß das zentrale Oxymoron „guter und böser Christ“ der Antinomie vergleichbar ist, der Essenz des „lieben Mädels“ in Brentanos Gedicht, das so „schlecht“ war. Und wir wissen auch, daß sie der wirklichen Prostituierten in Leverkühns Leben nicht unähnlich ist, deren Eroberung die zweifache Potentialität im Komponisten auslöst: die kreative Inspiration und den zerebralen Verfall.

Durch das Oxymoron vom Sterben als guter und böser „Christ“ (für das letztere Wort bietet ein gängiges Wörterbuch folgende Definition an: „eine liebende Beziehung zu anderen Menschen haben“<sup>18</sup>) mag Leverkühn andeuten, daß solch ein Individuum den Tod erfährt, nachdem es sich bedenklich zwischen den extremen Polen von Liebe in ihren guten und schlechten Äußerungen (samt aller Abstufungen) bewegt hat. Wenn man sich diese Ansicht eines Christen vor Augen hält, könnte man dann die Urteile „gut und böse“ als mögliche Parameter erwägen, um zu bestimmen, wie Adrians musikalische Umsetzung im kulminierenden „strengen Satz“ und in der „totalen Organisation“ der „Weheklag“ die antinomische Essenz der verschiedenen Modalitäten des Eros vermittelt, die der Komponist in seinem Leben erfährt? Denn die Kantate, die von einem „Sinne des Résumés“ (GW VI, 647) bestimmt ist, wird ja verglichen mit „Kapiteln des Buches“, die „in sich selbst wieder nichts anderes als Variationenfolgen sind“. (GW VI, 645) Das „Buch“, um das es geht, ist

<sup>18</sup> *The Random House College Dictionary*, New York: Random House 1975, S. 239 [meine Übersetzung].

natürlich das Volksbuch, aber auf einer anderen Ebene könnte es der Text des *Doktor Faustus* sein, in dem gerade dieser Vergleich erscheint. Falls das letztere zutrifft, dann müsste man zwölf hypothetische Arten der Liebe oder der menschlichen Bindung in diesem Roman feststellen können. Diese würden dann wiederum „den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets“ (GW VI, 255) entsprechen, die Adrian auch charakterisiert als „größere Wörter [...] von zwölf Buchstaben, bestimmte Kombinationen und Interrelationen der zwölf Halbtöne, Reihenbildungen, aus denen das Stück, der einzelne Satz oder ein ganzes mehrsätziges Werk strikt abgeleitet werden müsste“. (GW VI, 255)

Die nachfolgende Diskussion faßt das ganze Spektrum der Haupt- sowie der Nebenmodalitäten der Erotik (im ethischen oder moralischen Sinn, nicht im musikalischen) im Roman zusammen. Sie versucht – obgleich etwas willkürlich – die Parameter der Liebeserfahrungen in einer Art von Hierarchie der menschlichen Bindungen zu umreißen, die von auferlegter Abstinenz bis zur Verehrung des höchsten Objektes bleibender Betrachtung reicht. Die Analyse untersucht, wie Variationen der Melos-Eros-Thanatos-Konstellation ein ganzes Werk durchziehen, das paradoxerweise ein „Liebesverbot“ und einen angeblich kühl-berechnenden Protagonisten als Kernstück trägt. Es bleibt zu erwähnen, daß der notwendigerweise beschränkte Umfang die Diskussion jeder dieser zwölf Kategorien eher provokativ und anregend als erschöpfend erfaßt. Folglich kann nicht jede Facette der Musik-, Liebes- und Todeskonstellation in jedem Fall behandelt werden. Solche Zusätze werden jedoch, so ist es vorgesehen, als Anstoß für weitere Forschung dienen.

Vorpubertäre und jugendliche Sexualität erfährt Adrian zuerst durch die Stallmagd Hanne und ihr Kanonsingen unter dem Lindenbaum auf Buchel. Dies ist auch Adrians ursprünglicher Kontakt mit der Sphäre der Musik, wie Serenus dem Leser mitteilt. Der Erzähler entwickelt dieses Singen mit Hanne sozusagen auch als den Schwanengesang auf den Komponisten, indem er es am Ende des Romans wieder ins Gedächtnis zurückruft. Leverkühn, jetzt in der Endphase einer von der Syphilis hervorgerufenen zweiten Kindheit, sitzt friedlich „auf der Rundbank, dort, wo einst die plärrende Stall-Hanne Kanons mit uns Kindern geübt hatte“. (GW VI, 674) Als der jugendliche Adrian bei seinem Onkel in Kaisersaschern lebt, wird das „Phänomen Musik“ sowohl mit dem Aufkommen von Leverkühns Sexualität verknüpft als auch mit den Kopfschmerzen, die er vom Vater ererbt hat und die sich später auf Grund seiner Geschlechtskrankheit verstärken:

Tatsächlich war es um sein vierzehntes Jahr, zur Zeit beginnender Pubeszenz [...] im Hause seines Oheims zu Kaisersaschern, daß er auf eigene Hand begann, mit der Musik pianistisch zu experimentieren. Übrigens war dies auch die Zeit, in der die ererbte Migräne anfang, ihm böse Tage zu machen. (GW VI, 47)

Die erotische Komponente von Adrians Kanonsingen mit Hanne wird noch unterstrichen durch Hannes Erscheinung – barfüßig, „mit Schlotterbusen“ (GW VI, 35) – und durch die Art, in der ihre grelle Stimme sich „lustvoll“ in den Gesang der männlichen Stimmen des Quartetts einschmuggelt (vgl. GW VI, 41 f.). Das thanatotische Element hingegen wird durch die schauerlichen Themen einiger ihrer Lieder und durch die Migräneanfälle hervorgehoben, unter denen Adrian leidet. An einer anderen Schlüsselstelle im Roman unterstreicht der Erzähler die Bedeutung von Hannes Gesang für Adrians musikalische und sexuelle Entwicklung. Unmittelbar vor Adrians Treffen mit Hetaera Esmeralda im Leipziger Freudenhaus, kurz nachdem er sich entschieden hat, sich „ganz der Musik in die Arme“ (GW VI, 184) zu werfen, erinnert Serenus an das „Kanon-Singen mit der Stall-Hanne unter der Linde“. (GW VI, 185) Selbst der „Lindenbaum“ hat Bezüge zum Tod in Manns Werk, wie seine Funktion im *Zauberberg* vermuten läßt.

Die Weiterentwicklung von vorpubertären und jugendlichen erotischen Erfahrungen zur Dreiergruppe heterosexueller Formen der Erotik führt zu einem Kernpunkt des Romans. Adrians sinnlich-wirkliches Zusammentreffen mit Hetaera wurde schon von der Melos-Eros-Thanatos-Perspektive her untersucht und in ihren engen Bezügen zu Brentanos Karriere und Lyrik dargestellt. Man könnte vielleicht im Hinblick auf die Folgen dieses Zusammentreffens mit Hetaera die vielen Hinweise auf das Leiden von Andersens kleiner Meerjungfrau (vgl. GW VI, 308, 468) erwähnen, auf die Spuren „reinigender“ Liebe und einer „Liebesbindung“, die Serenus in die Hetaera-Beziehung hineinlesen möchte (vgl. GW VI, 204 f.), auch die Kundry Anspielungen (GW VI, 85) oder die häufigen Vorwarnungen – inklusive der traditionellen „Homo fuge!“-Ermahnung –, die von Adrian nicht unbeachtet bleiben (vgl. GW VI, 177, 206). Es soll jedoch daran erinnert werden, daß „fuge“ im Deutschen mit der musikalischen „Fuge“ in Wechselbeziehung gebracht werden kann, so daß jeder Gedanke an Flucht *aus* der Musik durch einen etymologischen Kartenspielertrick schon eine Flucht *in* die Musik fugischer Art impliziert.

Im Gegensatz zu dieser sinnlich-wirklichen Qualität von Adrians Affäre mit Hetaera Esmeralda, „gravity’s revolt to wantonness“ (GW VI, 219), wie *Love’s Labour’s Lost* es so treffend erfaßt, oder dem „Pathos der Unreinheit“ (GW VI, 294), um Serenus’ nüchterne Worte zu gebrauchen, wird Leverkühn in heterosexuelle Beziehungen diametral entgegengesetzter Natur verwickelt. Dies wird deutlich in Adrians Faszination für die höchst anziehende Marie Godeau (das Geistig-Ideale) und seine indirekte Verwicklung in die sozial sanktionierte, aber existentiell zugrunde richtende Verstandesheirat von Helmut Institoris und Ines Rodde.

Interessanterweise bringt Adrians sehr reale Faszination von Marie keine beachtenswerte musikalische Komposition hervor. Gerade die Normalität der Situation – trotz ihrer bizarren Seiteneffekte – schließt, so scheint es, die Übertragung der Gefühlserfahrung in eine ihr gemäße moderne Vertonung aus. Das thanatotische Element kreist um die Ermordung Rudis, des „Mittlers“ und ungeeigneten Heiratsvermittlers, durch die verrücktgewordene Frau Institoris in einer Münchner Straßenbahn. Dieser unwürdige Liebestod, von Adrian „orchestriert“, jedoch ohne jegliche Verklärung, erscheint ironischerweise im Kielwasser von Rudis Pyrrhussieg, die Zuneigung der entfremdeten Marie errungen zu haben, der „Godeau“, auf die er so geduldig gewartet hatte.

Über die homoerotische Liaison Leverkühns und Schwerdtfegers wurde schon viel Tinte verschrieben. Die fünfte Eros-Modalität hat einen einzigartigen musikalischen Koeffizienten im Violinkonzert mit dem Teufelstriller in der Mitte (eine Parallele zum „diabolus in musica“, dem Tritonus-Intervall des Hetaera-Kernthemas, und natürlich zur Struktur des Romans selbst, in dessen Mitte ein Dialog mit diabolischem Gehalt steht). In meinem kurzen Überblick verwerte ich keine biographischen Informationen, noch die fiktive Repräsentation einer solchen homosexuellen oder bisexuellen Situation. Ich bewerte die Beziehung zwischen Rudi und Adrian einfach im Zuge ihres musikalischen Niederschlags, des gegenseitig ausgedachten Violinkonzerts, das Rudi als ihr platonisches Kind betrachtet. Natürlich müssen wir diese ästhetische Nachkommenschaft durch die etwas voreingenommenen Augen des Erzählers betrachten, der, weil er Rudi nicht übermäßig wohl gesonnen ist, Epitheta wie „Apotheose der Salonmusik“ und „das hybride Erzeugnis“ (GW VI, 544) benutzt, und die Meinung äußert, das Violinkonzert sei Rudi „auf den Leib geschrieben“, falle aber „aus dem Rahmen von Leverkühns unerbittlich radikalem und zugeständnislosem Gesamtwerk“. (GW VI, 542) Zweifellos beruht dieser abwertende Ton darauf, daß Serenus die gesamte Rudi-Adrian-Affäre ablehnt, die für den Erzähler nur die leere Nachahmung eines heterosexuellen Aktes darstellt, ohne Hoffnung auf wirkliche Nachkommenschaft, nur ein Surrogat für Leben in der Form des ästhetischen Artefakts. Jedoch ist die „ständig an der Grenze des Spottes gehaltene Süße und Zärtlichkeit“ (GW VI, 543) ein Zug dieses Konzerts, der charakteristisch ist für Adrians neue Musik und schon im Brentano-Zyklus anklang. Mit anderen Worten: Die essentielle Qualität der *coincidentia oppositorum* besteht weiter.

Für solche Figuren wie Baptist Spengler, die sich reinen erotischen Reizen hingeben, oder die eine perverse sexuelle Haltung auf Grund von einem „malheurhaften Verhältnis zur geschlechtlichen Sphäre“ (GW VI, 345) zeigen, schlägt das Pendel des Eros mehr in die Richtung der „bösen“ Liebesmodalitäten. Obwohl dieser sezessionistische Maler wie Adrian ein „Esmeraldus“ ist,

erweist er sich nicht als avantgardistischer Erneuerer, sondern lediglich als mittelmäßiges Talent, dessen Tod an der Syphilis fast als ein Nachgedanke im Roman erscheint. Adrian schließt Spengler sogar unbeabsichtigterweise in die Reihe der Gäste ein, die zur Aufführung der „Weheklage“ eingeladen sind, vielleicht wegen des offensichtlichen Interesses, das der Maler an den Brentano-Liedern hatte, die er sich sogar gekauft und dann auf dem Klavier einstudiert hatte. Spengler, der im Verlauf des Romans wegen seiner Geschlechtskrankheit immer mehr verfällt, hätte sicher zügelloses Entzücken gezeigt über die musikalische Darstellung von Dürers „Großer Hure von Babylon“ aus der „Apocalipsis cum figuris“. Zweifellos vermittelt ihm Tania Orlandas Salonwiedergabe der beiden Auszüge aus *Tristan* auch eine Art sexuellen Reizes. „Frau Minne kenntest du nicht?“ und „Die Fackel, und wär's meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag' ich nicht“ (GW VI, 369) setzen die Eros-Thanatos-Anteile voll ein, auch wenn der Begleiter der Sopranistin – hier Adrian selbst – sich der sorgfältig kalkulierten Mittel kühl bewußt ist, die eine solche Musik einsetzt, um Gefühle zu erregen. Daher „lächelt“ Adrian nur einfach, „als er sich vom Klaviersessel davonmacht“. (GW VI, 369)

Das Niedrigste in erotischer Bindung, das ein jedweder Christ entweder tatsächlich oder stellvertretenderweise erfahren kann, ist der Inzest. Obwohl der Inzest in einigen durchgängigen Blutsverwandtschaften bestimmter Dynastien regelmäßig vorkam, ist er in der westlichen Zivilisation verflucht. In „Gesta Romanorum“, Leverkühns Suite dramatischer Grotesken, tritt der Inzest in den Vordergrund. Allerdings wird die Macht des Tabuthemas dadurch etwas relativiert, daß es als Puppenspiel aufgeführt wird. Die Musik der „Gesta“ hat wegen ihrer intensiven Beschäftigung mit dem Zusammenwirken und der gegenseitigen Abhängigkeit ihrer eigenen Strukturen inzestuöses Potential. Jedoch selbst „die sublimen Inzucht“ von Chopins „phantastisch delikater und verführerischer Kunst“ (GW VI, 192) kann noch positiv gewertet werden verglichen mit Wagners *Tristan*-Orgien. In den „Gesta“ gibt es andere erlösende Züge in der Darstellung von Gregorius, dem „heiligen Sünder“, wie er in der englischsprachigen Welt mit einem sprechenden Oxymoron genannt wird. Dies deutet darauf hin, daß diese extreme Form des Erotischen eigentlich eine Art Achse oder Wendepunkt ist, die vorwegnimmt, was in der großen Debatte mit dem Widersacher in Italien folgendermaßen charakterisiert wird: „Eine Sündhaftigkeit, so heillos, daß sie ihren Mann von Grund aus am Heile verzweifeln läßt, ist der wahrhaft theologische Weg zum Heil.“ (GW VI, 329)

Vielleicht als Präfiguration der eigenen Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit stellt Adrian in den „Gesta“ dar, wie Gregorius, das Kind eines Bruder-Schwester-Inzests, ein weiteres gesellschaftliches Tabu verletzt und seine Mutter heiratet. Obgleich er diesen erzödiपालen Fehler begeht, findet

Gregorius Gnade und sogar Ruhm, als er nach Buße und Reue zum Papst ernannt wird. Dieser Zug zur dialektischen Umkehrung läßt sich auch in der Suite feststellen, in der „das Skurrile, besonders auch im Erotischen Possenhafte, an die Stelle moralischer Priesterlichkeit“ (GW VI, 426) tritt und in der Moral, die nach der Darstellung von Gregorius' Fall und Erhöhung gezogen wird: „Der Teufel dachte uns zur Hölle zu führen, doch Gottes Übermacht hat es verhindert.“ (GW VI, 425)

Falls Inzest das tiefste Laster in der erotischen Hierarchie des Romans darstellt, dann sollte man annehmen, daß das genaue Gegenteil aller Sexualität, die „Tugend“ der Abstinenz, einen Ausschlag zur Seite des „Guten“ hin ankündigt. Aber wie bei so vielen scheinbar scharf konturierten Möglichkeiten oder Dualitäten in Manns Werk kann Abstinenz auch von negativen Perspektiven aus gesehen werden, wie das allumfassende Unterlassungsgebot gegen Leverkühn bezeugt, Liebe als etwas Wärmendes zu empfinden. Aber es gibt auch positive Blickwinkel (Madame von Tolna) und neutrale oder ironische (die Oper „Love's Labour's Lost“). Als die Epitomie positiver Abstinenz kann Frau von Tolna gesehen werden, diese „ewig weibliche“ Macht, die unermüdlich die Karriere des Komponisten offen und heimlich unterstützt, durch finanzielle Hilfe und durch Lieferung von Texten für die apokalyptische Kantate. Nachdem sie „asketischen Verzicht auf jede direkte Annäherung“ und „unverbrüchliche Observanz der Verborgenheit, der Zurückhaltung“ (GW VI, 519) geübt hat, zollt Frau von Tolna dem gefallenen Ikarus an dessen Grab die letzte Ehre und verbleibt seine ungesehene Wohltäterin im Tode wie im Leben. Dieser positive Schein wird jedoch etwas getrübt oder zumindest ironisiert, wenn man die These der Esmeralda-Tolna-Identität bedenkt, die schon vor vierzig Jahren vorgeschlagen wurde und sich heute unter Forschern allgemeiner Geltung erfreut<sup>19</sup>.

In ähnlicher Art ist Abstinenz, wo sie in eine ironisch angehauchte Rubrik fällt, irgendwo zwischen dem „guten und bösen“ Verhalten, das einem liebenden „Christen“ ziemt, das Thema für Leverkühns „Love's Labour's Lost“. Wie in Wagners *Liebesverbot* stellt sich ein dem Eros auferlegtes unnatürliches Verbot als Fiasko heraus und muß in der Schwebelage gehalten werden. In dieser „ernsten Komödie“ werden sowohl Liebe als auch Tod Objekte der Persiflage in Zeilen wie: „By the Lord, this love is as mad as Ajax: it kills sheep, it kills me, I a sheep“. (GW VI, 287) Inmitten des Durcheinanders negativer Kritik findet die Opernpartitur zumindest einen Fürsprecher, der behauptet, der Komponist sei sowohl ein „Spötter“ als auch „ein gottgeistiger Mensch“. (GW VI, 350) So erkennt dieser Kritiker die gegensätzlichen Attribute an, die schnell zum

<sup>19</sup> Victor A. Oswald, „Thomas Mann's *Doktor Faustus*. The Enigma of Frau von Tolna“, *Germanic Review* 23, No. 4, New York 1948, S. 249–253.

Erkennungszeichen dieser neuen Musik und dieses modernen Künstlers werden: „Nur zu gut sorgten Adrians Klänge dafür, daß das Gefühl am Ende nicht besser dastand als seine vermessene Abschwörung“. (GW VI, 289) Es ist also kein Wunder, daß die Partitur wie das Libretto ein „nie entspanntes und spannend halsbrecherisches Spielen der Kunst am Rande der Unmöglichkeit“ (GW VI, 290) darstellen.

Man mag darauf beharren, daß die „Kunst der Liebe“ unter der Voraussetzung von Leverkühns Empfänglichkeit schließlich Sublimierung finden sollte in der „Liebe zur Kunst“. Diese ist klar zu sehen in seinen musikalischen Umsetzungen der heterosexuellen und homosexuellen Verbindungen mit Hetaera und Rudi; sie fehlt aber offensichtlich in der Godeau-Affäre. Die Ergebnisse dieser Übertragungen intensiver Gefühle auf ein Kunstwerk als Ausdruck erotischer Erlebnisse sind jedoch unterschiedlich. Bei Hetaera *folgt* das musikalische Werk, das das Wesen der intimen erotischen Erfahrung beinhaltet, unmittelbar auf die tatsächliche sexuelle Vereinigung, während es bei Rudi dem Vollzug der Beziehung zwischen dem Violinisten und dem Komponisten auf der Reise zum ungarischen Gut der Frau von Tolna vorausgeht. Während das Violinkonzert als das platonische Kind des Komponisten und des Solisten gesehen werden kann, gibt es in seinem Innersten ebenso einen diabolischen Kunstgriff, den „Teufelstriller“, wie es in Hetaeras Thema der „diabolus in musica“ ist. Das erweckt den Verdacht, daß man in keinem der Fälle wirklich von reiner platonischer Liebe sprechen kann, da in einem Fall die De-facto-Übertragung zwar heimlich, aber nicht ohne latente physische Auswirkungen vonstatten geht, im anderen Fall die Sub-rosa-Übertragung, bar jeglicher äußerer Symptome, sicherlich unauslöschliche Narben in Adrians Psyche hinterläßt.

Obwohl es daher schwierig ist, unter den eben umrissenen Umständen zweifelsfrei Fälle von Eros als strikt platonisch zu definieren, gibt es in der zehnten und elften Äußerung des Eros Kennzeichen der platonischen Auffassung: in Leverkühns „letzter Liebe“, der Anbetung seines engelhaften Neffen Nepomuk Schneidewein, und in der karitativen, selbstlosen und liebenden Aufopferung, die dem heimgesuchten Meister von Meta Nakedey, Kunigunde Rosenstiel und Jeannette Scheurl dargebracht wird, die ihm bis zu seinem bitteren Ende dienen.

Alle Attribute, die Nepo oder „Echo“ gegeben werden, deuten auf ein ätherisches Wesen aus einer fernen, besseren Welt hin, dessen göttliche Perfektion ihn für unser fehlerhaftes Universum „fast zu gut, um wahr zu sein“ macht. Der kleine Kerl, der ursprünglich den „Englein droben“ gleicht, die durch ihre himmlischen Gesangbücher blättern (vgl. GW VI, 616), wird bald in Musik mit weltlichem Bezug verwickelt. Serenus gibt ihm eine Spieluhr, die „drei wohlharmonisierte kleine Biedermeier-Melodien“ (GW VI, 623) erklingen läßt.

Darauf gewinnt der Junge Einsicht in seines „Onkels Handschriften, diese über die Liniensysteme hingestreuten, mit Fähnchen und Federchen geschmückten [...] leeren und schwarzen Runen“ (ebd.), die sich als nichts anderes herausstellen als die spielerischen Melodien der Ariel-Lieder, die von Prospero-Leverkühn<sup>20</sup> speziell für Nepo komponiert wurden. Nachdem Echo in das tönende Universum des Teufels-Schülers einbezogen ist, ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis der Kleine quälende Kopfschmerzen und einen schrecklichen Tod erdulden muß, beides Vorwegnahmen, die wegen Echos offenkundiger Unschuld auf furchterregende Weise den Weg von Adrians eigenem Ableben weisen.

Die Herausforderung, die Adrian dem Widersacher nach der Schwerdtfeger-Tragödie als verspätete Reaktion auf das Liebesverbot hinwirft, könnte auch auf das Schicksal des Kindes angewandt werden: „Hatte wohl auch gedacht, schon zuvor, daß ich, als des Teufels Mönch, lieben dürfte in Fleisch und Blut, was nicht weiblich war, der aber um mein Du in grenzenloser Zutraulichkeit warb, bis ich's ihm gewährte. Darum muß ich ihn töten und schickte ihn in den Tod nach Zwang und Weisung.“ (GW VI, 664) Statt den Komponisten auf überwältigtes Schweigen zu reduzieren, eröffnet die traumatische Nepomuk-Erfahrung in Adrian eine letzte kreative Schleuse und führt ihn zum Höhepunkt seiner Laufbahn, zur „Weheklag“. In ihr zollt er dem dahingegangenen Knaben den höchstmöglichen Tribut durch den Echo-Effekt in der Musik. Die Übernahme dieser antiphonalen Technik ist so offensichtlich wie subtil, so daß sie sich Serenus' Augenmerk entzieht. Zeitblom entdeckt in der Echo-Strategie bloß ein „Lieblingsdessin des Barock“ (GW VI, 644), fast eine Manier, verfehlt aber durchgängig, es mit dem ätherischen Ariel-Nepo, dem Gotteskind, zu verknüpfen, das scheinbar „vom Himmel gefallen“ (GW VI, 615) ist.

Die drei Frauen dienen dem Anliegen der modernen Musik, indem sie Leverkühn ihre Aufmerksamkeit widmen und ihm bis zum Tod seine Grillen und Wünsche erfüllen. Von ihnen kann Jeannette Scheurl als Modell für die karitative Liebe höherer Art herausgehoben werden. Eine außergewöhnlich unattraktive Frau „mit elegantem Schafsgesicht“ (GW VI, 269), wie Serenus getreu aber grausam bemerkt, wird eine ernste Muse für Adrians leidende Seele, als sie für ihn Mozart auf dem Klavier spielt. Im Jahre 1926, als Leverkühn an kreativer Stagnation und besonders schweren Migräneanfällen leidet, die ihn in die Dunkelheit verbannen, ist Jeannette es, die ihn in die *Chaconne* von Jacopo

<sup>20</sup> Hermann Menge, *Lateinische Synonymik*, Wolfenbüttel: Zwißler 1900, S. 193–194, bespricht beide Termini „faustus“ und „prosperus“ unter dem Stichwort „glücklich“. Nach *Cassell's Latin Dictionary*, New York: Macmillan 1959, S. 242, bedeutet ‚faustus‘ ‚favourable, lucky, auspicious‘, während das lateinische Wort ‚prosperus‘, S. 483, als ‚fortunate, favourable, lucky, prosperous‘ beschrieben ist.

Melani einführt, dessen Werk aus dem siebzehnten Jahrhundert „eine Tristan-Stelle wörtlich vorwegnimmt“ (GW VI, 642), wie Serenus pflichtbewusst berichtet, wobei er allerdings die wichtige Information zurückhält, um welche Stelle es sich dabei handelt. So wird Adrian in einem kritischen Augenblick seines Lebens, als weltlicher Eros aufgehört hat, für ihn ein sinnvoller Faktor zu sein, Melos jedoch immer noch eine definitive Möglichkeit birgt und Thanatos eine nicht zu ferne Wahrscheinlichkeit ist, durch eine wohlwollende Frau wieder eingeführt in diese entscheidende Triade von Antriebskräften seiner Karriere, der Jeannette sich aus karitativem Antrieb ganz verschrieben hat<sup>21</sup>.

Diese karitative Modalität einer liebenden Beziehung führt zum zwölften und letzten Aspekt der wechselseitigen Beziehungen von Musik, Liebe und Tod im Roman. Ich möchte hier gerne die Diskussion auf das ausklingende G der „Weheklag“ ausrichten. Serenus interpretiert diesen Ton als Lichtstrahl in der dunkelsten Nacht, in die Leverkühn versinkt. Die Reduktion auf einen einzelnen Klang des sonst komplexen Systems der dodekaphonischen Konstruktion, die alle Noten der temperierten Skala in einem sorgfältig kalkulierten, melodischen und harmonischen Muster verwendet<sup>22</sup>, verweist darauf, daß dieser isolierte Ton, der hörbar sein mag oder nicht, bei der Interpretation der „Weheklag“ eine wichtige Rolle zu spielen hat. Auf eine einmalige Art werden Harmonie, Polyphonie und die modernen Techniken der Atonalität aufgehoben von der ältesten Form der Musik, der Monodie. Wir sind sozusagen zum Ursprung zurückgekehrt. Bis zu einem gewissen Grad könnte dieses G auch die Rückkehr zu jenem Prinzip bedeuten, welches Adrian in den Brentano-Liedern verwendet. Die Wechselbeziehungen der Buchstaben (Vokale und Konsonanten) in verbalen Schlüsselwörtern mit spezifischen Noten ergeben dann – in linienförmiger Sequenz gespielt – ein profiliertes musikalisches Motiv oder eine Melodie. Hier kann man die Vermutung wagen, daß das G mit dem Wort „gut“ in Wechselbeziehung steht, das in dem Zitat aus dem Volksbuch vorkommt. Es gibt im Roman noch eine Reihe von Schlüsselbegriffen, die die Qualitäten des Guten göttlicher Karitas enthalten. „Gnade“, „Gott“, „Güte“ sind einige, die ständig wiederkehren und in der Nähe der Textstellen stehen. Zusätzlich könnten auch Namen wie Gregorius und natürlich Marie Godeau, die für

<sup>21</sup> John F. Fetzer, ‚Faktisches und Fiktionales über Annette Kolb. Wechselbeziehungen zwischen ihrer Darstellung des Exillebens und der Darstellung ihres Lebens durch den exilierten Thomas Mann‘, *Das Exilerlebnis*, hrsg. von Donald G. Daviau und Ludwig M. Fischer, Columbia, South Carolina: Camden House 1982, S. 280–288.

<sup>22</sup> Mann verwendet nicht die technischen Ausdrücke „Reihe“ oder „Serie“, die man gewöhnlich mit Schönbergs Kompositionsweise verbindet, in der keine Note der Reihe wiederholt werden darf, bevor nicht alle zwölf angespielt wurden. Diese Abweichung von Schönbergs striktem Stil wird es Leverkühn erlauben, sein Hetaera Esmeralda-Motiv in einem letzten Werk zu verwenden, da letzteres wenigstens eine wiederholte Note (E) beinhaltet.

Adrian Mittlerin hätte sein können, anklingen (an eine andere Maria erinnernd) oder selbst Gretchen.

Die Reduktion der musikalischen Komponente auf die einzelne Note eines einzelnen Instruments mag auch mehr als eine nur oberflächliche Bedeutung haben. Mannigfaltigkeit und Vielheit, der ganze komplexe Klangkosmos, sind aufgehoben in der Einheit eines „reinen“ Monotones, der von einem nicht-temperierten Streichinstrument gespielt wird, also von einem Saiteninstrument, das die Zweideutigkeit des enharmonischen Wechsels zunichte machen kann, jener ambivalenten Tonbeziehungen, die seit der Erfindung des wohltemperierten Clavicords so dominant in der Musik waren.

Neben den phonetischen Anschlüssen des G zu den Namen wichtiger Figuren aus dem Leverkühnschen Universum mit positivem Potential und den semantischen Bezügen zu durchgängigen zentralen Konzepten im letzten Teil des Romans gibt es an einer früheren Stelle im Roman einen musikalischen Präzedenzfall, der gleichfalls dafür spricht, daß das isolierte G tatsächlich als Vorläufer einer möglichen Befreiung und Erlösung dient. In der Szene im Leipziger Bordell, als Adrian Hetaera und ihre karmesingefärbten Gefährtinnen das erste Mal erblickt, flüchtet er zum Klavier. Er spielt eine Klangsequenz, eine Reihe von H-Dur bis C-Dur, die auf dem Gebet des Einsiedlers aus dem *Freischütz* basiert und in der zweiten Inversion der letzten Tonart endet, einem Akkord, der auf dem G aufgebaut ist. Nicht nur nimmt die Bewegung vom H (Hetaeras Signaturton) zum sechs-vier-Klang in C, aufgebaut auf dem G, Adrians äußerste Transzendenz der Übel vorweg, die durch den teuflischen Pakt mit der braunen Dirne übertragen werden, sondern sie mögen auch eine letzte Lösung von Adrians religiösem Dilemma andeuten, das ihn sein Leben lang verfolgt. Der nämliche sechs-vier-Akkord beinhaltet musikalisch den Eigenantrieb, zur Tonika zurückzukehren, ebenso wie der abtrünnige „gut-böse Christ“ erhoffen mag, im Tod eine ähnliche existentielle Aussöhnung (oder „re-ligio“<sup>23</sup>) in harmonischer Verbindung mit der Gottheit zu finden, von der er sich entfremdet hat.

Natürlich stellt Serenus' Interpretation des letzten G-Klanges aus dem hohen Bereich des Cellos (könnte man vielleicht dieses obere Register als weiteres Anzeichen einer Art spiritueller Erhebung oder Erhöhung werten?), eines Tones, der früher die Stimme der Trauer war, jetzt aber als Licht in der Nacht fortduert, ein nicht lösbares Problem dar: Sollte der kritische Leser bedin-

<sup>23</sup> Heinrich Georges *Ausführliches latein-deutsches Handwörterbuch*, Band II, Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1969, S. 2296, führt unter „re-ligio“ folgende Bedeutungen an: „zurückbinden, anbinden, aufbinden“.

gungslos eine Hypothese unterstützen, die auf ein solch positives Ende hindeutet? Wie oft hat sich der apollinische Serenus als nicht immer verlässlicher Führer für die Einschätzung der Leverkühnschen Odyssee erwiesen.

## IV

Zum letzten Abschnitt gibt es eine Art Coda. Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit der problematischen Natur einer möglichen Erlösung in einem einzigen, nicht wahrnehmbaren Ton als Pendant zur höchst komplexen „Weheklage“, dem Werk, mit dem Leverkühn seine Laufbahn als Komponist und seine produktive Existenz beendet. Ich möchte die These einer Wahlverwandschaft zwischen dem offenen Schluß der „Weheklage“ und einem Werk des amerikanischen Komponisten Charles Ives vorbringen. Ives ist heute weithin angesehen, erfuhr seine musikalische Renaissance jedoch erst wenige Jahre vor seinem Tod im Jahre 1954. Schon 1906 hatte Ives ein avantgardistisches Werk komponiert, dessen Kern ein fünftöniges Trompetenmotiv bildet, das auf dissonante Weise mit einem kleinen begleitenden Streichorchester kollidiert und das unverändert sieben Mal in dem kurzen Stück wiederholt wird. 1930 unternahm Ives eine Revision dieser Komposition. Die siebenfache Wiederholung des Fünftonmotivs blieb erhalten, aber er veränderte den letzten Ton des Satzes durch einen Halbton an drei Stellen (aus dem letzten C wird alternierend ein H)<sup>24</sup>. Für die Aufführung dieses Werkes, das Ives provokativ *Die unbeantwortete Frage* betitelte, formulierte er Vorschläge, in denen sich folgende Anweisung findet: „The last Question‘ [that is, the final repetition of the five-note sequence] should not be played by the trumpet until the ‚Silences‘ of the strings in the distance have been heard for a measure or two. The strings will continue their last chord for two measures or so after the trumpet stops.“<sup>25</sup> Der dominante Toncharakter dieses Werkes, das im Mai 1946 an der Columbia Universität in New York uraufgeführt wurde<sup>26</sup>, ist, wie man schon vermutet haben mag, die Tonart G. (Thomas Mann kann der Aufführung nicht beigewohnt haben, da er sich im Mai 1946 zu medizinischer Betreuung in Chicago aufhielt.) Die *Unbeantwortete Frage* endet damit, daß die ersten Geigen ein hohes pianissimo G spielen und die Celli die gleiche Note diminuendo im Bass<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Charles E. Ives, *The Unanswered Question for Trumpet, Flute Quartet and Strings*, Critical Edition, hrsg. von Paul C. Echols und Noel Zahler, New York: Peer International Co. 1984, Partitur, S. 14, 16, 18.

<sup>25</sup> Ives, *The Unanswered Question*, „Score“, S. 10.

<sup>26</sup> Vivian Perlis, *Charles Ives Remembered*, New Haven: Yale University Press 1974, S. 144–145.

<sup>27</sup> Ives, *The Unanswered Question*, „Score“, S. 19.

Sicherlich unwahrscheinliche Komplizen, Ives und Leverkühn. Aber es ist faszinierend, den Grad an Parallelität in bezug auf schöpferische Aspekte ihrer jeweiligen Kompositionen von 1906 bis 1930 zu beobachten. Ein Fünftonmotiv dominiert im radikal neuen Werk eines jeden; beide machen Gebrauch vom G-Ton am Ende ihrer jeweiligen Stücke und überlassen es „der sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist“ (GW VI, 650), um ihre letzte Behauptung aufzustellen. Was die Botschaft war, die dieses Tonmedium in *Die unbeantwortete Frage* und in der „Weheklag“ durch den G-Symbolismus übermitteln sollte, ob es in der „Weheklag“ andeuten sollte, daß Gott durch seine vergebende Güte dem widerspenstigen „gut-bösen“ Christen Faustus-Leverkühn Gnade gewährt, dies bleibt im zweideutigen Bereich des Doppelsinns, der schon immer der Musik eignete. Adrian hatte als angehender Komponist seinem Freund und Famulus erklärt: „Beziehung ist alles“, dann den Begriff „Beziehung“ mit „Zweideutigkeit“ gleichgesetzt und schließlich erläutert: „Weißt du, was ich finde? [...] Daß Musik die Zweideutigkeit ist als System.“ (GW VI, 66)

In dem biographischen und autobiographischen Material, das bis heute von und über Mann publiziert wurde, habe ich leider nicht feststellen können, ob Mann mit Charles Ives oder dessen Arbeit vertraut war. Adorno oder Manns Sohn Michael, der Musiker war und Germanist wurde, hätten als Vermittler auftreten können. Die Hypothese einer geistigen oder tatsächlichen Affinität muß daher eine weitere „unbeantwortete Frage“ bleiben. Nicht gänzlich unbeantwortet, so hoffe ich, bleibt jedoch das Ausmaß, in dem *Doktor Faustus* auf der Prämisse der Zeilen am Anfang von Shakespeares *Twelfth Night* aufbaut: „If music be the food of love, play on,/ Give me excess of it that surfeiting,/ The appetite may sicken or die.“<sup>28</sup> Oder, um es kurz zu fassen: Wie sehr der Roman mit seinen zwölf „gut-bösen“ Variationen auf dem Melos-Eros-Thanatos-Komplex basiert.

<sup>28</sup> *Twelfth Night or What You Will*, 1. Akt, Szene I, 1–3, *The Works of Shakespeare*, hrsg. von Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, Cambridge, England: Cambridge University Press 1968, S. 3 [meine Hervorhebung]. Nebenbei bemerkt ist die Zahl „zwölf“ nicht unbedeutend im Zusammenhang des „magischen Quadrats“ mit Leverkühns moderner Musik, wie auch immer ihre Verbindung zu Schönbergs Zwölfton-Musik aussehen mag.

Brigitte Prutti

## Frauengestalten in *Doktor Faustus*

*Ja, die Gunst der Musen!* – Was Homer darüber sagt, greift in's Herz, so wahr, so schrecklich ist es: „herzlich liebt' ihn die Muse und gab ihm Gutes und Böses; denn die Augen entnahm sie und gab ihm süßen Gesang ein.“ – Diess ist ein Text ohne Ende für den Denkenden: Gutes *und* Böses giebt sie, das ist *ihre* Art von herzlicher Liebe! Und jeder wird es sich besonders auslegen, warum wir Denker und Dichter unsere *Augen* daran geben *müssen*.

Friedrich Nietzsche – *Menschliches, Allzumenschliches*

Nur in Liebe, umschattet von der Illusion der Liebe, *schafft* der Mensch.  
Thomas Mann – Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung

### 1. Einleitende Bemerkungen

Das in seiner Beziehungskomplexität schier unerschöpfliche „Buch des Endes“<sup>1</sup> ist von der Kritik unter anderem als Faust-, Nietzsche-, Künstler- und Deutschlandroman bezeichnet worden, um nur die prominentesten begrifflichen Kategorisierungsversuche herauszugreifen. Wenn ich nun eine weitere Formel anfüge und von einer „Leidensgeschichte von Kunst und Liebe“ spreche und somit ein Leitmotiv der folgenden Ausführungen präludiere, so scheint das auf den ersten Blick widersinnig zu sein, ein perspektivischer „faux pas“ gewissermaßen, der jenem anderen, romanimmanenten Leitmotiv von der notorischen „Liebeskälte“ Adrian Leverkühns nicht gerecht wird. Erfahren wir doch schon im ersten Kapitel des Romans von der, den Erzähler Zeitblom quälenden, „Gleichgültigkeit“ (GW VI, 13) des Protagonisten seiner Biographie allen Mitmenschen gegenüber, inklusive seiner selbst. Bezeichnend aber für den eigenen erzählerischen Zweifel an der Allgemeingültigkeit seiner Fest-

<sup>1</sup> So lautet der Titel des Faust-Kapitels in der Monographie von Hans Mayer, *Thomas Mann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 270–327.

stellung ist es, wenn der in seiner Wortwahl so umsichtige Kenner der „Humaniora“ die konjunktivisch-verneinende Frage „Wen hätte dieser Mann geliebt?“ (ebd.) sogleich mit einer zart andeutenden Bejahung beantwortet: „Einst eine Frau – vielleicht. Ein Kind zuletzt – es mag sein“ (ebd.), nur um diese zweifelsvolle Bejahung sogleich wieder zurückzunehmen: „Wem hätte er sein Herz eröffnet, wen jemals in sein Leben eingelassen? Das gab es bei Adrian nicht.“ (ebd.)

Inwieweit sind wir also berechtigt, im Hinblick auf Adrian Leverkühn von „Liebe“ zu sprechen? Zur Beantwortung dieser Frage erscheint eine Untersuchung seiner Beziehungen zu Frauen geboten. Das einzige offensichtliche Beispiel einer solchen Beziehung ist Adrians einmaliger sexueller Kontakt mit einer Prostituierten. Vergleichen wir seine Situation kurz mit der des jungen Joseph in *Joseph und seine Brüder*: „Er ließ das Oberkleid in ihren Händen und floh“ – so könnte eine pointierte Zusammenfassung der Ereignisse jenes unseligen Neujahrstages lauten, an dem sich der schwierige „Enkel“ Joseph mit letzter Kraft der Verführung durch Mut-em-enets „Hexenschönheit“ (GW V, 1158) entzieht und seine sprichwörtliche „Keuschheit“ rettet. Dieser gewaltsame Akt des Losreißens aus der Umklammerung Muts, der Überwindung eigenen körperlich-triebhaften Begehrens, ist ihm nur deshalb möglich, weil sein Geist in diesem Augenblick höchster Versuchung das Antlitz des Vaters beschwört – ein Vaterbild, das gemäß der mythischen Verschmelzung der Sphären sowohl Züge des väterlichen Gottes als auch die Jaakobs und Potiphars einschließt. Nachdem Joseph lange Zeit hindurch mit dem Verbotenen „geliebäugelt“ hat, ist es in äußerster sexueller Not der von Abraham hervorgedachte geistige Vatergott, der die „Heimsuchung“, den „Sündenfall“ des „gottverlobten“ Jünglings verhindert.

Anders ist es im Falle Adrian Leverkühns. Nachdem er der ersten sinnlichen Verlockung für ein ganzes Jahr widerstanden hat, sucht er schließlich in voller Bewußtheit aller Konsequenzen den sexuellen Kontakt mit der syphilitisch infizierten Prostituierten, die Verführung durch das Geschlechtlich-„Dämonische“. Dieses „Trauma der Begegnung mit dem seelenlosen Triebe“ (GW VI, 198), so Zeitblom, steht im Kontext des Romans im Zeichen der mythischen Wiederholung und Repräsentanz Leverkühns: seiner imitatio Nietzsches und der Schließung des faustischen Teufelpaktes. (Ebenso erfüllt natürlich auch Joseph ein mythisches Schema – das der zweiten „Grube“.) Die mythische „Wiederholung“ Adrians kann allerdings nur deshalb geschehen, weil die Musik, der er „verlobt“ ist, der er sich voller Leidenschaft in die Arme wirft (vgl. GW VI, 184), nicht nur asketisch-rationale „Vatergeistigkeit“ darstellt, sondern bereits in ihr eine Ambivalenz von rationaler „Ordnung“ und Sinnlichkeit angelegt ist.

Die Hetärenthematik, wie ich sie hier vereinfachend nennen will, hat vielfach Eingang in die Sekundärliteratur gefunden<sup>2</sup>, weniger allerdings die Liebesproblematik in einem weiteren Sinne. Im folgenden werde ich mich auf die heterosexuellen Beziehungen zwischen Adrian Leverkühn und den verschiedenen weiblichen Figuren im Roman beschränken. Darunter verstehe ich alle „Liebes“beziehungen, in die Adrian auf irgendeine Weise involviert ist – auch in solche, wo er Gegenstand liebend-sorgender Zuwendung wird, ohne daß diese von ihm erwidert werden muß. Dabei verwende ich folgende Kategorien: „Mutterfiguren“, „Schmetterlingsfrau“ und „Braut-Schwester“, „weltläufige Frauen“, „dienende Frauen“<sup>3</sup>. Diese Kategorisierung enthält weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Ausschließlichkeit, sie dient vor allem zur Strukturierung der Diskussion.

Nun ist es geboten, das geläufige Diktum „ad res“ durch das in diesem Falle angemessenere „ad matres“ zu ersetzen.

## 2. Die Frauen um Adrian Leverkühn

### 2.1 Mutterfiguren

Zu den Mutterfiguren rechne ich sowohl Frau Manardi als auch die in ihrer romanimmanenten Funktion weitaus wichtigere Else Schweigestill – unter anderem deshalb, weil beide schon in ihrem äußeren Erscheinungsbild der wirklichen Mutter Adrians, Elsbeth Leverkühn, gleichen. Ihre diesbezügliche Gemeinsamkeit besteht in zwei körperlichen Merkmalen, die an allen drei Frauen in nur leicht abgewandelter Form hervorgehoben werden: Das sind der strenge Scheitel und die arbeitsgewohnten, aber dennoch schönen Hände (vgl. GW VI, 33, 275, 282). Sie sind von intellektueller Schlichtheit, verfügen aber über eine ausgeprägte praktische Autorität und verkörpern demnach die ins Weibliche transformierte Rolle des frühneuzeitlichen Ideals eines „guten Hausvaters“ – das entsprechende Prädikat ist „ländlich schlicht und tüchtig“ (GW VI, 282). Pfeiffering als Ganzes steht ja „in der seltsamsten Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung“ (GW VI, 39) zur frühkindlichen Umgebung Buchel, wie Zeitblom mit einiger Befremdung vermerkt. Sowohl die Örtlichkeit als auch

<sup>2</sup> Vgl. Ina Miske Ezergailis, *Male and Female. An approach to Thomas Mann's dialectic*, The Hague: M. Nijhoff 1975, S. 72–91; Leslie A. Adelson, ‚Heterosexuality and the Bourgeoisie in Thomas Mann's Doktor Faustus‘, *Neue Germanistik* 1, 1980, S. 49–58; Christine Lubkoll, ‚...und wär's ein Augenblick“. *Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der „Historia“ bis zu Thomas Manns „Doktor Faustus“* (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft, 9), Rheinfelden: Schäuble 1986, S. 237–286.

<sup>3</sup> Diesen Ausdruck verwendet Thomas Mann zur Charakterisierung von Meta Nackedey und Kunigunde Rosenstiel in *Die Entstehung des Doktor Faustus* (GW XI, 242).

die Familienverhältnisse entsprechen Buchel bis ins letzte Detail, nur der zweite Sohn fehlt auf dem bayrischen Hof, „was aber die Repetition eher bekräftigte, als daß es sie abgeschwächt hätte; denn wer hätte dieser zweite Sohn sein sollen?“ (GW VI, 40).

Was Frau Leverkühn weiters auszeichnet, sind ihre pechschwarzen Augen, der südlich-dunkle Teint und nicht zuletzt ihre schöne Mezzosopran-Stimme. Augenfarbe und Stimme lassen auch Marie Godeau als Trägerin gewisser mütterlicher Eigenschaften erkennen – Wiederholung also auch in diesem Falle. In Adrians Kindheitsumgebung manifestiert sich der „zweideutige“ Charakter der Musik auf einer personalen Ebene: Verwendet Adrians Mutter ihre Stimme ohne jegliches ästhetisches Wirkungsbewußtsein – das „trefflichste Material“ (GW VI, 34) bleibt unentwickelt –, worin ein Moment keuscher Enthaltensamkeit angedeutet ist, so „plärrt“ die Stallmagd Hanne lauthals heraus. In ihrer stark animalisch gefärbten Präsenz verkörpert sie den sinnlichen Aspekt der Musik, insbesondere den der menschlichen Stimme. Das Leitmotiv musikalischer „Stallwärme“ (GW VI, 94) geht auf diesen Kindheitseinfluß zurück. Zunächst allerdings ist die mütterlicherseits erworbene „Keuschheit“ bei Adrian dominant: Im „Sohnesfall“ ist der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit gesteigert und bis zum Äußersten verschärft – so etwa in der Entscheidung zum Theologiestudium als einer Demütigung des eigenen „Hochmuts“ und als asketische „Buße“ im voraus.

Während Adrians älterer Bruder „in völliger Harmonie mit seiner Bestimmung“ (GW VI, 47) als Hoferbe lebt, ist für den Zweitgeborenen kein Platz auf dem elterlichen Hof, und schon mit zehn Jahren verläßt er das bäuerliche Milieu Buchels, um im seelisch-altertümlichen Kaisersaschern seine Gymnasialstudien zu betreiben. Von Adrians Beziehung zu seinen Eltern erfahren wir wenig – nur, daß sie nie „besonders innig und gemütsbetont“ (GW VI, 40) gewesen sei. Der konfliktgeladene Charakter des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn geht aus einigen aufschlußreichen Stellen hervor, so etwa aus Zeitbloms Kommentar zum endgültigen Abschied Adrians von zu Hause, wo es von ihm heißt: „Er sollte und wollte ihr nicht wiederkehren. Sie kam zu ihm.“ (GW VI, 259)

Mütterliches Besitzergreifen will den Zweitgeborenen als Kind behalten und den „Ikarusflug“ (GW VI, 671) des erwachsenen Sohnes nach Möglichkeit verhindern, was auch der Grund dafür ist, daß Adrian sich nach seinem geistigen Zusammenbruch der „sanften Erniedrigung“ (ebd.) durch die mütterliche Pflege durch Selbstmord entziehen will. Erst nach einem letzten Aufbäumen seines Geistes im aggressiven Ausbruch gegen sie ist er soweit „gebrochen“, daß er als „hilfloses, unmündiges Kind“ (GW VI, 670) dem mütterlichen Schoß nun nicht mehr entgehen kann. Ein weiterer Kreis – neben den schon angedeuteten mythischen Wiederholungen – schließt sich hier: die Rückkehr

zur Mutter um den Preis der geistigen Desintegration. (Ein anderer Satz klingt an mein Ohr – jenes unheilverheißende „Du wirst meiner Liebe nicht entgehen“, die „Liebesdrohung“ Oskars in Ödön von Horvaths *Geschichten aus dem Wienerwald*.) Auch Adrian kann der „zweideutigen“ mütterlichen Liebe letztlich nicht entgehen – zweideutig deshalb, weil sie sorgend-liebende Zuwendung und „umschlingende“ Gier nach dem „Du sollst niemanden lieben außer mir“ zugleich ist. Das eben verwendete Wort führt uns zu einer Passage des Textes, die diese Behauptung stützen kann.

Es ist dies eine Stelle im 15. Kapitel, das Adrians Entschluß enthält, der Theologie „abzusagen“ und Musik zu studieren. In diesem Zusammenhang wird der Ferienbesuche Kretzschmars auf Buchel gedacht. Während der musikalische Mentor Adrians ein gutes Verhältnis zu dessen Vater hat, ist das Verhalten der Mutter durch eine „gewisse, durch Freundlichkeit nicht ganz verhüllte Gezwungenheit, Zurückhaltung, Ablehnung“ (GW VI, 171) gegen den „Werber“ gekennzeichnet, wobei ihre beschützende Sorge von Zeitblom in einem gewissen Ausmaß geteilt wird. Er schildert auch jene „bedenkliche“ Szene, in der die Mutter im Gespräch mit Kretzschmar den Kopf des Sohnes an ihre Brust hält, indem sie ihn mit den Armen umschlingt. Deutlich besitzergreifende Gestik also, die ihre erotisch-sexuellen Implikationen aus der Beziehung zu dem unmittelbar darauf folgenden „sich ganz der Musik in die Arme“ (GW VI, 184) werfen enthält. Die Musik ersetzt in diesem Kontext – jedenfalls vorläufig – das reale Liebesobjekt; das „Umschlingen“ bedeutet mütterliche Eifersucht gegen jene „Braut“, die Adrians „Jungferstand“ (vgl. GW VI, 182) aufhebt. Geht man in der Biographie Adrians um einen weiteren Schritt zurück, so zeigt sich, daß er erstmals mit vierzehn Jahren, „zur Zeit beginnender Pubeszens also“ (vgl. GW VI, 47), musikalisch zu experimentieren beginnt, die Musik zum Objekt eines spröden sinnlichen Begehrens macht. Nach einer längeren Pause – man ist versucht, von „Inkubationszeit“ zu sprechen –, während derer er im voraus „Buße“ tut, indem er die Mutter-„Brust“ (GW VI, 117) der theologischen Fakultät in Halle annimmt, folgt mit knapp zwanzig Jahren der endgültige Entschluß, sich – allen Bedenken zum Trotz – der „Verführung“ durch die Musik nicht länger zu entziehen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß zwei Motive für den mütterlichen Widerstand gegen den Musikerberuf des Sohnes ausschlaggebend sind: Zum einen ist es die Ablehnung jener „anderen Braut“, der Musik, die der Mutter die Sohnesliebe entzieht, woraus sich auch die Ablehnung Kretzschmars als des „Kindesverführers“ begründet. Damit verbindet sich ein zweites Motiv, dem bisher nicht genügend Beachtung geschenkt wurde. Aufgrund seines raschen Auffassungsvermögens ist Adrian von elterlicher Seite schon als Kind dazu bestimmt, ein Gelehrter zu werden, weshalb sie denn auch seine Entscheidung

für die „akademische Laufbahn“ (GW VI, 109) mit großem Wohlgefallen aufnehmen. Mutter Elsbeth möchte also einen bildungsbürgerlichen Gelehrten zum Sohn, keinen „Zigeuner im grünen Wagen“, weshalb ihrer Ablehnung der späteren Berufswahl auch ein Moment der sozialen Verdächtigkeit allen Künstlertums (qua Durchbrechung sozialer Normen) innewohnt. Bezeichnend für diese Zwiespältigkeit im mütterlichen Verhalten ist es, daß sie dem gefühlsmäßig abgelehnten Kretzschmar zugleich in seiner „Tätigkeit [...] als bestallter Mann im Dienste der Kirche [...] vollen Respekt“ (GW VI, 171) entgegenbringt.

Wenn demnach das Verhältnis Adrians zu seiner Mutter in einem einigermaßen problematischen Licht erscheint, weshalb dann – so müssen wir uns mit Zeitblom fragen – der „Wiederholungsfall“ Pfeiffering? Handelt es sich trotz aller äußeren Distanz um eine unbewußt überaus starke Mutterbindung, die diese Aufenthaltswahl als Regression erscheinen läßt, oder aber um „bloßes Spiel“? (GW VI, 40) Adrians Geistigkeit und seine durch den sexuellen Kontakt zerstörte „Keuschheit“ lassen ein solches Bedürfnis nach Rückkehr zur Mutter als möglich erscheinen. Diese These krankt aber daran, daß sie der verzweifelten Abwehr des mütterlichen Schoßes nach Adrians geistigem Zusammenbruch nicht Rechnung trägt<sup>4</sup>.

Enthalten wir uns also zunächst aller Schlußfolgerungen und sehen wir uns Mutter Schweigestill etwas genauer an. Auf die Ähnlichkeit ihres äußeren Habitus mit dem Elsbeths wurde bereits verwiesen. Bei ihrer ersten Begegnung mit Adrian erzählt sie eine andere „Heimsuchungsgeschichte“, die unverkennbar eine gewisse strukturelle Parallele zu Adrians eigenem Erleben enthält<sup>5</sup>, und hebt dabei hervor, daß im ländlichen Pfeiffering mit einem „Verständnis“ (GW

<sup>4</sup> Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), Tübingen: Niemeyer 1975, S. 28, zufolge ist das Verhalten der Mutter bei der Heimholung des kranken Sohnes von Erich Podachs *Gestalten um Nietzsche* bestimmt, wo es über die Mutter heißt: „Das letzte Wort hatte die Mutter. Als sie in den ersten Tagen des Jahres 1889 den kranken Friedrich Nietzsche aus Basel abholte, brachte sie ihr Kind heim“. Was die „Sohnesabwehr“ anbelangt, so fühlt man sich an Nietzsches – im übrigen weitaus radikalere – Ressentiments gegen Mutter und Schwester erinnert; die entsprechenden Zeilen in *Ecce Homo* lauten: „Die Behandlung, die ich von Seiten meiner Mutter und Schwester erfahre, bis auf diesen Augenblick, flößt mir ein unsägliches Grauen ein: hier arbeitet eine vollkommene Höllenmaschine, mit unfehlbarer Sicherheit über den Augenblick, wo man mich blutig verwunden kann – in meinen höchsten Augenblicken, ... denn da fehlt jede Kraft, sich gegen giftiges Gewürm zu wehren... [...] Aber ich bekenne, daß der tiefste Einwand gegen die ‚ewige Wiederkunft‘, mein eigentlich abgründlicher Gedanke, immer Mutter und Schwester sind.“ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München/New York: dtv/de Gruyter 1980, S. 268. (Die stilistische Exaltation der zitierten Stelle läßt im übrigen an bestimmte Passagen und Grundkonstellationen in Thomas Bernhards Romanen denken. Dies nur am Rande.)

<sup>5</sup> In der Geschichte des jungen Mädchens ist es ebenfalls sie, die auf „Verführung“ insistiert und zur tödlichen Buße bereit ist.

VI, 278) zu rechnen sei, das nichts mit „wilde[r] stadtbürgerliche[r] Angst um die Gesellschaftslehre“ (ebd.) zu tun habe. Das Wort „Verständnis“ taucht im folgenden gleichsam leitmotivisch immer dann auf, wenn von Frau Schweigestill die Rede ist. – Nach der endgültigen Übersiedlung Adrians nach Pfeiffering charakterisiert sie dieses als „Ort des Verständnisses, wenn auch nicht der Kultur“ (GW VI, 342). Es handelt sich hierbei um eine einschränkende Äußerung des Sinnes, „gebildete bürgerliche Bewunderer ihrer Kunst werden sie hier nicht finden“, die aber zugleich das „Verständnis“ als praktische Humanität positiv aufwertet – im Gegensatz zu einem von äußerlichen sozialen Rücksichten geprägten und letztlich „unmenschlichen“ Handeln, wie es kleine Details der Geschichte des jungen Mädchens zeigen<sup>6</sup>.

Nun könnte man einwenden, wie es ein Kritiker tut, daß Frau Schweigestill eine „bloße Wiederholung“<sup>7</sup> Elsbeth Leverkühns sei und daß sie immer nur von ihrem sogenannten „Verständnis“ spreche, ohne daß wir etwas von ihrem wirklichen Verhalten zu sehen bekommen. Der erste Einwand übersieht die spezifische Funktion dieser „Wiederholung“; der zweite ist mühelos zurückweisbar: Ihm widerspricht die dreimalige Aufnahme einer „leidende[n] Kreatur“ (GW VI, 433) und nicht zuletzt Frau Schweigestills Verhalten bei Adrians Zusammenbruch am Klavier. Während seine bürgerlichen Freunde nach und nach das Zimmer verlassen, nachdem sich die Illusion nicht mehr aufrechterhalten läßt, daß es sich hier um eine – wenn auch noch so skurrile – künstlerische Darbietung handelt, sind es schließlich einige Frauen, die sich „gleichsam schützend“ (GW VI, 665) um den Kranken scharen – die Szene enthält eine deutliche Anspielung auf Jesu Tod. Else Schweigestill, die vorerst in Distanz zur vermeintlichen Kulturveranstaltung bleibt, ist es dann, die als erste dem bewußtlos zu Boden Stürzenden zu Hilfe eilt und ihn in ihre Arme nimmt. Daß die eindrucksvolle Vertreibung der letzten „Kunstpharisäer“ ihr Werk ist, scheint nicht von ungefähr.

Pfeiffering ist zu diesem Zeitpunkt nur mehr der Ort des kranken Menschen Adrian Leverkühn, der als solcher den Kunstgenuß suchenden Bürgern nichts mehr zu bieten hat, weshalb sie auch nur mehr – wie Dr. Kranich – ihre „Unzuständigkeit“ diagnostizieren können. Das Bedürfnis nach menschlich „ruhiger“ Zuwendung, das nicht aus erotisch-aufdringlicher „Zutraulichkeit“ (Rudi) herrührt, taucht auf seitens Adrians schon früher auf – als Zeitblom den sonst so Unnahbaren mit der „elegante[n] Bäuerin“ Jeannette Scheurl „Hand in

<sup>6</sup> Das Kind wird ihm genommen, und in tröstender „Barmherzigkeit“(!) schenken ihm die Eltern einen Kanarienvogel und eine Schildkröte (GW VI, 279).

<sup>7</sup> Mark W. Roche, ‚Laughter and Truth in *Doktor Faustus*. Nietzschean Structures in Mann’s Novel of Self-cancellations‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 60, H. 2, Stuttgart 1986, S. 323.

*Hand*“ (GW VI, 601) in der Abtsstube sitzen sieht; eine Szene, die sich nach dem paralytischen Schock mit Else Schweigestill wiederholt.

Wiederholung als schrittweise Regression in die Kindheit oder als Fortschritt? – diese Frage ist noch immer offen. Meiner Auffassung nach muß auch dieser Akt der Wiederholung in seiner schillernden Zweideutigkeit belassen werden und kann nicht auf ein ausschließendes Entweder-Oder reduziert werden. Ich will versuchen, diese kryptische Wendung im folgenden genauer zu erläutern.

Auf konzeptioneller Ebene finden wir in diesem Kindheitsparallelismus ein weiteres mythisches „In-Spuren-Gehen“<sup>8</sup>, wie es uns aus den *Joseph*-Romanen wohlvertraut ist, und es scheint, als ob wir uns damit völlig im mythischen Kreisschema befinden, was also Regression bedeuten würde. Allerdings sehe ich in der Wiederholung auch einen Akt der Befreiung vom Kindheitstrauma: Es handelt sich dabei keineswegs um „bloßes Spiel“ (GW VI, 40), aber der bewußten Inszenierung der Rolle eines „höheren Sohnes“ (GW VI, 672) wohnt doch ein Element des Spielerischen inne, das eine (vorläufige) Loslösung aus der mütterlichen „Umschlingung“ ermöglicht. Das Spiel als solches – und das erscheint mir zentral für die These der „zweideutigen“ Befreiung – ist aber nachgerade kindliches Verhalten par excellence, Zeichen der „Lebenskindlichkeit“ des Künstlers Adrian Leverkühn, unter deren Auspizien das „Sichbergen im Ältest-Abgelebten, der Kindheit“ (GW VI, 40) ebenfalls steht<sup>9</sup>. Ein Vergleich zum musikalischen Schaffen Adrians und eine Adaption von Nietzsches Formel „Regression als Fortschritt“<sup>10</sup> drängen sich in diesem Zusammenhang auf: Aus der Bindung an die selbstgeschaffene Ordnung der Zwölfton-Musik (vs die „äußerliche“ Ordnung der musikalischen Tradition) resultiert eine neue Freiheit (Subjektivität) des Komponisten – analog dazu liegt in der selbstinitiierten Wiederherstellung des Kindheitsmilieus und der Kindheitsbeziehungen ein Moment der Befreiung von diesen ursprünglichen, äußerlich vorgegebenen „Ordnungen“. Paradox daran ist nun, daß sich die „kühne“ Hinwegsetzung über „natürliche“ familiäre Bindungen mit dem Rekurs auf das „Archaische“ verbindet, ja, die Befreiung selbst entschiedene Züge archaisierender Regression

<sup>8</sup> Diese Wendung gebraucht Thomas Mann mehrfach in bezug auf die *Joseph*-Romane, so etwa in seinem Essay ‚Freud und die Zukunft‘ (GW IX, 492).

<sup>9</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Zeitbloms Ausführungen zur Kindlichkeit des Künstlers (GW VI, 37); ebenso Thomas Manns Äußerungen zu den infantilen Wurzeln künstlerischen Schaffens und zum lebenslangen spielerischen „Infantilismus“ des Künstlers im Vortrag ‚On myself‘ (GW XIII, 127ff.). Zum Spiel als einer mythischen Zelebrierung von Rollen vgl. auch Hans Wysling, „Mythus und Psychologie“ bei Thomas Mann‘, Hans Wysling, *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung* (Thomas-Mann-Studien III), Bern/München: Francke 1974, S. 167–180.

<sup>10</sup> Unter diesem Gesichtspunkt beschäftigt sich Thomas Mann mit Freud in seinem ersten Freud-Essay ‚Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte‘ (GW X, 256–280).

zeigt. Die Rückschrittlichkeit in der Aufenthaltswahl Adrians wäre genauer zu bestimmen als die damit einhergehende Bindungslosigkeit und Beziehungsabwehr: als ein Versuch zur sozialen Isolation innerhalb einer selbstgewählten, beherrschbaren Ordnung, woraus letztlich politische Verantwortungslosigkeit resultiert<sup>11</sup>. Innerhalb dieses nahezu geschlossenen Kreises ermangelt es Adrian nicht an liebevoller Fürsorge – aber die mütterliche Stimme „schweigt“ und stellt umgekehrt keinerlei Liebes„ansprüche“ an ihn.

Es bleibt nur noch festzuhalten, wie sehr die Ambiguität dieser Rückkehr im Zeichen des Nietzsche-Bildes von Ernst Bertram steht, worauf Bernhard Böschenstein verwiesen hat:

Analog zu dieser Verquickung des Revolutionären mit dem *am tiefsten abnenhaft im Alten Verwurzelten* (B 11) [so Bertram über Nietzsche, B.P.] verläuft denn auch Adrians Biographie, die Bertrams Formel von der *Umseglung [...] (der) Erde, die nur in den eigenen Hafen zurückführen kann* (B 11), aufs genaueste bestätigt.<sup>12</sup>

## 2.2 „Schmetterlingsfrau“ und „Braut-Schwester“

„Denn es war nur ein Schmetterling und eine bunte Butterfliege, Hetaera Esmeralda, die hatt es mir angetan durch Berührung [...]“ (GW VI, 660) – auf diese Weise erinnert sich Adrian der ersten Begegnung mit der Prostituierten im Leipziger Bordell. Der durchsichtig-nackte Schmetterling ist bereits Teil der mystischen Naturspekulationen von Jonathan Leverkühn, und Adrian verbleibt im Banne dieser Kindheitserinnerung, wenn er die Frau im Bordell „Esmeralda“ nennt und sein erotisches Begehren dem Haschen eines Schmetterlings vergleicht. Halten wir noch für eine Weile an diesem Bild fest: Der „unbeständige“ Schmetterling fliegt von Blume zu Blume, und es ist schwer, ihn zu fangen. Adrian muß bis nach Preßburg reisen, um Esmeralda nach ihrer ersten Begegnung wiederzusehen. Sein exotischer Reiz, die bisweilen „tückisch[e] [...] Außenästhetik“ (GW VI, 26), läßt ihn besonders begehrenswert erscheinen. Im Brief an Zeitblom, der den Bericht des Bordellbesuchs enthält, beschreibt Adrian die „Nymphen und Töchter der Wüste“ (GW VI, 190) als verlockende bunte Schmetterlinge.

Der sinnlichen Lockung durch die Geschlechtlichkeit der Frau, der „Esmeralden“, die den Eintretenden erwartungsvoll ansehen, kann der gequälte „jungfräuliche“ Musiker nur dadurch entkommen, daß er geradewegs auf ein offenes Klavier im Raum zugeht und, ihm selbst zunächst unbewußt, eine Modulation aus dem *Freischütz*-Finale anschlägt. Es ist anzunehmen, daß er

<sup>11</sup> Vgl. dazu die instruktive Analyse von Ursula Mahlendorf, ‚Aesthetics, Psychology and Politics in Thomas Mann’s *Doctor Faustus*‘, *Mosaic* 11, No. 4, Winnipeg 1978, S. 1–18.

<sup>12</sup> Bernhard Böschenstein, ‚Ernst Bertrams *Nietzsche* – eine Quelle für Thomas Manns *Doktor Faustus*‘, *Euphorion* 72, H. 1, Heidelberg 1978, S. 73 f.

sein eigenes sexuelles Begehren in den Augen der versammelten Frauen gespiegelt sieht. Als sich schließlich eine Frau aus der anonymen Gruppe löst und Adrian berührt, kann er sich dem „Trauma der Begegnung mit dem seelenlosen Triebe“ (GW VI, 198), so Zeitblom, nicht länger entziehen: Der giftige Pfeil hat getroffen, auch wenn die (zweite) „Inkubationszeit“ noch ein volles Jahr beträgt.

Wenn Zeitblom in seiner Analyse des Briefes mit Nachdruck betont, daß der geschilderte Vorfall „absolut nichts Heiteres“ (ebd.) beinhalte, so mag man ihm hierin zustimmen oder auch nicht. Die dramatische „Flucht“ entbehrt jedenfalls nicht einer gewissen Komik. Aber der die altdeutsche Diktion des Theologen Kumpf parodierende Tonfall des Briefes ist Ausdruck „kasteiter Sinnlichkeit und ihrer Nöte“<sup>13</sup>, und die gequälte, klischeehafte Sprache stellt das Erlebnis in den Kontext eines sündenscheuen Protestantismus – Kennwort „Kaisersaschern“ – mit seiner Dämonisierung der weiblichen Sexualität, die diese als Instrument teuflischer Versuchung erscheinen läßt. Die Evokation des Teuflischen ist in Adrians Brief denn auch überdeutlich: Leipzig erscheint als sündenbeladenes „Ninive“; die Sprache der Menschen ist „teuflisch gemein“; der Dienstmann ein „Gose-Schleppfuß“, das Bordell eine „Lusthölle“ (GW VI, 186 ff.) – und später wird sich der Teufel selbst als „Esmeralda’s Freund und Zuhalt“ (GW VI, 311) deklarieren. Im Gegensatz dazu kann der katholische Humanist ganz unbefangen, wenn auch nicht frei von Klischees, davon berichten, selbst „vom Apfel gekostet“ zu haben, indem er sexuelle Beziehungen zu einem „Mädchen aus dem Volk“ (GW VI, 196) unterhielt. Ein Motiv aus *Lotte in Weimar* klingt hier in parodistischer Verfremdung an. „Ich war niemals prüde“ (GW VI, 195) – dies ist die stolze Äußerung eines „domestizierten“ Ehemannes, der ein „treffliches Weib“ (GW VI, 18) gefunden hat.

Nur im Kontext der protestantischen Ideologie mit ihrer strikten Entgegensetzung von Geist vs dämonischer Sinnlichkeit, ihrem verinnerlichten Sündenbewußtsein und der daraus folgenden Ausschließung jeglicher nicht innerhalb der bürgerlichen Ehenormen „gebändigten“ Sexualität als des „Naturbösen“ (GW VI, 249) – wie sie Adrian im Verlaufe eines Gespräches selbst skizziert – kann der Sexualakt als Teufelspakt erscheinen. Er steht im Zeichen jener für den Roman grundlegenden „Zweideutigkeit“, von der bereits mehrfach die Rede war: Die den Künstler inspirierende „Muse“ – das erhebende (sogenannte) „Ewig-Weibliche“ – wird zum „Engel des Giftes“ (GW VI, 304); die soziale Umkehrung macht aus der „göttlichen“ Muse eine Erscheinung, die am entgegengesetzten Ende des göttlich-menschlichen Spektrums steht, nämlich eine Prostituierte. Durch den Geschlechtsverkehr mit der syphilitisch infizierten

<sup>13</sup> So charakterisiert Thomas Mann Nietzsches dichterische Verarbeitung des „Bordelltraumas“ in seinem Essay ‚Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung‘ (GW IX, 679).

„Esmeralda“ empfängt Adrian das teuflische „Aphrodisiacum des Hirns“ (GW VI, 331): Der ersehnte „Durchbruch“ der schöpferischen Imagination, die „Enthemmung“ (ebd.) aus narzißtischer Kälte, ist teuer erkaufte – um den Preis einer letalen Infektion<sup>14</sup>. Die Tatsache, daß Adrian wider alle Warnung „auf dem Besitz dieses Fleisches“ (GW VI, 206) besteht und „Esmeralda“ um den Preis der bewußten Intoxikation erkaufte – das macht den Liebesakt zum „Sündenpakt“ mit dem Teufel. Die „kurze Lust“ steht im Zeichen der „langen Entbehrung“ – die Erfüllung sexuellen Begehrens bedeutet einen Akt der Kastration: Die Freisetzung der schöpferischen Energien in der genialisierenden Krankheit erfordert die Transformation aller sexuellen Energien ins künstlerische Schaffen.

Sexuelle Konnotationen in Verbindung mit der Musik sind schon in der animalischen Ausstrahlung der Stallmagd präsent; und ebenso in Kretzschmars Aufforderung zum Musikschaffen, die mit einem bezeichnenden Zitat aus dem *Cherubinischen Wandersmann* endet: „Die Jungfrauschaft ist wert, doch muß sie Mutter werden, Sonst ist sie wie ein Plan von unbefruchteter Erden.“ (GW VI, 182) Die Verbindung mit der Musik erscheint in diesem Bild als „Hochzeit“ und Adrian als „Mutter“, die sich der „vatergeistigen“ Musik vermählt. Die unmittelbar daran anschließende Begegnung mit „Esmeralda“ ist hier andeutungshaft vorweggenommen, wobei die Geschlechterrollen ganz eigenartig vertauscht sind. Im Geschlechtsakt manifestiert sich nun Adrians Verlangen nach „dämonischer Empfängnis“ (GW VI, 206); der solcherart „Befruchtete“ wird erst jetzt zum männlich „Zeugenden“ in der Kunst.

Die kürzest mögliche Charakterisierung der Rolle der „Schmetterlingsfrau“ stammt von Hans Mayer: „Sie war Schmetterlingsmotiv, wurde dann Frau und Verderberin, bis sie der Musiker zum Kunstelement erhob.“<sup>15</sup> Das apodiktische Urteil „Verderberin“ bedarf allerdings einer Relativierung, denn als solche ist die Frau ja zugleich Instrument der künstlerischen Inspiration, deren Analogien zum Geschlechtsakt der Teufel, Nietzsche paraphrasierend, hervorhebt – und *nur durch sie* ist jene „Konservative Revolution“<sup>16</sup> in der Musik des hyperreflexiven Künstlers möglich, der zuvor an der Verbrauchtheit der Kunstmittel verzweifeln muß. Entfernt man sich vom protestantischen „Denkmodell“ des Romans, wie ich es hier simplifizierend nenne, dann stellt sich die fatale Tat in einer neuen Perspektive dar: Das „Sündenopfer“ Adrians erscheint dann primär

<sup>14</sup> Zur Frage des „teuren Kaufes“ als Grundthema der literarischen Moderne vgl. Joseph Peter Stern, ‚The Dear Purchase‘, *German Quarterly* 41, Appleton, Wis. 1968, S. 317–337.

<sup>15</sup> Mayer, *Thomas Mann*, S. 300.

<sup>16</sup> Herbert Lehnert, ‚Die Dialektik der Kultur. Mythos, Katastrophe und die Kontinuität der deutschen Literatur in Thomas Manns „Doktor Faustus“, *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933–1945*, hrsg. v. Alexander Stephan und Hans Wagener (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 13), Bonn: Bouvier 1985, S. 105.

als Opferung der Frau, der Liebe zu ihr. Sie wird instrumentalisiert im Dienste des Werkes; der einmalige Liebesakt „befruchtet“ dieses, und fortan tritt der Schöpfungsakt als sublimierte „Zeugung“ an die Stelle des Geschlechtsaktes. Das reale Liebesobjekt wird zum Gegenstand sexueller Phantasien: Die kleine Meerjungfrau erscheint als „Buhlteufel“. Menschlichkeit und Werk sind im weiteren unvereinbar, wie es später auch die Beziehung zu Rudi Schwerdtfeger zeigt – auch er wird schließlich der Kunst geopfert. Die künstlerische Größe Adrians steht somit im Zeichen einer dezidierten Unmenschlichkeit.

Betrachten wir noch kurz Zeitbloms Analyse des Verführungserlebnisses. Steht die verkrampft-bemühte Scherzhaftigkeit von Adrians Schilderung ganz im Zeichen des „Wo ich bin, da ist Kaisersaschern“ (GW VI, 302), wie der Teufel zu Recht bemerkt, so sieht Zeitblom vor allem Adrians „Harnisch von Reinheit, Keuschheit, intellektuellem Stolz, kühler Ironie“ (GW VI, 197) als Grund dafür an, weshalb die Begegnung im Bordell so besonders „fatal“ ist. Er gebraucht in diesem Zusammenhang eine bezeichnende Wendung – nämlich die, daß Adrians Stolz ihm, dem Paradigma des deutschen Bildungsbürgers, „heilig“ sei. (ebd.) Zeitbloms Stilisierung der Kunst zu einer Ersatzreligion umgibt auch den Künstler selbst mit einer Aura der Heiligkeit, wobei die gleichsam kultische Erhöhung des „rein Geistigen“ (der umgekehrt soziale Verdächtigkeit korrespondiert) die im Protestantismus angelegte Spannung von Geist vs Sinnlichkeit noch weiter verschärft. Daher verspürt er denn auch die „freche“ Berührung auf seinen eigenen Wangen und tut alles, um Adrians Liebesabenteuer im Sinne dieses idealisierenden (und ideologisierenden) Bedürfnisses zu deuten: als ein Machwerk jener Verworfenen, der „Hexe“ (GW VI, 198), die den Unschuldigen „hämisch“ (GW VI, 204) berührt. Was Adrians Verhalten selbst anbelangt, so versucht er die offensichtliche Durchbrechung bürgerlicher Normen dahingehend zu „domestizieren“, als er in der „noch so kruden *Fixierung* der Begierde auf ein bestimmtes und individuelles Ziel“ ein „Moment der *Wahl*“ und demzufolge einen „Einschlag von Liebesläuterung“ (GW VI, 204) zu erkennen glaubt. Dagegen gilt Adrians kühler Spott gerade denjenigen Läuterungsstrategien, die Zeitblom hier anwendet, wie aus seinen Bemerkungen zum Konzept der „christlichen Ehe“ (GW VI, 249) hervorgeht. Seiner intellektuellen Position zufolge ist die Tatsache der „Entgrenzung“ im Begehren eines anderen, die Überwindung der Ich-Schranken im sexuellen Erleben, ist Begehren per se also „Liebe“ – „auch wenn angeblich nichts Seelisches dabei im Spiele ist“. (GW VI, 250)

Er überschreitet mit dieser Auffassung die bürgerlichen Läuterungsbemühungen angesichts der unvermeidlichen „Sinnenlust“. Der internalisierte Zwiespalt von Geist vs Sinnlichkeit läßt eine solche Überwindung aber nur auf intellektueller Ebene zu, und die gequälte Interpretation eigenen sexuellen

Begehrens steht dazu im schärfsten Gegensatz: Die namenlose Prostituierte erscheint ihm als bedrohlich, insofern sie unterdrücktes eigenes Begehren verkörpert. Ihre soziale Außenseiterexistenz und ihr (hypostasiertes) geheimnisvolles „Anderssein“ geraten zum Bild einer trivialen Schmetterlingsexotik; sie wird erst vom Manne benannt („erkannt“) und nach ihrem Wirken als inspirierende und kastrierende Kraft fortan als Werkelement funktionalisiert.

Ist „Esmeralda“ Adrians einzige Liebespartnerin in der Realität, so taucht die kleine Seejungfrau im Zusammenhang mit seinen Krankheitsphantasien auf. Sie erscheint hier als „Schwester in der Trübsal“ (GW VI, 457) und zugleich als Gegenstand des unerfüllbaren Liebesverlangens – als „Braut“. Die Märchenfigur ist ein Paradigma für Adrians eigene Situation: In seiner Traumerzählung vom Opfer der kleinen Seejungfrau, ihrer Sehnsucht nach menschlicher Liebe und einer unsterblichen Seele, findet sich das Motiv des schmerzhaften Selbstopfers um des erlösenden „Durchbruchs“ willen.

In der letzten Versammlung seiner Freunde, unmittelbar vor dem geistigen Zusammenbruch, gibt Adrian der seelischen Qual, durch seine Liebe zu Echo am Tode des „göttlichen Kindes“ schuldig geworden zu sein, Ausdruck. In seiner Rede imaginiert er die unter dem Zeichen der sexuellen Vereinigung mit Esmeralda stehende musikalische Produktion als Inzest mit der leidenden „Schwester“, die damit zur teuflischen Buhlschwester (vgl. GW VI, 663) wird. Der Schöpfungsakt des Werkes ist wiederum sexuell konnotiert als Zeugung, und der kranken Phantasie erscheint Echo als Kind dieser „Liebe“.

Fassen wir zusammen: Die Polarität des Liebeserlebnisses zwischen Lust und Schmerz ist in der Konfiguration von Esmeralda und kleiner Seejungfrau gestaltet. In den erotischen Phantasien Adrians nimmt die märchenhafte Nixe die Stelle Esmeraldas ein und repräsentiert als solche die schmerzhaften Folgen des Liebesaktes, die „Buße“ für die „sündige Lust“. Sie ist demnach die „Schwester“ in der Krankheit und in den depressiven Phasen des künstlerischen Schaffens, wobei die „Geburtsschmerzen“ des Werkes in diesem Ersetzungsprozeß an die Stelle einer Kindesgeburt treten, was wiederum deren imaginäre Rückübertragung in die Realität (Werk = Kind) gestattet<sup>17</sup>.

### 2.3 „Weltläufige Frauen“

Das verbindende Merkmal Marie Godeaus und Frau von Tolnas ist ihre „Weltläufigkeit“: Frau von Tolna ist als Witwe eines ungarischen Aristokraten schon in ihrer sozialen Stellung eine „Frau von Welt“ (GW VI, 519); Marie Godeau ist Französin und selbständige Künstlerin. Beide stehen in einer gewissen Nähe zu den oben erörterten Mutterfiguren; die Gemeinschaftlichkeit

<sup>17</sup> Vgl. Lubkoll, *Der Sündenfall des Wissens*, S. 277ff.

besteht in einer „gewissen praktischen Rüstigkeit“ (GW VI, 522), die beide auszeichnet: Frau von Tolna in der Beschaffung von Materialien für das Werk sowie in ihrer tätigen Einflußnahme auf die Veröffentlichung und Aufführung desselben; Marie Godeau in ihrer Lebensweise als „selbständig-werktätige Frau“ (GW VI, 561). Die äußere Erscheinung der ersteren bleibt im dunklen – wir erfahren nur von ihrer vermutlich leidenden Konstitution; im Falle Maries sind es darüber hinaus noch die typischen Merkmale der schwarzen Augen, der kleinen, festen Hände, der schönen Stimme und die „keusche“, ernste Ausstrahlung, die sie Mutter Elsbeth annähern und die ihre Anziehungskraft für Adrian Leverkühn ausmachen.

„Weltläufig“ sein bedeutet, in der Gesellschaft existieren, eine Art von sozialer Erfahrung haben, die dem Beinahe-Einsiedler im bayrischen Pfeifferring fast vollkommen fehlt. Die genannten Frauen repräsentieren für ihn unterschiedliche Möglichkeiten eines „Durchbruch[s] zur Welt“ (GW VI, 408), zur Überwindung seiner eigenen sozialen Isolation und Beziehungslosigkeit, kurz: des weltscheuen, „dunkelmütigen Provinzialismus“. (GW VI, 239) (Das entsprechende Äquivalent auf politischer Ebene ist der kriegerische deutsche Imperialismus, wie ihn Zeitblom gegen Adrians Widerstand als spezifisch „deutsche Notwendigkeit“ an anderer Stelle verteidigt.)

Für Adrian ist letztlich nur die durch Frau von Tolna repräsentierte „Welt im Abstand, die aus intelligenter Schonung sich fernhaltende Welt...“ (GW VI, 519) eine wirkliche Option. Die geplante „vermenschlichende“ Heirat mit Marie zum Zwecke einer Überwindung des werkzentrierten Narzißmus ist zwar Ausdruck einer wirklichen Sehnsucht nach einem „wärmeren Heim“ (GW VI, 578), „nach milderer, menschlicherer Lebensluft“ (GW VI, 579), steht aber von Anfang an im Zeichen der problematischen Dreieckskonstellation (Adrian – Marie – Rudi) und wird schließlich zum mörderischen Mittel, sich des allzu „Zutraulichen“ (vgl. GW VI, 551) zu entledigen. Die Ehe mit Marie soll die harmonische Verbindung des Verlangens nach ein- und mitfühlendem „Verständnis“ und sinnlicher Lust ermöglichen. Der ersten Faustnotiz von 1905 zufolge sollte die geplante Heirat noch mit dem vorherigen Selbstmord des Künstlers enden<sup>18</sup>, im Roman ist das Opfer ein zweifaches: Das in Rudi verkörperte sinnliche Begehren muß sterben, und der eigene Verzicht steht wiederum im Zeichen des „unmenschlichen Werkes“.

Wie sehr das Verhältnis zu Marie von Anfang an von Adrians künstlerischem Narzißmus geprägt ist, zeigt die Tatsache, daß er die Verfügungsgewalt über das musikalische Material ganz selbstverständlich auf die Ebene sozialer Beziehungen überträgt und seinen eigenen Willen zur Heirat als einzig konstitutive

<sup>18</sup> Vgl. Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, S. 118.

Bedingung ihrer „Verwirklichung“ betrachtet, was auch Zeitblom daran zweifeln läßt, „ob dieser Mann geschaffen sei, Frauenliebe auf sich zu ziehen“. (GW VI, 560) *Unsere Frage* ist, ob dieser Mann geliebt werden will und wie er geliebt werden will. Daß die Heiratspläne letztlich nicht ernst zu nehmen sind, zeigt der Ausflug in die bayrischen Berge. Die „Idee des Tages“ (GW VI, 567) bzw. diejenige Adrians ist es, eine erotische Spannung zwischen Rudi und Marie herzustellen und in gleichem Maße zu kontrollieren – die schwarzen und die blauen Augen unter Adrians Blick –; ein Szenario, mittels dessen er sein eigenes sexuelles Begehren auf Rudis Flirtnatur überträgt und ihn letztlich auch als „Opfer“ dafür büßen läßt. Zugleich vertreibt er die „bedrohliche“ Frau, die trotz aller ihrer mütterlichen Eigenschaften *keine* Mutter ist und daher kein wirkliches „Heim“ bieten kann.

Die Fragwürdigkeit des harmonischen Ganzheitsideals einer Verbindung von Lust und „seelischer“ Liebe in der bürgerlichen Ehe wird anhand der Geschichte von Ines und Clarissa Rodde deutlich. In beiden Fällen zerstört die ausgegrenzte Sexualität als „dämonische“ Erotik die bürgerliche Vision eines „gezähmten Glücks“ und entlarvt damit dessen ideologischen Schein. Der Scheincharakter bürgerlichen Eheglücks beruht eben auf jener Ausschließung der Sexualität, die nur mittels bestimmter legitimatorischer Weihen wieder zugelassen werden kann, in der Realität aber als destruktive Energie das Konzept als solches unterhöhlt. Adrians mythenkritischer Spott erkennt dieses ideologische Fundament bürgerlicher Moral, aber sein eigenes Leben ist bis ins letzte – wie auch die Heiratsgeschichte zeigt – von diesem Ausschließungsdenken beherrscht; ins Extrem getrieben als Spannung zwischen Liebe zur Kunst vs Liebe zur Frau.

Betrachten wir noch kurz die mysteriöse Gönnerin Adrians und „unbedingte Dienerin seiner Existenz“ (GW VI, 518), Frau von Tolna, deren eigenes Leben in geheimnisvolles Dunkel getaucht ist. In ihrem einführenden und wissenden Verständnis für sein Werk übertrifft sie alle anderen mütterlichen und/oder dienenden Figuren. Man hat sie als die beste Repräsentation des „weiblichen Prinzips“ bezeichnet, weil sie nicht als persona gegenwärtig ist und „pure Funktion“ bleibt<sup>19</sup>. Wenn wir *das* weibliche Prinzip als männliche Projektion auffassen, können wir dem mühelos zustimmen.

Frau von Tolnas Geschenk an Adrian ist ein kostbarer Ring, den dieser mit wahrhaft kindlicher Freude (vgl. GW VI, 522) während der Arbeit an seinen Kompositionen anlegt. Der Ring aus Edel-Beryll enthält eine Inschrift, die Zeitblom sofort als „Apollon-Hymnus des Kallimachos“ (GW VI, 521) erkennt. Apollo, Gott der Entsühnung und Reinigung, Heiler der Krankheiten,

<sup>19</sup> Ezergailis, *Male and Female*, S. 14.

kann mit seinen Pfeilen auch todbringend wirken, und diese Doppelfunktion des Gottes in der griechischen Mythologie gilt es im folgenden im Auge zu behalten. Beim Bericht über Adrians Reise nach Graz scheint es Zeitblom, als solle er „Apollon und die Musen anrufen“ (GW VI, 204), um zur Schilderung des unseligen Ereignisses fähig zu sein. In der Liebesbegegnung Adrians mit der Prostituierten erkennt er, „daß Liebe und Gift hier einmal für immer zur furchtbaren Erfahrungseinheit wurden: der mythologischen Einheit, welche der *Pfeil* verkörpert“. (GW VI, 205 f.)

Die besagte Einheit ist realiter eine personale Zweiheit: Esmeralda und Frau von Tolna. Dem „Enigma der Frau von Tolna“ hat Victor A. Oswald eine akribische Detailstudie gewidmet, in der er zum Ergebnis kommt, daß die beiden Frauen identisch seien<sup>20</sup>. Gegen die Behauptung einer personalen (biographisch dokumentierbaren) Identität spricht allerdings die Tatsache, daß Frau von Tolna sich als die „klügste und genaueste Kennerin“ (GW VI, 518) des Leverkühnschen Werkes erweist, und die simple Frage ist: Wie hätte sich eine durch Heirat von der Prostitution „errettete“ Esmeralda dieses elaborierte Spezialwissen und diese weitreichenden Verbindungen zur avantgardistischen Kulturszene aneignen können? Worauf ich hinaus will, ist folgendes: Es erscheint mir als gänzlich überflüssig, das „Beispiel tiefster Diskretion“ (GW XI, 272) dahingehend auflösen zu wollen, daß man eine persönliche Vorgeschichte konstruiert, die die Prostituierte Esmeralda durch Heirat in eine Frau von Tolna verwandelt. Wesentlich ist nicht die aktuelle personale Identität, sondern eine durch zahlreiche verschlüsselte Querverweise angedeutete „strukturelle Identität“ der beiden Frauen – als einer Verkörperung der zweideutigen Einheit von „vergiftender“ und „heilender“ Liebe, wie sie auch in der Doppelt-heit des apollinischen Gottes zum Ausdruck kommt. Auf musikalischer Ebene entspricht dem das apokalyptische Oratorium mit seiner geheimen Identität von diabolischem „Höllengelächter“ und „kosmischer Sphärenmusik“ (GW VI, 502) und ebenso die „Identität des Vielförmigsten“ (GW VI, 646) im Variationswerk der Klage mit ihrem zentralen Thema: „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ.“ (ebd.)

#### 2.4 „Dienende Frauen“

Zum Abschluß möchte ich mich jenen beiden älteren Frauen zuwenden, die Thomas Mann selbst als „dienend“ charakterisiert hat. In der *Entstehung des Doktor Faustus* reflektiert er über die eigene schwierige Existenzform als Künstler und „Mitmensch“ und deutet Gemeinsamkeiten zwischen Autor und fiktiver Figur an: „War je einer, dem der Kobold des Hervorbringens im

<sup>20</sup> Victor A. Oswald, „Thomas Mann's *Doktor Faustus*. The Enigma of Frau von Tolna“, *Germanic Review* 23, No. 4, New York 1948, S. 249–253.

Nacken saß, so ein vom Jahr- und Tag-Werk immer Versorgter, Besessener, Präokkupierter – ein erfreulicher Mitmensch? Dubito.“ (GW XI, 265) Diese Reflexionen treffen auch auf das Verhalten Adrians zu den beiden „jüngferlichen Frauen“ (GW VI, 416) Kunigunde Rosenstiel und Meta Nackedey zu, deren kleine Liebesdienste er sich „mit der ganzen Unachtsamkeit seines Wesens immer nur eben gefallen“ (GW VI, 418) läßt. Beide sind ihm in liebevoller Verehrung und treuer Anhänglichkeit zugetan, und eine parodistisch abgeschwächte Wiederholung des Verhältnisses Zeitbloms zu Leverkühn ist unverkennbar. Zeitblom selbst, der mit einer gewissen gönnerhaften Herablassung von den beiden Frauen berichtet, die während seines Kriegsdienstes um den Freund „geworben“ haben, kann nicht umhin, diese Repetition anzuerkennen.

Beide Frauen, die für den Romanverlauf von keiner allzu großen Bedeutung sind, sind in ihrer liebenden „Bedürftigkeit“ trotz aller Ironie von Seiten des Autors und des Erzählers sehr sympathisch gezeichnet. Meta Nackedey verkörpert dabei den Typus der im Leben und in ihrer Liebesehnsucht zu kurz gekommenen alten Jungfer; sie ist scheu und zurückhaltend in ihrer Ersatzliebe für den großen Künstler. Kunigunde Rosenstiel hingegen ist eine lebenspraktische, tüchtige Frau und in dieser Hinsicht den „Müttern“ nicht unähnlich. Auch intellektuell ist sie Meta Nackedey überlegen; ihr devotes Schreiben, das die Bekanntschaft zu Adrian anbahnt, gewinnt sogar den Respekt des Erzählers.

Wollte man der Tyrannei einer strengen Systematik gehorchen, dann wäre jetzt noch eine weitere Kategorie erforderlich für eine Art der Beziehung zu Adrian, die nur auf eine weibliche Person des Romans zutrifft: Es ist die der „Freundin“ (die Adrian persönlich kennt), und die unter dieses Prädikat fallende Frau ist Jeannette Scheurl. Von Adrians Verhältnis zu ihr heißt es an einer Stelle, die diese „einzigartige“ Form einer auf Gegenseitigkeit beruhenden Beziehung zum Ausdruck bringt: „Er war und blieb ihr durch viele Jahre vertrauensvoll zugetan.“ (GW VI, 269) In dieser Funktion verbindet sie Eigenschaften, die ansonsten auf verschiedene weibliche und männliche Figuren verteilt sind: eine fundierte musikalische Bildung, Charme und Weltgewandtheit, praktisch-mütterliche Sorge, Humor und nicht zuletzt einen Einschlag des sexuell nicht begehrten „alternden Mädchens“ (ebd.) – diejenige Eigenschaft, die diese Freundschaft überhaupt erst möglich macht.

### 3. *Konklusion*

Am Ende meiner Ausführungen möchte ich die eingangs verwendete Formel von der „Leidensgeschichte von Kunst und Liebe“ nochmals aufgreifen und die Frage stellen: Wer leidet hier?

Die prima facie offensichtliche Antwort scheint zu sein: Adrian Leverkühn, der sich als ein an der ausweglosen Situation der Kunst in der Moderne verzweifelnder Künstler dem teuflisch-tödlichen Pakt ergibt und dafür Vereinigung und Liebesunfähigkeit in Kauf nehmen muß. Betrachtet man jedoch das Schicksal der im Roman dargestellten Frauen, so stellt sich die Situation in veränderter Weise dar. Alle Frauenfiguren sind, wie die vorangestellte Analyse zeigen sollte, trotz aller äußeren „Vergegenwärtigung“ auf bestimmte wenige, zumeist ambivalente Funktionen reduziert: Sie sind Mütter, Verführerinnen, potentielle Ehefrauen, devote Bewunderinnen. Diese relative Vielfalt an Rollen sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß letztlich alle Frauen ausschließlich „dienende Figuren“ sind: In der Verehrung, Bemutterung, sexuellen „Befruchtung“, freundschaftlichen Empathie sind sie im Dienste der elitären Kunstproduktion funktionalisiert. Die dargestellten Rollen selbst sind männliche Projektionen „typisch“ weiblicher Existenzweisen.

Gewiß – der Künstler Adrian Leverkühn schafft unter Schmerzensqualen das avantgardistische Werk und verfällt schließlich dem Teufel. Aber die „verruhte“ Spekulation vom letztlich erlösenden Selbstopfer bleibt Männerphantasie, oder genauer, männliche Erlösungsphantasie. Die Frauen um Adrian Leverkühn leiden – und nicht einmal die „kalten Flammen“ der Produktion wärmen sie – leiden an einer männlichen Kunst, die sie zu ephemeren Rollenspielern verkümmern läßt, auch wenn das nicht ihrem eigenen Bewußtseinsstand entspricht, da ja alle aus Zeitbloms Perspektive dargestellt sind.

Demzufolge bedarf das eingangs genannte Zitat Thomas Manns aus seinem Nietzsche-Essay einer Umkehrung; es müßte heißen: „Nur in Liebe, umschattet von der Illusion der Liebe, *schafft der Mann.*“

Der Mensch Adrian Leverkühn wird vom Teufel geholt, aber das Kunstwerk bleibt... und das apokalyptische Ende einer „vatergeistigen“ Kunst und Kultur ist nicht absehbar – oder doch?

Egon Schwarz

## Die jüdischen Gestalten in *Doktor Faustus*

Der Gegenstand meines Referats ist die in Thomas Manns Faustbuch nach seiner ganzen historischen Ausrichtung unvermeidlich angelegte jüdische Thematik. Die Beschränkung auf *Doktor Faustus* würde aber eine zu enge Perspektive ergeben, und aus diesem Grund werde ich mit einer Darstellung dessen beginnen, was mir an Thomas Manns Verhältnis zu den Juden überhaupt bemerkenswert erscheint<sup>1</sup>. Zuerst stelle ich drei Ordnungsprinzipien auf, die es ermöglichen sollen, ein wenig System in die vielfältigen schriftlichen Äußerungen des Autors über Juden, Judentum und jüdische Problematik zu bringen. Vorausschicken möchte ich aber, daß es mir wenig darauf ankommt zu ermitteln, ob Thomas Mann als Person anti- oder prosemitisch gewesen ist. Man kann von der Voraussetzung ausgehen, daß die Abneigung gegen die jüdischen Minderheiten ein endemischer Zug nahezu aller christlichen Gesellschaften ist. Es geht also vielmehr um die Erkenntnis, welche Rolle der jüdische Komplex im geistigen Haushalt eines Schriftstellers spielt, welche Nuancen er ihm abgewinnt und an welcher Stelle des allgemeinen ideologischen Koordinatensystems sein Judenbild einzuordnen ist. Bei einem Autor vom Ruhm und von der Wirkung eines Thomas Mann ist das kein müßiges Unternehmen.

Zu beachten ist vor allem die Chronologie. In der Frühzeit, die noch überwiegend von der Herkunft bestimmt ist, spielen die Juden eine geringe und unrühmliche Rolle. Sofern sie in Thomas Manns Horizont treten, ist ihr Bild von den sozialen Stereotypen geprägt, die in seinem Lebenskreis zweifellos im Umlauf waren. In der Epoche der Weimarer Republik, während welcher Mann bereits ein welterfahrener und weltbekannter Schriftsteller war, läßt sich eine Revision beobachten. Nach und nach setzen sich bestimmte weltanschauliche Tendenzen gegen andere durch, und auch das Judenbild erfährt dabei entsprechende Retouchen. Nach 1933 und besonders nach 1936, als sich Mann zur

<sup>1</sup> In Zeitungen und Zeitschriften gibt es dazu schon Aufsätze und Glossen. Am besten: Sol Gittleman, 'Thomas Mann and the Jews', *Midstream*, Indianapolis, Oktober 1980, S. 28–31.

Emigration bekannte, wandelt sich der Tenor seiner Äußerungen zum Positiven.

Noch wichtiger ist es, drei zwar benachbarte und sich gelegentlich überschneidende, aber psychologisch und schriftstellerisch dennoch separate Ebenen in Betracht zu ziehen: Thomas Manns öffentliche Verlautbarungen zur Judenfrage, seine privaten Aufzeichnungen und Briefe und schließlich die künstlerische Gestaltung dieser Problematik. Die öffentlichen Erklärungen haben einen anderen Klang als die privaten Notizen. Die Machtübernahme durch die Nazis und die an den Juden begangenen Greuel, vor allem aber das Bekanntwerden der beispiellosen Massenvernichtungen verbieten Thomas Mann jede noch so geringfügige Äußerung eines Vorbehalts, so daß er sich nur noch als entrüsteter Kommentator und Tröster zeigt, während in der privaten Sphäre die alten Vorurteile fortwirken. Für ihre Zähigkeit und Unauslöschlichkeit mag folgende Selbstbefragung aus dem Tagebuch des Jahres 1945 als Beispiel gelten, eine Eintragung, die in die Zeit der Abfassung unseres Romans fällt:

Las abends in einem vernünftigen, vielleicht etwas allzu vernünftigen Buch über die Judenfrage, anti-zionistisch von Rabbi Berger. Leugnet die Juden als „Volk“. „Rasse“ ist vollends kompromittiert. Wie soll man sie nennen? Denn irgend etwas anderes ist es mit ihnen und nicht nur Mediterranes. Ist dies Erlebnis Anti-Semitismus? Heine, Kerr, Harden, Kraus bis zu dem fascistischen Typ Goldberg – es ist doch *ein* Geblüt. Hätte Hölderlin oder Eichendorff Jude sein können? Auch Lessing nicht, trotz Mendelssohn<sup>2</sup>.

Die intellektuelle und emotionale Verwirrung dieses Bekenntnisses zeigt, daß Thomas Mann am Ende seiner Entwicklung, was die Juden betraf, noch immer nicht im reinen mit sich war.

Jedes tiefere Verständnis würde auch der verfehlen, der – und dies ist mein drittes und letztes Unterscheidungskriterium – der tiefen Ambivalenz nicht gewahr würde, die für Thomas Mann die ganze Judenfrage von Anfang an durchwaltet und belastet. Charakteristisch dafür scheint mir seine Antwort auf eine Rundfrage im Jahre 1907 (GW XIII, 459–462), wo er sich gegen die Vermutung Adolf Bartels', er sei jüdischer Abstammung, verwarft, aber beteuert, obgleich sonst nicht sehr mit festen Überzeugungen gesegnet, „ein überzeugter und zweifelloser ‚Philosemit‘“ zu sein. Der von den Zionisten geforderte Exodus erscheine ihm als das größte Unglück, denn die Juden seien ein unentbehrlicher europäischer Kultur-Stimulus, den Deutschland bitter nötig habe.

Das hindert ihn aber nicht, eine lange Liste von widersprüchlichen Eigenschaften aufzuzählen, die den Juden „überall als Fremdling kenntlich“ machen:

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1944–1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986; 27. Oktober 1945.

Freigeisterei und revolutionäre Neigungen, perversen Snobismus, Sehnsucht, sich zu assimilieren, Stolz des Vereinzelten, zähes Zusammengehörigkeitsgefühl, abtrünnigen Individualismus, Frechheit und Unsicherheit, Zynismus und Sentimentalität, Schärfe und Schwermut. Manche dieser angeblichen Charakteristiken gleichen den Klischees der Antisemiten aufs Haar.

Freilich sind das keine permanenten Wesenszüge, sondern das Resultat von „zweitausend Jahren schimpflicher Abgeschlossenheit“, Zeichen einer „im Getto verelendeten Rasse“ (GW XIII, 461), was aber auch ein Ansporn sein könne, denn, sagt Thomas Mann seinen Dr. Sammet aus *Königliche Hoheit* zitierend, „Ausnahme und hohe Erschwerung“ sei von Vorteil, weil sie „zu ungewöhnlichen Leistungen“ (GW XIII, 472) zwingen. Diese Überlegungen stellt Thomas Mann als Antwort auf eine Rundfrage über „Die Lösung der Judenfrage“ an. Der ihm am plausibelsten scheinende Weg der Juden sei die Assimilation und in der zweiten Generation die Taufe, was er aber nicht als Germanisierung, sondern Europäisierung versteht. Die hundert Jahre der Emanzipation genügten vielleicht, um aus Juden Reichsdeutsche, nicht aber Europäer zu machen. Ihre Entwicklungsfähigkeit gehe daraus hervor, daß junge Juden, bei englischem Sport und unter günstigen Bedingungen aufgewachsen, nun so beschaffen seien, daß eine Mischehe mit ihnen „recht leidlich“ erscheine. Die Judenfrage sei nicht mit einem Schlag zu lösen, sondern dem Prozeß der Zivilisation zu überlassen, also eine Sache der Gesittung aller Völker, nicht nur der Juden allein.

Die Schlußfolgerungen aus dieser Schrift zu ziehen, ist relativ leicht. Man braucht kein Psychoanalytiker zu sein, um zu spüren, daß hier milde, dem Über-Ich entströmende Toleranz mit tiefsitzender, halb im Unbewußten wurzelnder Abneigung im Kampf liegt. Die Juden, sie alle zusammen, als Gruppe, sind anders als andere Menschen. *En artiste*, wie er sich ausdrückt, als ebenfalls entfremdeter Künstler, der seine Freude an der Buntheit der Welt hat, kann Mann sie gelten lassen, sozusagen als ästhetisches Phänomen sogar lieben. Als Mann der Gesellschaft sieht er die Sache anders. Da erblickt er die Fettbuckel, krummen Beine und roten mauschelnden Hände der Juden. Hier ist die alte, wohlbekannte Spaltung Manns in Künstler und Bürger am Werk, und schon klingt auch die für diese Doppexistenz charakteristische Ironie an, denn wer kann verkennen, daß diese angeblich die Juden beschreibenden Vokabeln ironische, auf die Rassentheoretiker abgeschossene Pfeile sind, ähnlich denen, die schon am Anfang des kleinen Traktats auf Bartels losgeschneit werden, wo dieser Winkeldemagoge „ein großer germanischer Lyriker und Literaturhistoriker“ (GW XIII, 459) genannt wird.

Dennoch spürt man, daß eigener Widerwille mitschwingt, sonst würde Mann die verräterische Einschränkung nicht entschlüpfen, daß auch die gebildeten,

bereits durch das englische Sporttraining hindurchgegangenen jungen Juden „ihre Art nicht verleugnen“ können, daß sie es nur zu „*einem Grad* von Wohlgeratenheit, Eleganz und Appetitlichkeit“ (GW XIII, 461; meine Hervorhebung) gebracht hätten. Keinesfalls ist Thomas Mann bereit, Juden die Ausübung ihrer Religion zu gönnen, denn sonst würde er nicht die Hoffnung aussprechen, daß es ein „orthodoxes Judentum in seiner vollen Strenge“ in Deutschland nicht mehr gäbe. Der Unterschied zwischen Deutschtum und Europäertum wird zwar postuliert, aber nicht definiert, fest steht lediglich, daß es dank Assimilation und Taufe eines Tages „nicht [...] mehr unmöglich scheinen“ werde, „ein Jude und *doch* an Leib und Seele ein vornehmer Mensch zu sein“. (GW XIII, 462; meine Hervorhebung) Unvoreingenommen betrachtet, unterscheiden sich diese Gedankengänge von denen Treitschkes zur Judenfrage nur durch Intelligenz und Formulierungskunst, nicht aber in der Substanz.

Die Analyse dieser frühen Schrift wurde deswegen so ausführlich betrieben, weil in ihr prinzipiell bereits die für Mann aufschlußreiche Mischung aus Zustimmung und Vorbehalten, aus Konservativismus und Neuerungskunst, aus bürgerlichem Vorurteil und artistischer Freude am Ausgefallenen, Exotischen und Abseitigen angelegt ist, der man in späteren Äußerungen begegnet, auch in solchen, die in die Zeit der Weimarer Republik fallen, nach Manns sogenannter Konversion zur Demokratie. In einem zunächst für die Öffentlichkeit verfaßten, dann aber zurückgezogenen Aufsatz „Zur jüdischen Frage“<sup>3</sup> aus dem Jahre 1921, dem er einen autobiographischen Zuschnitt gibt, trifft man auf die gleiche, wenn auch geschickt verkleidete Ambivalenz. Wenn er dort z. B. erklärt, eine Persönlichkeit, die „auf nicht ganz gang und gäbe Art durch die Welt“ komme (GW XIII, 466 f.), müsse judenfreundlich sein; wenn er zustimmend Riemer zitiert, der die Juden dafür preist, daß sie Goethe „mehr gefällige Aufmerksamkeit und schmeichelnde Teilnahme“ bezeigt hätten und überhaupt ein „sensibleres Publikum“ mit schnellerer Fassungsgebe, penetrantem Verstand und eigentümlicherem Witz darstellten als die „Echt- und Ur-Deutschen“ (GW XIII, 469 f.), dann spricht er als Künstler, der sich mit dem großen Olympier identifiziert. Das Gleiche gilt von dem Sympathiebekenntnis zu jüdischen Schulkameraden, zu einem Typus von prononcierter Häßlichkeit mit platter Nase und einem Knäbchen, das zwar nicht sehr reinlich gewesen sei, aber einen hübscheren Haar-Anwuchs gehabt habe als die anderen, und dessen Name Ephraim mit seiner „Wüstenpoesie“ ihm besser gefallen habe als Hans und Jürgen. (GW XIII, 476) Gegen Ende der Schrift, wo er das Fazit zieht, wird er

<sup>3</sup> Geschrieben für die Münchner Zeitschrift *Der Neue Merkur*, dann zurückgezogen. Erstmals in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 1. 1966, jetzt GW XIII, 466–475.

abstrakter und daher grundsätzlicher. Im Judentum sähe er „eine pittoreske Tatsache, geeignet, die Farbigekeit der Welt zu erhöhen“. (GW XIII, 471 f.)

Natürlich steckt schon in dieser Künstlerfreude eine gehörige Portion Rassistismus, denn so farbig-pittoresk war ja wohl nur das *Bild*, das er sich von den Juden machte, nicht aber sie selbst in ihrer Uneinheitlichkeit und viel weniger aufregenden Gesamtheit. Es ist eben nicht möglich, die in einer einzigen Persönlichkeit eng miteinander verschlungenen Motive sauberlich nach bürgerlichen und künstlerischen Gesichtspunkten oder anderen Polaritäten zu trennen. Mit all dem steht Mann keineswegs allein, sondern nimmt lediglich an der biologistischen und rassistischen Völkerpsychologie seiner Zeit teil, die auch von Juden vertreten wurde. Daraus wird in Thomas Manns fiktionalen Werken ein halb ernstes, halb humoristisches, letzten Endes aber doch wohl ernüchterndes Spiel mit Nord-Süd- und später Ost-West-Dichotomien mit feststehenden psychisch-kulturellen Zuweisungen. Noch in einer über zwanzig Jahre später erschienenen Schrift<sup>4</sup> heißt es z. B., daß „das jüdische Volk“ besonders auf zwei Gebieten Hervorragendes leiste, „dem medizinischen und dem musikalischen“. Er selber habe gefunden, der jüdische Arzt sei „der klügste, sanfteste, verständnisvollste und vertrauenswürdigste“. (GW XIII, 499) Das sind schöne Worte; was aber, wenn nicht alle so Gepriesenen diesem hohen Ideal zu entsprechen vermögen, wenn man einem jüdischen Arzt begegnet, der ein grober, geldgieriger Pfuscher ist? Der auf Rassenmerkmalen beruhende Philosemitismus ist nur die keineswegs gefahrlose Kehrseite des Antisemitismus.

Man könnte in dieser Weise fortfahren, Thomas Manns Äußerungen über die Juden analytisch unter die Lupe zu nehmen. Es ist nicht nötig, da er selbst seine unüberwindliche Ambivalenz ihnen und dem Judentum überhaupt gegenüber mit unübertrefflicher Selbsteinsicht beschreibt<sup>5</sup>. Wieder macht er sich über die Zuweisung der Juden zu jener „eurasisch-negroiden Zukunftsrasse“ (GW XIII, 473) lustig, die gewisse Literaten von der Art Adolf Bartels' für Europa befürchten. Voll Ironie erinnert er daran, daß seine eigenen Kinder den „goldenen Kuppel-Traum von Märchen-Osten und Morgenland im Blute hegen“. Mögen sie, mokierte er sich, „auf dem Wege des Fortschritts wandeln“, der ja angeblich derjenige der Juden ist. Er gibt zu, daß dieser Weg nicht völlig der seine sein könne, denn in ihm stecke vieles, was „[ihn] zum erhaltenden Deutschtum zieht“, aber angesichts der „kulturellen Reaktion“ und des „Hakenkreuz-Unfugs“, in denen man sich befinde, halte er es dennoch mit den Juden, mit denen ihn „ihre Liebe zum Geist, ihre habituelle Freundwilligkeit für alles Zarte, Kühne, Feine und Freie [...] immer verbinden“ werde, denn was die

<sup>4</sup> ‚Der Untergang der europäischen Juden‘, Rückübersetzung von ‚The Fall of the European Jews‘, Ansprache auf einer Massenversammlung am 18. 6. 1943, jetzt GW XIII, 494–502.

<sup>5</sup> ‚Zur jüdischen Frage‘, s. Anm. 3.

Juden „artfremder“ erscheinen lasse „als ihre Nase“, das sei „ihre eingeborene Liebe zum Geist“. Trotz der sofort angemeldeten Einschränkung, daß diese Liebe „sie gewiß nicht selten zu Führern auf dem Sündenwege der Menschheit“ mache, würden „die nicht Gang-und-Gäben, die Leidend-Hochbedürftigen, die Künstler, die Dichter und Schriftsteller [dadurch] zu [ihren] Schuldern und Freunden“ (GW XIII, 473, 475), was zweifellos ein Kompliment sein soll. Aber „artfremd“ bleiben sie trotz allem, und das ist ein lebensgefährlicher Zustand, wie sich herausgestellt hat. Thomas Manns Absicht war es freilich wieder einmal, einen Platz in der Mitte zwischen den Extremen einzunehmen, nur daß die Erfindung dieser Extreme seiner eigenen Einbildungskraft zu verdanken ist.

In abgewandelter Form wiederholt Thomas Mann so manche dieser Meinungen und sogar Formulierungen in späteren Stellungnahmen zur Judenfrage. Ich möchte nur noch auf eine seiner öffentlichen Ansprachen eingehen, weil sie zeigt, daß er auch nach der Machtübergabe an die Nazis, zu einer Zeit, als die Judenverfolgung in Deutschland schon heftig im Gange war, gewisse Lieblingsideen zwar dämpft, aber nicht aufgibt. Es handelt sich um eine Rede, die er einer Lesung aus *Joseph in Ägypten* im März 1937 vorausschickte<sup>6</sup>. Diese, im nachmaligen Druck ‚Zum Problem des Antisemitismus‘ betitelte Ansprache vor einer zionistischen Gruppe in Zürich wendet sich, daran kann kein Zweifel sein, scharf gegen das Phänomen der Judenfeindschaft, sie trägt, wie der Autor sagt, durchaus den „Charakter [...] einer Gesinnungskundgebung“ (GW XIII, 479), und es ist die volle Wahrheit, wenn er in einer späteren Äußerung<sup>7</sup> behauptet, daß er „keine Gelegenheit versäumt“ habe, solche „Gefühle zu bekennen“ und „an jeder Kundgebung teilgenommen“ habe, „die bestimmt war, den Protest der zivilisierten Welt gegen [die] nichtswürdigen Verbrechen wachzurufen“ (GW XIII, 508), die an den Juden begangen wurden. Auch hat er immer die Gründung Israels befürwortet<sup>8</sup>, allerdings in der Hoffnung, „der kleine jüdische Staat in Palästina“ werde „eine Demokratie“ werden. (GW XIII, 515 f.)

Aber in der Zürcher Rede von 1937 spuken unter der unanfechtbaren Oberfläche immer noch die alten Vorurteile herum. In Anlehnung an die Sündenbocktheorie nennt er den Antisemitismus das verbreitetste der „schlimmen Palliative“ der Zeit. In Umkehrung des Wortes, der Antisemitismus sei der Sozialismus der dummen Kerle, erklärt er ihn zum „Aristokratismus des

<sup>6</sup> ‚Zum Problem des Antisemitismus‘. Einleitung zu einer Lesung aus *Joseph in Ägypten* vor dem zionistischen Verein „Kadimah“ in Zürich, März 1937. Erstmals in *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, Düsseldorf, 18. 12. 1959, jetzt GW XIII, 479–490.

<sup>7</sup> ‚Ein beharrliches Volk‘, Rückübersetzung von ‚An Enduring People‘. Erstmals in Chaim Weizman, *Statesman, Scientist, Builder of the Jewish Commonwealth*, ed. by Meyer M. Weisgal, New York: Dial 1944; jetzt GW XIII, 502–512. Das deutsche Original ist nicht erhalten.

<sup>8</sup> Z. B. in ‚Gespenster von 1938‘. Antwort auf eine Rundfrage. Erstmals in *Aufbau*, New York, 26. 3. 1948, jetzt GW XIII, 515–516.

Pöbels“, nach der Maxime: „Ich bin zwar nichts, [...] aber ich bin kein Jude.“ (GW XIII, 480f.) Und er streicht die Verdienste der deutschen Juden „um die Kultur ihres sogenannten Wirtslandes“ heraus, „das so gut ihr Heimatland ist, wie das irgendeines ihrer nichtjüdischen Landsleute“. Die guten Eigenschaften, die sie als „Volk des Buches“ besäßen, seien „Empfindlichkeit, Empfänglichkeit, seelische Reife, Leidenskenntnis, Liebe zum Geistigen“. (GW XIII, 482)

Es ist jedoch nicht zu verkennen, daß hinter diesem Lob noch andere Affekte schlummern, die die Juden, die eben noch eingebürgert wurden, wieder ausgrenzen. So wie die katholische Kirche das „mittelländisch-europäisch-orientalische, das eigentlich humane und universalistische Element“ im Deutschtum geistig repräsentiere, so stellten die Juden es „körperlich, blut- und rassenmäßig, physiognomisch [...] dar“. (GW XIII, 483f.) Zwar seien sie „vielfach vermischt mit dem Autochthonen und darin aufgelöst, aber zum großen Teil doch ganz rein erhalten“ und brächten „mit [ihren] dunklen und klugen Augen“ etwas Vorderasiatisches in die deutsche Umwelt. Was hilft es also, wenn Thomas Mann im „uralten Blutswissen“, in der „ironischen Vernunft“ der Juden „ein heimliches Korrektiv *unserer* Leidenschaften“ (GW XIII, 485; meine Hervorhebung) sieht, da sich doch in solchen Äußerungen ein deutliches Wir-Sie-Denken bekundet, das bis heute in den neokonservativen Teilnehmern am Historikerstreit weiterwirkt, die auch allesamt Philosemiten sind. Denn beim Philosemitismus handelt es sich um ins Positive gewendete Denkkategorien, die man auch bei den Nazis antrifft.

Sehr sonderbare Töne schlägt Thomas Mann in seinen Tagebüchern an, die zeigen, wie eingewurzelt seine Perzeptionen der jüdischen Fremdartigkeit waren. In diesen Eintragungen brauchte er weder auf die politische Lage, noch auf ein Publikum Rücksicht zu nehmen, sondern konnte seinen Gefühlen freien Lauf lassen<sup>9</sup>. Überaus häufig sind seine Grübeleien über die Vorgänge in Deutschland. Ich begnüge mich mit der Hervorhebung von zwei Stellen, wo seine Gedanken in die Heimat zurückschweifen und nach einem Verständnis der deutschen Entwicklungen ringen. Jedesmal verbinden sich dabei die Mutmaßungen über das Naziregime mit blitzlichtartigem Aufflammen der jüdischen Problematik; z. B. am 2. April 1933, also kurz nach der Übersiedlung in die Schweiz, wo er darüber nachdenkt, welcher Art die Umwälzungen waren,

<sup>9</sup> Daß Rücksicht auf ein Publikum auch die gegenteilige Richtung einschlagen kann, zeigt die bekannte Rede ‚Von deutscher Republik‘ von 1922, wo Thomas Mann sagt, es bestehe „kein Grund, die Republik als eine Angelegenheit scharfer Judenjungen zu empfinden. Überlaßt sie ihnen nicht!“ (GW XI, 825f.). Hier versucht der Redner, seine Zuhörer zur Weimarer Republik zu bekehren. Die gehässige Formel von den „scharfen Judenjungen“ beweist, wie genau er den Antisemitismus seiner konservativen Gesellschaftsschicht kannte und in den Dienst seiner politischen Botschaft stellte. Daraus geht aber auch hervor, in welchem politischen Lager er die Juden wußte. Vgl. meine Ausführungen zu Chaim Breisacher.

die sich zu Hause abspielten, was das für eine Revolution war, „die nicht nur die Kerr und Tucholski, sondern auch Menschen u. Geister wie mich zwingt, außer Landes zu gehen?“<sup>10</sup> Kerr war Thomas Manns *bête noire*, ein alter Gegner, mit dem sich die Tagebücher öfters beschäftigen. Aber, so fragt sich der Leser, was haben Kerr und Tucholsky gemeinsam, das sie so scharf von Thomas Mann trennt? Ihr Journalismus gegen sein Dichtertum, ihre literarisch-politische Aufässigkeit gegenüber seinem Schweben *au-dessus de la mêlée*? Denn „man fühlt sich nicht unbedingt wohl in Gesellschaft derer, die draußen sind“<sup>11</sup>. Und ist es nicht die jüdische Abstammung der Tucholskys und Kerrs, die den gemeinsamen Nenner abgibt für alle diese disparaten Faktoren? Wird hier nicht nahegelegt, daß Thomas Mann das Naziregime weniger unheimlich gewesen wäre, wenn es nur die Tucholskys und Kerrs ins Exil getrieben hätte? Man wird den Eindruck nicht los, daß unter dem Druck der erlittenen Verluste scheinbar längst begrabene Gefühle wieder hervorbrechen.

An einer anderen Stelle wird das Tagebuch noch deutlicher. Niemand zweifelt heute an Thomas Manns echtem Abscheu vor den Nazis. Er selber schien am Anfang seiner Selbstverbannung noch Anfälle von Zweifel gehabt zu haben, so z. B. am 10. IV. 1933, wo er sich fragt, ob nicht „dennoch Bedeutendes und Groß-Revolutionäres [...] in Deutschland“ vorgehe. Und was ist es, das ihm plötzlich solchen Respekt einflößt? Ich zitiere: „Die Juden... Daß die übermütige und vergiftende Nietzsche-Vermauschelung Kerr's ausgeschlossen ist, ist am Ende kein Unglück; auch die Entjudung der Justiz am Ende nicht“<sup>12</sup>. So spricht kein wirklich zur Demokratie Bekehrter. Diese Äußerung liegt auf einer ganz neuen Ebene. Das ist kein halb befremdetes, halb ästhetisch zustimmendes Betrachten einer fremdartig anmutenden Volksgruppe mehr. Hier wallen tiefste Ressentiments mit schwerwiegenden gesellschaftlichen Konsequenzen herauf, die Gewalt und Verfemung gutheißen. Sicherlich handelt es sich nur um eine vorübergehende Anwandlung. Es zeigt sich aber, daß Thomas Manns Judenfreundlichkeit auf die kleine Nobeelite von arrivierten Künstlern und Wissenschaftlern beschränkt war, mit der er persönlich zu tun hatte. Für den Leser, der ein halbes Jahrhundert später lebt, ist es beunruhigend, feststellen zu müssen, daß es gerade die Judenverfolgung war, die ihn anfangen ließ, zu „argwöhnen“, daß der unter dem Nationalsozialismus in Gang geratene „Prozeß immerhin von dem Range derer sein könnte, die ihre zwei Seiten haben...“<sup>13</sup> Verlassen wir dieses trübe Gewässer, diese privaten, erst seit

<sup>10</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1933–1934*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 32.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd., S. 46.

<sup>13</sup> Ebd.

kurzem der Öffentlichkeit zugänglichen Verwirrungen, und wenden wir uns dem künstlerisch gestalteten Werk zu, das sich von Beginn an an das große Lesepublikum Deutschlands und bald der Welt richtete.

Die Ausbeute an jüdischen Figuren im Frühwerk ist nicht erheblich. Die Tochter des Barons und der Baronin von Stein in *Der Wille zum Glück* (1896) zeigt trotz ihrer neunzehn Jahre schon reife Formen, ihr Haar ist glänzend schwer, die Lippen voll und fleischig, die Augen mandelförmig und schwarz (GW VIII, 48). Der Vater ist Börsenmann und gehört zum „Geldadel“. (GW VIII, 46) Die Erzählung läßt es offen, „ob seiner Erhebung zum Freiherrn einst ein paar Silben seines Namens zum Opfer gefallen waren; dagegen war seine Gattin einfach eine häßliche kleine Jüdin in einem geschmacklosen grauen Kleid. An ihren Ohren funkelten große Brillanten“ (ebd.), beim frühen Thomas Mann ein untrügliches Kennzeichen jüdischer Herkunft.

Sind die Hagenströms in *Buddenbrooks* (1901) jüdisch versippt? Der Vater der Familie hat eine Frankfurterin geheiratet. Dieser Umstand, das dicke schwarze Haar der Dame, die Brillanten an ihren Ohren, die größten der Stadt, das Befremden, das die Heirat erregt hat, die Neuerungssucht der Hagenströms, alles scheint in seiner Schablonenhaftigkeit darauf hinzudeuten. (GW I, 62) Der Sprößling Hermann, der Schulkamerad Tonys und spätere Rivale ihres Bruders Tom, „war blond, aber seine Nase lag ein wenig platt auf der Oberlippe“. (GW I, 64) Dieses „aber“ ist verräterisch: Blond ist gut, gebogene Nasen sind schlecht.

In *Walsungenblut* (1906) kommt es zu einer Häufung von abstoßenden jüdischen Merkmalen. Die „unmögliche“ Frau Aarenhold ist „klein, häßlich, [...] wie unter einer fremden, heißeren Sonne verdorrt“. (GW VIII, 380) Ihre Sprache ist mit Kehllauten durchsetzt, Ausdrücke aus dem Dialekt ihrer Kindheit schleichen sich ein (vgl. GW VIII, 385), die Syntax ist jüdisch verzerrt: „Wie wird er nicht kommen?“ (GW VIII, 380) fragt sie, statt zu sagen: Es ist undenkbar, daß er nicht kommt. Übrigens antwortet sie immer mit Gegenfragen. (GW VIII, 385) So wie die Juden in französischen Romanen mit deutschem Akzent reden, so läßt man sie in der deutschen Prosa oft jiddisch verdrehtes Deutsch sprechen, um ihre Nichtdazugehörigkeit auch linguistisch zu markieren. Sollte an der Anstößigkeit Frau Aarenholds noch ein Zweifel bestehen, so wird er beseitigt, sobald man erfährt, daß eine große, farbig funkelnde Brillant-Agraffe in ihrem Haar befestigt ist. (GW VIII, 380) Ihr Gatte wird von den Kindern verachtet: „für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen, für die Art, in der er seinen Reichtum erworben“. (GW VIII, 384) Der Sohn Kunz hat eine braune Hautfarbe und aufgeworfene Lippen (GW VIII, 381), die Tochter Märit eine Hakennase. Siegmund und Sieglind haben dunkle Haare, dieselbe ein wenig niedergedrückte Nase, schwarze,

blanke Augen. (vgl. ebd.) Nach vollzogenem Inzest macht sich Siegmund über den betrogenen Verlobten Sieglinds lustig. Während „einen Augenblick [...] die Merkzeichen seiner Art sehr scharf auf seinem Gesichte“ (GW VIII, 410) hervortreten, nachdem auch schon bei Sieglind „die physiognomischen Eigentümlichkeiten ihrer Art außerordentlich“ (GW VIII, 409) in Erscheinung getreten waren, kommentiert er: „Was wird mit ihm sein? Beganefst haben wir ihn, den Goy!“<sup>14</sup> So war es zunächst vorgesehen, ehe ein dezenterer Abschluß gefunden war. Dies könnte in Arthur Dinters *Sünde wider das Blut* stehen.

In seiner „scharfen [...] ätzenden Häßlichkeit“ (GW III, 517), aber mehr noch durch seinen aufrührerisch radikalen Konservativismus ist Leo Naphta ein Vorläufer Breisachers. Wie Thomas Manns jüdischer Schulkamerad Goßlar ist er der Sohn eines koscheren Schlachters (vgl. GW XIII, 468f.), die Häßlichkeit und die gebogene Nase hat er mit seinem Schulkameraden Fehér (vgl. GW XIII, 467) gemeinsam. Naphta ist ein Rhetor und bolschewistisch angehauchter Dialektiker nach bekanntem Modell. Aber die groteske Mischung seiner Eigenschaften und Lebensumstände, seine bescheidene Herkunft und sein Hang zum Luxus, sein Judentum im Verein mit seinem Katholizismus, seine gescheiterte Priesterschaft und sein wenig christlich-demütiges Denken machen ihn zu einem Fall sui generis, einem menschlichen Konglomerat, dem keine tiefen Einblicke in die jüdische Problematik abzugewinnen sind<sup>15</sup>.

In den *Joseph*-Romanen hat man es zwar völlig mit einem von Juden bevölkerten Milieu zu tun, aber einem weit in die Vorzeit gerückten, alttestamentarischen. Ausdrücklich verwahrt sich ihr Autor dagegen, „ein Juden-Epos“ geschrieben zu haben, sein Wunsch war es, ein „Menschheits-Epos“ vorzulegen. (GW XIII, 486)<sup>16</sup> Um so neugieriger ist man auf *Doktor Faustus*, den Roman der Abrechnung und des Rückblicks, das Buch von der Geschichte Deutschlands, in der die Juden ja nicht fehlen können, gerade auch in ihrem Verhältnis zu den „Echt- und Nur-Deutschen“, wie Thomas Mann nicht müde wird zu zitieren.

Zu den Jugenderinnerungen Serenus Zeitbloms gehört der Rabbiner Carlebach, namensgleich mit jenem Lübecker Rabbiner, dessen Sohn mit Thomas Mann in die Schule ging. (vgl. GW XIII, 467) Zeitblom betont, daß Dr. Carlebach in seinem Elternhaus verkehrte und seinen katholischen Amtsbruder „an Gelehrsamkeit und religiösem Scharfsinn weit übertraf“. (GW VI, 14) Dies ist eine der beiden Varianten, die über die geistigen Fähigkeiten der Juden im

<sup>14</sup> Zitiert in *Thomas Mann-Heinrich Mann: Briefwechsel 1900–1949*, hrsg. von Hans Wysling, Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt am Main: S. Fischer 1984, S. 355.

<sup>15</sup> Vgl. Herbert Lehnert, ‚Leo Naphta und sein Autor‘, *Orbis Litterarum* 37, Copenhagen 1982, S. 47–69.

<sup>16</sup> ‚Zum Problem des Antisemitismus‘, s. Anm. 6.

Umlauf waren, entweder erklärte man ihren Verstand für oberflächlich und allzu rational, auf bloße kommerzielle Schlaueit beschränkt, der seelischen Tiefe der anderen unerreichbar unterlegen, oder man schauderte vor ihrer unheimlichen, jeden Arier überflügelnden Intelligenz.

Bei einer protestantischen Familie, meint der Ich-Erzähler weiter, wäre eine solche Intimität mit einem jüdischen Geistlichen „nicht leicht möglich gewesen“. (GW VI, 14) Hier spricht Thomas Mann durch Zeitbloms Mund als Kenner der deutschen Gesellschaft, gleichsam als Zeithistoriker. Wenn er aber Zeitblom fortfahren und von der „spürsinnigen Aufgeschlossenheit jüdischer Kreise für das Schaffen Leverkühns“ (GW VI, 14f.) berichten läßt, dann überträgt er ihm, wie man aus autobiographischen Äußerungen weiß, höchst-eigene Erfahrungen. Zeitbloms Erklärung, daß er auf Grund dieser Kindheits-erlebnisse der Judenpolitik der Nazis nicht „voll habe zustimmen können“ (GW VI, 15; meine Hervorhebung), schwebt unbestimmt zwischen Figuren- und Autorenperspektive, während die Bemerkung, es hätten auch antipathische „Exemplare jenes Geblütes“ seinen Weg gekreuzt (GW VI, 15), Vorbehalte von Thomas Mann selbst echo. Die Auffassung liegt nahe, die Distanz des Autors zu betonen. Oft sieht es so aus, als hätte Thomas Mann die schwächliche Hilflosigkeit des Humanisten, der „ästhetisch die Barbarei“ vertritt, „die er politisch verwirft“<sup>17</sup>, mit in sein über Deutschland gefälltes Verdammungsurteil einbezogen. Auf der anderen Seite lassen sich aber auch viele Übereinstimmungen zwischen Erzähler und Autor belegen. Im Hinblick auf die jüdische Thematik des Werkes kann man jedenfalls feststellen, daß Zeitblom seinem Autor zum Teil als Sprachrohr und Exemplum sozialhistorischer Aussagen, zum Teil aber als Identifikationsfigur dient.

Eine jüdische Nebengestalt ist auch Kunigunde Rosenstiel. In seiner Namengebung hat Thomas Mann manche Erkenntnisse eines hervorragenden, aber erst 1987 erschienenen Buchs von Dietz Bering *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1833* vorweggenommen. Von der dort aufgestellten Reihe: herablassender Namensspott, Namensverfemung, bis zur Persönlichkeitsdestruktion und schließlich mörderischer Zugriff durch Namenssignale<sup>18</sup>, stellen Namen wie Chaim Breisacher, Saul Fitelberg und eben Kunigunde Rosenstiel die erste Stufe dar. Man kennt das Vorbild dieser

<sup>17</sup> Diese Zitate stammen aus Manfred Frank, „Die alte und die neue Mythologie in Thomas Manns *Doktor Faustus*“, *Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids*, hrsg. von Herbert Anton, München: Fink 1982, S. 93. Siehe auch Stephen D. Dowden, „In the Crystal Garden: The Replenishment of Art and the Ecology of Man in Thomas Mann's *Doktor Faustus*“, *Sympathy for the Abyss. A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Tübingen: Niemeyer 1986, bes. S. 50: „Thomas Mann ist not Zeitblom, even though he may bear various traits that match our perception of the author“.

<sup>18</sup> Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 395 f.

„Mitinhaberin eines Darmgeschäftes“. (GW VI, 416) Es bleibe dahingestellt, ob sich der Verfasser eines „Lobes der Dankbarkeit“ (GW XIII, 121–127) dieser Frau gegenüber einer Undankbarkeit schuldig gemacht hat. Hier kommt es auf den Roman an. Aber allzuviel ist von dieser Verehrerin Leverkühns nicht zu sagen, nur eben daß sie wiederum die dienende Bewunderung und Unterstützung der Juden für die begnadete deutsche Kunst illustrieren soll und daß sich in ihr Porträt wohlbekannte, aber keineswegs nur schmeichelhafte Klischeevorstellungen mischen. Man wird auf ihr „schwer zu bändigendes Wollhaar“ aufmerksam gemacht, auf „Augen, in deren Bräune uralte Trauer“ schimmert. Man erfährt, daß Frau Rosenstiel, „wie fast alle Juden, sehr musikalisch“ ist und – dies ist eine Korrektur einer Jugendsünde – „ein viel reineres und sorglicheres Verhältnis zur deutschen Sprache [unterhielt] als der nationale Durchschnitt“, was sicherlich ein Kompliment sein soll, aber gleichzeitig ein weiteres Trennungsmerkmal. Im übrigen kennzeichnet Thomas Mann mit der das ganze Buch durchwaltenden, fast rücksichtslosen Tendenz zur Aufrichtigkeit seine eigene, den Bericht Zeitbloms transzendierende Haltung der ergebenen Kunigunde Rosenstiel gegenüber, wenn er den Leser informieren läßt, Adrian habe sich deren Huldigungen „mit der ganzen Unachtsamkeit seines Wesens immer nur eben gefallen lassen“. (GW VI, 417f.)

Vom Standpunkt der jüdischen Problematik nicht viel ergiebiger, dafür aber irreführend und dem historischen Befund geradezu widersprechend ist die Figur Chaim Breisachers. Auch sein Äußeres ist – man ist daran nachgerade schon gewöhnt – abstoßend, es sei denn, daß es Leser gäbe, die seinen „hochgradig rassigen [Typ] von faszinierender Häßlichkeit“ anziehend finden. (GW VI, 370) Paradigmatisch für das gängige, stark antisemitisch gefärbte Judenbild der vornationalsozialistischen Zeit ist seine „dialektische Redefertigkeit“ und „die Rolle des fermentösen Fremdkörpers“, die Breisacher spielt, nicht etwa unwillkürlich, sondern bewußt, „mit boshafem Vergnügen“. Zu demselben Komplex gehört auch seine „witternde Fühlung mit der geistigen Bewegung der Zeit, seine Nase für ihre neuesten Willensmeinungen“. Mit seiner reaktionären Philosophie, die in der ganzen Kulturentwicklung „nichts als einen Verfallsprozeß“ zu sehen vorgibt, mit seiner Verachtung für das Wort „Fortschritt“ (GW VI, 370f.) sucht er nicht nur Einlaß in die vornehme Gesellschaft Münchens, sondern ist auch der artikulierteste Sprecher und Vertreter des Kridwiß-Kreises, jener Ansammlung von Künstlern und Gelehrten, die die präfaschistische Geisteshaltung der sich außerhalb der Weimarer Republik stellenden Eliten zu suggerieren haben. Eine andere Erklärung für das Heraufziehen des Nationalsozialismus als die Ideen dieser die „Konservative Revolution“ vertretenden Intellektuellen gibt es in diesem Roman nicht. Daß Thomas Mann auf jede ökonomische und sozialgeschichtliche Erklärung ver-

zichtet, ist schon oft bemerkt worden. Seine Auffassung des faschistischen Phänomens steht eigentlich schon lange fest. Während er in Reden und politischen Aufsätzen oft ein komplexeres Ursachengewebe aufdeckt, begnügt er sich hier mit äußerst vagen und eingleisigen Andeutungen, die die Ungeheuerlichkeiten des Kommenden einem Ineinander von Dekadenz, Ästhetizismus und Kulturüberdruß in die Schuhe schieben, einer Geistes- und Gemütsverwirrung, der, so scheint es, die gehobenen Schichten der Stadt widerstandslos erlegen sind. Man kennt die an Nietzsche, Sorel und Spengler orientierten Ideologeme des Kridwiß-Zirkels. Die Forschung hat die durchweg dem Bekanntenkreis Thomas Manns entlehnten Personen dieser Tafelrunde identifiziert<sup>19</sup>. Breisacher ist dem Autor eines die *Wirklichkeit der Hebräer* betitelten Buches nachgebildet, wo eine alttestamentarische Blut- und Bodenmetaphysik entwickelt wird und dessen anti-aufklärerischen, „höchst equivoquen, ja hanebüchernen und dabei boshaften Konservativismus“ (GW VI, 374), dessen „Radikalismus der Bewahrung“ (GW VI, 377) der Erzähler Zeitblom seitenlang wiedergibt<sup>20</sup>. Diese Ausführlichkeit bewirkt, daß Breisacher nicht nur die Hauptperson des „revolutionär rückschlägigen“ (GW VI, 489) Kridwiß-Kreises wird, sondern der wichtigste Fürsprecher der „Konservativen Revolution“ in dem ganzen Werk. Mit dieser Figur stellt sich Thomas Mann bewußt gegen den geschichtlichen Befund, denn daß die Juden in ihrer überwältigenden Mehrheit den Ideen der Aufklärung anhängen<sup>21</sup>, die ihnen die Emanzipation gebracht hatten, bescheinigten ihnen sogar ihre Feinde. Typen wie Breisacher hat es gegeben, Thomas Manns nachdrückliche Rekapitulation von Oskar Goldbergs Buch beweist es. Aber ihn zum repräsentativen Träger einer die Begriffe „Wahrheit, Freiheit, Recht, Vernunft“ (GW VI, 489) verwerfenden Philosophie zu machen, ist entweder ein Mißgriff oder die Konsequenz eines Planes, den ich nicht zu durchschauen vermag.

<sup>19</sup> Zusammengefaßt und erweitert bei Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Tübingen: Niemeyer 1974, S. 33–42. Siehe auch Lieselotte Voß, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), Tübingen: Niemeyer 1975, S. 87–92.

<sup>20</sup> Den Versuch, eine antisemitische Darstellung durch den Nachweis der Existenz eines historischen Modells für die negative Judenfigur zu relativieren, macht Horst Denkler, „Das „wirkliche Juda“ und der „Renegat“, *German Quarterly* 60, No. 1, Appleton, Wis. 1987, S. 5–18. Aber die Wirkung geht nicht von den Hintergründen, sondern vom Text aus, in dem diese Gestalt nicht irgendein Lebensphänomen ist, sondern Repräsentationsstatus bekommt. Vgl. die Antwort auf Denkers Ausführungen von Robert C. Holub, „Raabe’s Impartiality: A Reply to Horst Denkler“, *German Quarterly* 60, No. 4, Appleton, Wis. 1987, S. 617–622.

<sup>21</sup> Unter zahllosen Aussagen dieser Art zitiere ich die folgende, kurze: „Jews were emancipated during [...] the German Enlightenment. [...] From darkness to light – that theme of liberalism and, later, of socialism – was deeply ingrained in German Jewry“. George L. Mosse, *German Jews beyond Judaism*, Bloomington/ Cincinnati: Indiana University Press/ Hebrew College Press 1985.

Wer ist Saul Fitelberg? Wie hat man diese Gestalt zu verstehen? Wo hat man ein solches Ineinander von Deutsch und Französisch schon gehört? Der Thomas Mann-Freund denkt natürlich gleich an eine hochbedeutsame Szene im *Zauberberg*, wo das gleiche Sprachgemisch erklingt, ebenfalls zum Zweck einer Werbung und Verführung, wenn auch einer gelungenen. Aber die Betroffenheit des Lesers geht noch tiefer, sie reicht weit in die Vergangenheit zurück, bis zu Lessings berühmtem Lustspiel, wo der Sprecher dieses Kauderwelschs sich bei seinem deutschen Gegenüber erkundigt, ob er auch verstanden werde: „Madoiselle parle français? Mais sans doute, telle que je la vois!“ Und auf die Antwort „Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier? Ich höre ja, daß Sie mich verstehen. [...] Und ich, mein Herr, werde Sie gewiß auch verstehen“ erfolgt die Entgegnung: „Gutt, gutt! Ik kann auk mik auf deutsch explizier.“<sup>22</sup> Fitelbergs Worte sind ein unverkennbares Echo, eine getreue Paraphrase dieses Austauschs: „Je suis convaincu, daß Sie das Französische vollkommen beherrschen, [...] Mais après tout, wir sind auf deutschem Boden.“ „Ich spreche auch deutsch“, bekennt er, „nicht musterhaft, aber zur Verständigung ausreichend.“ (GW VI, 529)

Es ist längst deutlich geworden, wohin der Vergleich steuert. Saul Fitelberg ist ein jüdischer Riccaut de la Marlinière, mit allen verhängnisvollen Konsequenzen dieser Parallele. Die ist so deutlich, daß man Thomas Manns Hinweise gar nicht bedarf<sup>23</sup>. Er ist ein „représentant“, und um zu betonen, daß er nicht nur „représentant de nombreux artistes prominents“ ist, wiederholt der Erzähler das Wort, aber er transponiert es ins Deutsche und setzt es in Anführungszeichen. Ungern denkt er sich Leverkühn „allein diesem ‚Repräsentanten‘ ausgeliefert“. (GW VI, 528) So wie für die zum nationalen Selbstbewußtsein erwachenden deutschen Theaterbesucher der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Riccaut der Exponent eines halb beneideten, halb verachteten Franzosentums war, so ist nach dem Willen seines Autors Saul Fitelberg Repräsentant der Juden, ebenso wie Adrian Leverkühn in dieser Szene mehr als in allen anderen zum Prototyp des Deutschen wird und die Wechselwirkung zwischen beiden zum Modell des deutsch-jüdischen Verhältnisses.

<sup>22</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970, S. 666. – Die Gegenüberstellung Fitelberg-Leverkühn ist nur ein einziges Glied in der langen Kette von deutsch-jüdischen Konfrontationen in der Literatur, angefangen bei Gustav Freytags Gegensatzpaar Anton Wohlfart-Veitell Itzig und Wilhelm Raabes Hans Unwirsch-Moses Freudenstein, nur daß mit dem Holocaust eine Akzentverschiebung stattfindet und die Judenfiguren fortan positiver werden. Thomas Manns Saul Fitelberg steht am Anfang dieser Umdeutung.

<sup>23</sup> So sagt Thomas Mann in einem Brief an Ludwig Lewisohn (Pacific Palisades, 19. 4. 1948): „das Kapitel [...] spielt sich wie eine Riccaut de la Marlinière-Szene“. Zitiert nach: *Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann*, Bd. 14/III, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München/Frankfurt am Main: Heimeran/ S. Fischer 1981, S. 158.

Wem das nicht sofort einleuchtet, der braucht nur den Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen, von der ersten Person Singular zur ersten Person Plural in Fitelbergs Monolog wahrzunehmen, um sich jeden Zweifels zu entschlagen. Spricht Fitelberg am Anfang noch von sich und Leverkühn als unabhängigen Einzelwesen und in der grammatikalischen Einzahl: „Ich bin Jude, müssen Sie wissen“ (GW VI, 530), so verfällt er am Ende in unverhüllte Generalisierungen: „Wir Juden“ und „die Deutschen“. (GW VI, 540ff.) Und wenn er abschließend erklärt, „die Deutschen sollten dem Juden erlauben, den médiateur zu machen, [...] den Unternehmer des Deutschtums [...] man sollte ihn nicht an die Luft setzen“ (GW VI, 542), dann wird damit das Individuelle ins Kollektive gehoben und die geschichtliche Allegorisierung der ganzen Szene ist komplett.

Fitelberg ist die wichtigste jüdische Gestalt des Romans. Mag er auch der Teufel sein, dessen Versuchungen das schon hier zum Christus stilisierte Genie widersteht, mag er mit seiner Hornbrille an den jüdischen Musikkritiker der Satansszene erinnern – auf die vielfältigen Persönlichkeitsüberlagerungen in *Doktor Faustus* ist man ja hinreichend vorbereitet –, so bedeutet das eben, daß es die windbeuteligen Juden sind, die die eigenbrötlerischen, aber tiefen Deutschen in die französisch aufgeäumte Weltlichkeit locken wollen, zum Nutzen ihrer psychischen Gesundheit vielleicht, aber zum Schaden ihrer künstlerischen Schöpferkraft. So wie Riccaut die Folie Tellheims ist und der allzu selbstgewissen Minna vor Augen hält, was aus einem Soldaten wird, der gar kein Ehrgefühl hat, nämlich ein mit französischen Bonmots seine Falschspielerei rechtfertigender Lügner und Schwindler, so steht der Jude Fitelberg mit seiner vielbetonten „Leichtigkeit“ – sein Theater hieß bezeichnenderweise „Fourberies gracieuses“ (GW VI, 531), also „anmutige Betrügereien“ – dem Deutschen Adrian Leverkühn, dem neuen „Schwierigen“ der an stereotypen Polaritäten reichen deutschen Literatur gegenüber, und beide werden zum Gegensatzpaar, das repräsentativ ist für die mißlungene deutsch-jüdische Partnerschaft. So wie die Zeitgenossen Lessings den schimpflichen Abgang Riccauts mit Recht als eine Allegorie des verabschiedeten französischen Einflusses auf die deutsche Literatur und Gesellschaft beklatscht haben, so ist der Moment, wo Fitelberg, den Türgriff in der Hand, sein „ich bin schon draußen“ (GW VI, 541) dahinparliert, die Allegorie des mißglückten deutsch-jüdischen Experiments.

Es ist aber eine Lieblingsidee von Thomas Mann, daß mythische Gemeinsamkeiten Juden und Deutsche verbinden, daß sie im Völkerkonzert, wer weiß aus welchen metaphysischen Ursachen, ähnliche Beschaffenheiten aufweisen. Er läßt sich die Gelegenheit nicht entgehen, diesem Glauben an „die Verwandtschaft von Deutschtum und Judentum“ auch durch Fitelbergs Mund Ausdruck zu verleihen. „Une analogie frappante!“ nennt er sie. Was macht diese Analogie

aus? „Gleicherweise sind sie verhaßt, verachtet, gefürchtet, beneidet, gleichermaßen befremden sie und sind befremdet.“ Und was noch schwerer wiegt, ist beider Nationalismus, neben dem jeder andere verblaßt. „Der aller anderen ist Kinderspiel dagegen“, meint Fitelberg. (GW VI, 541) Und dazu kommt noch die Altertümlichkeit ihres kulturellen Wesens. Sowohl Kaisersaschern wie auch „Ljublin“, die Ursprungsorte der beiden Kontrahenten, sind würdige, altersgraue Stätten, aus denen man eine gewisse Strenge, eine etwas feierliche und linkische Seelenstimmung ins Leben mitnimmt. (GW VI, 536)

Diese Gemeinschaft ist aber in Manns Darstellung von Anfang an keine gleichwertige, und nicht nur weil die Deutschen, auch wenn sie Geist und Kühnheit besitzen, schwerfällig, unbeweglich und schweigsam (GW VI, 433 f.) geblieben, während die Juden, die es mit der Welt gehalten haben, wendig, anschiemig und geschwätzig geworden sind. Trotz aller Sympathie für den Besucher, die der Erzähler Zeitblom ausdrücklich bekennt, handelt es sich um eine herablassende Freundlichkeit. Es ist die Zustimmung, die einem etwa ein Clown einflößt, eine Heiterkeit ohne Respekt. So empfinden es sogar die einfachen Leute – vox populi vox Dei –, der Chauffeur, dem die Späße des Gastes ein „breites Lächeln“ entlocken, und Frau Schweigestill, die ihn einen „spinnerten Uhu“ nennt. (GW VI, 527)

Es wird aber noch deutlicher auf manche anderen, den Juden durch die Jahrhunderte angehängten Klischees angespielt, z. B. ihre alles zur Ware erniedrigende Geschäftstüchtigkeit, darunter auch die Kunst, ihr listiges Eindringen in ihnen gar nicht gewogene Gesellschaftskreise und ihre chamäleonartige Anpassung an die Umwelt, in der sie sich gerade befinden. Zum Teil werden diese Assoziationen durch geschicktes Einsetzen von Vokabeln aus der Sphäre des Kommerzes erweckt, etwa wenn Zeitblom Fitelberg als *Musik-Gewerbm*ann und *Konzert-Unternehmer* (GW VI, 526; meine Hervorhebungen) apostrophiert, zum Teil durch Fitelbergs eigenes Geständnis, er halte es nur aus geschäftlichen Gründen mit den vornehmen Leuten, die er im übrigen verachte. (GW VI, 535 f.) Das gleiche Verfahren macht auf andere Charakterzüge Fitelbergs aufmerksam: seinen Mangel an Diskretion, sein „Lunteriechen“, seinen immer wachen Wunsch, sich „einzuschalten“, seine Zudringlichkeit, seine Nichtachtung der Einsamkeit des Künstlers. Alles das wird scheinbar ohne Absicht, so leichthin wie möglich in den Erzählfluß hineingeschleust. (GW VI, 526 f.) Seine Assimilation an die exklusivsten Kreise wird von Fitelberg selbst thematisiert. „Wie brachte der kleine Judenjunge aus der polnischen Provinz es fertig, sich in diesen wählerischen Cirkeln, unter der crème de la crème zu bewegen?“, fragt er süffisant. „Ah, meine Herren, nichts leichter als das! Wie schnell lernt man es, sich eine Smoking-Schleife zu binden, wie schnell, mit vollendeter Nonchalance einen Salon zu betreten.“ (GW VI, 531 f.) Man fühlt

sich an Woody Allens Zelig erinnert, der auch auf unheimliche Weise stets die Schutzfarbe seiner Umwelt annimmt. Diese Anpassung gelingt Fitelberg trotz seiner mehrfach erwähnten Feistigkeit, trotz seiner „Mandelaugen voll mittelmeerischen Schmelzes“ und des harten, fremdartigen Akzents, mit dem er alle Sprachen spricht. (GW VI, 529) Man kann sie sogar in seiner Kommunikation mit Leverkühn beobachten, dessen Gedanken er virtuos errät und sich entgegen seinen ursprünglichen Intentionen zu eigen macht. Bei seinem Geschäft bedient er sich – auch ein jüdischer Trick – der Propaganda, um sich die Dummheit des Publikums zunutze zu machen. Sein Ziel ist, der Gesellschaft Nervenkitzel zu erregen, ihr das Neueste, Avantgardistische, womöglich Schockierende vorzusetzen, das dereinst das Höchstbezahlte sein wird. „Au commencement était le scandale“. (GW VI, 531) Trotz Thomas Manns wiederholter Distanzierung gerade von diesem Pamphletisten ist das alles gar nicht so sehr verschieden von dem, was Adolf Bartels<sup>24</sup> als den Beitrag der Juden zur Kunstszene beschrieben hat: Sensationalismus, übertriebene Bewunderung des Auslands und fanatische Vorliebe für alles Moderne. Und es ist kein Zufall, daß Fitelbergs ganze Betriebsamkeit von Paris ausgeht, wo, wie er sich ausdrückt, „der Puls der lebendigen Welt“ schlägt. (GW VI, 531)

Gegen Ende seines Auftritts wird sein Diskurs jedoch ernst. Er gibt zu verstehen, daß seine ganze Frivolität nur Überlebensstrategie ist, Dienst am Geist und an der Kunst, wie er ihm am wirksamsten erscheint. „Wir“, damit meint er die Juden, arrangieren diese „Unterhaltungen und Sensationen“, ohne Windbeutel und Dummköpfe zu sein. „Wir wissen sehr wohl zwischen Gounods ‚Faust‘ und dem von Goethe zu unterscheiden, auch wenn wir französisch sprechen, auch dann...“, worin er sich mit den gebildeten Deutschen einig weiß. Mehr als das, er artikuliert eine Lieblingsidee von Thomas Mann, die Ähnlichkeit der Juden mit den Deutschen als Ausgestoßene unter den Völkern. Aber er kennt trotz dieser Verwandtschaft die fundamentale Wahrheit: „Wir Juden haben alles zu fürchten vom deutschen Charakter.“ (GW VI, 540) Wenn Fitelberg seine Liebe zu Deutschland gesteht, „auf die Gefahr hin natürlich, Fußtritte einzuhandeln“ für diese Neigung (GW VI, 539), wenn er sich gar zur Warnung aufrafft, die Deutschen würden „sich mit ihrem Nationalismus, ihrem Hochmut, ihrer Unvergleichlichkeitspuschel, ihrem Haß auf Einreihung und Gleichstellung“ ins Unglück bringen, in ein jüdisches Unglück, wie er hinzufügt (GW VI, 541 f.), so ist das zwar Mitte der vierziger Jahre keine prophetische Leistung seines Autors mehr, aber doch ein Zeichen, daß man Fitelberg nicht zu leicht nehmen sollte.

<sup>24</sup> Z. B. in *Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten*, Leipzig: [o. V.] 1921. Die Zitate finden sich auf S. 79, 95 und 83.

Angesichts dieser Aufwertung zu guter Letzt stellt sich die Frage, ob dies nun das Porträt eines Juden ist, wie der Autor ihresgleichen sieht, oder eine mit Absicht zeitgebundene Gestalt, deren So-Sein historisch gewertet sein will, als Allegorie, deren volle Bedeutung zu durchschauen die geistigen Fähigkeiten des Berichterstatters Zeitblom übersteigt. Eine solche Subtilität wäre bei Thomas Mann nicht undenkbar. Die Frage bleibt aber nur unbeantwortet in der Schwebe, solange man sich nicht über die fiktiven Grenzen des Faustromans hinauswagt. Es hat sich ja schon herausgestellt, daß vieles in diese Gestalt eingegangen ist, was der Autor sich seit langem über die Juden zurechtgelegt hat, und daß dies keineswegs abwegige, sondern durchaus mit seiner Gesellschaft geteilte Auffassungen waren. Untrügliche Anzeichen sprechen dafür, daß es sich bei aller spielerischen Fabulierfreude um eine repräsentative Darstellung, um eine kulturhistorische Rollenzuweisung handelt, um eine Gestalt, die aus Scherz und Ernst, aber auch einer vorgefaßten Meinung gewoben wurde.

Das aufdämmernde Verständnis des Autors für die Implikationen seiner Judenfiguren Fitelberg und Breisacher ist daran erkennbar, wie er sich über die Bedenken seiner Umgebung hinwegsetzte. Ihre Befürchtung, sie könnten antisemitisch mißverstanden werden, schob er mit diesen Überlegungen beiseite, die ich in ihrer Gänze zitiere:

Lessing ist [...] dem Vorwurf nationalistischer Verunglimpfung der französischen Nation nicht entgangen, und da ich immer fand, daß er sich damit eines gewissen moralischen Leichtsinns um des Effektes willen wirklich schuldig gemacht hat, muß ich auch einräumen, daß die Gefahr einer antisemitischen Mißdeutung meiner jüdischen Riccaut-Figur, bei aller sympathischen Drolerie, die ich ihr mitzugeben suchte, nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Mit einer gewissen Besorgnis darauf aufmerksam gemacht wurde gleich bei der ersten Vorlesung des Abschnitts im Familien- und Freundeskreis, und so überraschend der Gedanke mir war, – ich mußte ihm um so mehr sein Recht zugestehen, als da ja auch noch der arge Breisacher ist, ein intellektueller Quertreiber und Wegbereiter des Unheils, dessen Charakterisierung demselben Verdacht Vorschub leistet. Von diesem heißt es übrigens: „Kann man es dem jüdischen Geist verargen, wenn seine hellhörige Empfänglichkeit für das Kommende, Neue sich auch in vertrackten Situationen bewährt, wo das Avantgardistische mit dem Reaktionären zusammenfällt?“ Und von Fitelberg: „Ich habe das Alte Testament im Leibe, und das ist eine nicht weniger ernste Sache als das Deutschtum ...“ Die erste Äußerung besagt, daß meine Juden einfach Kinder ihrer Epoche sind, so gut wie die anderen, ja, kraft ihrer Gescheitheit oft ihre getreueren Kinder. Und die zweite deutet auf die sonderliche geistige Würde des Judentums, deren Anerkennung das Buch vermissen zu lassen scheint und von der ich doch selbst meinem Allerwelts- und Manager-Juden noch etwas mitgegeben habe. Sind denn auch, wenn ich etwa den Erzähler selbst, Serenus Zeitblom, und Mutter Schweigestill ausnehme, die deutschen Bewohner dieses Romans sympathischer als seine jüdischen? Es ist ja im ganzen ein wunderliches Aquarium von Geschöpfen

der Endzeit! Lieber, als die deutschblütigen Larven, die bei Kridwiß die Zeit und ihre Launen diskutieren, ist Fitelberg mir unbedingt, und solange man zögert, den Roman anti-deutsch zu nennen (aber selbst damit wird hie und da *nicht* gezögert werden), möge man auch mit dem Vorwurf des Antisemitismus zurückhalten. (GW XI, 280f.)

Und in einem Brief an Agnes Meyer, wo er sehr ähnlich argumentiert, fügt Thomas Mann noch hinzu: „Das Buch hat es so gewollt.“<sup>25</sup>

Doch ist das nicht der springende Punkt. Von bleibender Wichtigkeit ist allein die Rezeption, das Fortbestehen des Werkes in eine Zeit hinein, in die die Gefühle und Absichten des Autors und die Empfindungen seiner Zeitgenossen nicht mehr reichen. Was wird der zukünftige Leser aus diesem „Roman der Epoche“, wie ihn der Verfasser gerne nannte, über diese lernen? Es ist ein Roman über die Möglichkeit von Kunst und Genialität in einer bestimmten Zeit, der Zeit des Präfaschismus. Da es mehrere Zeitebenen gibt, vor allem die des beschriebenen Geschehens und die, in der geschrieben wird, spielt auch der Faschismus in der Phase seiner Verwirklichung und seiner sich bereits abzeichnenden Niederlage eine Rolle. Auf jeden Fall wird das Phänomen schon auf den ersten Seiten als etwas „Dämonisches“, den „unteren Mächten“ Angehöriges gekennzeichnet, also als eine metaphysische Kraft. Der Erzähler bekennt, nichts mit ihr zu tun zu haben, kein Organ für sie zu besitzen, aber ihr Vorhandensein stellt er ebensowenig in Frage wie die Tatsache, daß sie sein Leben mitbestimmt hat. Ihre moralische Beschaffenheit ist ambivalent. Vom Standpunkt der normalen Gesellschaft ist sie etwas Böses, wenn auch Faszinierendes. Das eigentliche Romangeschehen, die Geschichte des Komponisten Leverkühn und einer Reihe von Personen in seinem Umkreis wird immer wieder unterbrochen durch Berichte der Kriegshandlungen und durch die Andeutung von Gräßlichkeiten, die von den Machthabern und deren Schergen, die im Zentrum niemals auftauchen, begangen werden. Vom Standpunkt der Kunst aber bedeutet die Dämonie eine Steigerung, eine Erhöhung der schöpferischen Kräfte.

Daraus ergeben sich sofort bestimmte Fragen. Wie hängt die Ausübung der Kunst mit dem Entsetzlichen in der Geschichte zusammen, und was war es, das die Entsetzlichkeiten entfesselt hat? Auf beide Fragen gibt das Buch Antworten, die den zukünftigen, ja schon den heutigen Leser unbefriedigt lassen müssen. Mit den sündenhaften Gewalten, wie sie in diesem post-christlichen, d. h. von der christlichen Mythologie noch tief geprägten Buch erscheinen, hat sich der Repräsentant der deutschen Kunst eingelassen, weil er an einem historischen Scheideweg steht. Die gute Kunst, aus der Epoche der Aufklärung, Humanität und Menschenrechte stammend, ist durch vielen Gebrauch und nur leicht

<sup>25</sup> Thomas Mann, *Briefe 1948–1955*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1965, S. 49 (Pacific Palisades, 7. 9. 1948).

abwandelnde Wiederholung banal geworden. Es muß also eine nicht mehr auf humanen Prinzipien beruhende schöpferische Idee gefunden werden. Originalität ist der höchste Wert. Der Durchbruch gelingt. Die Abkehr von den Grundsätzen der aufklärerischen Menschheitsverbrüderung bringt eine großartige, aber lieblose Kunst hervor. Eine solche Abwendung von der Gemeinschaft, das Betreiben der Kunst um ihrer selbst willen, die Konzentration auf sein eigenes Tun ist die eigentliche Schuld des Künstlers, denn er ist Repräsentant, Vorbild und, wenn das Wortspiel erlaubt ist, der Tonangeber der Gesellschaft. Warum das so ist, wird nicht ausgeführt. Es zeigt die ideologische Verfallenheit des Werkes an die gleiche Sphäre, an der Kritik geübt werden soll.

Ebenso wenig wird eine andere Frage des Lesers beantwortet, nämlich wie die Perversion einer ursprünglich zivilisierten, ja höchst verfeinerten Gesellschaft entstanden ist, wie die humanen Werte verlorengegangen sind. Nur die Tatsache, daß dem so ist, wird dem Leser vorgeführt, allerdings in bunter Vielfalt an Beispielen. Schwächlinge geben sich einem Kult der Stärke hin, Frauen, denen das bürgerliche Leben zu eng ist, werfen sich talentlos in eine bohemehafte Kunstsphäre, in der sie zugrunde gehen. Andere flüchten sich gerade aus ihrer Haltlosigkeit in bürgerliche Verhältnisse, in Ehe und Mutterschaft, aber auch sie können den Zwiespalt nicht überwinden und geraten auf eine schiefe Ebene, in Ehebruch, Drogensucht, Mord. Überall ist Dekadenz zu gewahren, Verlust der bürgerlich-aufklärerischen Prinzipien. Überhaupt wimmelt diese Welt von Kranken, Schwindlern, Süchtigen, skurrilen Figuren, die die Auflösung bürgerlicher Kultur anschaulich machen.

Auch gedanklich wird das alte Moralegebäude untergraben. Eine Gruppe von Intellektuellen entzieht ihm die philosophischen Stützen. Dabei wird aber nicht klar gemacht, warum sie es tun, ja es wird ausdrücklich eine Unsicherheit erzeugt, so daß der Leser nicht sagen kann, ob sie diesen Umbruch wünschen oder nur dem Zeitgeist seine Diagnose stellen. Daß all dies den geistigen Zustand der deutschen Gesellschaft vor der Heraufkunft des Nationalsozialismus kennzeichnet, wird auf verschiedene Weise suggeriert.

Zu dieser Gesellschaft gehören auch die Juden. Ein Jude ist zum Beispiel der Wortführer der Zerstörer des humanistischen Weltbildes. Er ist nur *Primus inter pares*, aber als dem Wortgewandtesten und Radikalsten trifft ihn doch die meiste Schuld. Der zukünftige Leser muß also zu dem Schluß kommen, daß die Juden zu den tätigsten Wegbereitern jenes Regimes zu rechnen sind, das ihnen den Garaus gemacht hat. Eine andere jüdische Figur, eine Frau von bescheidenen Gaben, repräsentiert die jüdische Kunstbeflissenheit. Dadurch, daß sie dem Hauptkünstler des Romans dient, fördert sie die neue Kunst, aber bestärkt ihn in seiner Abwendung von den humanen Belangen und wird so mitschuldig. Der jüdische Impresario, der den Künstler in die Welt locken will, ist zwar in

entgegengesetzter Richtung tätig, aber auch er ist sündig, denn sein Betreiben ist ein Geschäft, eine Profanierung der Kunst.

Wie es um die Juden in dieser Welt bestellt ist, verrät ein Lapsus linguae des Erzählers. Wenn Zeitblom bei der Beschreibung des Pfarrers und Rabbiners, die in seinem Elternhaus verkehren, zwar die geistige Überlegenheit des Juden einräumt, aber dann mit unmotivierter und ihm wesensfremder Ironie hinzufügt, daß dafür „das bessere Aussehen [...] auf seiten des Mannes der römischen Kirche“ (GW VI, 14) war, so ist das eine Bemerkung, die in ihrer Überflüssigkeit nur das unüberwundene Vorurteil des Autors bekundet. Die Wahrheit ist also die, daß dieses in der realen Welt existierende Vorurteil Stereotypen in der fiktionalen Welt erzeugt hat, so starke Stereotypen überdies, daß sie gleichbleiben, obgleich die ideologischen Grundlinien dieser fiktionalen Welt oft wechseln. Diese Stereotypik ist so übermächtig, daß sie sogar einen Roman bestimmt, der den Irrweg des deutschen Bürgertums zum Gegenstand hat. Zeitblom empfiehlt letzten Endes das die wilde Artistik verehrende Bildungsbürgertum samt dem Teufelsbündler der Gnade an. Sollen die jüdischen Außenseiter mitbegnadigt werden oder auch jetzt draußen bleiben<sup>26</sup>? Das ist die Frage. Aus alledem kann ein uninformierter Leser nicht klug werden. Einer, der mit der Geschichte dieser Epoche aus anderen Quellen vertraut ist, wird erkennen, daß der Roman einen Zipfel der Wirklichkeit erfaßt, aber eben nicht mehr. Gemessen an seinem eigenen Anspruch ist das ein Manko.

Ich fasse zusammen. In einer zukünftigen Zeit, deren Thomas Mann-Leser den Faschismus nicht selbst miterlebt haben, wird die Tatsache deutlicher hervorstechen als in der unsrigen, daß in der so sorgfältig und mit so tiefer Anteilnahme aufgebauten deutschen Welt des *Doktor Faustus* die jüdischen Gestalten weder Einstein noch Freud, weder Schnitzler noch Bruno Walter ähneln, für die Thomas Mann ja oft Sympathien bekundet hat, sondern die Rollen eines charlatanartigen Musikimpresarios und eines rabulistischen Wegbereiters des Faschismus spielen. Und es wird weiterhin auffallen, nicht so sehr daß die jüdischen Gestalten Außenseiter der Gesellschaft sind, denn das ist ja auch der deutsche Held der Epopöe, sondern daß sie sogar von der Trauer über ihr eigenes trostloses Schicksal und das der Kultur, der sie gedient haben, von Schmerzen, die Leverkühn und Zeitblom so ergreifend erleiden dürfen, ausgeschlossen sind. In diesem Roman gibt es keine Judenverfolgung, ja es gibt nicht einmal den sozialen Antisemitismus, der den Alltag der Juden vergiftete. Einen Mangel an Feingefühl für die besondere Lage der Juden hatte schon Jahre zuvor ein anderer beanstandet: „Ich frage Sie: mit welchem Schein eines Rechts hat die deutsche Armee den Juden vom Offiziers-Stand, [...] den Juristen vom Rich-

<sup>26</sup> Diese Gedanken und z.T. Formulierungen verdanke ich Diskussionen mit Herbert Lehnert.

terstand [...], den Gelehrten vom Katheder [...], ausgeschlossen? Rechnen Sie die dadurch entstehende Bitterkeit für nichts, die Beleidigung des innersten Selbstgefühls für nichts? Dringt Ihre Phantasie nicht in diese beständig aufzehrende Lebenspein von Tausenden, den niedergetretenen Stolz, die freche Umgehung von Menschenrecht und Bürgerrecht?“<sup>27</sup> Diese Fragen richtet Jakob Wassermann an Thomas Mann, weil dieser ihm nach der Lektüre von *Mein Weg als Jude und Deutscher* geschrieben hatte, eigentlich dürfe er sich nicht beklagen, da ihn doch sein Schicksal hoch emporgeführt habe, da sein Name glänze und sein Werk ein gewaltiges Publikum finde. Dies sind bekannte, in der Weltgeschichte schon oft erhobene, meist ungehört verhallende Klagen. „If you prick us, do we not bleed?“ Der Roman *Doktor Faustus* hat auch keinen Raum für sie. Das Unglück, das über die Deutschen heraufzieht, schon heraufgezogen ist, wird mit aller Eloquenz beschworen, über das nicht minder schwere „malheur d'être juif“ bewahrt das Werk tiefes Schweigen.

Ich bin am Ende angelangt und möchte mich nur noch zu einem Punkt äußern, den die Veranstalter in ihren Richtlinien berührt haben. Sie sprechen dort die Hoffnung aus, dieses Symposium möge einen Beitrag nicht nur zur Thomas Mann-Forschung liefern, sondern auch zur theoretischen Diskussion zwischen zwei Schulen, der textfixierten und der historisch orientierten. Ich bekenne mich resolut zur zweiten. Zwar muß ich der Verlockung widerstehen, an dieser Stelle ein zweites Referat anzufangen, aber ich denke doch, daß meine Darstellung der jüdischen Figuren in *Doktor Faustus* meine theoretische Entscheidung wenigstens impliziert. Wer bewußt die Geschehnisse des letzten halben Jahrhunderts miterlebt hat, kann das Werk Thomas Manns nicht ohne Bezug auf diese Geschichte lesen. Niemand kann ein adäquates Verständnis seines Faustromans ohne Auseinandersetzung mit den historischen Fragen gewinnen, die das Werk ständig aufwirft. Niemand, der das Schicksal der Juden in Deutschland mit einiger Anteilnahme verfolgt hat, wird ohne Hinblick auf seine Ungeheuerlichkeit die Rolle, die den jüdischen Gestalten in diesem Roman zugewiesen wird, zur Kenntnis nehmen können. Dieses Bewußtsein zwingt den Leser, die Intention des Autors zu ergründen und mit den historischen Gegebenheiten, wie er sie kennt, zu vergleichen. Die Frage, ob der Roman ihnen gerecht wird, drängt sich ihm dabei unweigerlich auf. Die Historie dient hier nicht etwa als eine von geschichtsbesessenen Lesern willkürlich herbeigezerrte Folie, sondern das Werk selbst läßt sich in leidender Bewußtheit auf die Geschichte ein und fordert zu seinem tieferen Verständnis einen geschichtsorientierten Vergleich heraus. Die teils bewußte, teils unbe-

<sup>27</sup> Anmerkung zu „An Jakob Wassermann über „Mein Weg als Deutscher und Jude““ (GW XIII, 463–465), GW XIII, 888f.

wußte Prägung des Lesers durch die Geschehnisse seiner Epoche tut das übrige. Textimmanente Beobachtungen haben ihren Wert. Aber eine ästhetische oder wissenschaftliche Haltung, die sich darauf beschränken wollte, und mag sie dabei mit noch so raffinierten Methoden vorgehen, fiel einem weltabgewandten akademischen Provinzialismus zum Opfer. Literatur wird nicht für Universitäten geschrieben. Das heißt nicht, daß sich akademische Literaturwissenschaftler nicht auf ihre Weise mit ihr beschäftigen sollten, aber es bedeutet, daß sie die sozialen Bedingungen des Ursprungs und das notgedrungen geschichtliche Einmünden der Fiktionen, Halb- und Nicht-Fiktionen, mit denen sich Schriftsteller an ihre Mit- und Nachlebenden wenden, nur auf die Gefahr hin ignorieren können, einen wichtigen Teil literarischer Existenz aus ihrem Verständnis auszuklammern. Nur bei einem winzigen Teil der in der Welt produzierten Literatur lohnt sich überhaupt ein textbezogenes Verfahren, und ich denke, daß ich mich seiner in meinen Ausführungen nutzbringend bedient habe. Man kann natürlich diese schmale Schicht komplizierter Werke zur eigentlichen Kunst erklären und den riesigen Rest der Schriftstellerei in den Staub des Gemeinen verweisen. Man begeht freilich damit eine Donquichotterie, aber ohne die Liebenswürdigkeit ihres Vorbildes. Wissen zu wollen, wie es ein Dichter anstellt, welche sprachlichen Mittel er verwendet, wie die einzelnen Teile seines Werkes zusammenpassen, ist ein legitimes Interesse. Aber es hat seine Grenzen. Ich möchte die kritische Durchleuchtung der Literatur mit der Besteigung eines Berges vergleichen. Dazu ist es notwendig, sich in guter, geschmeidiger und neuen Methoden offener Verfassung zu halten. Es ist unerlässlich, die mannigfaltigen Beschaffenheiten der zu bezwingenden Formationen genau zu kennen, Kaminklettern, An- und Abseilen, das Überqueren von Gletschern und Eisfeldern zu beherrschen. Diese Fertigkeiten werden mit Recht bewundert. Aber alles das ist nur Vorbereitung, Training, Mittel zum Zweck. Ziel ist der Gipfel, der Rund- und Weitblick, den man nur dort und sonst an keiner Stelle haben kann. Für mich sind die letzten Fragen: Wie steht das Werk in seiner Zeit da, und was hat es seiner Nachwelt zu sagen? Ich hoffe, mein Referat ist diesen Forderungen nicht ausgewichen.

Ehrhard Bahr

„Identität des Nichtidentischen“: Zur Dialektik der Kunst  
in Thomas Manns *Doktor Faustus* im Lichte von Theodor  
W. Adornos *Ästhetischer Theorie*

Die Autonomie der Kunst stellt ein zentral thematisches und kompositionelles Problem des erzählerischen Werkes von Thomas Mann dar. In seinen frühen Novellen *Tonio Kröger*, *Tristan* oder *Der Tod in Venedig* suchte er dieses Problem mit Hilfe des bekannten und oft zitierten Gegensatzes von Geist und Leben bzw. Kunst und Leben in der Nachfolge von Friedrich Nietzsche zu bewältigen. Für Thomas Mann als auch für Nietzsche war dieser Gegensatz nicht nur ein Problem der Kunst, sondern auch ein Problem des Künstlers<sup>1</sup>. Die drei Novellen befassen sich nicht nur mit dem Wesen der Literatur als Kunst, sondern vor allem auch mit dem Schicksal des modernen Künstlers. Es ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, daß sich die ersten eindeutigen und entscheidenden Anzeichen von Nietzsches Einfluß auf Thomas Mann in den Novellen *Tonio Kröger* und *Tristan* von 1903 nachweisen lassen<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Siehe dazu Paul Böckmann, ‚Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27, H. 1, Stuttgart 1953, S. 77–101; Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des ‚Intellektuellen Romans‘ bei Thomas Mann* (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 5), Bonn: Bouvier<sup>3</sup>1980, S. 28–36; Peter Pütz, *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des Ästhetischen Perspektivismus in der Moderne* (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 6), Bonn: Bouvier<sup>3</sup>1987; derselbe, ‚Thomas Mann und Nietzsche‘, *Thomas Mann und die Tradition* (Athenäum Paperbacks; Germanistik, Bd. 2), hrsg. von Peter Pütz, Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 225–249; Eckhard Heftrich, ‚Nietzsche als Hamlet der Zeitenwende‘, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*, Bd. I (Das Abendland, N.F. Bd. 7), Frankfurt am Main: Klostermann 1975, S. 281–316; derselbe, ‚Nietzsche-Roman und radikale Autobiographie‘, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II (Das Abendland, N.F. Bd. 14), Frankfurt am Main: Klostermann 1982, S. 188–191. Zuletzt Friedhelm Marx, ‚Thomas Mann und Nietzsche. Eine Auseinandersetzung in *Königliche Hoheit*‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62, Stuttgart 1988, S. 326–341. Zu einem kurzen Forschungsbericht samt Literaturverzeichnis siehe Peter Pütz, *Friedrich Nietzsche* (Sammlung Metzler, Bd. 62), 2. durchges. u. erg. Aufl., Stuttgart: Metzler 1975, S. 95–100.

<sup>2</sup> Siehe Roger Archibald Nicholls, *Nietzsche in the Early Works of Thomas Mann* (University of California Publications in Modern Philology, Bd. 45), Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1955, S. 21. Für den ersten biographischen Nietzsche-Einfluß auf Thomas Mann setzt Herbert Lehnert das Jahr 1894 an. Aus diesem Jahr kann der Eintrag eines Nietzsche-Zitats in

Es ist die These dieser Arbeit, daß diese binäre Opposition, die offensichtlich von Nietzsches Ästhetik übernommen und in Thomas Manns frühen Erzählungen und Novellen von 1903 bis 1912 sowie im *Zauberberg* von 1924 sowohl thematisch als auch erzähltechnisch zur Darstellung gebracht wurde, schließlich im *Doktor Faustus* von 1947, seinem letzten Roman über Kunst und Künstler, durch ein dialektisches Prinzip der Kunst ersetzt wurde, das Thomas Mann durch Theodor W. Adorno während ihrer gemeinsamen Exiljahre in Südkalifornien vermittelt worden war<sup>3</sup>. Thomas Mann mag das Prinzip der Autonomie der Kunst, wie es von Adorno vertreten wurde, aus dem Grunde akzeptiert haben, weil es ihm eine Lösung des Problems anbot, die Nietzsche nicht zu liefern vermochte, nämlich die Identität des Nichtidentischen. Thomas Manns Rezeption von Adornos ästhetischer Theorie im *Doktor Faustus* stellt sozusagen die Dekonstruktion der binären Opposition dar, die Nietzsche für die früheren Werke bereit gestellt hatte. Adrian Leverkühn, Thomas Manns letzter Künstler, und seine musikalischen Kompositionen sind sowohl in Ursprung als auch Struktur von Nietzsche bestimmt, doch aus ihrer Krise und ihrem Untergang werden sie durch Adornos dialektischen Begriff der Kunst gerettet, der die Identität von Geist und Leben bzw. von Kunst und Leben postuliert. Diese „Rettung“ ist deshalb so bedeutungsvoll, da der *Doktor Faustus* nach Thomas Manns eigenen Worten als „Nietzsche-Roman“ (GW XI, 166) angelegt worden war. Eine frühe Arbeitsnotiz zum *Doktor Faustus* umreißt den geplanten Roman in den Begriffen der binären Opposition des Apollinischen und Dionysischen von Nietzsche:

Es handelt sich um das Verlangen aus dem Bürgerlichen, Mäßigen, Klassischen, Apollinischen, Nüchternen, Fleißigen und Getreuen hinüber ins Rauschhaft-Gelöste, Kühne, Dionysische, Geniale, Über-Bürgerliche, ja Übermenschliche –. (Voss, 16)<sup>4</sup>

Doch am Ende läßt sich, nach der hier aufgestellten These, der *Doktor Faustus* als der Roman identifizieren, in dem Thomas Mann das Nietzsche-

einem Notizbuch von 1894–1895 nachgewiesen werden. Weitere Nietzsche-Zitate sind für Februar oder März 1895 anzusetzen (*Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart/Berlin: Kohlhammer 1965, S. 25–35, bes. S. 25.). Für die ersten literarischen Einflüsse sind u. a. ‚Gefallen‘ (1894), ‚Enttäuschung‘ (1896) und schließlich ‚Der Wille zum Glück‘ (1896) genannt worden. Unbestreitbar ist nach Peter Pütz und Roger A. Nicholls der Nietzsche-Einfluß in ‚Der Wille zum Glück‘ (1896), einer Erzählung, die für Thomas Mann ein neuer Beginn gewesen ist (Nicholls, S. 7).

<sup>3</sup> Siehe dazu meinen Aufsatz, ‚Neu-Weimar am Pazifik. Los Angeles als heimliche Hauptstadt der deutschen Exilkultur. Vorläufige Gedanken zu einer typologischen Topographie des Exils‘, *Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten: Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Borchmeyer und Till Heimeran, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 126–136, bes. S. 132.

<sup>4</sup> Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), Tübingen: Niemeyer 1975. Im folgenden zitiert als Voss mit Angabe der Seitenzahl.

Dilemma seiner Erzählkunst bewältigt und überwunden hat. Das bedeutet nicht, daß Thomas Mann sich in seinem Werk bis zum *Doktor Faustus* mit Nietzsches Ästhetik identifiziert hätte. Im Gegenteil, Thomas Manns Verhältnis zu seinem Hausphilosophen und dessen Antithesen war durchaus ambivalent. Doch bildeten diese Antithesen bei aller Ambivalenz und implizierten Kritik eine Konstante seines Werkes bis zum *Doktor Faustus*, weil er keine befriedigende Antwort auf dieses Dilemma fand<sup>5</sup>. Sogar im *Doktor Faustus* selbst stellt die binäre Opposition in Thematik, Sprache und Erzähltechnik bis zum Moment ihrer Überwindung das Strukturprinzip des Romans dar. Erst in diesem Augenblick liefert Adornos ästhetische Theorie eine Antwort auf das Nietzsche-Dilemma der sattsam bekannten binären Opposition, die nicht nur der Protagonist in seiner letzten Komposition überwindet, sondern auch sein Autor. Als Kunstwerk fungiert Leverkühns symphonische Kantate „Dr. Fausti Weheklag“ als Symbol des Romans als Roman: Ihr „Durchbruch“ in der Musik ist sein „Durchbruch“ in der Erzählkunst der Moderne.

Zugleich verwendete Thomas Mann Adornos ästhetische Theorie zur Lösung eines neuen Problems, nämlich der Ambiguität des Kunstwerks der Moderne. In seiner Esoterik und Hermetik droht das Kunstwerk der Moderne in die Barbarei umzuschlagen, bzw. ergibt sich der (Prä-)Faschismus als notwendiges „Komplementärprodukt“ seines Ästhetizismus<sup>6</sup>.

Theodor W. Adornos Einfluß auf den *Doktor Faustus* ist eindeutig nachgewiesen. Thomas Mann hat ihn selbst in der *Entstehung des Doktor Faustus* sowie in Briefen und Tagebuchaufzeichnungen bezeugt<sup>7</sup>. Diese wichtige Beziehung hat außerdem Anlaß zu zahlreichen Untersuchungen gegeben<sup>8</sup>. Es brau-

<sup>5</sup> Siehe Friedhelm Marx, ‚Thomas Mann und Nietzsche. Eine Auseinandersetzung in *Königliche Hobeit*‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62, Stuttgart 1988, S. 326.

<sup>6</sup> Siehe Bernhard Schubert, ‚Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns *Doktor Faustus*‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, Berlin 1986, S. 568.

<sup>7</sup> GW XI, 172 ff., 186 f., 192, 201, 207, 213, 223, 234, 245 ff., 270, 282, 293, 294 f.; Thomas Mann, *Briefe 1948–1955 und Nachlese*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1965, S. 16, 56, 62, 127 f., 225 f., 240; Thomas Mann, *Tagebücher 1940–1943*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1982, S. 603, 604 f., 629, 630 f., 643 f.; Thomas Mann, *Tagebücher 1944–1. 4. 1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 5, 14, 15, 100, 107, 114, 127 f., 152, 154, 231, 282, 290, 295 ff., 299, 301, 307, 309. Die Tagebücher bestätigen die enge Zusammenarbeit sowie Thomas Manns klares Bewußtsein der Übernahme von Adornos Gedanken. Siehe z. B. 23. Juli 1945: „Zum Abendessen Bruno Walter und Tochter. /Im Arbeitszimmer Vorlesung der Abschnitte opus 111 und Beißel/ — mit überraschender, aufregender Wirkung auf W. Es sei über Beethoven nie so Wahres gesagt worden. Dabei ist manches von Adorno als das Meine übernommen. /Je prends mon bien où je le trouve./“ (S. 231). Siehe auch Anmerkungen von Inge Jens auf S. 337, 494 f., 576 u. 769 f.

<sup>8</sup> Siehe Peter Pütz, ‚Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, H. 4, Berlin 1963, S. 500–515; Bodo Heimann, ‚Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissen-*

chen hier nicht die Baedeker-Fakten zum *Doktor Faustus* rekapituliert zu werden, daß Thomas Mann den unterdrückten Familiennamen „Wiesengrund“ in das Werk schmuggelte und einen der Teufel aus dem Teufelsgespräch mit der Physiognomie und den Argumenten des Philosophen versah. Die meisten Untersuchungen stützen sich in ihrer Diskussion entweder auf Adornos *Dialektik der Aufklärung* von 1947<sup>9</sup> oder seine *Philosophie der neuen Musik* von 1949 als Beispiele und Nachweis des Einflusses auf den *Doktor Faustus*. Bekanntlich stand Thomas Mann das Manuskript der *Philosophie der neuen Musik* in den vierziger Jahren, als er an dem Roman arbeitete, zur Verfügung. (GW XI, 174, 186, 245, 247f.) Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die vorangegangenen Untersuchungen, doch wird die Argumentationsbasis um die

*schaft und Geistesgeschichte* 38, H. 2, Stuttgart 1964, S. 248–266; I. Davydov, ‚Der Teufel des Adrian Leverkühn‘, *Weimarer Beiträge* 12, Weimar 1966, S. 210–236; Hansjörg Dörr, ‚Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des *Doktor Faustus*‘, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N.F. 11, Berlin 1970, S. 285–322, Wiederabdruck: *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung* (Sammlung Profile, Bd. 5), hrsg. von Rudolf Wolff, 2. Teil, Bonn: Bouvier 1983, S. 48–91; Wolf-Dietrich Förster, ‚Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im *Doktor Faustus*‘, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49, H. 4, Stuttgart 1975, S. 694–720; Jan Maegaard, ‚Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit‘, *Gedenkschrift für Thomas Mann 1875–1975* (Text & Kontext Sonderreihe, Bd. 2), hrsg. von Rolf Wiecker, Kopenhagen: Text & Kontext 1975, S. 215–222; Jürgen Mainka, ‚Thomas Mann und die Musikphilosophie des XX. Jahrhunderts‘, ebenda, S. 197–214; Karol Sauerland, ‚„Er wußte noch mehr...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos‘, *Orbis Litterarum* 34, Copenhagen 1979, S. 130–145; Carl Dahlhaus, ‚Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno‘, *Jahrbuch 1982. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, 1. Lieferung, Heidelberg: L. Schneider 1982, S. 33–49; Norbert Rath, *Adornos Kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten* (Konstruktionen der Moderne, Bd. 1), Paderborn/München: Schöningh 1982, S. 79–83; Helmut Wiegand, *Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk* (Frankfurter Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1), Frankfurt am Main: R. G. Fischer 1982, S. 164–176; Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Mit Notenbeispielen, Zeichnungen und Abbildungen*, Bielefeld: AMPAL-Verlag 1983, S. 24–70; Martin Jay, *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press 1984, S. 40–41; Bernhard Schubert, ‚Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns *Doktor Faustus*‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, Berlin 1986, S. 568–592; David Roberts, ‚Die Postmoderne – Dekonstruktion oder Radikalisierung der Moderne? Überlegungen am Beispiel des „Doktor Faustus“‘, *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, hrsg. von Albrecht Schöne, Tübingen: Niemeyer 1986, Bd. 8, S. 148–153; Hans Wisskirchen, *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“*, (Thomas-Mann-Studien VI), Bern: Francke 1986, S. 177–184.

<sup>9</sup> Siehe u.a. Franz Futterknecht, *Das Dritte Reich im deutschen Roman der Nachkriegszeit. Untersuchungen zur Faschismustheorie und Faschismusbewältigung* (Literatur und Wirklichkeit, Bd. 17), Bonn: Bouvier 1976, S. 41–45; Herbert Lehnert, ‚Die Dialektik der Kultur. Mythos, Katastrophe und die Kontinuität der deutschen Literatur in Thomas Manns „Doktor Faustus“‘, *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933–1945* (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 13), hrsg. von Alexander Stephan und Hans Wagener, Bonn: Bouvier 1985, S. 95–108; Hans Wisskirchen, a. a. O., S. 170–177.

*Ästhetische Theorie* erweitert, die 1970 von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann aus dem Nachlaß herausgegeben wurde. Obwohl der Text erst nach seinem Tode als Fragment veröffentlicht wurde, stellt die *Ästhetische Theorie* eines der Werke dar, die Adorno zeit seines Lebens geplant hatte. Seine zahlreichen Veröffentlichungen über Literatur und Musik geben eine in sich stimmige Theorie der Kunst zu erkennen, die in der *Ästhetischen Theorie* im Detail erläutert und zusammengefaßt wird.

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1949 hielt Adorno bereits im Sommer 1950 ein Kolleg über Ästhetik. Nach Angaben seiner Herausgeber „las er noch viermal über denselben Gegenstand, zuletzt zweiteilig im Sommer 1967 und im Winter 1967/68, als große Teile der *Ästhetischen Theorie* schon geschrieben waren“. (*Theorie*, 538) Adorno war es nicht möglich, die *Ästhetische Theorie* zu vollenden, die er im Mai 1961 mit dem Diktat einer ersten Version begonnen hatte. So wurde der Text als Fragment mit zahlreichen Paralipomena schließlich nach seinem Tode im Jahre 1969 veröffentlicht. Es ist unmöglich, den genauen Zeitpunkt der Konzeption zu ermitteln, aber das Werk ist ohne Zweifel ein Projekt gewesen, das Adorno „ein Leben lang“ vor sich „hergeschoben“ (*Theorie*, 538) hat<sup>10</sup>. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Grundgedanken der *Ästhetischen Theorie*, auf jeden Fall in ihrer embryonalen Form, bereits zu dem Zeitpunkt, als Thomas Mann am *Doktor Faustus* arbeitete, vorhanden waren, und daß sie einen Teil ihrer Gespräche ausmachten. Obwohl die *Ästhetische Theorie* erst viel später als der *Doktor Faustus* aufgezichnet und veröffentlicht wurde, so vermittelt dieses Werk dennoch eine umfassendere ästhetische Methodologie zur Erfassung der Zentralthematik des Romans und der erzählerischen Leistung Thomas Manns als die übrigen Adorno-Texte. Während die *Dialektik der Aufklärung* einen Zugang zur Geschichtsphilosophie des Romans eröffnet und die *Philosophie der neuen Musik*, wie der Titel besagt, einen Schlüssel zum Verständnis der Funktion der Musik liefert, so stellt Adornos *Ästhetische Theorie* ein Interpretationsmittel dar, das Adornos Gedanken in den verschiedensten Bereichen der Geschichtsphilosophie, Musik, Kunst, Literatur und Moderne zu einer konsistenten Theorie integriert, ohne in ein System oder eine leicht anwendbare Methodik zu verfallen.

Adornos bekannte Formel vom „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social“ (*Theorie*, 16, 340, u. a. m.) erfaßt zwar den Zentralgedanken seiner Ästhetik, erfordert jedoch weitergehende Reflexion im Zusammenhang

<sup>10</sup> Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* wird als *Theorie* mit Angabe der Seitenzahl nach der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe (4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980) zitiert, die mit Band 7 der *Gesammelten Schriften* text- und seitenidentisch ist. Die Taschenbuchausgabe enthält ein nützliches Sachregister, das in Bd. 7 der *Gesammelten Schriften* fehlt.

einer Interpretation des *Doktor Faustus*. Das Für-sich-Seiende der Kunst und ihre Beziehungen zur Gesellschaft sind nur ein Aspekt der Kunst, wie Adorno sie definiert hat, und dieser Aspekt wird oft im Sinne von Opposition oder Antithesis mißverstanden. Für Adorno konstituiert sich Kunst jedoch nicht nur als Antithesis, sondern vor allem als Identität des Nichtidentischen. Wie er in der *Ästhetischen Theorie* formuliert hat, sind Kunstwerke, einschließlich autonomer Kunstwerke, „bis in die Bildung ihrer Autonomie hinein [...] nicht nur Kunst, sondern auch ein dieser Fremdes, Entgegengesetztes [...]. Ihrem eigenen Begriff ist das Ferment beigemischt, das ihn aufhebt.“ (*Theorie*, 14) Besonders moderne Kunst „übt das Mönchhauskunststück einer Identifikation des Nichtidentischen ein“. (*Theorie*, 41)

In seiner Kritik von Hegels *Ästhetik* hat Adorno besonders dessen negative Bewertung der Prosa hervorgehoben. Mit seiner Ablehnung der Prosa erweise sich Hegel blind gegen die Evolution der modernen Kunst. Aus diesem Grunde nennt Adorno Hegels *Ästhetik* „klassizistisch reaktionär“. (*Theorie*, 119) Prosa ist für Adorno nicht nur „der von nichts zu verwischende Reflex der Entzauberung der Welt in der Kunst, nicht nur ihre Adaption an befangene Nützlichkeit“ (*Theorie*, 119), sondern vor allem notwendig zur Erfahrung des Nichtidentischen in der modernen Kunst. Es ist im Zusammenhang mit dem *Doktor Faustus* bedeutungsvoll, daß Adorno der Dissonanz in der modernen Kunst eine ähnliche Funktion zuweist. Was Hegel als einen Mangel der Kunst betrachtet, definiert Adorno als deren Wesen. Deshalb spricht Adorno vom Versagen der Hegelschen Philosophie:

Das Nichtidentische taugt ihm [Hegel] einzig als Fessel der Subjektivität, anstatt daß er dessen Erfahrung als Telos des ästhetischen Subjekts, als dessen Emanzipation bestimmte. (*Theorie*, 119)

Das Problem der Identität des Nichtidentischen spielt besonders bei der Beziehung von Kunst und Gesellschaft eine Rolle, sogar im Hinblick auf Kunsttechnik. Wie Adorno bemerkt, hat Kunst seit jeher „kunstfremde Gegenstände“ absorbiert, aber es erscheint als ein besonderes Kennzeichen der Moderne, daß die kunstfremden Gegenstände in das Formgesetz der Kunst „nicht gänzlich verwandelt eingehen“ (*Theorie*, 201). Man denke nur an die Montage. Adorno führt diese Erscheinung auf den Druck zurück, den die soziale Realität auf die Kunst ausübt:

Während sie [die Kunst] der Gesellschaft opponiert, vermag sie doch keinen ihr jenseitigen Standpunkt zu beziehen; Opposition gelingt ihr einzig durch Identifikation mit dem, wogegen sie aufbegehrt. (*Theorie*, 201)

In seinen Ausführungen über die Theorie des individuellen Kunstwerks diskutiert Adorno die Frage der künstlerischen Einheit, d. h. die Identität des

Einen und des Vielen. Zur Veranschaulichung des Problems wählt Adorno die Homerische Erzählung von der Penelope, die während der Nacht auftrennt, was sie über Tag gewebt hat, und nennt diese Episode „eine ihrer selbst unbewußte Allegorie von Kunst“:

Was die Listige an ihren Artefakten verübt, das verübt sie eigentlich an sich selbst. Seit dem Homerischen Gedicht ist die Episode nicht, wofür sie leicht mißverstanden wird, Zutat oder Rudiment sondern eine konstitutive Kategorie der Kunst: diese nimmt durch jene die Unmöglichkeit der Identität des Einen und des Vielen als Moment ihrer Einheit in sich hinein. (*Theorie*, 278)

Wie Adorno argumentiert, „haben die Kunstwerke ihre List“ (*Theorie*, 278) nicht weniger als die Hegelsche Vernunft.

Im Hinblick auf die politische Funktion der Kunst bemerkt Adorno, daß Kunstwerke gegen die Herrschaft mittels Mimesis an diese opponieren:

[Kunstwerke] müssen dem herrschaftlichen Verhalten sich angleichen, um etwas von der Welt der Herrschaft qualitativ Verschiedenes zu produzieren. Noch die immanent polemische Haltung der Kunstwerke gegen das Seiende nimmt das Prinzip in sich hinein, dem jenes unterliegt und das es zum bloß Seienden entqualifiziert. (*Theorie*, 430)

Im engeren Rahmen der willkürlichen Beherrschung in der Kunst selbst in Form rationaler Beherrschung von Material und Verfahrensweisen, die aufzuheben ist, erklärt Adorno, daß

[die] Verfemung des willkürlichen, beherrschenden Moments an der Kunst [...] nicht der Herrschaft [gilt] sondern deren Entsühnung dadurch, daß das Subjekt die Verfügung über sich und sein Anderes in den Dienst des Nichtidentischen stellt. (*Theorie*, 430)

Schließlich hat Adorno nicht gezögert, sogar den Begriff der Gestaltung, der für die traditionelle und klassische Ästhetik von entscheidender Bedeutung ist, als peinlich zu bezeichnen. Auf dialektische Weise argumentiert Adorno, daß das Kunstwerk „desto höher rangiert, [...] desto mehr gestaltet [ist], je weniger darin verfügt ist. Gestaltung heißt Nichtgestalt.“ (*Theorie*, 430)

Zusammenfassend wird Kunst in allen Aspekten von Adorno nicht in Form von Opposition oder Antithesis einiger unwandelbarer Prinzipien verstanden, wie etwa Kunst und Leben, Geist und Leben oder Apollinisches und Dionysisches in Nietzsches Ästhetik, sondern in Form ihres „Bewegungsgesetzes“. Wie Adorno in der Einleitung zu seiner *Ästhetischen Theorie* definiert, bestimmt sich Kunst

[...] im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist. Das spezifisch Kunsthafte an ihr ist aus ihrem Anderen: inhaltlich abzuleiten; [...]. Sie ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Prozeß damit. (*Theorie*, 12)

In dieser Hinsicht läßt sich Adornos *Ästhetische Theorie* als Dialektik einer Kunst verstehen, die sich danach sehnt, Nicht-Kunst zu werden, doch dazu

total unfähig ist. Das Kunstwerk „intendiert Nichtidentität, wird jedoch durch Intention zum Identischen“. (*Theorie*, 41) Wie Adorno an anderer Stelle ausführt, konstituiert das Kunstwerk „in seiner Differenz vom Seienden [...] sich relativ auf das, was es als Kunstwerk nicht ist und was es erst zum Kunstwerk macht“. (*Theorie*, 19) Die Autonomie des Kunstwerks läßt sich ohne Bezug auf sein Anderes nicht verwirklichen: Es gibt nach Adorno keine Kunst ohne Nicht-Kunst.

Diese Zusammenfassung ist jedoch unvollständig ohne Erwähnung der von Adorno hervorgehobenen Leidenserfahrung im Kunstwerk. Das Kunstwerk gilt ihm als letztes Medium, das die Wahrheit des Leidens im Zeitalter des unvorstellbaren Terrors zum Ausdruck bringt. Adorno wollte lieber auf die Kunst überhaupt verzichten, „als daß sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre Substanz hat“. Er beschließt seine *Ästhetische Theorie* mit dem Satz: „Was aber wäre Kunst als Geschichtsschreibung, wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten Leidens abschüttelte.“ (*Theorie*, 387)

Adorno weist diese Eigenschaft der Kunst in ihrer historischen Gesamtentwicklung von ihren Anfängen bis ins 20. Jahrhundert zu. Auf der anderen Seite glaubte er jedoch, daß die Kunst in vergangenen Jahrhunderten Trost und Versöhnung vermittelt hätte, während die moderne Kunst dazu nicht mehr fähig sei. In diesem Zusammenhang bezieht sich Adorno auf das Hegelsche Motiv von der „Kunst als Bewußtsein von Nöten“. (*Theorie*, 35)<sup>11</sup> Immer wieder verbindet er Kunst und Leiden miteinander aus dem Grunde, daß das Leiden auf Jahrhunderte aus der Kunst verdrängt worden war, als die Kunst noch im Dienst der Religion und Theologie stand und Erlösung vermittelte. Die Kunst hatte mit anderen Worten die Funktion der Affirmation. Aber angesichts der Realität der Moderne „ist das affirmative Wesen der Kunst [...] zum Unerträglichen geworden“. (*Theorie*, 10) Das bedeutet jedoch nicht, daß ältere Kunst Trost bringen sollte, während die moderne Kunst das Bewußtsein von Nöten ist, sondern seiner Meinung nach bewegt sich die Kunst zwischen den Polen von Trost und Leiden, ohne das eine ganz gewesen zu sein und das andere ganz zu werden<sup>12</sup>. Wie Adornos Schlußfolgerung lautet: „So wenig ist sie [die Kunst] auf die generelle Form des Trostes zu bringen wie auf die von dessen Gegenteil.“ (*Theorie*, 11)

Trotzdem läßt sich die historische Entwicklung der Kunst vom Trost zum Bewußtsein des Leidens, die zum Verständnis vom *Doktor Faustus* von funda-

<sup>11</sup> Es mag sich dabei um eine Fehlinterpretation dieses Motivs von seiten Adornos handeln. Siehe dazu Jürgen Trabant, „Bewußtseyn von Nöthen“. Philologische Notiz zum Fortleben der Kunst in Adornos ästhetischer Theorie, *Text + Kritik*, Sonderband Adorno, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: Text + Kritik 1977, S. 130–135.

<sup>12</sup> Siehe dazu Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: de Gruyter 1979, S. 20–24.

mentaler Bedeutung ist, auf Adornos Ästhetik zurückführen, wenn man sie nicht simplifiziert. Adrian Leverkühn vertritt eine ähnliche Vorstellung von der Kunst, wie sie einst war und in Zukunft wieder sein wird: „Eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf du und du.“ (GW VI, 429) Doch ist er sich der historischen Situation bewußt und durchaus klar darüber, daß in seinem Jahrhundert eine Kunst mit „Stallwärme, Kuhwärme“ (GW VI, 94), wie er es nennt<sup>13</sup>, nicht nur unmöglich geworden ist, sondern auch zurückzuweisen ist. Wie Leverkühn nach dem Tode seines geliebten Neffen Echo erklärt:

Das Gute und Edle, [...], was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel [*es soll nicht sein*]. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen. [...] Die Neunte Symphonie. (GW VI, 634)

Sogar Serenus Zeitblom wird sich am Ende des Zweiten Weltkrieges bewußt, daß der *Fidelio* oder die *Neunte Symphonie* der deutschen Bevölkerung nicht mehr als legitimer Trost in ihrer historischen Situation nach 1945 dienen können:

Nun kann nur dieses uns frommen, und nur dieses wird uns aus der Seele gesungen sein: die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist. (GW VI, 643)

Die symphonische Kantate „Dr. Fausti Weheklag“, Leverkühns letzte Komposition, ist die legitime künstlerische Antwort auf die historische Situation und wird ausdrücklich als „Lied an die Trauer“ präsentiert, als negative Kontrafaktur von Beethovens *Neunter Symphonie*. Adorno faßt den Begriff der Kunst nicht so ausdrücklich historisch wie Thomas Mann im *Doktor Faustus*, sondern mehr als Gegensatz zur Wirklichkeit, der sie sich nicht unterwerfen will. Die meisten Beispiele, die Adorno in der *Ästhetischen Theorie* zur Veranschaulichung heranzieht, sind der modernen Kunst entnommen. Obwohl er den Trost der Kunst nicht verleugnet, so vermag er dennoch sein Werk nicht anders abzuschließen als mit einem Hinweis auf die Kunst als „das Gedächtnis des akkumulierten Leidens“. (*Theorie*, 387)

Diese Definition der Kunst läßt sich als theoretischer Ansatz *ex post facto* auf Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* anwenden, in dem die Kunst als „Geschichtsschreibung“ und als „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“ fun-

<sup>13</sup> Es ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, daß sowohl Adorno als auch Schoenberg das Attribut „animalischer Wärme“ für die Kunst der Moderne verworfen haben (s. *Philosophie der neuen Musik*, S. 113, *Theorie*, 70). Unter dem Einfluß von Leverkühn verwendet Zeitblom den identischen Begriff beim Abschluß des Gespräches zwei Seiten weiter (GW VI, 96).

giert, sowohl im Hinblick auf das Zentralthema als auch auf die Erzähltechnik. Adrian Leverkühns Karriere als Komponist und die Entwicklung seiner Kunst sind im einzelnen als Historiographie der modernen Musik im Sinne von Adornos *Philosophie der neuen Musik* von Kritikern wie Karol Sauerland und anderen nachgezeichnet worden<sup>14</sup>. Als Komponist ist Leverkühn nicht nur „der Repräsentant der deutschen Seele“ und ihrer Musikalität, wie Thomas Mann in seinem Vortrag über ‚Deutschland und die Deutschen‘ von 1945 erklärt hat (GW XI, 1131–1132), sondern er ist auch ein Zeuge für die Evolution der modernen Kunst im 20. Jahrhundert. Adrian ist sich der „Krise des künstlerischen Scheins“ bewußt, die auch Adorno als Krise der modernen Kunst erfaßt. (*Theorie*, 154–170) Von Anbeginn seiner Karriere im Jahre 1910 stellt sich ihm sein Komponieren als „Kunstarbeit zum Zweck des Scheins“ dar, gegen den er sich wehrt. Er quält sich mit der Frage, ob bei dem Stand des Bewußtseins, der Erkenntnis und des Wahrheitssinnes seiner Zeit „dieses Spiel noch erlaubt, noch geistig möglich, noch ernst zu nehmen“ sei. Ob nicht bei der Problematik der gesellschaftlichen Zustände „aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zur *Lüge* geworden“ sei. Nach Leverkühn ist das Kunstwerk zum „Trug“ (GW VI, 241) geworden. Serenus Zeitblom beschließt diese frühe Theoriediskussion im Kapitel XXI mit einem Zitat von Adrian, das seine Entsprechung in Adornos *Philosophie der neuen Musik* findet:

Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden. (GW VI, 242, siehe dazu *Philosophie der neuen Musik*, S. 46)<sup>15</sup>

Wegen der historischen Lage der Kunst selbst hegt Leverkühn Skrupel hinsichtlich ihrer Autonomie und bezweifelt die Form „als Schein und Spiel“. (GW VI, 243) In den Brentano-Liedern ironisiert Leverkühn deren Tonalität auf eine Weise, die Zeitblom als „Travestie der Unschuld“ (GW VI, 242) erscheint.

In der nächsten Theoriediskussion mit Zeitblom, in der Adrian sein neues System entwickelt, verbindet er den Begriff künstlerischer Freiheit mit dem der Sterilität und postuliert „rationale Durchorganisation“ als remedurverheißendes Gegenmittel zu diesem Dilemma. (GW VI, 253–256) Es ist bedeutungsvoll, daß Zeitblom alles, was Leverkühn an diesem Nachmittag zur Sprache bringt,

<sup>14</sup> Karol Sauerland, „Er wußte noch mehr...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos, a. a. O. Hansjörg Dörr hat im Anhang seines Aufsatzes von 1970 sämtliche offensichtlichen Textparallelen zwischen Adornos Schriften und dem *Doktor Faustus* zusammengestellt (siehe Wiederabdruck in *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 2. Teil, S. 69–83).

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 239), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 46. Diese Ausgabe ist text- und seitenidentisch mit Band 12 der *Gesammelten Schriften* Adornos.

„das Gepräge der Schmerzen zu tragen, in ihrem Zeichen zu stehen“ scheint. Wenn es sich zu diesem Zeitpunkt vordergründig nur um den vererbten Migränedruck handelt, so werden Adrians Gedanken doch ausdrücklich mit Leiden in Verbindung gebracht. Ihre Bedeutung wird unterstrichen, wenn auch nur andeutungsweise, indem Leverkühns Ästhetik damit charakterisiert wird, daß ihre Grundgedanken „mit Schmerzen zusammenhängen“. (GW VI, 259) Nach Karol Sauerland wird der Leser damit aufgefordert, Leverkühns Leiden mit dem der Menschheit zu identifizieren, und die Erwartung erweckt, daß Leverkühns erfolgreiche Kompositionen Zeugnis ablegen vom Leiden der Menschheit im 20. Jahrhundert<sup>16</sup>. Als Komponist ist Leverkühn nicht nur „ein Held unserer Zeit“, ein Mensch, der das Leid der Epoche trägt“, wie ihn Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* charakterisierte (GW XI, 203), sondern seine Musik reflektiert auch das Leiden seines Jahrhunderts. Sowohl der Begriff der „rationalen Durchorganisation“ als auch die zentrale Bedeutung des Leidens gehen auf Adorno zurück, bei dem sie Grundgedanken seiner *Ästhetischen Theorie* bilden<sup>17</sup>.

Im Stadium des Teufelpaktes, besonders während des halluzinierten Gesprächs mit dem Teufel als Musikkritiker, legt sich dieser die Maske Adornos zu. Leverkühn charakterisiert den Teufel dieser Gesprächsphase höchst gering-schätzig als „Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt“, als einen „Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt“. (GW VI, 317) Zu diesem Zeitpunkt gilt die moderne Kunst immer noch von der Gefahr der Unschöpferischen bedroht. „Kunst wird Kritik“, wie Leverkühn in seinem Protokoll der halluzinierten Unterredung festhält. Der Teufel erweist sich durchaus im Sinne Leverkühns als werkfeindlich:

Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. [...] Zulässig ist allein noch [...] der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick. (GW VI, 320f.)

Aus historischen Gründen sind gewisse Dinge nicht mehr möglich: „Der selbstgenügsame Schein der Musik selbst ist unmöglich geworden und nicht zu halten.“ (GW VI, 321) Die Parodie als Mittel zur Überwindung der künstlerischen Zeitkrise wird von Leverkühn zornig abgelehnt. Der berühmte „Durchbruch“, der vom Teufel versprochen wird, ist eine Lösung im Sinne Nietzsches. Erlebnis und Gefühl im Gegensatz zu Vernunft und Kritik werden vom Teufel als Gegenmittel empfohlen: „Ist [...] Wahrheit nicht Erlebnis und Gefühl? Was dich erhöht, was dein Gefühl von Kraft und Macht und Herrschaft vermehrt,

<sup>16</sup> Karol Sauerland, „Er wußte noch mehr...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos, S. 137.

<sup>17</sup> Siehe Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, S. 20–24, 33–36.

[...], das ist die Wahrheit.“ (GW VI, 323) Diese Wahrheit ist die dionysische Lösung, die von Gustav von Aschenbach im *Tod in Venedig* (1912) mit fatalen Folgen für sein Leben und Werk erwähnt wird. Konfrontiert mit derselben Alternative, trifft Leverkühn eine völlig andere Wahl, allerdings mit ähnlich fataler Konsequenz. Er folgt Adornos Theorie der Kunst, die ihn zwar nicht vom Leiden oder vom Tode bewahrt, aber ihm am Ende seines Lebens die Erschaffung eines Kunstwerks der Moderne ermöglicht, das im höchsten Moment der Verzweiflung eine Antwort auf die Krise der Kunst und seines Zeitalters zu geben vermag.

Thomas Manns Roman zeigt, wie Leverkühns Karriere als Komponist paradigmatisch die einzelnen Stadien der Kunst durchläuft, die deren Versagen im Sinne von Adornos *Ästhetischer Theorie* reflektieren und die zu einem gewissen Grade den Phasen entsprechen, die Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* zur Charakterisierung der Entwicklung von Arnold Schoenbergs Musik aufgestellt hat<sup>18</sup>. Die frühe Phase der Schoenbergschen Musik, der Expressionismus der freien Atonalität um 1910, wird dort von Adorno wegen ihres Mangels an Reflexion kritisiert, während die zweite oder mittlere Phase nach 1923 mit der Entwicklung des Zwölftonsystems wegen der totalen Beherrschung des Materials in der Reihentechnik und ihrer Intoleranz gegenüber dem Nichtidentischen abgelehnt wird. Diese Phase ist von der Gefahr des Umschlags in die Barbarei gekennzeichnet. Nur die letzte Phase, Schoenbergs Exilperiode ab 1933, von Adorno als „Spätstil“ charakterisiert, findet auf Grund einer neuen „Souveränität“ seine Zustimmung, insofern das kompositorische Subjekt ein neues Verhältnis zum musikalischen Material gewinnt. Adornos *Philosophie der neuen Musik* enthielt mehr Schoenberg, als Thomas Mann erkannt haben mag. Wie Jan Maegaard nachgewiesen hat, ist deshalb „viel mehr Schoenberg in die Kompositionen Adrian Leverkühns hineingegossen“ worden, als es Thomas Manns „Intentionen entsprochen hat“<sup>19</sup>. Angesichts dieser Unkenntnis war Thomas Manns Überraschung über Schoenbergs vehement negative Reaktion auf die musikologischen Implikationen seines Romans sicherlich aufrichtig<sup>20</sup>,

<sup>18</sup> Siehe dazu Bernhard Schubert, ‚Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns *Doktor Faustus*‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, Berlin 1986, S. 587–588. – Zum Namen Schoenberg ohne Umlaut im vorliegenden Artikel sei angemerkt, daß der Komponist seit Beginn des amerikanischen Exils auf dieser Schreibweise bestand.

<sup>19</sup> Jan Maegaard, ‚Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schoenberg-Streit‘, *Gedenkschrift für Thomas Mann 1875–1975*, S. 219.

<sup>20</sup> Das Typoskript vom *Doktor Faustus*, das Helen T. Lowe-Porter für die Übersetzung ins Englische vorlag und heute in der Beinecke-Library der Universität Yale aufbewahrt wird, zeigt eindeutig, daß Thomas Mann seine Komponistenfigur gegen Schoenberg abzusetzen suchte, indem er Zeitblom bestätigen läßt, daß Adrian Leverkühn keinerlei Fühlung mit der Wiener Schule hatte. Dieser Absatz, der die Zwölfton-Technik ausdrücklich erwähnt, ist in die endgültige Fassung nicht aufgenommen worden.

doch der Komponist und Nachbar im Exil war gleichermaßen berechtigt zu seinem Protest gegen den fiktionalen Doppelgänger und dessen Musik.

Die Deutungskategorie des „Spätstils“ hatte Adorno zunächst in einem Aufsatz über Beethovens Spätwerk entwickelt und später auf Schoenberg übertragen. Thomas Mann war mit dem Wortlaut von Adornos Aufsatz aus dem Jahr 1937 vertraut. Es ist allgemein bekannt, daß Adornos Interpretation der letzten Beethoven-Sonaten nahezu wortidentisch ist mit Wendell Kretzschmars Vortrag über Beethovens opus 111 in Kapitel VIII<sup>21</sup>. Nach diesen Ausführungen gehen in dieser Sonate

das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, [...] da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrschtesten Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche [...] sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins [...] Kollektive groß und geisterhaft eintrete. (GW VI, 74)

Auf diese Weise stellt Beethovens Klaviersonate opus 111 das typologische Vorbild der Kunst als Identität des Nichtidentischen für Adrian Leverkühns letzte Komposition dar.

In der symphonischen Kantate „Dr. Fausti Weheklag“ gelingt Leverkühn schließlich die Vollendung eines authentischen Kunstwerks, wie es in Beethovens Sonate opus 111 präfiguriert und in Leverkühns Theoriediskussion mit Zeitblom im Jahre 1910 vorweggenommen ist. Die Evolution der Leverkühnschen Kunst kulminiert an diesem Punkt in einem Umschlag von höchster Formstrenge zum freien Gefühlsausdruck, ohne dem Chaos dionysischer Raselei zu verfallen, wie es Nietzsche (und mit ihm der Teufel in der Adorno-Maske) propagiert hatte.

Mit Zeitbloms Worten wird der „Durchbruch“ durch einen dialektischen Prozeß erreicht, durch welchen sich der „Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit [...] vollzieht“. (GW VI, 644) Dieser dialektische Prozeß hebt jedoch nicht die „rationale Durchorganisation“ auf, sondern produziert vielmehr die Identität von „äußerster Kalkulation“ (GW VI, 647) mit dem Rein-Expressiven. Der Leser wird bei diesen Worten an Zeitbloms frühes Gespräch mit Leverkühn im Jahre 1910 erinnert, als der Komponist seine neue Methode erläuterte, in der „das Subjektive und Objektive sich bis zur Ununterscheidbarkeit“ verschränken:

<sup>21</sup> Zum Wiederabdruck des Aufsatzes siehe Theodor W. Adorno, ‚Spätstil Beethovens‘, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 13–17 (seiten- und textidentisch mit Bd. 17 der *Gesammelten Schriften*). Zur Diskussion s. Hansjörg Dörr in *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 2. Teil, S. 51, 69–71; sowie Bernhard Schubert, a. a. O., S. 589–590.

Eines geht aus dem andern hervor und nimmt den Charakter des anderen an, das Subjektive schlägt sich als Objektives nieder und wird durch das Genie wieder zur Spontaneität erweckt. (GW VI, 254)

Zur Interpretation dieser höchst spezifischen Eigenschaft der Faust-Kantate läßt sich Adornos Begriff der „Identität des Nichtidentischen“ heranziehen<sup>22</sup>. Zeitblom bezieht sich ausdrücklich auf die „substantielle Identität des Seligsten mit dem Gräßlichsten, die innere Einerleiheit des Engelskinder-Chors mit dem Höllengelächter“. (GW VI, 645) Diese „substantielle Identität“ war bereits in Leverkühns Oratorium „Apocalipsis cum figuris“, einer Komposition, die eine Vorstufe zur Faust-Kantate bildet, versuchsweise angewendet worden. Aber was in dem vorangegangenen Werk lediglich eine „formale Utopie“ gewesen war, wird in der Faust-Kantate „universell“, ergreift das Gesamtwerk und läßt es „vom Thematischen restlos verzehrt sein“. (GW VI, 645)

Es ist allgemein bekannt, daß Thomas Mann die Konzeption von Leverkühns letzter Komposition und einige der zentralen Abschnitte der Analyse dieses Werkes bis in den Wortlaut hinein Adorno verdankte. (GW XI, 172ff., 292–294)<sup>22</sup> Ursprünglich wollte Mann seinen Protagonisten mit einem Fragment in den Händen sterben lassen, etwa so wie Aschenbach mit dem Fragment seines Essays, mit jenen berühmten „anderthalb Seiten erlesener Prosa“. (GW VIII, 493) Aber im Fall des *Doktor Faustus* verstand es Adorno, den Autor dazu zu überreden, daß er Leverkühn seine letzte Komposition vollenden ließ. Diese Entscheidung erforderte eine detaillierte Beschreibung und Analyse des Werkes. Thomas Mann schrieb zu diesem Zeitpunkt bereits am folgenden Kapitel und mußte die Arbeit an Kapitel XLVI wiederaufnehmen, um es nach Adornos Vorstellungen umzuarbeiten. Als er die erste Fassung dieses Kapitels seinem „Wirklichen Geheimen Rat“, wie er Adorno in der Zueignung des ausgedruckten Romans nannte (GW XI, 293), vorgelesen hatte, mußte Thomas Mann zugeben, daß es im Hinblick auf die Gesamtkonzeption mißlungen war. Thomas Mann fand Adornos Kritik nicht nur berechtigt, sondern nahm sie auch ohne weitere Verstimmung an. (GW XI, 293–294)<sup>23</sup> Er verfertigte eine zweite, gründlich überholte Fassung dieser Passagen des Kapitels, um der Gesamtkonzeption entsprechend ein vollendetes Werk von Leverkühn, das einen „Durchbruch“ bedeutet, an das Ende des Romans zu stellen.

Von Adorno stammt ebenfalls der geniale Einfall, Fausts Identität als eines „bösen und guten Christen“ zum Generalthema der Kantate zu machen. (Voss,

<sup>22</sup> Adorno verwendet den Begriff in der *Ästhetischen Theorie* nicht einheitlich, doch aufgrund des Registers der Taschenbuchausgabe läßt sich nachweisen, daß die Mehrzahl der Belege dieser Formulierung entsprechen bzw. daß sich die Verwendung des Begriffs in dieser Formulierung textlich rechtfertigen läßt (s. S. 14, 114, 202, 212, 219, 243, 263, 278f.).

<sup>23</sup> Siehe dazu auch Voss, 188, 197.

197) Der zwölfsilbige Satz aus dem Volksbuch der *Historia von D. Johann Fausten* von 1587 – „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ –, der höchst sinnreich der Methode der Zwölftonmusik entspricht, bringt in Wort und Musik die „Identität des Nichtidentischen“ zur Darstellung. (GW VI, 646)

Diese entstehungsgeschichtlichen Fakten machen damit Adorno aber nicht zum mitverantwortlichen Verfasser des *Doktor Faustus*, noch läßt sich der Modernismus des Romans auf Adornos geschichtsphilosophische Analyse der modernen Musik reduzieren. Es bedurfte des Paradigmawechsels von Nietzsches Antithetik der Kunst zu Adornos Auffassung der Kunst als Identität des Nichtidentischen, um die Modernität des Romans zu bewirken. Sie besteht darin, daß „das eigentümlich Wirkliche“, das dem Roman anhaftet, zugleich einen „Kunstgriff“ zur Realisierung „von etwas Fiktivem“ darstellt. Es ist m. E. die Identität von „Realität“ und „Irrealität“, bzw. von „Vollrealität“ und „Realitätsüberwindung“, – Thomas Mann spricht davon immer wieder in der *Entstehung des Doktor Faustus* (GW XI, 165, 160, 159) –, die den Roman der Moderne zuordnet<sup>24</sup>. Der *Doktor Faustus* schafft eine eigene Welt, indem er die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge ins Kunstwerk hineinnimmt und sich zugleich davon abhebt. Die Montage von Adorno-Texten und Anregungen, von manchen als Mangel an Originalität empfunden<sup>25</sup>, wird selbst zu einem Merkmal der Moderne. Als nicht völlig integrierte Bestandteile der Romanfiktion bilden diese Textpassagen das *sine qua non* ihrer Kunst. (*Theorie*, 201) Sie verschaffen dem Roman neben anderen Merkmalen der Moderne, wie Zwang zum Neuen, Experimentalcharakter, Konstruktivismus und Dissonanz<sup>26</sup>, die Identität des Nichtidentischen, die den *Doktor Faustus* zum autonomen Kunstwerk der Moderne macht.

Das Kapitel XLVI demonstriert, daß die Identität des Nichtidentischen, die von Leverkühn bereits versuchsweise für das apokalyptische Oratorium verwendet worden war, jetzt zum beherrschenden Grundprinzip seines Werkes wird:

jene Identität, die zwischen dem kristallinen Engelschor und dem Höllengejohle der „Apokalypse“ waltet, [ist] nun allumfassend geworden [...]: zu einer Formveranstal-

<sup>24</sup> In der *Entstehung des Doktor Faustus* erkannte Thomas Mann das „Hauptverdienst“ Adornos um das Kapitel XLVI an, wollte es jedoch „nicht im Musikalischen, sondern auf dem Gebiet der Sprache und ihrer Nuancen“ sehen, „wie sie, ganz zuletzt, ein Moralisches, Religiöses, Theologisches umwerben“. (GW XI, 294).

<sup>25</sup> Zum Begriff der Moderne siehe ‚Traditionalismus und Modernismus. Kontroversen um den Avantgardismus‘, *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, hrsg. von Albrecht Schöne, Tübingen: Niemeyer 1986, Bd. 8, S. 123–250.

<sup>26</sup> Siehe z. B. Hansjörg Dörr, ‚Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des *Doktor Faustus*‘ (1970), *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 2. Teil, S. 56ff., aber auch Voss, 197.

tung von letzter Rigorosität, die nichts Unthematisches mehr kennt, in der die Ordnung des Materials total wird und innerhalb derer [...] es keine freie Note mehr gibt. (GW VI, 646)

Dieses „Höllengejohle“ ist dem „Höllengejauchz und Schandgetriller“ der schalldichten Folterkeller der Gestapo gleichzusetzen, der allegorischen Gebäudemetapher der modernen Hölle aus der Paktszene in Kapitel XXV<sup>27</sup>. Mit der Montage solcher kunstfremden Gegenstände vermag Leverkühns Kunst der Gesellschaft zu opponieren mittels Identifikation mit dem, wogegen sie protestiert. Die Folterkeller der Gestapo bilden die Nichtkunst, deren das moderne Kunstwerk zur Identifikation bedarf, um Widerstand dagegen zu leisten und seine Autonomie und Authentizität zu bewahren<sup>28</sup>.

Der formenstrenge Ansatz der Faust-Kantate, der nichts Unthematisches erlaubt und das musikalische Material der totalen Durchorganisation unterwirft, produziert die Identität der Musik als totale Form und als freier Ausdruck. „Vermöge der Restlosigkeit der Form eben wird die Musik als Sprache befreit“ (GW VI, 646 f.), erklärt Serenus Zeitblom. Technisch gesehen ist „Dr. Fausti Weheklag“ das strengste von Leverkühns Werken, es ist „ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv“. (GW VI, 647) Von Zeitblom wird die Faust-Kantate als „Spätwerk“ klassifiziert, das mit Ausnahme seiner Vorstufe in Form des apokalyptischen Oratoriums wenig gemein hat mit dem seiner früheren und mittleren Phase. Es wird ausdrücklich als „ohne Parodie“ (GW VI, 648) charakterisiert.

In seiner Analyse der Faust-Kantate nennt Zeitblom das Werk eine Umkehrung des Beethovenschen „Liedes an die Freude“ in ein „Lied an die Trauer“. Er spricht von dem „kongenialen Negativ jenes Überganges der Symphonie in den Vokal-Jubel“. Die negative Umkehrung des optimistischen Kunstwerks der Vergangenheit macht die Faust-Kantate zum Inbegriff der „Zurücknahme“, der Widerrufung des Trostes der Kunst, den Leverkühn nach dem Tode seines geliebten Neffen Echo verleugnet hatte. Zeitblom läßt keinen Zweifel daran, daß Leverkühn seine letzte Komposition „mit dem Blick auf Beethovens ‚Neunte‘, als ihr Gegenstück in des Wortes schwermütigster Bedeutung“ (GW VI, 649) schrieb. Aber nicht nur formal, sondern auch thematisch wird Beethovens *Neunte Symphonie* durch Leverkühns Werk negiert. Obwohl die Faust-Kantate die Religion nicht verleugnet, so enthält sie doch „eine Negativität des Religiösen“ (GW VI, 649) als der „einzig erlaubten Chiffre des Anderen“, wie

<sup>27</sup> Zu Adornos Begriff der Moderne und deren Merkmalen siehe Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, S. 92–108.

<sup>28</sup> Siehe meinen Aufsatz ‚Metaphysische Zeitdiagnose: Hermann Kasack, Elisabeth Langgässer und Thomas Mann‘, *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*, hrsg. von Hans Wagener, Stuttgart: Reclam 1977, S. 133–162.

Adorno als Anregung in Anlehnung an die Identität des Nichtidentischen formulierte. (Voss, 199) Wie Zeitblom ergänzend hinzufügt, was sollte „ein Werk, welches vom Versucher, vom Abfall, von der Verdammnis handelt, was sollte es anderes sein als ein religiöses Werk!“ (GW VI, 649f.) Aber es ist eine Religiosität, die ihr Ziel nur aus der Dialektik des Negativen erfährt.

Leverkühs Faust-Kantate läßt bis zuletzt „keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung“ zu. Zum Schluß aber entsteht aus dem Paradox der Identität des Nichtidentischen – dem Wesen der Kunst nach Adorno – in Analogie zur Entstehung des Ausdrucks der Klage aus der totalen Konstruktion „die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“, der Trost der Kunst der Faust-Kantate. Dieser Trost ist weder Trug noch Verrat, sondern das sprichwörtliche „Wunder, das über den Glauben geht“. (GW VI, 651)

„Dr. Fausti Weheklag“ erfüllt Adornos Forderung an die Kunst als „Geschichtsschreibung“ und als „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“. Mit dem letzten Ton der Kantate überwindet Leverkühn die Ambiguität des Kunstwerks der Moderne. „Das hohe g eines Cellos, [...] der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend“, verändert den Sinn:

der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, [...] steht als ein Licht in der Nacht. (GW VI, 651)

Die Synästhesie signalisiert Leverkühns Triumph im Untergang. Seine letzte Komposition ist am Ende mit einem Zeichen der Gnade versehen, die seinem übrigen Leben und Werk versagt blieb. Diesem Zeichen der Gnade gilt Zeitbloms Gebet für Freund und Vaterland am Ende des Romans<sup>29</sup>.

Während Gustav von Aschenbachs berühmte „anderthalb Seiten erlesener Prosa“ ein apollinisches Werk waren, das er seinem dionysischen Erlebnis am Strande von Venedig abgewann (GW VIII, 493), stellt Leverkühns Faust-Kantate den „Durchbruch“ zu einem neuen Kunstwerk dar, in dem die Identität des Nichtidentischen erreicht wird: „die Dissonanz [steht] für den Ausdruck alles Ernsten und Geistigen, das Harmonische und Tonale aber für die Welt der Hölle“<sup>30</sup>. Im *Doktor Faustus* wird das Nietzsche-Paradigma vom Antagonismus der Kunstgewalten des Apollinischen und Dionysischen zugunsten der

<sup>29</sup> Siehe Hans R. Vaget, ‚Amazing Grace. Thomas Mann, Adorno, and the Faust Myth‘, *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Madison: University of Wisconsin Press 1987, S. 168–189. Vgl. dagegen Helmut Koopmann, „Doktor Faustus“ als Widerlegung der Weimarer Klassik, *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck* (Thomas-Mann-Studien VII), Bern: Francke 1987, S. 92–109, bes. 107f.

<sup>30</sup> Gestrichene Passage aus dem Typoskript der *Entstehung des Doktor Faustus*. Siehe Abdruck in Thomas Mann, *Tagebücher 1944–1. 4. 1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 769. Siehe auch Voss, 190f.

Adornoschen Konzeption der Kunst als Identität des Nichtidentischen verworfen. „Dr. Fausti Weheklag“ ist ein Werk der Schmerzen, das nicht das Leiden seines Zeitalters verleugnet. Im Gegensatz dazu verbirgt und verleugnet die Schönheit der Aschenbachschen Werke die Leiden, aus denen sie entstanden sind. Während ihre apollinische Schönheit das dionysische Opfer des Künstlers verlangt, fordert das *l'art pour l'art* dieser Kunst den impliziten Erzähler und Leser zur Kritik heraus. Aschenbachs Kunst erschöpft sich in der Herstellung des schönen Scheins. Er vermag nicht, den Antagonismus von Kunst und Leben zu bewältigen. Leverkühn dagegen bleibt Meister seines Schicksals bis zu seinem Zusammenbruch im Mai 1930, als er seine Freunde und Bekannte zu einem letzten Abendmahl in Nachfolge des D. Johann Fausten der *Historia* von 1587, seines typologischen Vorbildes, einlädt. Sein letztes Kunstwerk sichert ihm jedoch keineswegs die Erlösung, – vor solch einer zu einfachen Versöhnlichkeit hatte Adorno den Autor gewarnt: „Nicht klingen darf es, als ob nun der Erbsünder die Gnade so geradehin in der Tasche hätte!“ Aufgrund der zweiten Fassung des Kapitels XLVI wissen wir, daß Thomas Mann, wie es heißt, all seine Kunst aufbot, „um dies zarter, vager, leiser, zweifelnder zu sagen, ja es zum Paradox zu erheben“. (Voss, 198) Es ist nur der letzte verhallende Ton von „Dr. Fausti Weheklag“, der in den Worten des unzuverlässigen Erzählers, seines Freundes und Biographen, „die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung“ (GW VI, 651) verspricht.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß Thomas Mann sich im selben Jahr, in dem der *Doktor Faustus* erschien, in einem Vortrag und Aufsatz über ‚Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung‘ (1947) von dem Philosophen, der ihn zeit seines Lebens beeinflusst hatte, distanzierte<sup>31</sup>. Abgesehen von der Kritik am offensichtlichen Mißbrauch Nietzsches durch den Faschismus und an Nietzsches Verantwortungslosigkeit als Schriftsteller, nahm Thomas Mann jedoch prinzipiell keinerlei Anstoß an den von Nietzsche aufgestellten Antithesen oder Antagonismen. Aber er erhob ausdrücklich Widerspruch gegen zwei spezifische Gegensätze: den Gegensatz von Instinkt und Intellekt und den von Leben und Moral. Thomas Mann hielt sie beide eng verbunden mit dem Problem von Kunst und Kultur und bezeichnete die ihnen von Nietzsche zugewiesene Gegensätzlichkeit als „Irrtümer“. (GW IX, 695–697) Die Verherrlichung des Lebens auf Kosten der Moral wurde von Thomas Mann als Fehlentwicklung der vitalistischen Philosophie Nietzsches und des von ihm begründeten Ästhetizis-

<sup>31</sup> Siehe dazu Adrian del Caro und Renate Bialy, ‚Rückblick nach dem Exilerlebnis. Thomas Mann und Nietzsche‘, *Exil. Wirkung und Wertung. Ausgewählte Beiträge zum Fünften Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur*, hrsg. von Donald G. Daviau, Columbia, South Carolina: Camden House 1985, S. 149–159. Vgl. dagegen Peter Pütz, ‚Thomas Mann und Nietzsche‘, *Thomas Mann und die Tradition*, S. 230.

mus identifiziert<sup>32</sup>. Von dem zweiten der Gegensätze sagte Thomas Mann: „Die Wahrheit ist, daß sie [Leben und Moral] zusammengehören [d.h., daß sie identisch sind]. Ethik ist Lebensstütze, und der moralische Mensch ein rechter Lebensbürger“. (GW IX, 696) Indem er Nietzsche hinsichtlich dieser Gegensätze, auch im Hinblick auf die Kunst, widerlegte, bestätigte Thomas Mann in seinem Aufsatz implizit Adornos Auffassung der Kunst als Identität des Nichtidentischen.

<sup>32</sup> Siehe dazu Terence J. Reed, *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford: Clarendon Press 1974, S. 411.

Hans Rudolf Vaget

Thomas Mann und James Joyce:  
Zur Frage des Modernismus im *Doktor Faustus*

Thomas Mann hat weder *Ulysses* noch *Finnegans Wake* gelesen. Gleichwohl glaubte er nach der Lektüre einer Monographie über James Joyce eine gewisse Verwandtschaft mit dem irischen Schriftsteller feststellen zu können. Im Tagebuch notierte er sich: „Zweifellos ein Bruder.“<sup>1</sup> Das war im Februar 1942, und wir können mit Sicherheit angeben, was ihn zu solchen Mutmaßungen veranlaßte: Harry Levins kurz zuvor, 1941, erschienene kritische Einführung in das Werk von Joyce, der im Januar 1941 in Zürich verstorben war. Levin nennt den Autor des *Zauberberg* „the unchallenged master of living novelists“ – eine Einschätzung, die durchaus dem außergewöhnlich hohen Ansehen entspricht, das Thomas Mann in den dreißiger Jahren in Amerika genoß – und verweist auf eine gewisse Parallelität ihrer Entwicklung vom Naturalismus zum Symbolismus, ohne jedoch die spezifisch modernistischen Merkmale der Mannschen Romane zu benennen<sup>2</sup>.

Thomas Manns Verwandtschaftsgefühl mit Joyce wurde auf eine schwere Probe gestellt, als ihm gut zwei Jahre später ein Buch über *Finnegans Wake* zu Gesicht kam<sup>3</sup>. Es stammte von Joseph Campbell, den er durch Agnes Meyer persönlich kennengelernt hatte. Diese Lektüre ließ nun starke Zweifel an der zunächst gemutmaßten Verwandtschaft mit dem Autor von *Finnegans Wake* aufkommen. Er, der in Amerika fast gewohnheitsmäßig als „the greatest living

<sup>1</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1940–1943*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1982, S. 395 (20. Februar 1942). [Künftig: Tagebuch und Datum] – Wir müssen annehmen, daß Thomas Mann mindestens seit 1926 von Joyce und seinem Ruhm wußte, denn damals unterzeichnete er einen weltweiten Protestbrief gegen den nicht autorisierten Abdruck von Teilen des *Ulysses* in der New Yorker Zeitschrift *Two World Monthly*. Zu den 167 Unterzeichneten zählten E. R. Curtius, Hamsun, Hemingway, Hofmannsthal, Valéry, Virginia Woolf, Yeats u. a. Siehe Georg Potempa, *Thomas Mann. Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen*, Morsum/Sylt: Cicero Presse 1988, S. 49f.

<sup>2</sup> Harry Levin, *James Joyce. A Critical Introduction*, Norfolk, Connecticut: New Directions 1941, S. 212.

<sup>3</sup> Joseph Campbell, Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to „Finnegans Wake“*, New York: Harcourt 1944.

man of letters“ titulierte wurde, meinte nun, daß vielleicht Joyce „das größte literarische Genie unserer Epoche sein könnte“. Allerdings ermangele ihm, wie er Agnes E. Meyer anvertraut, die „Gutwilligkeit“ und die „rezeptive Freiheit“, den großen Iren selbst zu lesen. Und was ihre Verwandtschaft betreffe, so wolle er sie „lieber nicht wahrhaben, weil, wenn sie vorhanden wäre, Joyce alles viel besser, kühner, großartiger gemacht hätte“<sup>4</sup>.

Wie ist dieser Sinneswandel zu erklären? Zweifellos trug dazu der „exzentrische Avantgardismus“ (GW XI, 205) von *Finnegans Wake* bei, den er in dem Buch von Campbell beschrieben fand. Entscheidend war aber wohl der Roman, an dem er selbst damals schrieb, *Doktor Faustus*. Dieser war zu einem Drittel gediehen, als er Campbell las. Offenbar hat ihn der Blick aus der Werkstatt des *Faustus*-Romans die Distanz erkennen lassen, die zwischen seiner literarischen Praxis und der von Joyce lag. Angesichts dieser Veränderung in Thomas Manns Reaktion auf Joyce nach Beginn der Arbeit an seinem „gewagtesten“ Werk stellt sich die Frage nach der Modernität des *Doktor Faustus* mit erhöhter Dringlichkeit. Inwieweit hat dieser Roman teil an der epochalen Erneuerungsbewegung des Romans? Und in welchem Verhältnis stehen Thomas Manns Praktiken als Erzähler zu denen des modernen Romans?

Es darf als ein Zeichen seiner Beunruhigung, ja Faszination durch das Werk und wohl auch die Reputation des Iren gedeutet werden, wenn er später, in der nachgelieferten Entstehungsgeschichte des Romans, die Distanz zu Joyce wieder ein wenig zu verringern versuchte. Dort machte er Harry Levins Aperçu, der *Ulysses* sei eigentlich „a novel to end all novels“, auch für den *Zauberberg* und *Doktor Faustus* geltend; dieser Gedanke „korrespondiert genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei“. (GW XI, 205) Das überrascht angesichts der selbstkritischen brieflichen Äußerung zu Agnes Meyer und darf dem bei Thomas Mann zumal für den *Doktor Faustus* stark ausgeprägten Verlangen nach Rezeptionssteuerung zugeschrieben werden.

Die deutsche Rezeption stand lange im Zeichen der Debatte über die weitreichenden historischen und moralischen Implikationen dieses Romans der „deutschen Katastrophe“. Demgegenüber wurde die Frage von Thomas Manns Modernismus, soweit sie überhaupt gestellt wurde, unter die Debatte über die Rolle Adornos in der „Komposition“ von *Doktor Faustus* subsumiert. Unter Modernismus verstand man weitgehend Adornos Ästhetik und Musik-Auffas-

<sup>4</sup> Brief an Agnes E. Meyer, 5. August 1944 (unveröffentlicht). Für die Erlaubnis, aus den noch unveröffentlichten Briefen Thomas Manns an Agnes E. Meyer zu zitieren, danke ich Golo Mann. – Wenig später erklärt er Bruno Walter, er könne Joyce „nicht lesen, schon weil man dazu in die englische Kultur hineingeboren sein müßte“. Brief an Bruno Walter, 1. März 1945; Thomas Mann, *Briefe 1937–1947*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1963, S. 416. [Künftig: Briefe].

sung. Was man dem Roman an modernistischen Tendenzen zugestand, wurde auf Adorno zurückgeführt, während alle anderen Ingredienzen des Romans, die sich nicht als von Adorno inspiriert ausweisen konnten, dem Mannschen Traditionalismus zugeschlagen wurden.

Mit dem Abebben des Adorno-Einflusses in Deutschland und der Artikulation neuer theoretischer Ansätze – vor allem Psychoanalyse, Dekonstruktion und Diskurs-Analyse – begann sich die Frage des Modernismus in neuem Lichte darzustellen. Gleichzeitig haben neue Quellenstudien unsere Einsichten in Thomas Manns Montage- und Parodie-Verfahren vertieft, so daß nun, anstelle des *Zauberbergs* und des *Tod in Venedig*, *Doktor Faustus* in den Mittelpunkt des Interesses der Thomas Mann-Forschung gerückt zu sein scheint.

In der deutschen Thomas Mann-Literatur haben Manfred Frank<sup>5</sup> und insbesondere Rolf Günter Renner<sup>6</sup> mit einer Diskurs-Analyse der Mannschen Haupttexte neue Ansätze erarbeitet. Die lebhafteste Debatte über den *Doktor Faustus* im Kontext des Modernismus wird jedoch gegenwärtig im englischsprachigen Bereich geführt. Es scheint, wo die Last der Vergangenheit nicht so unmittelbar gespürt wird, ist der Zugang zu dem Roman weniger verstellt. Unter solchen Voraussetzungen lassen sich nicht nur seine Erzählstruktur, sondern auch die geschichtliche Problematik neu bestimmen. So hat etwa Judith Ryan in ihrem *The Uncompleted Past* betitelten Buch, das die Thematik des Widerstands im deutschen Roman verfolgt, die Sonderstellung des *Doktor Faustus* gerade darin nachgewiesen, daß er sich jeder eindeutigen Schuldzuweisung widersetzt und den Leser in ein Netz von wechselseitigen Aufhebungen verstrickt – „a mesh of equivocality [...] that leaves its readers in an agony of evaluation“<sup>7</sup>. Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis ist Mark Roche in seiner der Dekonstruktionsmethode verpflichteten Studie gekommen. Roche geht von Leverkühns Lachzwang aus, der im Lichte von Nietzsche eine weitreichende Bedeutung gewinnt und den ganzen Roman als einen konsequent ambivalenten Text mit vielfachen Selbstaufhebungen ausweist<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Manfred Frank, ‚Die alte und die neue Mythologie in Thomas Manns „Doktor Faustus“, *Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids*, hrsg. von Herbert Anton, München: Fink 1982, S. 78–94.

<sup>6</sup> Rolf Günter Renner, *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann*, München: Fink 1985.

<sup>7</sup> Judith Ryan, *The Uncompleted Past. Postwar German Novels and the Third Reich*, Detroit: Wayne State U. P. 1983, S. 55.

<sup>8</sup> Mark W. Roche, ‚Laughter and Truth in *Doktor Faustus*. Nietzschean Structures in Mann’s Novel of Self-cancellations‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 60, H. 2, Stuttgart 1986, S. 309–332. Vgl. auch David Roberts, ‚Die Postmoderne – Dekonstruktion oder Radikalisierung der Moderne? Überlegungen zum Beispiel des „Doktor Faustus“, *Akten des VII. internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, hrsg. von Albrecht Schöne, Bd. VIII, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 148–153.

In ihren Untersuchungen zum modernen deutschen Roman haben sowohl Stephen Dowden als auch Russell Berman neue Perspektiven auf die historische Bedeutung des *Doktor Faustus* herauszuarbeiten versucht. Obgleich Dowden und Russell von sehr unterschiedlichen methodischen Voraussetzungen ausgehen und keineswegs dieselbe historische Zeitspanne ins Auge fassen, weisen ihre Darstellungen eine bemerkenswerte Übereinstimmung auf: Beide erblicken in *Doktor Faustus* den Endpunkt einer bestimmten Entwicklungslinie des modernen deutschen Romans. Damit wird der Roman Thomas Manns zu einem Kulminationswerk des literarischen Modernismus in Deutschland erhoben – eine Auszeichnung, die ihm in der deutschen Literaturwissenschaft kaum je zuerkannt worden ist.

Während Dowden<sup>9</sup> den modernen deutschen Roman unter den bekannten Gesichtspunkten von Wirklichkeitsverlust, Sprachkrise, Interiorität und Anti-Illusionismus betrachtet – *Doktor Faustus* partizipiert nach Dowden an allen vier Tendenzen des so verstandenen Modernismus –, wählt Russell eine eigenständige literatursoziologische Betrachtungsweise, die sich ihre Stichworte von Max Weber, der Frankfurter Schule und der Rezeptionsästhetik holt und sich als bemerkenswert produktiv erweist. Berman unterscheidet drei konkurrierende Modelle des Modernismus: ein faschistisches, ein linkes sowie ein liberales, das er „the modernism of social individuality“ nennt. Letzterem wird der *Doktor Faustus* zugeordnet, der weniger als Roman denn als Kultur-Enzyklopädie und -Anthologie zu sehen sei. Seine herausragende Bedeutung liege in der implizit und explizit geleisteten „redefinition of individuality and culture“. Berman bescheinigt dem Roman eine konsequente „Serialität“, die die Utopie eines alternativen Begriffs von Freiheit statuiere, eine Freiheit „dependent upon integration into a social totality“, sowie eine „aesthetics anticipating community.“<sup>10</sup>

Ob Thomas Manns Altersroman einem so weitgehenden, dabei bemerkenswert positiven und eindeutigen Modernismus-Begriff verpflichtet ist, muß jedoch zweifelhaft bleiben. Man tut gut, sich an seine Bescheidenheit gegenüber Joyce zu erinnern, die darauf schließen läßt, daß er sich seiner Anhänglichkeit an eher traditionelle literarische Praktiken durchaus bewußt war. Vieles deutet darauf hin, daß der Roman Thomas Manns einem älteren Modell von Modernismus verpflichtet blieb als die von Dowden und Berman in Anschlag gebrachten, und daß Thomas Manns Menschenbild – und somit auch das Verhältnis von

<sup>9</sup> Stephen D. Dowden, *Sympathy for the Abyss. A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann* (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 90), Tübingen: Niemeyer 1986.

<sup>10</sup> Russell A. Berman, *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*, Cambridge, Mass: Harvard U. P. 1986, S. 274, 276, 283, 285.

„individuality and culture“ – im wesentlichen religiös geprägt war. Dies soll anhand der Wagnerischen Erzählstrukturen sowie der Gnaden-Thematik gezeigt werden.

\* \* \*

Die zentrale Bedeutung der Gnaden-Problematik ist mit der Faust-Thematik gegeben. Kein Faust-Werk, das sich der Historizität des Faust-Mythos bewußt ist, kann von dieser Kernfrage des Mythos absehen. Auch Thomas Manns Roman, unerachtet seiner historischen Distanz zum Faustbuch der Lutherzeit, knüpft an den Gnaden-Diskurs des Mythos an und schreibt ihn gleichsam fort. Allerdings ist es bezeichnend für diese Distanz, daß bei Thomas Mann das Problem der Gnade und damit die Frage der Erlösung nicht mehr direkt, gleichsam bona fide, verhandelt wird. Diese Thematik wird unterschwellig, in einem Subtext, entfaltet. Ihr Sinn kann nur mehr ein metaphorischer sein, gewinnt aber gerade dadurch eine Polyvalenz, die auf alle Bedeutungsschichten des Romans ausstrahlt. Es ist somit einigermaßen begreiflich, daß die Relevanz des Faust-Mythos für den Roman Thomas Manns gelegentlich in Frage gestellt wurde<sup>11</sup>. Letztlich kann jedoch nicht bestritten werden, daß der Roman als Faust-Werk konzipiert wurde und daß sein Titel ihn als ein solches ausweisen soll. Entscheidend ist, daß die Biographie Leverkühns als mythische Wiederholung des Faustbuchs angelegt ist und Leverkühn – in der hochgradigen Reflektiertheit, die ihn ebenso kennzeichnet wie seinen Schöpfer – die Eingebundenheit in den Mythos zum Gegenstand seiner letzten Komposition macht. Damit ist die Frage der Gnade explizit und nachdrücklichst gestellt.

Thomas Mann selbst wertete den Rekurs auf den Faust-Mythos weniger als Beglaubigung der theologischen Thematik denn als Merkmal seines im Alterswerk besonders ausgeprägten Verfahrens der Bezugnahme auf Vor-Texte. Er führte dieses zu einer Art Poetik erhobene Prinzip auf seine „wachsende Neigung“ zurück, „alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen und das Zitat der ‚selbständigen‘ Erfindung vorzuziehen“. (GW XI, 248) Zu diesen mythischen Klischees gehörte auch Goethes *Faust*, und zwar in einem entschiedeneren Sinne als die zahllosen anderen intertextuellen Bezüge, sei es auf Dante, Shakespeare und Dostojewski oder auf die historischen, musikalischen und theologischen Quellen von Luther bis zu Nietzsche und darüber hinaus. Goethes *Faust* gehört eminent zur Sache von Thomas Manns Epochen-Roman, allein schon wegen seiner außerordentlichen Privilegierung im Kanon der zur Verhandlung stehenden Kulturtradition. Zum anderen bot Goethes Transformation des Faust-Mythos das Modell einer Säkularisa-

<sup>11</sup> Siehe Käte Hamburger, ‚Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman‘, *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Fritz Martini zum 60. Geburtstag, hrsg. von Helmut Kreuzer, Stuttgart: Metzler 1969, S. 529–553.

tion der Gnaden-Thematik, ohne die Thomas Manns Roman kaum zu denken wäre. Schließlich gebot das grundsätzlich diachronische Geschichtsbewußtsein des Romans eine Reflexion auf den Text, der wie kein anderer die Relevanz des Mythos für die Moderne erneuert und erweitert hatte. Es darf deshalb von vorneherein angenommen werden, daß der Faust-Mythos nicht nur in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern auch in der Goetheschen Umgestaltung unerläßlich ist für eine adäquate Interpretation<sup>12</sup>. Die in der älteren Literatur so ausgeprägte Tendenz, Thomas Manns Roman als Zurücknahme des Goetheschen *Faust* samt seiner Erlösungsthematik zu deuten oder gar die völlige Absenz des Goetheschen Textes in Thomas Manns polyphonem Roman-Konstrukt zu behaupten, ist deshalb schon vom Ansatz her zurückzuweisen<sup>13</sup>.

Zu diesem Phänomen der intertextuellen Abhängigkeit, die eine Funktion der prinzipiell diachronischen Geschichtsperspektive ist, bemerkt Edward Said: „The modern writer thinks less of writing originally, and more of rewriting.“ Dies gilt von Thomas Manns Werk seit seinen Anfängen<sup>14</sup> ganz allgemein und in ausgezeichnetem Maße von *Doktor Faustus* – einem Werk, das sich von dem klaren, schmerzlichen Bewußtsein herschreibt, daß „originality [...] resides in the refusal of originality“<sup>15</sup>. Thomas Manns *Doktor Faustus* exemplifiziert diesen Literaturbegriff konsequenter als der 25 Jahre ältere *Ulysses*, das allgemein anerkannte Paradigma dieser im weitesten Sinne parodistischen Schreibweise. Während Leopold Bloom, der Protagonist des Dublin-Epos, kein Bewußtsein davon hat, daß er in den Spuren eines „mythischen Klischees“ wandelt, ist Leverkühns ganze Existenz – seine Biographie wie sein Werk – von diesem Bewußtsein geprägt<sup>16</sup>. Hier bestimmt, was auf der Ebene des „Inhalts“ verhandelt wird: die Unmöglichkeit von Originalität als ästhetischer Norm, die formelle Qualität des Textes: nämlich seinen parodistischen Charakter.

In *Doktor Faustus* kommt es nicht immer und grundsätzlich zu einer Übereinstimmung zwischen dem, was der Roman von den Aporien der modernen Kunst weiß, und dem Verfahren, nach dem von diesen Aporien erzählt wird.

<sup>12</sup> Vgl. dazu besonders Eckhard Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II, Frankfurt am Main: Klostermann 1982, S. 173–288.

<sup>13</sup> Diese Tendenz ist besonders ausgeprägt bei Erich Kahler, ‚Säkularisierung des Teufels. Thomas Manns Faust‘, *Neue Rundschau* 58, Frankfurt am Main 1948, S. 185–202; Hans Mayer, *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin: Verlag Volk und Welt 1950, 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980; Eliza M. Butler, *The Fortunes of Faust*, London: Cambridge U. P. 1952; Erich Heller, ‚Fausts Verdammnis. Die Ethik des Wissens‘, *Die Reise der Kunst ins Innere und andere Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 13–54.

<sup>14</sup> Vgl. dazu meinen *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München: Winkler 1984, S. 36 ff.

<sup>15</sup> Edward Said, ‚On Originality‘, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Mass.: Harvard U. P. 1983, S. 126–139.

<sup>16</sup> Vgl. Birgit Nielsen, ‚Adrian Leverkühns Leben als bewußte mythische imitatio des Dr. Faustus‘, *Orbis Litterarum* 20, Nr. 2/3, Copenhagen 1965, S. 128–158.

Das implizierte Nicht-mehr-Können wird von einem expliziten und recht eigentlich stupenden Können in Frage gestellt – und umgekehrt. Thomas Mann fühlte sich von seiner ganzen Herkunft her – im gesellschaftlichen wie im ästhetischen Sinn – gehalten, Ordnung zu stiften, wo Unordnung herrschte, und eine Einheit zu postulieren, wo keine mehr bestand. Befangen in der literarischen Tradition – und zwar in einem beispiellos extensiven wie intensiven Maß – trachtete er, diese zu erneuern, ohne je mit ihr ganz zu brechen.

Man betrachte unter diesem Gesichtspunkt die Reihentechnik, Leverkühns revolutionäre Kompositionsmethode. Sie wird als „strenge[r] Satz“ (GW VI, 255) definiert, als ein vollkommen durchorganisiertes, gänzlich unornamentales musikalisches Verfahren, in dem es „keine freie Note mehr“ geben soll. (GW VI, 645) Man hat verschiedentlich versucht, eine Kongruenz zwischen dem musikalischen Verfahren in Leverkühns Spätwerk und Thomas Manns Roman nachzuweisen<sup>17</sup>. So spricht etwa Berman davon, daß sich der „strenge Satz“ im Roman selbst, in seiner „explicitly polyphonic structure“ niedergeschlagen habe, und weiterhin: „the novel achieves aesthetically the objectivity that it sets as a social goal.“<sup>18</sup> Doch Bermans Thesen können nur behauptet, nicht verifiziert werden. Polyphonie ist zudem kein spezifisch modernes Merkmal, und die Idee eines strengen Satzes im Sinne einer vollkommenen Organisation des Materials darf getrost als eine abwegige Utopie bezeichnet werden. Zwischen dem strengen Satz Leverkühns und der Organisation des Erzählmaterials in *Doktor Faustus* besteht keine Äquivalenz.

Kaum ein Leser wird bei der ersten Lektüre bemerken, daß große Teile des Textes durch Montage entstanden sind; er soll es auch gar nicht bemerken. Noch weniger läßt sich erkennen, in welchem außerordentlichen Umfang fremde Texte verarbeitet wurden<sup>19</sup>. Im *Doktor Faustus* hat die schon im Frühwerk Thomas Manns nachweisbare Montage-Technik ihren höchsten Entwicklungsstand erreicht. Hier treten intertextuelle Beziehungen von großer Dichte und Vielschichtigkeit auf, die über das bei Thomas Mann gewohnte Maß noch weit hinausreichen. Der amerikanische Literaturtheoretiker Harold Bloom hat eine Typologie entworfen und die unterschiedlichen Weisen, in denen sich Autoren zur literarischen Tradition ins Verhältnis setzen und ihre

<sup>17</sup> Vgl. Wolf-Dietrich Förster, „Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im *Doktor Faustus*“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49, H. 4, Stuttgart 1975, S. 694–720; Henry Hatfield, *From „The Magic Mountain“*. *Mann's Later Masterpieces*, Ithaca und London: Cornell U. P. 1979, S. 108–134.

<sup>18</sup> R. A. Berman (Anm. 10), S. 281, 286.

<sup>19</sup> Vgl. Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Tübingen: Niemeyer 1974; Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. *Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen: Niemeyer 1975.

„anxiety of influence“ produktiv machen, zu kategorisieren versucht. Bei Bloom figuriert Thomas Mann einerseits als „a great sufferer from the anxiety of influence“ und andererseits als „one of the great theorists of that anxiety“<sup>20</sup>. Das gilt jedoch nicht nur für die großen Essays, in denen Thomas Mann seine „Vorgänger“ („precursors“) identifiziert hat, sondern vor allem für *Doktor Faustus*.

Es darf als ein Kennzeichen dieser umfassenden Bezugnahme auf die deutsche Kulturtradition gedeutet werden sowie der Montage-Technik, mit der diese Bezugnahme verwirklicht ist, daß praktisch alle zentralen „Stellen“ der Erzählung überdeterminiert sind. Kaisersaschern zum Beispiel resultiert aus der Montage mehrerer Lexikonartikel zu thematisch naheliegenden Städten in Mitteldeutschland, die mit Thomas Manns eigenem Lübeck-Bild amalgamiert wurden<sup>21</sup>. Leverkühns Identität schreibt sich zu einem Teil von der alten Faust-Gestalt her, zu anderen Teilen jedoch von den Biographien Nietzsches, Robert Schumanns, Hugo Wolfs und – entscheidend – von Thomas Manns eigener. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den anderen Hauptgestalten des Romans. Die Figur der Frau von Tolna, um ein letztes Beispiel zu nennen, ist in dem Sinne überdeterminiert, als in ihr das historische Vorbild der Nadesha von Meck, Tschaikowskys unsichtbarer Freundin und Gönnerin, mit dem biographischen Modell Agnes Meyer, Thomas Manns amerikanischer Freundin und Gönnerin, verschmolzen und als eine moderne Figuration des mythischen Ewig-Weiblichen eingesetzt ist. Es gehört zum Wesen dieser diskreten Montage, daß keine Nahtstellen zu bemerken sind und die Illusion traditioneller Mimesis nicht zerstört wird. Die Thomas Mannsche Montage-Technik kennt nicht die Verfremdungspraktiken Döblins, geschweige denn von Joyce oder Dos Passos, bei denen Montage als solche und damit die Fiktionalität ihrer Texte gekennzeichnet sind<sup>22</sup>. Die Distanz zu diesen genuin modernistischen Praktiken der Montage entspricht ziemlich genau Thomas Manns persönlicher Aversion gegen die Zwölftonmusik seines Helden.

Längst ist es ein Gemeinplatz der *Doktor Faustus*-Literatur, daß sich Thomas Mann in allen die moderne Musik betreffenden Fragen auf Theodor W. Adorno stützte, seinen nicht umsonst so titulierten Wirklichen Geheimen Rat. (GW XI, 293) Sein Verständnis der Musik der Wiener Moderne bezeichnete er selbst als

<sup>20</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford U. P. 1973, S. 52.

<sup>21</sup> Vgl. Verf., „Kaisersaschern als geistige Lebensform. Zur Konzeption der deutschen Geschichte in Thomas Manns „Doktor Faustus“, *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Bern: Francke 1977, S. 200–235.

<sup>22</sup> Vgl. Victor Lange, „Thomas Mann: Tradition und Experiment“, *Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*, hrsg. von Beatrix Bludau et al., Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 566–585.

„initiierte Ignoranz“. (GW XI, 245) Adorno andererseits war ein Schüler Alban Bergs und war seit den zwanziger Jahren für die Musik Schönbergs und seines Kreises eingetreten; als Thomas Mann ihn im Juli 1943 kennenlernte, hatte er gerade seine *Philosophie der neuen Musik* im Manuskript abgeschlossen. Thomas Mann gewann ein solches Vertrauen zu der außerordentlichen musikalischen Intelligenz des um fast 30 Jahre Jüngeren, daß er ihm zwei Jahre später – ein einzigartiges Vorkommnis in seinem Schaffen – das ganze Manuskript des *Doktor Faustus*, das bis zum 33. Kapitel gediehen war, zur Begutachtung vorlegte. Adorno sprach seine völlige Zustimmung aus, und fortan wurde er von Thomas Mann noch enger als Berater herangezogen. Er war gleichsam Mitarbeiter an Leverkühns Violin-Konzert, dem apokalyptischen Oratorium und der späten Kammermusik. Er redete Thomas Mann den Gedanken aus, Leverkühns letztes Werk Fragment bleiben zu lassen und bestimmte ihn dazu, die letzten Worte des Doktor Faust im Volksbuch: „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ der Grundreihe von Leverkühns letztem Werk zu unterlegen. Kein Zweifel, die verblüffend authentisch „klingenden“, doch völlig fiktiven Kompositionen Leverkühns sind undenkbar ohne die Ideen und Einfälle sowie das bereitwillige Mitdenken Adornos. Auch Kretzschmars Exegese von Beethovens opus 111 ist Adorno abgewonnen, worauf die Invokation von „Wiesengrund“, Adornos Patronymikon, diskret verweist.

Die Zusammenarbeit mit Adorno ist beispiellos im Werk Thomas Manns<sup>23</sup>, und so mag man sehr wohl versucht sein, in dem Frankfurter Philosophen eine Art Mitverfasser des *Doktor Faustus* zu erblicken. Das ist denn auch des öfteren geschehen, wohl am entschiedensten in den Beiträgen von Karol Sauerland, der eine „völlige Abhängigkeit“ und nahezu totale Einflußnahme postuliert hat<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Vgl. dazu, neben den schon genannten Arbeiten von Förster (Anm. 17) und Bergsten (Anm. 19), Bodo Heimann, ‚Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ und die Musikphilosophie Adornos‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, H. 2, Stuttgart 1964, S. 248–266; Hansjörg Dörr, ‚Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des ‚Doktor Faustus‘‘, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, N. F. 11, Berlin 1970, S. 285–322; Jürgen Mainka, ‚Thomas Mann und die Musikphilosophie des XX. Jahrhunderts‘, *Gedenkschrift für Thomas Mann 1875–1975* (Text und Kontext Sonderreihe, Bd. 2), hrsg. von Rolf Wiecker, Kopenhagen: Text und Kontext 1975, S. 197–214; Jan Maegaard, ‚Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit‘, ebd., S. 215–222; Carl Dahlhaus, ‚Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno‘, *Jahrbuch 1982. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, 1. Lieferung, Heidelberg: L. Schneider 1982, S. 33–49; Herbert Lehnert, ‚Die Dialektik der Kultur. Mythos, Katastrophe und die Kontinuität der deutschen Literatur in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘‘, *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933–1945* (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 13), hrsg. von Alexander Stephan und Hans Wagener, Bonn: Bouvier 1985, S. 95–108; Hans Wisskirchen, *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und ‚Doktor Faustus‘* (Thomas-Mann-Studien VI), Bern: Francke 1986, S. 160–195.

<sup>24</sup> Karol Sauerland, ‚„Doktor Faustus“ ohne Adorno?‘ *Acta Wratislaviensia* 29, Wrocław 1979, S. 125–127; ders., ‚„Er wußte noch mehr...“‘. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ unter dem Einfluß Adornos‘, *Orbis Litterarum* 34, Kopenhagen 1979, S. 130–145.

Dem stehen jedoch gewichtige Belege gegenüber, die bequemerweise gern übersehen werden und die die Rede von der völligen Abhängigkeit widerlegen, wie denn auch Thomas Mann selbst keine derart weitgehende Abhängigkeit zu konzedieren bereit war<sup>25</sup>. Da ist zunächst der erstaunliche Streit Adornos mit Thomas Mann über den Schluß von „Dr. Fausti Weheklag“, dessen Schärfe in der ursprünglichen Fassung der *Entstehung* deutlicher zu erkennen ist als aus der von Erika Mann redigierten, wozu sie vom Vater autorisiert worden war<sup>26</sup>. Adorno empfand Thomas Manns ersten Entwurf zu den „höchst belasteten Seiten zu positiv, zu ungebrochen theologisch“ und verlangte, daß Leverkühns letztes Werk „die Gewalt bestimmter Negation als der einzig erlaubten Chiffre des Anderen“<sup>27</sup> zum Ausdruck bringe. Adorno setzte zwar eine Änderung durch, aber Thomas Mann hielt in dem entscheidenden Punkt – dem Vorschein der Gnade – an seiner ursprünglichen Konzeption fest. Offensichtlich ging es hier um einen höchst delikatsten Punkt von weitestreichender Bedeutung. Eine Unstimmigkeit an diesem Kulminationspunkt von Leverkühns Werk und Thomas Manns Roman hätte die ganze Anlage dieser Lebensgeschichte des deutschen Tonsetzers in Frage gestellt und damit auch die aktuellen historischen Implikationen, die dieser radikalen Revision des Faust-Mythos eingeschrieben sind. Thomas Mann und Adorno „harmonisierten“ ihre Positionen<sup>28</sup>, doch kann dieser Kompromiß nicht darüber hinwegtäuschen, daß allein schon die Tatsache ihrer Kollision an einem so entscheidenden Punkt wie diesem auf tiefreichende Differenzen schließen läßt.

Thomas Mann betrachtete sich zu keiner Zeit als das Sprachrohr der Adorno-schen Musikauffassung. Seine eigene, nicht unbeträchtliche musikalische Bildung erlaubte ihm durchaus ein selbständiges Urteil auch gegenüber dem koryphäenhaften Wissen Adornos. So ließ er es sich nicht nehmen, bei Schönberg selbst Rat und Auskunft zu holen, anstatt sich gänzlich auf dessen inoffiziellen Propheten zu verlassen. Die Tagebücher liefern dafür überzeugendere Belege als die *Entstehung*. So kann es nicht verwundern, daß – wie Carl

<sup>25</sup> Vgl. etwa den Brief an Jonas Lesser, 15. Oktober 1951, in dem Thomas Mann davor warnt, den Anteil Adornos am Roman überzubetonen: „Mit der ‚Entstehung‘ habe ich einen recht starken Scheinwerfer auf ihn gerichtet, in dessen Licht er sich in nicht ganz angenehmer Weise bläht, sodaß es bei ihm nachgerade ein wenig so herauskommt, als habe eigentlich er den ‚Faustus‘ geschrieben. Ich sage das unter uns. Meine Bewunderung für seinen außerordentlichen Intellekt ist ungeschmälert.“ Briefe III, S. 225 f.

<sup>26</sup> Zu Erika Manns Verhältnis zu Adorno vgl. jetzt: Erika Mann, *Briefe und Antworten*, hrsg. von Anna Zanco Prestel, 2 Bde, München: Spangenberg 1985.

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, ‚Zu einem Porträt Thomas Manns‘, *Neue Rundschau* 73, H. 2–3, Frankfurt am Main 1962, S. 320–327, hier S. 325.

<sup>28</sup> Adorno glaubte sich zu erinnern, daß die entscheidende, abschließende Arbeitssitzung am 14. Januar 1947 stattgefunden habe (Anm. 27); nach Ausweis von Thomas Manns Tagebuch traf man sich jedoch erst am 1. Februar.

Dahlhaus gezeit hat<sup>29</sup> – einige Positionen Leverkühns Schönberg näher stehen als Adorno, dessen *Philosophie der neuen Musik* von jenem nie ausdrücklich gebilligt wurde<sup>30</sup>. Auch konnte es Thomas Mann nicht verborgen bleiben, daß zwischen Schönberg und Adorno ein Zwist bestand, der schließlich so weit ging, daß der Komponist Adorno den Zugang zu seinem Nachlaß untersagte<sup>31</sup>. Thomas Mann hatte also gute Gründe, beide Seiten zu konsultieren. Zwar ahnte er schon früh, daß Schönberg ihm „die Freundschaft kündigen“ werde, wenn er die „Reihentechnik als Teufelswerk“<sup>32</sup> präsentiere – eine Ahnung, die sich nur allzu rasch bestätigen sollte, als Schönberg, veranlaßt durch die Zuträgerei Alma Mahler-Werfels, seinen offenen Brief an die *Saturday Review of Literature* veröffentlichte, in dem er den Autor des *Doktor Faustus* des Plagiats zieh<sup>33</sup>. Thomas Mann jedoch ließ sich durch diese Ahnung nicht darin irre machen, daß Schönberg als der Schöpferische gegenüber Adorno, dem als Musiker eigentlich Unschöpferischen, die letztlich verbindliche Autorität in Sachen neue Musik war. Als Zeichen dieses zunächst engen, quasi kollegialen Einvernehmens zwischen ihnen und ihrer aufrichtigen gegenseitigen Wertschätzung ist der Kanon zu werten, den Schönberg zu Thomas Manns 70. Geburtstag setzte<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> C. Dahlhaus (Anm. 23), S. 41 f.

<sup>30</sup> Vgl. J. Maegaard (Anm. 23), passim.

<sup>31</sup> Vgl. Victor Lange (Anm. 22), S. 574.

<sup>32</sup> Brief an Agnes E. Meyer, 28. Sept. 1944, *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*. Bd. 14/ III, hrsg. von Hans Wysling und Marianne Fischer, München/Frankfurt am Main: Heimeran/S. Fischer 1981, S. 30 [Künftig: DüD III].

<sup>33</sup> Vgl. dazu Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, 2. Aufl., München: Molden 1974 [zuerst 1968], S. 230ff.; Patrick Carnegy, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel „Doctor Faustus“*, New York: New Directions 1973, S. 37–54, 168–173.

<sup>34</sup> Siehe den Faksimiledruck des Kanons „Thomas Mann, zum 6. Juni 1945“ in: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*. Abteilung V: Chorwerke; Reihe A, Bd. 18: Chorwerke I, hrsg. von Tadeusz Okuljar, Mainz: Schott 1980, S. XV und 190. Die Partitur trägt folgende, im Rückblick ominös anmutende Widmung: „Wahrscheinlich, um Ihnen meine Schätzung auf besondere Weise zu zeigen, habe ich es mir mit diesem Kanon besonders schwer, ja fast unmöglich gemacht. Es klingt übrigens unmöglich, und ich hoffe Sie werden es nicht hören wollen (weshalb ich es auch in den alten Schlüsseln notierte). Es ist nicht ohne (aufrichtigen) Egoismus, daß ich wünsche: wir beide mögen einander noch viele Jahre gute Zeitgenossen bleiben. Herzlichst, Ihr Arnold Schönberg.“ Auf das Wort von den guten Zeitgenossen spielt Thomas Mann offenbar an, wenn er in dem später erzwungenen Zusatz zum *Doktor Faustus* eigens darauf hinweist, „daß die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schoenbergs, ist [...]“. (GW VI, 677) Dieser aber empfand darin eine weitere Herabsetzung, weil Thomas Mann ihn „einen (einen!) zeitgenössischen Komponisten und Theoretiker“ nannte. In zwei oder drei Jahrzehnten wird man wissen, wer von den beiden der Zeitgenosse des anderen war.“ Wenig später, am 2. Januar 1950, schrieb Schönberg, in Erwiderung auf Thomas Manns Schreiben vom 19. 12. 1949 (Briefe III, S. 121 f.), einen Versöhnungsbrief, mit dem „das Kriegsbeil begraben“ sein sollte. Schönberg hatte vor, bei späterer „festlicher Gelegenheit“ die Versöhnung auch publik zu machen, woran er jedoch durch seinen Tod gehindert wurde.

Abgesehen von Schönberg suchte Thomas Mann auch bei anderen Komponisten und Musikern in seinem Bekanntenkreis in Los Angeles Rat, etwa bei Ernst Krenek, dessen Handbuch *Music Here and Now* er angelegentlich studierte, oder bei Hanns Eisler, Ernst Toch, Otto Klemperer sowie vor allem Igor Strawinsky, den Adorno allerdings zum Gegenbeispiel, als den großen Reaktionsär der zeitgenössischen Musik, gestempelt hatte. Thomas Mann aber fand Strawinsky persönlich anziehend und las mit Gewinn dessen Memoiren, was nicht ohne Wirkung auf Leverkühns Werk bleiben sollte. Diese Indizien, zusammen genommen, belegen zur Genüge, daß er unbeirrt durch Adornos einschüchternde Autorität dem Prinzip folgte: „Je prends mon bien où je le trouve“ – wie er diesem nicht ohne eine gewisse Schalkhaftigkeit zu verstehen gab<sup>35</sup>.

Wie zu erwarten, gingen ihre Anschauungen und Urteile über Wagner auseinander. Thomas Mann las die bis dahin vorliegenden Teile von Adornos *Versuch über Wagner* im September 1944 während der Arbeit am Roman. Seine erste Reaktion war: „Außerordentlich intelligent und erkenntnisreich.“<sup>36</sup> Er glaubte sogar, eine gewisse Verwandtschaft mit seinem eigenen Wagner-Essay von 1933 feststellen zu können, nämlich in der „kritische[n] Gebrochenheit und nie ganz ins Negative ableitende[n] Aufsässigkeit“ (GW XI, 207) – ein Befund, der sich jedoch nur schwer erhärten ließe. Privat äußerte er manche Bedenken gegen Adornos Analysen der Wagnerschen Musik und verwies auf dessen eigene glücklose Bemühungen als Komponist – wenn auch nicht so unverhohlen wie Schönberg. So etwa versieht er den Vorwurf Adornos, daß Wagner „sehr oft ganz einfach ‚schlecht komponiert‘“ habe, mit der spitzen, unmißverständlichen Bemerkung: „Ich habe kein Urteil darüber, wie Adorno komponiert.“ (GW XI, 173) Selbst im *Doktor Faustus* versagte er es sich nicht, auf den Mangel an Kreativität anzuspielen. Als Leverkühns unheimlicher Gast im steinernen Saal in die Maske Adornos wechselt, wird er als „ein Intelligenzler“ vorgestellt, „ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt“. (GW VI, 317)

Der wohl prägnanteste, auch für den *Doktor Faustus* relevante Differenzpunkt ist hinsichtlich der Erlösungsthematik des *Rings* festzustellen. Adorno vermochte in der viel diskutierten Wiederkehr des Erlösungsmotivs am Ende von *Götterdämmerung* nicht mehr als eine „letzte Phantasmagorie“ zu erblicken, eine Geste der Unwahrhaftigkeit, mit der die Einsicht in die Sinnlosigkeit und Leere der *Ring*-Handlung verdeckt werden sollte: „In der innersten Zelle der Erlösungskonstruktion wohnt das Nichts.“<sup>37</sup> Thomas Mann hingegen hatte

<sup>35</sup> Brief an Adorno, 30. Dez. 1945; Briefe II, S. 470.

<sup>36</sup> Tagebuch, 30. März 1944.

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, ‚Versuch über Wagner‘, Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*,

schon früh eine Verbindung geschlagen zwischen der Wagnerschen Botschaft der „Erlösung durch Liebe“ und Goethes *Faust* – eine Position, die er nicht wieder aufgab: „Das Endwort des ‚Faust‘ und das, was am Schlusse der ‚Götterdämmerung‘ die Geigen singen, es ist Eins, und es ist die Wahrheit. *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.*“ (GW XIII, 388)

Diese eigentlich konträre Beurteilung der Erlösungsthematik bei Wagner mußte sich ihm noch einmal anhand von Adornos Kierkegaard-Studie verdeutlichen. Thomas Mann begann die Lektüre dieser schwierigen Abhandlung, Adornos Frankfurter Habilitationsschrift, als er im 20. Kapitel stand. Zur Orientierung las er des weiteren Georg Brandes über Kierkegaard und sodann Kierkegaard selbst: *Entweder – Oder*<sup>38</sup>. Was ihn dort sofort ansprach, war Kierkegaards Bestimmung der Musik als „sinnliche Genialität“ und als „dämonische Sphäre“, und zu seinem Erstaunen entdeckte er eine willkommene Übereinstimmung zwischen der Philosophie Kierkegaards und seinem eigenen Roman. Es ist deutlich zu sehen, wo im Roman die Spur der Begegnung mit dem „in die Ästhetik verliebten Christen“ (GW VI, 322) eingeschrieben ist: im 25. Kapitel, in dem die Lektüre von Kierkegaards Kapitel über „das Musikalisch-Erotische“ in Mozarts *Don Giovanni* das Gespräch mit dem Teufel gleichsam auslöst. Die Affinität der theologischen Position des *Doktor Faustus* zur Philosophie Kierkegaards, besonders im Hinblick auf das Problem der Gnade, ist weniger offensichtlich, gleichwohl aber zentral.

Adornos Kierkegaard-Studie enthält die wohl schneidendste Kritik der christlichen Erlösungsidee in seinem Werk. In seiner Analyse rekonstruiert Adorno zunächst das paradoxe „Bild der Hoffnung“ auf Erlösung in all seiner Kraft, in der es bei Kierkegaard erscheint – allerdings zu dem Zweck, es als falsch zu entlarven. Gegen die dunkle „Nacht der Hoffnungslosigkeit vor dem Tod“ projiziert Kierkegaard die wahrhaft christliche Möglichkeit einer auf die Ewigkeit gerichteten Hoffnung, die selbst schon Gnade sei. „Diese Hoffnung ist also eine hoffnungswidrige Hoffnung.“ Eben diese Art von Denken wird von Adorno als erhabene „Banalität“ verworfen<sup>39</sup>. Bezeichnend ist nun die einigermaßen überraschende Verknüpfung des dänischen Philosophen mit Wagner: „Das Zwielficht der Kierkegaardschen Hoffnung jedoch ist das fahle der Götter-

hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, Bd. XIII, S. 139.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Joachim Sandberg, ‚Der Kierkegaard-Komplex in Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘, *Gedenkschrift für Thomas Mann* (Anm. 23), S. 257–279; Heinz Gockel, ‚Thomas Manns Entweder und Oder‘, *Arbeitskreis Heinrich Mann. Mitteilungsblatt. Sonderheft Siegfried Sudhof zu gedenken*, Lübeck 1981, S. 87–107; Thomas A. Kamla, ‚Christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Kierkegaard und *Doktor Faustus*‘, *Neophilologus* 63, Groningen 1979, S. 583–587.

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen: Mohr 1933, S. 122f., 159.

dämmerung, die das nichtige Ende eines alten oder den zeitlosen Beginn eines neuen Äons, nicht aber Erlösung verkündet.“<sup>40</sup>

Thomas Mann verweigerte sich diesem Verdikt sowohl im Hinblick auf Wagner als auch auf Kierkegaard. An der entscheidenden, von Adorno beanstandeten Stelle in „Dr. Fausti Weheklag“ hielt er an der Möglichkeit der Gnade fest. Nur scheinbar kam er Adorno entgegen, indem er seine ursprüngliche Intention, dem Leben und dem Werk des deutschen Tonsetzers Leverkühn den Kierkegaardschen Hoffnungsstrahl nicht zu entziehen, lediglich abschwächte. Entscheidend ist jedoch, daß er die Kierkegaardsche Formel von der „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“ – also gerade die von Adorno diskreditierte Position – im endgültigen Text über „Dr. Fausti Weheklag“ beibehielt.

Die Distanz zu Adorno im Philosophischen bezeichnet das Pendant zu Thomas Manns Scheu vor einem konsequenten Modernismus in seiner literarischen Praxis. So naheliegend es erscheinen mag, die Struktur des Romans dem Kunstbegriff anzugleichen, den dieser für verbindlich erklärt, vielmehr zu erklären scheint: Alle Versuche, im *Doktor Faustus* eine Textorganisation im Sinne der Reihentechnik nachzuweisen, haben nicht zu überzeugen vermocht. Sie müssen als ebenso irreführend bezeichnet werden wie die Versuche, Adorno eine entscheidende Rolle in dem konzeptionellen Grundriß des Romans zuzuschreiben. Das prinzipielle Verfahren der Reihentechnik, die Erfindung einer Grundreihe sowie die Ausführung mehrerer Permutationen, mit denen das gesamte musikalische Material aus der Grundreihe abgeleitet wird, würde sich als zu rigide und einengend erweisen für die Komposition längerer Prosaerzählungen.

Im Werk Thomas Manns markiert der *Doktor Faustus* zweifellos die avancierteste Stelle, an der sich der Ehrgeiz zum „Roman meiner Epoche“ (GW XI, 169) sowie der Wille zur höchstmöglichen Komplizierung der literarischen Mittel begegnen. Die Komplizierung rührt in erster Linie von der „Einschaltung des Narrators“ (GW XI, 164) her, und die historischen Intentionen konkretisieren sich in dem Verweisungszusammenhang der drei Zeitebenen des Romans: die Zeit, in der erzählt und von der erzählt wird sowie die bis zu Luther, ja Otto III. vergegenwärtigte Epoche der deutschen Seelen- und Kulturgeschichte. Bei alledem wird jedoch die herkömmliche Praxis des im weitesten Sinne biographischen Erzählens eigentlich nicht verlassen. Vielmehr vertraut der Roman Thomas Manns unangefochten den bewährten Wirkungen von Linearität, Wiederholung, Variation und Abschluß. Bei genauerem Hinsehen zeichnet sich das vertraute Muster des Wagnerschen Motivgewebes ab.

<sup>40</sup> Ebd., S. 123.

Hat man früher dazu geneigt, diesen Roman über die moderne Musik geradezu als einen „Anti“-Wagner-Roman zu werten<sup>41</sup>, so spricht man heute wieder unumwunden vom Wagnerismus des *Doktor Faustus*<sup>42</sup>. Es ist in der Tat nicht zu verkennen, daß Thomas Mann auch hier sich auf eine Erzähltechnik stützt, die er seit seinen Anfängen virtuos verfeinert hatte und die dem Wagnerschen Musikdrama verpflichtet blieb. Hier wird – im Prinzip wie in *Buddenbrooks* – mit Leitmotiven gearbeitet. Physische (z. B. Leverkühns Augen) und psychische Attribute (seine Kälte), Gesten (sein Lachen) und Ideen (der Durchbruch) werden als Leitmotive eingesetzt, ins Entfernteste ausdifferenziert und auf verschiedenen thematischen Ebenen miteinander verschlungen. So wird z. B. das Motiv des Durchbruchs auf verschiedenen Sinnebenen selbständig und gleichzeitig, also quasi symphonisch, entwickelt und gewinnt dadurch eine psychologische, ästhetische, politische und theologische Bedeutung. Eine ähnliche Übertragung, beziehungsweise Transformation, erfährt das Esmeralda-Motiv vom Schmetterling zur Prostituierten zum musikalischen Symbol. Wie im *Ring* oder in *Tristan und Isolde* werden ganze Erzählkomplexe wiederholt, z. B. die Topographie von Buchel (Pfeiffering). Und schließlich werden an strategisch entscheidenden Stellen, vergleichbar den großen epischen Haltepunkten im *Ring*, die Hauptmotive gebündelt und zueinander in Beziehung gesetzt wie etwa in der Beschreibung Kaisersascherns, dem Gespräch mit dem Teufel und in Leverkühns Hauptwerken.

Über diese unverkennbar Wagnerschen Strukturmerkmale hinaus sind dem Roman eine Reihe von Erzählelementen eingearbeitet, die ihre Herkunft von Wagner mehr oder weniger offen einbekennen. Das umfänglichste davon ist die Paraphrase des dritten *Meistersinger*-Vorspiels in Leverkühns schicksalhaftem Brief aus Leipzig. (GW VI, Kap. XV) Von diesem symbolisch befrachteten Text, der als Wagner-Paraphrase nicht eigens gekennzeichnet ist, eröffnen sich bemerkenswerte und überraschende Perspektiven. An der Stelle, an der sich Leverkühns Hinwendung zur Musik ankündigt – und damit letztlich die Überwindung und Ablösung der Wagnerschen Spätromantik –, wird ausgerechnet Wagner evoziert, und zwar eine Komposition, die, dem Streit um seine Person enthoben, offenbar als Beispiel des Musikalisch-Schönen schlechthin (GW VI, 178) intendiert ist. Es scheint sich darin eine unwillkürliche Geste des Abschiednehmens auszudrücken von einer vertrauten und geliebten musikalischen

<sup>41</sup> So etwa Steven P. Scher, „Kreativität als Selbstüberwindung. Thomas Manns permanente „Wagner-Krise“, *Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland*, hrsg. von Dietrich Papenfuß und Jürgen Söring, Stuttgart: Kohlhammer 1976, S. 263–274.

<sup>42</sup> Vgl. dazu besonders George W. Reinhardt, „Thomas Mann's „Doctor Faustus“. A Wagnerian Novel“, *Mosaic* 18, No. 4, Winnipeg 1985, S. 109–123, 120: „However unromantic and devoid of leitmotifs the compositions of Leverkühn are, Mann has through the medium of Zeitblom created a romantic and leitmotivic – a Wagnerian novel.“

schen Sphäre, noch bevor Leverkühn seine Laufbahn als „Tonsetzer“ überhaupt begonnen hat. Des weiteren bildet Wagner den Bezugspunkt, wenn die Rolle der Musik in Leverkühns Leben mit der Kundrys in *Parsifal* verglichen wird. Beide markieren den „heillosen Weg zum Heil“. An Kundry, die Verführerin, erinnern auch gewisse Züge Esmeraldas, wie denn Thomas Mann überhaupt dazu neigte, den Roman als seinen *Parsifal* zu betrachten. Wagner ist im *Doktor Faustus* nur indirekt und weitgehend verhüllt präsent; gleichwohl stellt er – vergleichbar der diskreten Anwesenheit des Goetheschen *Faust* – eine mächtige Präsenz dar. Wie könnte es auch anders sein bei einem Autor, der offen eingestand, daß er sich mit der von Adorno vertretenen musikalischen Avantgarde nicht wirklich befreunden könne und daß „die Dreiklangwelt des ›Ringes‹ [...] im Grunde meine musikalische Heimat“ (GW XI, 208) ist.

Dem Musik-Roman Thomas Manns sind somit zwei verschiedene ästhetische Orientierungen eingeschrieben. Einmal das aus Schönberg und Adorno entwickelte modernistische, konstruktivistische Modell, das im Ideal des „strengen Satzes“ gipfelt. Es bildet den Gegenstand des musikalischen Diskurses und verwirklicht sich allein in den Spätwerken Leverkühns. Die Textorganisation des Romans wird davon jedoch nicht geprägt. Diese gehorcht dem älteren spätromantischen Modell der musikalischen Epik Wagners. Die Koexistenz zweier konkurrierender ästhetischer Modelle in ein und demselben Text gibt zu erkennen, welche Risiken Thomas Mann mit diesem Buch einzugehen bereit war. Die Ausnahmestellung des *Doktor Faustus* beruht zu einem beträchtlichen Ausmaß auf solchen inneren Spannungen, ästhetischer aber auch theologischer und ideologischer Natur, die die komplizierte und fragile Romankomposition gelegentlich zu zerreißen drohen und ihr die außerordentliche Vibration verleihen, die von diesem Roman immer noch ausgeht.

\* \* \*

Die kontradiktorischen Impulse innerhalb der Romanstruktur übertragen sich notwendig auch auf die Problematik der Schuld – Leverkühns und Deutschlands – sowie der Gnade und Erlösung. Thomas Manns Verfahren hinsichtlich dieser gleichsam von der Gattung „Faustwerk“ vorgeschriebenen Thematik, die Einbindung dieser theologischen Kernfrage in das den ganzen Roman beherrschende System von Widerrufern und Aufhebungen, gibt Aufschluß nicht zuletzt auch über Thomas Manns Modernismus.

Die Gnadenthematik konstituiert einen voll entwickelten Subtext, der vornehmlich im Teufelsgespräch, in den Werken Leverkühns sowie der Esmeralda-Figur entfaltet wird. Dieser Subtext ist unerlässlich für eine adäquate Lektüre des *Doktor Faustus*. Das Thema wird zuerst im 25. Kapitel angeschlagen, in jener geistvollen Disputation zwischen dem Ex-Theologen Leverkühn und seinem

unheimlichen Gast, der sich als den letzten Theologen bezeichnet. Im vollen Bewußtsein ihrer mythischen Rollen und literarischen Vorgänger versuchen die beiden gegenseitig ihren Gnaden-Begriff als seicht und veraltet zu diskreditieren. Der Teufel erinnert Leverkühn daran, daß sein Stolz ihn unfähig mache zur „wahren protestantischen Zerknirschung“ und „innere[n], religiöse[n] Umkehr“, wogegen Leverkühn an die Möglichkeit der „stolzen Zerknirschung“ erinnert; diese sei „ohne jede Hoffnung auf die Möglichkeit der Gnade“ und somit der „wahrhaft theologische Weg zum Heil“. (GW VI, 329) Mit der typisch Faustischen Bereitschaft, alles aufs Spiel zu setzen, spekuliert Leverkühn, daß hoffnungslose Fälle wie seiner sich „für die Güte am allerunwiderstehlichsten“ erweisen mögen – eine Möglichkeit, die der Teufel nicht konzederieren will und kann. Die „bewußte Spekulation auf den Reiz, den große Schuld auf die Güte ausübt“, mache den „Gnadenakt nun schon aufs äußerste unmöglich“; (GW VI, 330) Köpfe gerade von seiner Art bildeten „die Population der Hölle“; an dieser Stelle endet die Disputation über die Gnade in einer Art von theologischem Patt. Sie vermittelt aber die deutliche Einsicht in den tief paradoxen Charakter des Schuld- und Gnadenproblems sowie die Ahnung, daß über die Frage der Gnade nicht die Theorie, sondern die Praxis entscheiden wird.

So wird denn die Thematik der Gnade um so insistenter in den Kompositionen Leverkühns entfaltet. Von der Vertonung von Klopstocks „Frühlingsfeyer“ bis zu „Dr. Fausti Weheklag“ ist Gnade das verborgene und eigentliche Anliegen seiner Musik. Die Klopstock-Vertonung ist die erste, die Leverkühn nach dem Teufelsgespräch fertigstellt, und markiert nicht überraschend geradezu einen „Ausbruch religiösen Gefühls“ (GW VI, 352) in einem Künstler, dessen bisheriges Schaffen von der schicksalhaften Rolle des Eros in seinem Leben beherrscht war. Was ihn an Klopstocks Text angezogen haben mag, ist dessen religiöser Enthusiasmus, zu dem Leverkühn Zuflucht nimmt, nachdem er im Teufelsgespräch an den desparaten Stand seiner Heilsaussichten erinnert wurde. So spricht denn aus der Klopstock-Vertonung die „Angst, die im Preisen Gnade sucht“ (GW VI, 353) – im Preisen des Regenbogens, dem Zeichen göttlicher Versöhnung. Hier zeichnet sich somit eine neue Einstellung ab, die für Leverkühns Werk bis zum Ende gültig bleiben wird: die Hoffnung, in seinem Werk und durch sein Werk Erlösung zu finden.

Gleichzeitig mit der entschiedenen Artikulation seines theologischen Dilemmas beginnt sich auch sein künstlerischer Stil zu wandeln. Diese Kantate für Bariton, Orgel und Streicher zeichnet sich vor allem durch ihre „Enthaltbarkeit von billigen Wirkungsmitteln“ (GW VI, 352) aus, wie sie der Gegenstand der Ode eigentlich nahelegt. Leverkühn verschmäht bewußt die „vertraute Tonmalerei“ (GW VI, 353) eines Richard Strauss etwa, und in dieser Hinwendung zu

strengeren Ausdrucksformen bekunden sich die ersten Anzeichen der Modernität und künstlerischen Vorzüglichkeit, die ihm in Aussicht gestellt wurden. In dieser Selbstdisziplinierung des musikalischen Idioms gewinnt die „reiner[e] und frommer[e]“ (GW VI, 352) Haltung Ausdruck, mit der Leverkühn um Versöhnung plädiert, indem er seine Komposition als „werbende[s] Sühneopfer an Gott“ (GW VI, 353) darbringt.

In der Puppen-Oper über den heiligen Gregorius wird die gleichzeitige Entwicklung von religiöser und künstlerischer Artikulationsfähigkeit weiter vorangetrieben. Das bezeugt sich schon an der Wahl des Sujets. Es ist eine „überschwenglich sündhafte“ (GW VI, 425) Geschichte: Inzest der Eltern und des Sohnes mit der Mutter, aber auch eine überschwenglich „gnadenvolle“, von der sich Leverkühn angesprochen fühlt. Offenbar wählt Leverkühn die Legende vom heiligen Gregorius als ein besonders renommiertes Beispiel für die Möglichkeit der Gnade in einer nach menschlichem Ermessen völlig hoffnungslosen Situation. Es ist im Kern eine „Gnaden-Mär“, wie Thomas Mann den Roman über denselben Gegenstand, den *Erwählten*, genannt hat, den er bezeichnenderweise unmittelbar nach dem *Doktor Faustus* in Angriff nahm – eine „fromme Grotteske“, die „eigentlich von der Gnade“ handelt<sup>43</sup>. Nicht anders als „Frühlingsfeyer“ ist auch dieses Werk im tiefsten als ein Gebet um Gnade zu werten.

Ausschlaggebend sind wiederum die kompositorischen Qualitäten des Werkes, denn sie entscheiden über die Wahrhaftigkeit seines musikalischen Plädoyers für Gnade. Pointierter noch als in der Klopstock-Vertonung wendet sich Leverkühn hier gegen die Spätromantik. Obgleich die Gregorius-Oper ein gewisses ironisches Verhältnis zu Wagner unterhält (die mittelalterliche Quelle, das Motiv des Inzests), geht sie mit dem Wagnerschen Modell des „musikalische[n] Drama[s] [...] auf eine recht destruktive Weise“ (GW VI, 425 f.) um: statt Götter und Helden treten Puppen auf, die Stilisierung der Geschlechtlichkeit zu einer Art Ersatzreligion findet hier ihr Gegenstück in der Hervorhebung des „im Erotischen Possenhafte[n]“ (GW VI, 426), und an die Stelle des hochdifferenzierten, mächtigen Wagner-Orchesters tritt eine kleine Gruppe von nur acht Instrumentalisten. Das musikalische Idiom dieser Partitur strebt nach einer raffinierten Einfachheit, einer „Art von musikalischem Kindertrompetenstil“ (GW VI, 426), der nicht auf „Pathetik“, sondern auf „Travestie“ zielt und der aller romantischen Gefühlsträchtigkeit mit Ironie und Witz begegnet.

Musikgeschichtlich gesprochen hat Leverkühn mit der „Gregorius“-Partitur die Entwicklung von Wagner zu Strawinsky gleichsam im Sprung zurückgelegt. Offensichtlich hat Strawinskys *L'Histoire du Soldat* (1918), die auch vom Thema her: einer Teufelsverschreibung mit gutem Ausgang, zur Sache gehört,

<sup>43</sup> Brief an Agnes E. Meyer, 17. 2. 1948; DüD III, S. 351.

für die Besetzung und den Stil der Gregorius-Musik Modell gestanden. Wiederum manifestiert sich hier eine Art künstlerischer Askese, die die üppigen Wirkungsmittel der Spätromantik verschmäht und ihr Heil in einer neuen Einfachheit und Klassizität sucht. Denn historisch gesehen steht Leverkühns „Gregorius“ im Lager des Neoklassizismus. Es kommt darin eine Stiltendenz zur völligen Entfaltung, die sich in Leverkühns Schaffen zuerst in seiner Shakespeare-Oper „Love’s Labour’s Lost“ ankündigte. Zeitblom wertet den „Gregorius“ sogar als „etwas wie eine Regression auf den musikalischen Stil“ der früheren Oper. Wie dem auch sei, im Lichte der Musikgeschichte stellt sich diese Werkgruppe in Leverkühns Schaffen als eine eindeutig identifizierbare Richtung dar, nämlich als neoklassizistische<sup>44</sup>. Neben Strawinsky, dem Komponisten der *L’Histoire du Soldat* und dem *Pulcinella*-Ballett (1919), ist hier vor allem Ferruccio Busoni, der theoretische Wegbereiter der „neuen Klassizität“<sup>45</sup>,

<sup>44</sup> Diese neoklassizistische Periode in der Entwicklung Leverkühns, die als solche bisher kaum richtig gesehen wurde, verdient vor allem aus zwei Gründen Beachtung. Sie darf zunächst als ein weiteres Indiz für Thomas Manns Selbständigkeit gegenüber Adorno auch im Musikalischen angesehen werden, war es doch Adorno, der in seinen frühen Musik-Kritiken und noch in der *Philosophie der neuen Musik* den Neoklassizismus als eine abwegige und historisch falsche Entwicklung, als die musikalische „Reaktion“ par excellence, angeprangert hatte. Thomas Mann war sich dessen sehr wohl bewußt; nicht von ungefähr läßt er seinen Teufel in der Maske Adornos die Vertreter des musikalischen Neoklassizismus verächtlich machen, „deren Modernität darin besteht, daß sie sich den musikalischen Ausbruch verbieten und mit mehr oder weniger Würde das Stillkleid vorindividualistischer Zeiten tragen. Reden sich und anderen ein, das Langweilige sei interessant geworden, weil das Interessante angefangen hat, langweilig zu werden...“ (GW VI, 318) Wenn Leverkühn einerseits als Repräsentant der modernen Musik und andererseits, jedenfalls auf einer Stufe seiner Entwicklung, als Neoklassizist charakterisiert wird, so zeichnet dafür nicht Adorno, sondern Thomas Mann verantwortlich. Adorno hätte die darin implizierte Genealogie der Reihentechnik, die für ihn zwangsläufig aus der Atonalität, nicht aber aus der „infantilistischen“ Kompositionsweise des Neoklassizismus hervorgegangen war, unmöglich billigen können. Thomas Mann hingegen hatte seine eigenen, triftigen Gründe, Leverkühn eine neoklassizistische Periode passieren zu lassen. Abgesehen von Busoni und Strawinsky verschrieben sich ja auch andere Komponisten wenigstens zeitweilig dieser Stilrichtung; man denke an Hindemith, Bartok, Prokofjew, Krenek und viele andere. Die neoklassizistische Periode in der Entwicklung Leverkühns war also objektiv legitimiert, und das mag der Grund sein, warum Adorno, soviel wir wissen, keinen Einspruch erhoben hat. Die entscheidende Legitimierung war jedoch subjektiver Natur. Auch Thomas Mann hatte an einem bestimmten Punkt seiner Entwicklung, der Epoche des *Tod in Venedig*, in den Ruf nach einer „neuen Klassizität“ eingestimmt; auch er ist durch die in der Literatur übrigens viel kurzlebigere „Neuklassik“ hindurchgegangen. Mit anderen Worten: In der neoklassizistischen Periode Leverkühns bekundet sich ein verdecktes aber authentisches Indiz mehr für den autobiographischen Kern der Leverkühn-Gestalt.

<sup>45</sup> Vgl. dazu vor allem Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2. Aufl., Leipzig 1911, der als das Gründungsmanifest des musikalischen Neoklassizismus angesehen werden darf. Etwa gleichzeitig (1911), in einem zunächst ‚Auseinandersetzung mit Richard Wagner‘ betitelten Aufsatz (GW X, 840–842) wünscht Thomas Mann die Neuklassik förmlich herbei: „[...] eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen“. Vgl. dazu Verf., ‚Thomas Mann und die Neuklassik‘, *Stationen der Thomas-Mann-Forschung*, hrsg. von Hermann Kurzke, Würzburg: Königshausen und Neumann 1985, S. 41–60 [zuerst 1973].

als Vorbild zu nennen. Dessen Oper *Arlequino* (1915) ist als Modell für Leverkühns erste Oper, „Love’s Labour’s Lost“, zu denken. Es gibt zwar keinen Beleg dafür, daß Thomas Mann das Werk Busonis gekannt hat, doch darf angenommen werden, daß er über die historische Bedeutung Busonis, der als Autor und Tonsetzer einer großen, unvollendeten Faust-Oper gleichfalls zur Sache gehörte, durch die Vermittlung Ernst Kreneks<sup>46</sup> oder Adornos<sup>47</sup> im Bilde war.

Auch die „Apocalipsis cum figuris“, eine gewaltige Evokation endzeitlicher Verzweiflung, bezeugt die Vorrangigkeit der Gnadenthematik. Dieses groß angelegte Oratorium, als dessen entferntes Modell Schönbergs *Jakobsleiter* (1919) zu denken ist, überwindet den Gefühlsbann, der dem Konstruktivismus der neuen Musik eignet, und stößt zu einer neuen, bewegenden Ausdruckskraft vor, die, wie Zeitblom versichert, „einem Härteren, als ich es bin, die Tränen in die Augen treiben könnte“. (GW VI, 501) Weit entfernt von dem Vorwurf der „Seelenlosigkeit“, stellt sich das innerste Anliegen dieser monumentalen Komposition als „eine inständige Bitte um Seele“ (GW VI, 501) dar, was nichts anderes heißen will, als daß auch sie als ein Gebet um Gnade aufgenommen werden will.

Die abschließende musikalische Geste von „Dr. Fausti Weheklag“ – jenes berühmte „hohe g eines Cellos“ (GW VI, 651) – setzt gleichsam den Schlußpunkt hinter den musikalischen Gnaden-Diskurs Leverkühns. Hier in seiner letzten Äußerung als Künstler, die auch ein Credo ist, wird die Spekulation auf die Unwiderstehlichkeit seiner Schuld in den Augen Gottes musikalisch artikuliert, nämlich in der Neugeburt des Ausdrucks aus der „totalen Konstruktion“ und der Wandlung von Dunkelheit in Licht, von Trauer in Hoffnung, in dem leisen Verklingen des letzten Cello-Tons, der als Chiffre der Gnade gedeutet werden darf. Wie gezeigt, ist die Beschwörung der „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“ als Affirmation der Kierkegaardschen Position und als Distanzierung von Adornos Forderung nach bestimmter Negation zu denken. Von daher erhellt auch das widersprüchliche Verhältnis der „Weheklag“ zum Faustbuch. An der Oberfläche gibt sich dieses Werk als eine Rückwendung und

<sup>46</sup> Siehe Ernst Krenek, ‚Busoni – Then and Now‘, *Modern Music* 22, 1942, S. 88–91. Bemerkenswerterweise zieht Krenek selbst eine Verbindung zwischen Thomas Mann und Busoni, wenn er dessen neoklassizistischen Stil mit dem Thomas Manns vergleicht: „Busoni here approaches the literary realm over which Thomas Mann is now uncontested ruler.“ (S. 91) Vgl. ders., *Music Here and Now*, New York: Norton 1939, S. 69ff. Daß Thomas Mann schon zur Blütezeit des musikalischen Neoklassizismus in etwa um die Bedeutung Busonis wußte, zeigen seine Bemerkungen in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (GW XII, 414f.) zum Streit zwischen Hans Pfitzner und Busoni.

<sup>47</sup> Siehe den Abschnitt ‚Neoklassizismus‘ und passim in: ‚Philosophie der neuen Musik‘, sowie den Aufsatz: ‚Musikalischer Neoklassizismus‘ (1942), Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. XII, S. 187ff. und Bd. XVIII, S. 83–87.

Affirmation der historischen Vorlage; als solche wird sie auch von den meisten Kommentatoren gewertet. Doch in einer tieferen Schicht stellt Leverkühns Neuaneignung des alten Faustbuchs dessen theologische Gewißheiten in Frage. Während im Faustbuch die Verdammung des Doktor Faustus mit selbstgerechter protestantischer Strenge ausgesprochen wird, zielen sowohl Leverkühns Faustus-Kantate als auch Thomas Manns Faust-Roman letztlich auf die Suspendierung dieses Verdikts.

Eine Suspendierung des traditionellen Verdammungsurteils suggeriert denn auch das Märchen von der kleinen Seejungfer; auf das an zwei entscheidenden Stellen: dem Teufelsgespräch und Leverkühns Schlußrede, Bezug genommen wird. Auf den ersten Blick scheint der Sinn dieser Bezugnahme darin zu liegen, Leverkühns physisches Leiden mit den erbärmlichen „Messerschmerzen“ der Seejungfer gleichzusetzen. Doch wie so oft bei Thomas Mann, hat auch diese Anspielung einen esoterischen Sinn, der unausgesprochen bleibt und der sich nur über den Rekurs auf den Vortext erschließen läßt. Auch Andersens Märchen stellt einen Diskurs über die Gnade dar. Die Leiden der Seejungfer sind nämlich durchaus theologisch begründet: Sie strebt danach, sich eine unsterbliche Seele zu erwerben; sie will um alles ihre Heilsaussichten erhöhen. Diese Gunst wird ihr zunächst wiederholte Male verwehrt, doch bleibt ihr noch ein anderer Weg, der länger und mühsamer ist: Sie kann sich selbst „durch gute Werke“ und „alles Gute, was wir vermögen zu vollbringen“, eine unsterbliche Seele verdienen. Wenn Leverkühn also am Ende erklärt, mit der kleinen Seejungfer, die ihm nur „Schwester und süße Braut“ (GW VI, 663) ist, vermählt und vereint zu sein, so reklamiert er damit insgeheim auch die Heilsgewißheit, die der Seejungfer schließlich doch beschieden ist: „Nach dreihundert Jahren schweben wir so in das Reich Gottes hinein.“<sup>48</sup>

Man könnte versucht sein, Leverkühns Besessenheit von dem Gedanken der Gnade als halluzinatorisch zu werten. Zeitblom jedoch suggeriert eine kühnere, hintergründigere Spekulation auf seiten des Teufelsbündlers, daß er nämlich sein Heil in und durch sein Werk zu erlangen trachtet, – ein Werk, in dem er „die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals“ (GW VI, 662) genommen. Mit der theologischen Fundierung dieser Position steht es einigermaßen prekär, aber sie ist keineswegs undurchsichtig. Entscheidend ist hier wohl der Gedanke – sowohl Leverkühns als auch seines Schöpfers –, daß dem Künstler nur sein Werk als Heilsweg offensteht; für ihn gibt es im Grunde nur Werk-Gerechtigkeit. Das ist denn wohl auch der Sinn von Leverkühns letzten, halb verworrenen Äußerungen: „[...] vielleicht kann gut sein aus Gnade, was in Schlechtigkeit geschaffen wurde, ich weiß es nicht. Vielleicht auch siehet Gott an, daß ich das

<sup>48</sup> Hans Christian Andersen's *Sämtliche Märchen*, 21. Aufl., Leipzig: o. V. 1880, S. 294.

Schwere gesucht und mir's habe sauer werden lassen, vielleicht, vielleicht wird mir's angerechnet und zugute gehalten sein, daß ich mich so befließigt und alles zähe fertig gemacht, – ich kann's nicht sagen und habe nicht Mut, darauf zu hoffen.“ (GW VI, 666) Eben diese Hoffnung beseelt aber den Erzähler bis in sein den Roman abschließendes Gebet um Gnade für Leverkühn und Deutschland. Mit dem einsamen „Mann“, als den er sich hier bezeichnet, ist zweifellos auch der Autor selbst mitgemeint, der im Alter, nicht anders als Leverkühn, sein ganzes Lebenswerk zurückgeführt hat auf sein „bange[s] Bedürfnis nach Gutmachung, Reinigung und Rechtfertigung“. (GW XI, 302)

Die Summe dieses filigran gearbeiteten, die ganze Romankonzeption prägenden Gnaden-Diskurses indiziert eine größere Nähe zu der Position Goethes als man zunächst vermuten möchte. Im Heilsplan des Goetheschen *Faust* figuriert die Macht, die Fausts Verderben sein sollte: die Geschlechtsliebe, als die Quelle der rettenden Gnade; daß Faust einmal im Leben der Liebe teilhaftig war, erweist sich schließlich als der Garant seiner Erlösung. Eine vergleichbare Dialektik waltet in *Doktor Faustus*. Leverkühn setzt die dämonische Gabe, die seine Verdammung ausmachen sollte: seine Kreativität, dazu ein, jenen Durchbruch zu erzielen und dadurch jene „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit“ zu gewinnen. All das deutet auf eine Revision der Leseweise, die sich für diesen Roman seit seinem Erscheinen eingebürgert hat, nämlich als entschiedene Verdammung Leverkühns und damit Deutschlands. Gewiß, der Gegenstand von „Dr. Fausti Weheklag“ ist der verdammte, nicht der gerettete Faustus. Daraus ist jedoch mitnichten zu schließen, daß auch über den Schöpfer der „Weheklag“ dasselbe Urteil zu fällen wäre. Anders als der orthodox lutherische Autor, der die Verdammung des alten Faustus mit selbstgerechtem Eifer betrieb, konnte sich Thomas Mann nie dazu verstehen, Leverkühn letztendlich zu verdammen. Daran war er gleichsam konstitutionell gehindert, nämlich durch den unverkennbar autobiographischen Gehalt dieser Gestalt.

Die Möglichkeit des Heils, an der der Roman in seinem theologischen Subtext so hartnäckig festhält, findet eine überraschende Stütze in einer der denkwürdigsten Episoden der Biographie Leverkühns – dem Besuch in dem Leipziger Bordell. Abgesehen von dem Teufelsgespräch und einem Brief-Fragment an Kretzschmar, ist dies die einzige Stelle des Textes, an der Leverkühn in seinen eigenen Worten über eine entscheidende Begegnung berichten darf. Seine Reaktion auf die erste Berührung mit jener schicksalhaften Macht, die sein Leben und sein Werk auf immer prägen wird, ist ebenso sonderbar wie aufschlußreich. Sobald er erkennt, daß er von seinem Führer in ein Bordell gebracht wurde, wo er wie ein lang Erwarteter empfangen wird, eilt er zu einem Klavier, in dem er seinen einzigen „Freund“ an diesem Ort erkennt. Während eine der Hausangestellten mit ihrem bloßen Arm seine Wange streichelt, schlägt

der Verführte zwei, drei Akkorde an. In dem brieflichen Bericht über dieses Abenteuer an Zeitblom beteuert er, daß er nicht wußte, welche Akkorde er da anschlug. Es sei ein „Klangphänomen“ gewesen, das ihm „gerade im Sinne lag“. (GW VI, 190) Später jedoch habe er sich erinnert, um welches Klangphänomen es sich gehandelt hat, nämlich die berühmte „Modulation von H- nach C-Dur“ im Finale des *Freischütz*. Kein Erzähler, weder Leverkühn noch Zeitblom oder Thomas Mann, breitet so viele Details aus, ohne darauf zu zählen, daß der Leser sie verfolgt, um ihren verschwiegenen Sinn zu erschließen. Es fragt sich somit, warum Leverkühn in diesem entscheidenden Moment gerade zu dieser Musik greift.

Wie stets in diesem Roman liefert die Analyse der intertextuellen Montage den Schlüssel. Dem Bordell-Besuch Leverkühns liegt Deussens Beschreibung einer ähnlichen Episode im Leben des jungen Nietzsche zugrunde. Auch dort figuriert das Klavier als die einzige rettende Zuflucht vor dem „halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsvoll ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich instinktmäßig auf ein Klavier als auf das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an.“<sup>49</sup> Deussen weiß nicht zu berichten, nach welchen Akkorden Nietzsche griff. Thomas Mann jedoch suppliert diese Information und fügt damit ein entscheidendes Element ein, das die Position des *Doktor Faustus* in der Geschichte des Faust-Mythos weiter erhellt. Die geheime Bedeutung von Leverkühns unwillkürlicher Reaktion im Bordell läßt sich leicht erschließen, sobald man den Kontext der von ihm „zitierten“ Stelle sowie Thomas Manns musikologische Quelle in Betracht zieht. Denn was Leverkühn auf dem Klavier evoziert, ist ausgerechnet die Stelle in Webers Partitur, die die Begnadung des Teufelsbündlers symbolisiert<sup>50</sup>. Jener „aufhellende“ Halbton-Schritt zu einem „leuchtenden C-Dur“, das wie ein mächtiger Lichtstrahl die verdunkelte Bühne überflutet<sup>51</sup>, ereignet sich zu den Worten:

Doch jetzt erhebt noch eure Blicke  
Zu dem, der Schutz der Unschuld war.

Von dieser Stelle an eilt die Oper zu einem beschwingten, freudigen Ende, das „alle“ dazu ermutigt, auf die Barmherzigkeit des Allmächtigen zu vertrauen.

Leverkühns „osmotische“ Begegnung mit dem Dämonischen ist motivisch von langer Hand vorbereitet; völlig überraschend mutet es hingegen an, daß der Text des Romans, indirekt und musikalisch verschlüsselt, gerade in dem

<sup>49</sup> Siehe Paul Deussen, *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, Leipzig: Brockhaus 1901, S. 24.

<sup>50</sup> Vgl. G. Bergsten (Anm. 19), S. 279; Michael Beddow, „Analogies of Salvation in Thomas Mann's *Doctor Faustus*“, *London German Studies* 3, London 1986, S. 117–131.

<sup>51</sup> Vgl. dazu die von Thomas Mann benutzte Monographie von Hermann W. Waltershausen, *Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik*, München: Bruckmann 1920, S. 113.

Moment die Aussicht auf Vergebung und Rettung eröffnet, in dem sich die Berührung mit dem Dämonischen ereignet. Wir stehen hier vor einem Paradox, dem wohl bezeichnendsten dieses Romans. Der Einbruch des Dämonischen koinzidiert mit dem ersten Auftritt des Gnaden-Motivs. Welche Instanz ist es, die bei der ersten Berührung Esmeraldas auch sogleich die Möglichkeit der Gnade signalisiert? Hier rühren wir wohl an den innersten Bereich der theologischen Spekulation Thomas Manns, die um einen letztlich mystischen, dem Gedanken der „felix culpa“ verpflichteten Kern kreist. Demzufolge trägt jede Sünde die Möglichkeit der Gnade in sich, ja Sünde und Gnade mögen gar identisch sein.

Die Identität von Sünde und Gnade, die die Bordell-Szene impliziert, findet ihre Bestätigung in der verwirrenden und kühnen Behandlung der für den gesamten Faust-Mythos zentralen Liebes-Thematik. Auch hier hält sich Thomas Mann eng an das Faustbuch. Hier wie dort bedeutet der Teufelspakt Liebesverbot – „darum darfst du keinen Menschen lieben“. (GW VI, 332) Dies ist der Preis, den Leverkühn schon in seinem irdischen Leben, das „kalt“ ist, für seine Kreativität zu entrichten hat. Seine Versuche, diese Bedingung zu hintergehen – in der Liebe zu einem Mann und zu einem Kind –, sind zum Scheitern verurteilt. Rudi Schwerdtfeger und Leverkühns Neffe Nepomuk müssen sterben, und Leverkühn hat nicht ganz unrecht, wenn er sich der Schuld an ihrem Tod zeihet. Selbstverständlich bietet auch die Ehe keinen Ausweg. Im Faustbuch wird das Sakrament der Ehe dem Teufelsbündler ausdrücklich verboten. Dieses Verbot gilt auch für Leverkühn. Als er dennoch ernsthaft eine Verehelichung ins Auge faßt, folgt die Katastrophe auf dem Fuße. Und Marie Godeau, seine intendierte Lebensgefährtin, entzieht sich ihm. Wieder hat es den Anschein, als habe Thomas Mann die kompromißlose Position des Faustbuchs übernommen.

Doch wie allen zentralen Motiven, so ist auch der Liebe eine paradoxe Rolle zugeschrieben. Gleichsam unter dem Deckmantel einer strikten „Nachahmung“ des Faustbuches entfaltet Thomas Manns Roman, auf eine sonderbar geheimnisvolle Manier, eine Liebesbeziehung, die im Grunde das kompromißlose Liebesverbot des Paktes umstößt. Hierin liegt die zentrale Bedeutung der geheimnisvollen Gestalt der Frau von Tolna, die zuerst Victor Oswald als eine Schlüsselfigur des *Doktor Faustus* erkannt hat<sup>52</sup>. In einem Brief an Agnes E. Meyer, relativ früh in der Entstehung des Romans geschrieben, versichert Thomas Mann: „Eine Frau wartet im Hintergrund, seien Sie unbesorgt, aber daß sie zur Erlöserin wird, läßt der Teufel so wenig zu, wie im Volksbuch, als Faust auf Freiersfüßen geht.“<sup>53</sup> Die Gestalt der Frau von Tolna gehörte also von

<sup>52</sup> Siehe Victor A. Oswald, ‚Thomas Mann’s *Doctor Faustus*. The Enigma of Frau von Tolna‘, *Germanic Review* 23, No. 4, New York 1948, S. 249–253.

<sup>53</sup> Brief an Agnes E. Meyer, 31. Oktober 1944; DüD III, S. 33.

vorneherein zum Plan des Buches. Daß sie als Fausts Ehefrau zur Erlöserin werden könnte, war allein schon aufgrund des Paktes nicht möglich. Das kann aber nicht heißen, daß sie in einer anderen, gleichsam reduzierten Rolle nicht doch dazu beiträgt, das Liebesverbot wenigstens partiell außer Kraft zu setzen.

Die Gestalt der Frau von Tolna bleibt zwar weitgehend im Hintergrund, aber an einer Stelle, dem ihr gewidmeten 36. Kapitel, erfahren wir von einer überraschend engen persönlichen Beziehung zwischen ihr und Leverkühn. Sie stellt ihm ihren beträchtlichen Reichtum zur Verfügung, und da Leverkühn für diese gleichsam traumhafte Form von Mäzenat keine Verwendung hat, widmet sie sich dem Dienst an seiner Musik. Sie sorgt dafür, daß seine Kompositionen gedruckt und veröffentlicht werden, sie arrangiert Aufführungen seiner Musik, denen sie inkognito beiwohnt, und sie veranlaßt Besprechungen Leverkühnscher Werke in der entscheidenden Zeitschrift der musikalischen Avantgarde, dem *Anbruch*, der das Organ der Schönberg-Schule und übrigens auch des jungen Adorno war. In all dem manifestiert sich eine ganz exzeptionelle Bereitschaft zur Hingabe und zum Dienst an seinem Werk. Darüber hinaus erfahren wir zu unserer Überraschung von einer umfänglichen, seit „Jahr und Tag“ (GW VI, 518) geführten Korrespondenz, die eine ungewöhnlich intime, persönliche Beziehung anzeigt – wie zwischen Liebenden, wie zu einer „geisterhaften Geliebten“. (GW VI, 521) In dieser Korrespondenz, die ihr Vorbild in Thomas Manns Korrespondenz mit Agnes E. Meyer hat, erweist sich Leverkühns Wohltäterin „als die klügste und genaueste Kennerin und Bekennerin seines Werkes, dazu als sorgende Freundin und Ratgeberin, als unbedingte Dienerin seiner Existenz“, während „er für sein Teil an die Grenze der Mitteilsamkeit und des Vertrauens“ (GW VI, 518f.) geht.

Schließlich erfahren wir von der Existenz eines kostbaren Ringes, den Frau von Tolna ihm geschenkt hat und den er trägt, wenn er komponiert. Dieser Ring birgt das Geheimnis der Identität von Leverkühns Wohltäterin<sup>54</sup>. Es sind jedoch nicht die beiden eingravierten griechischen Verse aus einem Apollon-Hymnus, die uns weiterhelfen, sondern die Vignette auf dem Edelstein sowie dessen Art. Es handelt sich um einen „hellgrünen Ural-Smaragd [...] von größter Schönheit“ (GW VI, 521), wobei zu erinnern ist, daß das englische Wort für diesen Stein „emerald“ ist. Erst in dieser Form erweist sich der Edelstein als ein etymologischer Hinweis auf die Identität der Geberin. Die Vignette zeigt einen Drachen, „dessen hervorschießende Zunge die ausgebildete Gestalt eines Pfeiles hatte“. (GW VI, 521) Dieses Bild aber wurde von Zeitblom schon an früherer Stelle als ein Symbol gedeutet für die „mythologische Einheit“ von „Liebe und Gift“. (GW VI, 205f.) Die rätselhafte Geschichte, wie aus der Prostituierten

<sup>54</sup> Zum Folgenden vgl. von V. A. Oswald (Anm. 52).

Esmeralda die Witwe eines ungarischen Aristokraten wurde, bleibt ausgespart; auf diese romanhaften Details kommt es denn auch nicht an. Was allein von Bedeutung ist, ist die geheime Identität der beiden Gestalten: der Freundin und Wohltäterin mit der Prostituierten.

Es gehört zu den wohl kalkulierten Versteckspielen dieses Romans, daß selbst sein vorgeschobener Erzähler, Zeitblom, von dieser Identität nichts zu ahnen scheint – eine Identität, die zu der zwischen Zeitblom und Leverkühn waltenden, gleichfalls geheimen, das Pendant darstellt. Gleichwohl muß er zugeben, wenn auch widerwillig und mit zitternder Hand, daß es Liebe war, die Leverkühn dazu trieb, jene Person wieder aufzusuchen, die ihn in Leipzig berührt hatte. Das Element der Wahl ist entscheidend hier. Ein Jahr nach der ersten Begegnung sucht Leverkühn sie in Preßburg wieder auf, entschlossen, sie, nur sie, zum Instrument seiner „dämonischen Empfängnis“ (GW VI, 206) zu machen. Zeitblom räumt zwar unter Vorbehalten ein, daß Esmeralda, indem sie ihren Besucher vor ihrem Körper warnte, aus „Liebe“ handelte, doch weigert er sich, offen einzugestehen, daß Leverkühns Liebe zu Esmeralda auf eine märchenhaft großzügige Weise erwidert wird. Dazu müßte er die Identität Frau von Tolnas mit Esmeralda anerkennen; Zeitblom aber will sie nicht wahrhaben.

Dieser Liebe ist ihre gewöhnliche Erfüllung versagt. In diesem Punkt behält der Pakt seine volle Gültigkeit. Dennoch verwirklicht sich Liebe in Leverkühns Beziehung zu Frau von Tolna; es ist die Erwidernng jener Liebe, die ihn zu seiner Rückkehr zu Esmeralda in Preßburg bewegt hat. Für das Verständnis der Thematik der Gnade ist es nun aber entscheidend, daß Leverkühn schon in seinem irdischen Leben der Liebe teilhaftig wird. Denn von der menschlichen Liebe, ob ihr nun „Wärme“ zu spenden gewährt ist oder nicht, heißt es, daß sie „vielleicht, wer weiß, nur ein Abglanz der Gnade ist“. (GW VI, 600) Wenn dem so ist, so muß dem ganzen Esmeralda-Tolna-Komplex ein ausschlaggebendes Gewicht in dem grundlegenden theologischen Diskurs dieses Buches zuerkannt werden, nämlich als Vorschein der Gnade, deren dieser Faust, nun doch auch vergleichbar dem Goetheschen, für würdig erachtet wird<sup>55</sup>.

Der Befund unserer Analyse – wie könnte es anders sein – ist ambivalent. Die Erzählstrategie des *Doktor Faustus* gehorcht einer doppelten intertextuellen Orientierung: einer exoterischen, die an das Faustbuch und die kompromißlose Lutherische Konzeption des Faust-Mythos anknüpft, sowie einer esoterischen, die sich auf die Goethesche Transformation des Mythos im Geiste der Aufklärung berufen kann. Daraus resultiert jenes alle Aspekte des Romans beherrschende System von Widerrufen, Zurücknahmen, Umdrehungen und Parado-

<sup>55</sup> Vgl. dazu Eckhard Heftrich (Anm. 12), ‚Faustus und Faust‘, S. 263–269.

nen, das den ganzen Text des *Doktor Faustus* durchwirkt. Die Thomas Mannsche Transformation des Mythos zeitigt ein letztlich unentschiedenes Verdikt; nach außen suggeriert dieser Text die Verdammung Leverkühns, insgeheim aber hält er mit erstaunlichem und eigentlich unübersehbarem Nachdruck an der Möglichkeit der Gnade für Leverkühn fest. Es hat den Anschein, als habe Thomas Mann beide Fassungen des Mythos legitimieren wollen, indem er eine janusköpfige Faustgestalt konzipierte, in der die Voraussetzungen sowohl der Gnade als auch der Verdammung koexistieren. Thomas Manns Roman eignet somit der Charakter einer diachronischen Summe des Faust-Mythos. Er darf als der Versuch gedeutet werden, durch das Prisma des Nationalmythos der Deutschen jene geschichtlichen Manifestationen des Deutschen in den Blick zu rücken, die die Möglichkeit der Verdammnis und der Erlösung, der Sünde und der Gnade, in sich bergen.

\* \* \*

Überblickt man die erzähltechnischen Verfahrensweisen, mit denen im *Doktor Faustus* die Gnadenthematik artikuliert wird, so ergibt sich ein recht eindeutiger Befund. Es ist die Montage intertextueller Bezüge, mit der Thomas Mann in erster Linie arbeitet; dies ist seine bevorzugte Technik. Gesteuert wird diese Technik von dem ästhetischen Ehrgeiz, nach dem Vorbild Wagners ein kontinuierliches, engmaschiges Motivgewebe zu entfalten, in dem alle Spuren der Montage getilgt sind, und der Schein des in sich geschlossenen, stimmigen Kunstwerks gewahrt bleibt. In seiner Vorliebe für das mythische Klischee und literarisch vorgeprägte, seine im weitesten Sinne parodistische Schreibweise, hätte Thomas Mann sich auf Wagner berufen können, auf dessen von Claude Lévi-Strauss so genanntes Verfahren der „bricolage“<sup>56</sup>, d. h. der Segmentierung und Neugestaltung mythologischer Texte. Eigentlich entscheidend für Thomas Mann wurde jedoch die musikalische Verfahrensweise Wagners, genauer gesagt, die Gestaltung der epischen Dimension des Musikdramas mit den spezifischen Mitteln der Musik. So ist zum Beispiel der wohl subtilste und diskreteste epische Kunstgriff im *Doktor Faustus*, womit gleichsam hinter dem Rücken des fiktiven Erzählers die geheime Identität der beiden Frauengestalten signalisiert wird, einem typisch Wagnerschen Erzählgestus nachgebildet. Im *Ring* begegnet man mehreren markanten Beispielen, in denen das Orchester über die Köpfe der Protagonisten hinweg die Identität einer abwesenden Gestalt, etwa Wotans, vermittels einer musikalischen Anspielung etabliert.

<sup>56</sup> Siehe Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, Toronto: University of Toronto Press 1978, S. 44 f.; vgl. dazu Carl Dahlhaus, „Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und „Der Ring des Nibelungen“, *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, München: dtv 1987, S. 64–74.

Thomas Manns Wagnerismus bezeichnet sowohl den Ursprung als auch die Grenze der Modernität seines Schreibens. Auf Joyce trifft diese Bestimmung in einem viel beschränkteren Sinn zu. Gleichwohl stellt gerade der Wagnerismus einen besonders erhellenden Vergleichspunkt zwischen Joyce und Thomas Mann dar. Denn wie die meisten Schriftsteller, die um 1900 zu schreiben begannen, als der Schatten Wagners praktisch auf die gesamte europäische Literatur und Kultur fiel<sup>57</sup>, so partizipierte auch Joyce an dieser literarischen Mode. Nicht anders als Thomas Mann in München fand sich auch Joyce im fernen Dublin in einem kulturellen Klima, das von Nietzsche auf den Begriff gebracht worden war: „Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein...“<sup>58</sup>.

Die Musikkennntnis von Joyce, der eine gewisse Gesangsbildung besaß und sich ein lebenslanges Interesse an italienischer und deutscher Oper bewahrte, stand der Thomas Manns wohl kaum nach. Mit diesem teilte er den Ehrgeiz, in der Erzählprosa gewisse musikalische Strukturen und Wirkungsmittel nachzubilden. Die Spuren dieser Orientierung an der Musik im Werk von Joyce sind von der Forschung längst gesichert<sup>59</sup>. Von größerer Bedeutung ist jedoch eine eher indirekte Nachwirkung des literarischen Wagnerismus. Diesem verdankt Joyce die Anregung zur „stream-of-consciousness“-Technik, seinem wohl gewichtigsten Beitrag zur literarischen Moderne. Nach eigenem Zeugnis ging Joyce von dem Beispiel Edouard Dujardins aus, eines französischen Wagnerianers, der in seinem 1888 veröffentlichten Roman *Les Lauriers sont coupés* mit dem „stream of consciousness“ experimentiert hatte. Diese Technik, in der dem Element des ‚Stroms‘ genauso große Wichtigkeit zukommt wie dem des ‚Bewußtseins‘, stellt sich als der Versuch dar, auch dem modernen Roman eine von Wagners markantesten Kunstleistungen zu erschließen: die Artikulation eines leitmotivisch strukturierten, psychologisch hellhörigen und unendlich nuancierten Wort- und Satzgewebes, das als literarisches Gegenstück zu der vielbewunderten „unendlichen Melodie“ des Wagnerschen Orchesters gelten mochte. Die Vorrangstellung des Autors von *Ulysses* in der modernen Literatur beruht zu einem wesentlichen Teil auf der Aus- und Weiterbildung dieser ursprünglich an Wagner orientierten Schreibweise.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus* (Komparatistische Studien, Bd. 2), Berlin, New York: de Gruyter 1973; Raymond Furness, *Wagner and Literature*, New York: St. Martin's Press 1982; David C. Large und William Weber, *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca and London: Cornell U. P. 1984.

<sup>58</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München: dtv 1980, Bd. VI, S. 12.

<sup>59</sup> Vgl.: William Blissett, ‚James Joyce in the Smithy of His Soul‘, *James Joyce Today*, ed. by Thomas F. Staley, Bloomington: Indiana U. P. 1966, S. 96–134; Frederick W. Sternfeld, ‚Poetry and Music – Joyce’s „Ulysses“‘, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, hrsg. von Steven P. Scher, Berlin: Erich Schmidt 1984, S. 357–379.

Thomas Mann griff nur einmal und relativ spät zu der „stream-of-consciousness“-Technik: im siebten Kapitel von *Lotte in Weimar* (1939). So eng begrenzt die Anwendung, so überzeugend und ästhetisch befriedigend der Effekt. Diese Taktik der vorsichtigen Anwendung modernistischer Techniken bei gleichzeitiger Verfeinerung bewährter Erzählverfahren ließ ihn an Positionen festhalten, die von den Vertretern eines etwas wagemutigeren Modernismus längst aufgegeben worden waren. Der *Doktor Faustus* bezeugt diese gelegentlich etwas übervorsichtige Schreibweise deutlich genug. Der Erzähler des *Doktor Faustus*, d. h. der Manipulator der fiktiven Erzähler-Figur, geriert sich, unerachtet aller Virtuosität, durchaus selbstsicher und altmeisterlich. Und trotz aller eloquent vorgetragenen Selbstzweifel behauptet sich letztlich ein Werkbegriff, der einen in sich stimmigen, gleichsam durchkomponierten und richtig geschlossenen Text meint. Dieser Werkbegriff behauptet sich gegen die im Roman selbst ausgesprochene Einsicht: „das Meisterwerk, das in sich ruhende Gebilde, gehört der traditionellen Kunst an, die emanzipierte verneint es“. (GW VI, 318) Und die Sprache Thomas Manns, bei allem Einfallsreichtum und im Alter hervorgetretener Experimentierbereitschaft, verschließt sich den Selbstzweifeln und Spekulationen über ihre bloße Instrumentalität, die dem konsequent modernen Roman sein Gepräge geben. Angesichts eines solchen relativ stabilen literarischen Kosmos ist den Versuchen etwa von Berman und Dowden, den *Doktor Faustus* für einen eigentlich sehr avancierten Modernismus in Anspruch zu nehmen, mit Skepsis zu begegnen.

So markiert der Wagnerismus das Verbindende wie das Trennende im Werk von Thomas Mann und Joyce. Es wäre verlockend, über die Gründe ihrer so divergierenden Entwicklungen zu spekulieren. Hier muß jedoch der Hinweis auf die unterschiedliche Vermittlung der Wagner-Rezeption genügen. Für Joyce wurde die Wagner-Exegese seines Landsmanns George Bernard Shaw bestimmend. Dessen glänzende Analyse des utopischen Sozialismus im *Ring*, *The Perfect Wagnerite* (1898), prägt das Interesse des jungen Joyce an Wagner; doch in dem Maße, in dem Joyce seinen sozialistischen Neigungen entwuchs, erlahmte auch sein Interesse an Wagner, so daß etwa der *Ring* für ihn niemals eine solche Vorbild-Funktion besaß wie für Thomas Mann. Die Wagnerischen Musikdramen blieben ihm jedoch weiterhin eminent zitierbar. Der Fall liegt wesentlich anders bei Thomas Mann, der zeitlebens der enthusiastischen Wagner-Kritik Nietzsches verpflichtet blieb. Da ihm die Botschaft des Bayreuther Meisters nichts bedeutete und er somit keiner Wagner-Phase im inhaltlichen Sinne zu entwachsen brauchte, war er frei genug, sich die unerhörten Wirkungsmittel Wagners zum Vorbild zu nehmen und Nietzsches maliziösen Ratschlag zu verwirklichen: „man übersetze Wagnern in's Reale, in's Moderne, – seien wir

noch grausamer! in's Bürgerliche!“<sup>60</sup> Im Handwerklichen verblieb Thomas Mann im Bannkreis des literarischen Wagnerismus. Und in dem Maße, in dem der Wagnerismus selbst, der Modernismus von 1900, alterte, geriet auch sein Werk in das Fahrwasser eines gewissen Traditionalismus und hielt auf Distanz zum konsequenten Modernismus. Unter diesem Gesichtspunkt konnte ihm Joyce gelegentlich sogar als Antagonist erscheinen. So schrieb er Ende 1944, also wiederum aus der Arbeit am *Doktor Faustus* heraus, an Erich Kahler: „Joyce wagte ich manchmal schon als einen Gespielen zu empfinden, wenn auch als einen Gegenspieler; denn ich bin entschieden Traditionalist, ob ich schon öfters mit den alten Formen Jux treibe und sie – mit Andacht – auflöse.“<sup>61</sup>

Ein etwas ausgewogeneres Urteil über sein Verhältnis zur Tradition und zur Avantgarde hat Thomas Mann seinem Goethe-Roman anvertraut. Charakteristischerweise bedient er sich der Maske Goethes zur Artikulation seiner wohl treffendsten Selbsteinschätzung; und als ebenso kennzeichnend erscheint es, daß er sein Verhältnis zum Modernismus gerade in dem Roman reflektiert, in dem er, in der Übernahme der Joyceschen „stream-of-consciousness“-Technik, gleichsam mit leichter Hand demonstrierte, daß er des Neuen durchaus fähig, wenn auch nicht unbedingt willens war:

Wie ich den Wahnsinn hasse, die verrückte Genialität und Halbgenialität und schon das Pathos, die excentrische Gebärde, die Lautheit verachte und in der Seele meide, ich kanns nicht sagen, es ist unaussprechlich. Kühnheit – das Best und Einzige, unentbehrlich – aber ganz still, ganz schicklich, ganz ironisch, in Convention gebettet, so will und bin ichs. (GW II, 656)

Dem stellt sich eine weitere Selbsteinschätzung beiseite, die er Agnes E. Meyer mitteilte: „Ich habe mich nie für gross gehalten; aber ich liebe es, mit der Grösse zu spielen und auf einem gewissen vertraulichen Fusse mit ihr zu leben.“<sup>62</sup> Es ist dies eine bemerkenswert bescheidene und realistische Selbsteinschätzung, die, setzen wir statt „Größe“ Modernismus, auch für seine Stellung in der Geschichte des modernen Romans gilt.

<sup>60</sup> Friedrich Nietzsche (Anm. 58), S. 34.

<sup>61</sup> Brief an Erich Kahler, 23. Dezember 1944, *Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft Zürich*, Nr. 10, Zürich 1970, S. 33.

<sup>62</sup> Brief an Agnes E. Meyer, 11. Januar 1942 (unveröfftl.).

Hannelore Mundt

## Doktor Faustus und die Gegenwartsliteratur

„Inspiration auf die Gegenwartsliteratur geht von Thomas Mann so gut wie keine aus.“<sup>1</sup> Dieses Urteil repräsentiert das Ergebnis einer Umfrage aus dem Jahre 1975, in der deutsche Gegenwartsautoren den Einfluß von Thomas Manns Werk auf ihr Schaffen emphatisch leugneten. Auch die Literaturkritiker konstatierten in den 70er und 80er Jahren die „literarische Wirkungslosigkeit“<sup>2</sup> Thomas Manns, gilt er doch wegen seiner dem 19. Jahrhundert verpflichteten Erzähltechnik und seines zum Anachronismus gewordenen elitären, bürgerlichen Gesellschaftsverständnisses als „ein Relikt des vorigen Jahrhunderts“<sup>3</sup>. Allenfalls, so schreibt Peter Pütz, sei ein bewußtes Suchen nach neuen literarischen Möglichkeiten, sowohl im thematischen wie auch formalen Bereich, als Gegenreaktion zu Thomas Mann zu bewerten<sup>4</sup>.

Zugegeben, die fiktiven Welten in Thomas Manns Werk sind auf die alte, bürgerlich-patriarchalische Gesellschaft und ihre Bildungselite begrenzt. Das hinderte jüngere Schriftsteller, seine Schreibart fortzusetzen. Dazu kam, darin hat Peter Pütz recht, daß Thomas Manns künstlerisch virtuose, von Ironie durchsetzte Gestaltung dieser vergangenen Welt nicht einmal als Parodie übertroffen werden konnte. Darum nahmen die sich nach 1945 etablierenden deutschen Schriftsteller vielfach die innovative moderne deutsche und ausländische Literatur zu Vorbildern. Diese Abkehr schließt die Faszination für Thomas Manns Werk nicht aus und ist eher ein Symptom dafür, daß für viele Autoren

<sup>1</sup> ‚Deutsche Schriftsteller über Thomas Mann‘, *Text + Kritik*, Sonderband Thomas Mann, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: edition Text + Kritik 1976, S. 195.

<sup>2</sup> Peter Pütz, ‚Thomas Manns Wirkung auf die deutsche Literatur der Gegenwart‘, *Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*, hrsg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 455. Siehe auch Helmut Koopmann, ‚Tendenzen des deutschen Romans der siebziger Jahre‘, *Handbuch des deutschen Romans*, Düsseldorf: Bagel 1983, S. 574–575.

<sup>3</sup> *Text + Kritik*, S. 185.

<sup>4</sup> Peter Pütz: „Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß sich in vielen Neuerungen die bewußte Negation seines Einflusses und damit seine kontrasterzeugende Wirkung niederschlägt“, *Thomas Mann 1875–1975*, S. 457.

*Doktor Faustus* als ein Kristallisationspunkt für ihre fiktionalen Darstellungen Deutschlands wirkte.

Bereits der gewaltige Eindruck des *Doktor Faustus* auf das deutschsprachige Lesepublikum stellt die angenommene Wirkungslosigkeit von Thomas Manns Werk in Zweifel. Linksgerichtete Kritiker wie Georg Lukács und Wolfgang Harich fanden ihre ideologische Position bestätigt, daß die bürgerliche, patriarchalische Klassengesellschaft ihr Endstadium erreicht habe<sup>5</sup>. Sie nahmen Thomas Manns fiktionale Proklamation des Endes der bildungsbürgerlichen Epoche für Wirklichkeit. Im westlichen Teil Deutschlands rief *Doktor Faustus* heftige, ablehnende Reaktionen hervor, weil Thomas Mann sowohl den Humanismus des Bürgertums in Zweifel gestellt als auch den Nationalsozialismus mit der deutschen ästhetizistischen Kulturtradition in Verbindung gebracht hatte. Hans Egon Holthusen und Werner Kohlschmidt, um die Verteidigung der deutschen bürgerlich-individualistischen Kunst und ihrer Träger bemüht, warfen Thomas Mann eine einseitige Reduktion der deutschen Kultur auf Innerlichkeit und lebensfeindlichen Ästhetizismus vor<sup>6</sup>.

Beide Interpretationsrichtungen ignorieren den fiktiven Charakter des im Roman heraufbeschworenen Endes der bürgerlichen Kultur und Gesellschaft. Wie alle Fiktion kann *Doktor Faustus* nur Perspektiven spielerisch vorstellen. Wenn Thomas Mann das Motiv der kulturellen Apokalypse aus dem Expressionismus aufnimmt, dann verdammt er zwar die ersatzreligiöse, weltflüchtige Kunstorientierung, aber verklärt sie zugleich ästhetisch. Daraus ergibt sich ein weitaus ambivalenteres Verhältnis Thomas Manns zum Bildungsbürgertum und dessen Kunst, als es ihm die Kritiker bislang zugestanden haben. Zwar gibt Thomas Mann den ästhetizistisch orientierten, verteufelten Adrian Leverkühn der Hölle preis, aber sein Erzähler verrät eine Faszination für den genialen Künstler-Außenseiter, der in seinem kompromißlosen Streben nach einer innovativen Kunst Selbstzerstörung und Verdammnis in Kauf nimmt. Diese tragische Figur ist der Liebe Zeitbloms und Frau von Tolnas würdig; Zeitbloms Gebet um Gnade und Erlösung für Leverkühn signalisiert, daß die Verteufelung der romantisch-ästhetischen Tradition und ihrer Träger nur ein Teil im Aussagesystem des Romans ist.

<sup>5</sup> Georg Lukács, *Thomas Mann*, Berlin: Aufbau Verlag 1953, S. 102; Wolfgang Harich, ‚Das demokratische Deutschland grüßt Thomas Mann. Tägliche Rundschau (Berlin), 31. Juli 1949‘, *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit*, hrsg. von Klaus Schröter, Hamburg: Christian Wegner Verlag 1969, S. 382.

<sup>6</sup> Hans Egon Holthusen, *Die Welt ohne Transzendenz*, Hamburg: Verlag Heinrich Ellermann 1949, und Werner Kohlschmidt, ‚Musikalität, Reformation und Deutschtum‘, *Die entzweite Welt*, Gladbeck: Freizeiten Verlag 1953, S. 98–112.

Als bewußt kritische Distanzierung von Thomas Mann und seiner romantisch-ästhetischen Perspektive ist der angestrebte „Kahlschlag“ der Gruppe 47, ihre Berufung auf die anti-romantische, anti-ästhetische Tradition, auf das Junge Deutschland und die Neue Sachlichkeit, zu bewerten. Thomas Manns Identifizierung Deutschlands mit seiner kulturbürgerlichen Schicht wie auch die Erhebung des diabolischen, asozialen Künstlers zum Repräsentanten Deutschlands mußte jedoch auf die junge Künstlergeneration Deutschlands herausfordernd wirken, galt es doch ihr Künstlertum gegen den Verdacht des Elitären und die Anklage, auch sie trieben nur ein selbstgenügsames, ästhetisches Spiel, zu schützen. Zugleich reizte Thomas Manns *Doktor Faustus* wegen seines Anspruches, Deutschland in toto darzustellen, zur Nachahmung. Die nachfolgenden Romane, die Deutschland zum Thema haben, spiegeln diese Aspekte der literarischen Vorgabe wider.

Die Wirkung des *Doktor Faustus* auf die deutschsprachige Nachkriegsliteratur in Hinsicht auf Themen und Motive hat Judith Ryan in ihrer Studie *The Uncompleted Past* beschrieben. Die Darstellung des Faschismus in *Doktor Faustus* war prägend für die nachfolgende Auseinandersetzung mit Deutschlands Geschichte<sup>7</sup>. Noch signifikanter erscheint mir, daß die prominentesten Autoren der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur, Günter Grass, Heinrich Böll und Siegfried Lenz, die konzeptionellen Grundlagen des *Doktor Faustus* in ihren fiktionalen Darstellungen von Deutschlands faschistischer Vergangenheit aufnahmen. Grass' Romane *Die Blechtrommel* (1959) und *Hundejahre* (1963) streben Korrekturen des *Doktor Faustus* an, weisen Thomas Manns elitäres Deutschlandverständnis und seine Verklärung von Künstlertum und Kunst zurück, indem sie dem Leser die Perspektive des Kleinbürgertums nahebringen. Zugleich verspotten sie das Konzept des Künstler-Führers, dessen tragisches Scheitern in *Doktor Faustus* dargestellt wird. Den inneren Konflikt des *Doktor Faustus* zwischen Negation und Affirmation des Ästhetizismus überträgt Grass auf den kleinbürgerlichen Bereich. Auch seine Künstlerfiguren sind Repräsentanten ihres Zeitalters; ihre Schuld, asozial gehandelt zu haben, läßt Grass' ambivalente Haltung zur romantisch-ästhetischen Tradition erkennen. *Das Treffen in Telgte* (1979) affirmiert diese Tradition noch einmal: Grass identifiziert Deutschland mit seiner Kunst und dem Künstler. Dies tut auch Heinrich Böll in seinem Roman *Billard um halbzehn* (1959), in dem er wie Thomas Mann Deutschtum als Orientierung am Kunstschein darstellt und Gesellschaftskritik in Form von Kunstkritik äußert. Siegfried Lenz' *Deutschstunde* (1968) stellt als

<sup>7</sup> Judith Ryan: „Doktor Faustus [...] sets the tone for later novels on nazism and is the first link in a literary chain“, *The Uncompleted Past. Postwar German Novels and the Third Reich*, Detroit: Wayne State University Press 1983, S. 43.

Roman über Deutschland, wie Grass aus kleinbürgerlicher Perspektive, die asoziale Haltung des Künstlers in Frage und steht ebenfalls in der Nachfolge der Künstlerkritik des *Doktor Faustus*<sup>8</sup>.

Das Ausmaß der Nachwirkungen des *Doktor Faustus* auf die Gegenwartsrömane ist mit diesen Beispielen keineswegs erschöpfend erfaßt. An weiteren Beispielen läßt sich das große Echo nachweisen, das dieser Roman bei Autoren in der Bundesrepublik, der Schweiz und auch in der DDR gefunden hat. Zu diesen Autoren gehört der Schweizer Max Frisch, der in seinem Künstler- und Gesellschaftsroman *Stiller* (1954) den Thomas Mannschen Konflikt in der deutschen, bildungsbürgerlichen Künstler-Utopie in seine Auseinandersetzung mit Schweizer Gemeinschaftsdenken einbringt. Die Affinität zu *Doktor Faustus* ist durch Frischs Übernahme von Motiven und Szenen aus Thomas Manns Roman eindeutig nachweisbar.

Ein Beispiel eines Werks aus der DDR-Literatur, das thematisch an *Doktor Faustus* anknüpft, ist der 1968 erschienene Roman *Nachdenken über Christa T.* von Christa Wolf. Die Erzählerin des Romans, eine Lehrerin, ist fasziniert von der phantasiebegabten, artistisch inklinierten Außenseiterin Christa T.. Diese, die sich als Kind mit den im grünen Wagen wegfahrenden Zigeunern identifiziert, eine Anspielung auf *Tonio Kröger*, ist kompromißlos wie Adrian Leverkühn. Suchte dieser mit seiner Musik den Durchbruch aus einer stagnierenden Kunst, so sind Christa T.s kreative Tätigkeit und fragmentarische Kunst Zeichen ihrer Ausbruchsversuche aus einer das Individuum bedrängenden Gesellschaft<sup>9</sup>. Der Leser soll Christa T.s Künstlertum ambivalent bewerten, denn die fragwürdige Seite des sich befreienden Künstlertums ist die Abkehr vom Sozialen, die wie in *Doktor Faustus* in Weltflucht und „Lebensschwäche“<sup>10</sup> resultiert. Wie Thomas Mann assoziiert Christa Wolf Künstler- und Außenseitertum mit Krankheit, die zum Tode ihrer Künstlerfigur führt.

Neben ihrer Kritik des Künstlertums, die sich gegen den bürgerlichen Individualismus richtet, hat Christa Wolf sicherlich auch Anregungen von *Doktor Faustus* für ihre Romankonzeption empfangen. Adrian Leverkühns Erwägung, die Kunst „will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden“ (GW VI, 242), ist in der Struktur ihres Roman wirksam. *Nachdenken über Christa T.* bietet kein abgeschlossenes Bild der Welt. Das collagenhafte Porträt der Protagonistin läßt keine Identifikation des Lesers mit ihr zu; ihre

<sup>8</sup> Siehe Hannelore Mundt, *Doktor Faustus und die Folgen*, Bonn: Bouvier 1989.

<sup>9</sup> Die Künstlerfigur Christa T. sieht sich von Jugend an gesellschaftlichen Repressalien ausgesetzt und sucht sich diesen durch ihr Außenseitertum zu entziehen. Der Roman richtet sich also nicht einseitig gegen die DDR-Gesellschaft.

<sup>10</sup> Christa Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1984, S. 98.

unangepaßte Existenz soll kein „Vor-Bild“<sup>11</sup> und kein Gegenangebot zum Leben in der sozialistischen Gesellschaft sein, noch als Negativbeispiel dieses affirmieren, sondern im Leser eigenständige Einsichten in sein Dasein freilegen. Somit distanziert sich Christa Wolf von den Forderungen der DDR-Kulturpolitik, eine auf Didaktik ausgerichtete Kunst zu schaffen, die durch den Kunstschein die ideologische Erziehung des Menschen im Geiste des Sozialismus anstrebt, das Leben in der sozialistischen Gemeinschaft vorbehaltlos preist, ergo ihre Mängel verdeckt. Zu fragen ist aber, ob die DDR-Autorin in Opposition zu den offiziellen Richtlinien nicht demnach eine der bürgerlichen Literaturtradition angepaßte Scheinwelt offeriert. Die Natursymbolik zum Schluß des Romans evoziert analog zu Christa T.s Sehnsucht nach der das Individuum schützenden, idyllischen Naturwelt, die das Werk Theodor Storms in ihr erweckte, eine asoziale Möglichkeit der Existenz, eine anti-sozialistische Erlösungsutopie. Wie in Thomas Manns *Doktor Faustus* steht der Kritik des asozialen Künstlertums eine Faszination für den gesellschaftsabgewandten Ästhetizismus gegenüber. Da diese traditionell bürgerliche Antinomie den thematischen Kern des Romans bildet, sollte es nicht überraschen, daß Christa Wolf eine bürgerlich-individualistische Lösung andeutet.

Eine andere Form des Echos, das Thomas Manns *Doktor Faustus* in der bundesrepublikanischen Literatur gefunden hat, möchte ich an einigen Romanen Martin Walsers demonstrieren. Mit Ausnahme seiner *Frankfurter Vorlesungen* enthalten Martin Walsers Vorträge und Aufsätze nur spärliche Hinweise auf Thomas Mann. *Doktor Faustus* ist an keiner Stelle erwähnt. Sie lassen jedoch auf Walsers umfassende Kenntnis „des großbürgerlichen Großschriftstellers“<sup>12</sup> und auf seine Ablehnung von Thomas Manns Werk schließen. Walser kritisiert die Stilisierung des Künstlers zum „Priester“, der die Kunst zur säkularisierten Religion erhebt<sup>13</sup>, und auch das elitäre, klassenbewußte Deutschlandverständnis Thomas Manns, weil dieser Humanität mit Bürgerlichkeit gleichgesetzt hatte, Humanismus als ästhetizistische Orientierung verstand, die nur dem Bürgertum vorbehalten sei<sup>14</sup>. In Reaktion auf Thomas Mann entwirft Walser seine anti-ästhetische, anti-elitäre Position: „Was Schriftsteller tun können, ist nur, was man Geschichtsschreibung des Alltags nennen könnte.“<sup>15</sup>

In seinen frühen Romanen, *Ehen in Philippsburg*, *Halbzeit* und *Das Einhorn* präsentiert Walser das alltägliche, materiell unsichere und von Angst und

<sup>11</sup> Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, S. 49.

<sup>12</sup> Martin Walser, *Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 12.

<sup>13</sup> Martin Walser, *Wer ist ein Schriftsteller*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 44–45.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 27–28.

<sup>15</sup> Monika Totten, ‚Ein Gespräch mit Martin Walser in Neuengland‘, *Martin Walser*, hrsg. von Klaus Siblewski, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 34.

Hoffnung bestimmte Dasein der Kleinbürger in Kontrast zu den Lebensbedingungen der reichen, bürgerlichen Oberschicht. Zwar bietet Walser ein sozial breiteres Spektrum der deutschen Gesellschaft als Thomas Mann, zu beachten ist jedoch, daß im Verlauf aller drei Romane die Oberschicht immer mehr in den Vordergrund tritt. Aus Walsers Äußerungen sind folgende Gründe für diese perspektivische Zuspitzung zu entnehmen: Das deutsche Kleinbürgertum habe die bürgerliche Anmaßung der moralischen Überlegenheit akzeptiert und die gesellschaftliche Machtposition des Bürgertums gestärkt, indem es, anstatt ein eigenes Klassenbewußtsein zu entwickeln, die Identifikation mit der bürgerlichen Klasse und den sozialen Aufstieg suchte<sup>16</sup>. Es liegt nahe zu vermuten, daß Walsers soziale Erkenntnisse von der bürgerlichen Literaturtradition gelenkt sind, deren Repräsentant für Walser Thomas Mann und deren Basis die angenommene Autorität des Bürgertums und seiner Kultur ist, und daß somit letztlich auch sein Deutschlandverständnis bürgerlich ist.

Diese Vermutung bestätigt sich, wenn Walser in seinem ersten Roman, *Ehen in Philippsburg*, die Autorität der Kunst als soziale und politische Kraft behauptet. Zwar verspottet Walser den Glauben an die Wirkung des Künstlers und seiner Kunst, in dem Zeitblom in *Doktor Faustus* befangen ist: Der sozialkritische Künstler-Außenseiter Klaff ist handlungsunfähig und muß sich mit Ersatzhandlungen wie dem Zerreißen eines Blumenstraußes begnügen. Das Motiv der Ohnmacht des Künstlers wird zu Ende geführt, indem Walser Klaff Selbstmord begehen läßt. Walsers angestrebter Distanzierung von Thomas Manns ästhetizistischer Position widerspricht jedoch der Handlungsablauf des Romans. Hans Beumann, der Protagonist des Romans, ein aus der Arbeiterklasse stammender und sozial ehrgeiziger Akademiker, ist von der moralischen wie geistigen Überlegenheit des Bürgertums überzeugt. In dem Glauben, die ästhetizistische Orientierung der Oberschicht führe zur „Erzeugung höherer, ihm noch nicht zugänglicher Stimmung“<sup>17</sup>, begeht Beumann „Verrat“<sup>18</sup> an seiner Klasse, ersetzt seine Anpassung an das Bildungsbürgertum seine frühere Forderung nach politischer Aktion und Solidarität mit den Unterdrückten<sup>19</sup>. Offensichtlich will Walser die ästhetizistische Orientierung als falsche Autorität entblößen, denn deren soziale Implikationen sind die Konsolidierung der Klassenschranken in der deutschen Gesellschaft und die damit verbundene Stützung der politischen Macht der bürgerlichen Oberschicht.

<sup>16</sup> Walser, *Wer ist ein Schriftsteller*, S. 27–28.

<sup>17</sup> Martin Walser, *Ehen in Philippsburg*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958, S. 53.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>19</sup> Daher ist die Arbeiterklasse im Roman nicht Maßstab der moralischen Kritik am Bürgertum, wie es Klaus Pezold annimmt in: *Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung*, Berlin: Rütten & Loening 1972, S. 79.

Ist die aus dem Ästhetizismus resultierende Indifferenz gegenüber sozialer Ungleichheit aber das Hauptkriterium für Walsers Kunstskepsis? Beumann findet eine ordinäre Gesellschaft vor, die, wie schon Thomas Mann in *Doktor Faustus* vorführte, Selbstverachtung als ästhetisches Befreiungsspiel betreibt. Walsers Kritik der Oberschicht zeigt auffallende Übereinstimmungen mit dem Kridwiß-Kreis in Thomas Manns Roman: In den Unterhaltungen der Kulturbürger – einer Clique von Vertretern aus der Kulturindustrie, Industriellen, Schauspielern und einem Dichter zweifelhaften Talents, der sich der Gesellschaft prostituiert – entlarvt Walser die Selbstgefälligkeit und politische Lethargie der bürgerlichen Oberschicht als Resultat ihres Ästhetizismus. Offenbar parodiert Walser den Kridwiß-Kreis mit dem Ziel, die Autorität des Bildungsbürgertums anzuzweifeln.

Walsers Maßstab der Kritik an der kulturellen Oberschicht sind die ärmlichen, abstoßenden, proletarisch-kleinbürgerlichen Verhältnisse, an deren Existenz die ausbeuterische Oberschicht schuld ist. Walser beschränkt die Darstellung des depravierten Milieus auf wenige Szenen und reduziert die Mitglieder der nichtprivilegierten Schicht, die sich ausnahmslos an bürgerlichen Normen orientieren, zu Typen: die auf Reinlichkeit bedachte Hausfrau, der schwer arbeitende Mann, die sich prostituierende Proletarierin. Das erregt den Verdacht, daß Walser hier auf bürgerliche Klischeevorstellungen zurückgreift. Walsers nivellierende Zeichnung der sozial niedrigen Schicht, die in seiner fiktiven Welt der arroganten und indifferenten Haltung der Kulturbürger gegenüber den Kleinbürgern entspricht, steht in scharfem Kontrast zu seiner differenzierten Gestaltung einiger Mitglieder der Oberschicht. Diese leben in der Spannung von Distanz zur und Anpassung an die Gesellschaft und entziehen sich ihren sozialen Pflichten durch Flucht oder Selbstmord. Diese diskriminierende Darstellung, die den Bildungsbürgern im Gegensatz zu den Kleinbürgern höhere Sensibilität und gesellschaftskritisches Denken zugesteht, erhebt die Oberschicht auf Kosten der Kleinbürger. Das Autoritätsgefälle in der deutschen Gesellschaft wird als Status quo dargestellt. Walsers ironische und kritische Distanz zur Oberschicht kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß er den Führungsanspruch des Bürgertums hinnimmt.

Sein nächster Roman, *Halbzeit*, zeigt den Lebenslauf von Anselm Kristlein, dessen Name symbolhaft darauf hinweist, daß Walsers Protagonist „ein ‚Held unserer Zeit‘, ein Mensch, der das Leid der Epoche trägt“ (GW XI, 203), sein soll, so wie Thomas Mann seinen Helden Leverkühn in *Die Entstehung des Doktor Faustus* interpretiert. Kristlein ist allerdings nicht der außergewöhnliche, geniale Künstler, sondern der repräsentative Zeitgenosse kleinbürgerlicher Herkunft, der sich in der kapitalistischen Leistungsgesellschaft zu behaupten sucht. In der Welt des Romans ergibt sich der Wert des Individuums aus

seinen materiellen Erfolgen und seiner sozialen Stellung. Kristlein ist ein Versager in dieser Welt. In einem Interview äußerte Walser: „Es gibt [...] keinen Beruf, der einem Menschen das Gefühl seiner eigenen Überflüssigkeit so aufdringlich klarmachen könnte, wie der des Vertreters. Das hat mir diesen Beruf sympathisch gemacht, er erinnerte mich eigentlich fast an den des Schriftstellers.“<sup>20</sup> Walsers ironisch gemeinter Vergleich von Vertreter- und Künstlertum ist gegen die Überbewertung des Künstlers in Deutschland gerichtet, seine Hinwendung zum kleinbürgerlichen Deutschen läßt zunächst ein anti-elitäres Deutschlandverständnis vermuten.

Das wird ein wenig zweifelhaft, wenn man bedenkt, daß Walsers Konzeption von *Halbzeit* zweifelsohne von *Doktor Faustus* angeregt ist. Das freundschaftliche, zugleich spannungsreiche Verhältnis zwischen Anselm Kristlein und dem Künstler Edmund Gabriel legt den Vergleich von Zeitblom und Leverkühn nahe<sup>21</sup>. Als Künstlerfigur trägt Kristlein Züge Adrian Leverkühns: Seine Krankheit signalisiert seine Entfremdung von seiner Umwelt, er lebt in dem inneren Konflikt zwischen Abkehr von der Gesellschaft und Sehnsucht nach Liebe. Diesen Entsprechungen stehen die Unterschiede zwischen *Halbzeit* und *Doktor Faustus* gegenüber: Walser berücksichtigt das kleinbürgerliche Milieu und verklärt nicht den bürgerlich-individualistischen Künstler. Kristleins Neigung zu unangemessenem Selbstmitleid und sein mittelmäßiges Künstlertum lassen die Bewunderung des Lesers für den Künstler nicht zu. Offensichtlich hat Walser einen Gegenentwurf zu Thomas Manns Roman intendiert.

Walsers Darstellung der bürgerlichen Oberschicht in *Halbzeit* bestätigt, daß ihm *Doktor Faustus* als literarische Vorgabe diene. Die, wenngleich modifizierte, Übernahme von Szenen und Motiven aus Thomas Manns Roman stellt Walsers proklamierte anti-ästhetizistische Position in Frage. Bei der Künstlerparty des Industriellen Frantzke kommt es, wie in Adrian Leverkühns Gespräch mit den Hallenser Studenten, zu einem Meinungsaustausch über „Deutschtümelei, mangelnde Weltoffenheit der Deutschen“. Die Diskussion „ums deutsche Schicksal“ artet zu einem „Gesellschaftsspiel“<sup>22</sup> aus, das die Indifferenz der Bürger gegenüber dem Nationalsozialismus, ihre soziale Arroganz und Apolitie offenbart. Geschichtsphilosophisch hatte Thomas Mann diese bürgerliche Verachtung der Wirklichkeit als Resultat der ästhetizistischen Orientierung und Innerlichkeit der Deutschen gedeutet, die er auf Martin Luther zurückführte.

<sup>20</sup> Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Hanser 1962, S. 195.

<sup>21</sup> „Der eine [Anselm Kristlein] ist der genaue Gegenpol vom andern [Edmund Gabriel], der eine ergänzt den andern wie sich etwa Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom in Thomas Manns *Doktor Faustus* ergänzen“, Wilhelm Johannes Schwarz, *Der Erzähler Martin Walser*, Bern und München: Francke 1971, S. 49–50.

<sup>22</sup> Martin Walser, *Halbzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 604, 607, 614.

Walser greift auf Thomas Manns Verständnis Luthers als deutschen Mythos zurück: Der ansonsten linksradikale Künstler Edmund Gabriel revidiert in der „Lutherecke“<sup>23</sup> in Frantzkes Salon seine Angriffe gegen die standesbewußten und ausbeuterischen Bürger, leistet damit ihrer hochmütigen Abneigung, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, Vorschub.

Im Kontext dieser Szene ist Luther als „Innerlichkeitsidol“<sup>24</sup> zu interpretieren, das den deutschen Geschichtsverlauf maßgeblich beeinflusste. Mit seiner Hervorhebung ökonomischer Faktoren und durch das dem Roman *Halbzeit* zugrundeliegende pessimistische Bild des Menschen als egoistisch, asozial und streitsüchtig sucht Walser sich allerdings von Thomas Manns ästhetizistischem Deutschlandverständnis zu distanzieren, erscheinen die Anspielungen auf Luther als ironische Zurückweisung von Thomas Manns Sicht. *Halbzeit* ist daher wie *Die Blechtrommel* eine Korrektur des *Doktor Faustus*, zugleich dessen perspektivische Erweiterung, da für Walser erst aus dem Zusammenspiel von asozialem Ästhetizismus und konkreten materiellen Interessen des Bürgertums Deutschland verständlich wird. Diese Spannung zwischen Absage an und Übernahme von Thomas Manns Position demonstriert auch die Struktur des Romans: Walser reduziert zwar Deutschland nicht auf das gebildete Bürgertum, bestätigt aber dessen Verantwortung für Deutschlands politische und soziale Lage.

Den Spuren seines Vorgängers folgt Walser am ausgeprägtesten in seinem folgenden Roman, *Das Einhorn*, in dem er Gesellschaftskritik in Form der Kritik am Ästhetizismus der Oberschicht übt. Der Protagonist, auch hier Anselm Kristlein, ist eindeutig Adrian Leverkühn nachgebildet. Walsers Künstler, der wie Leverkühn von Kopfschmerzen geplagt ist, strebt eine Kunst der „Antwörter“<sup>25</sup> an, die gegen den Scheincharakter der bürgerlichen Kunst gerichtet ist. Auch Adrian Leverkühn suchte die Loslösung von der stagnierenden bürgerlichen Kunst durch eine nicht-kommunikative Musik, aber er konnte sich nicht vom Ästhetizismus befreien. Kristleins Sprachexperimente münden ebenfalls ins Esoterische und führen erst recht in eine Scheinexistenz. Sein Weg in den Ästhetizismus repräsentiert das soziale Versagen der kulturellen Elite Deutschlands.

Walser widerlegt die wehmütige Klage Thomas Manns, daß das Ende der ästhetizistischen Orientierung und der Funktion der Kunst als Ersatzreligion gekommen sei, thematisiert in *Doktor Faustus* u. a. in Kretzschmars Auslegung des Abschlusses von Beethovens Klaviersonate opus 111, „Groß war – Gott in

<sup>23</sup> Ebenda, S. 618.

<sup>24</sup> Hermann Kinder, „Anselm Kristlein. Eins bis Drei – Gemeinsamkeit und Unterschied“, *Text + Kritik*, Martin Walser, Heft 41/42, Aachen 1974, S. 39.

<sup>25</sup> Martin Walser, *Das Einhorn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 373.

uns.‘ „Alles – war nur Traum.““ (GW VI, 76) Die bundesrepublikanische Gesellschaft hat sich der säkularisierten Religion „Kunst“ verschrieben, verehrt ihren Schöpfer, den Künstler Nacke Dominick Bruut, der sich mit seiner Parodie eines geistlichen Volkslieds anmaßend über Gott stellt: „Großer Gott jetzt lobe mich, preise meine Stärke. Vor mir neigt die Erde sich und bewundert meine Werke. Wie ich war vor aller Zeit, so bleib ich in Ewigkeit“<sup>26</sup>. Bruut, dessen schwarze Tracht schon äußerlich an Thomas Manns Künstlergestalt Daniel zur Höhe erinnert, verherrlicht wie dieser das Böse in der Kunst. Er macht sich über die gesellschaftlich erhabene Position des Künstlers lustig, handelt dieser doch verantwortungslos und asozial. Er initiiert eine fingierte Gerichtsverhandlung, wie der Leser des *Doktor Faustus* sie kennt. In *Doktor Faustus* evozierte das Spiel mit der Phantasie Inhumanität und Gewalt. Bruut macht von seiner künstlerischen Lizenz der verantwortungslosen Freiheit Gebrauch, indem er seine Mitmenschen erniedrigt. Wie der Kridwiß-Kreis ist Walsers Oberschicht fasziniert von diesem makabren Gesellschaftsspiel, können sie doch unverbindlich ihre indifferente Distanz von der Gesellschaft demonstrieren.

Walser gestaltet Bruut als lächerliche Figur, durch die der bildungsbürgerliche Leser, der den „höheren Priesterkasten der Bunzreplik“<sup>27</sup> vorbehaltlos glaubt, mit der Fragwürdigkeit seiner ästhetizistischen Orientierung und seines Künstlerkults konfrontiert werden soll. Wenn Walser wiederholt das Künstlertum entwertet, richtet er sich gegen den Thomas Mannschen Glauben vom Künstler als Führer Deutschlands. Der Künstler als „Meinungsverbreiter“<sup>28</sup> und Autoritätsperson, der „Schicksalsfragen“<sup>29</sup> zu beantworten hat, verhält sich, um Wirksamkeit bedacht, opportunistisch, tritt scheinhaft für die Interessen der Unterdrückten ein. Im Widerspruch zu seiner intendierten Reduktion des Künstlertums affirmiert Walser dessen Autorität in einer positiven Figur. Im Roman ist es allein dem Künstler-Außenseiter Kristlein vorbehalten, als Aufklärer der Ausgebeuteten fungieren und zu klassenbewußter, solidarischer Aktion und Widerstand gegen die Herrschenden aufrufen zu können.

Evident wird Walsers Weiterführung des Diskurses der bürgerlichen Literaturtradition, wenn er die Verbindung von Künstlertum und sozialem Engagement als wünschenswert darstellt, zugleich ihre Verwirklichung negiert. Kristlein kann seine Selbstbezogenheit nicht ablegen und kehrt sich von der Gesellschaft ab<sup>30</sup>. Analog zu *Doktor Faustus* endet Walsers Roman mit der Regression

<sup>26</sup> Walser, *Das Einhorn*, S. 235.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 107.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>30</sup> „Ach sorgt doch selbst für euch, ihr Unterlehrer, Anselm fährt so rasch als möglich asozial zwischen euch durch und davon.“ (Ebenda, S. 116)

des Künstlers in die Sphäre seiner Kindheit. Leverkühns Rückfall ins infantile Abhängigkeitsstadium ist mit seiner symbolischen Funktion als heimlicher Führer Deutschlands nicht zu vereinbaren und bestätigt Thomas Manns Skepsis gegenüber der Künstler-Autorität. Zugleich symbolisiert dieser Rückfall die extremste Form der Weltflucht. Walsers Konzeption Kristleins spiegelt beide Aspekte wider. Weiterhin schließt auch seine kritische Sicht des Künstlertums eine Verklärung des Kunstscheins nicht aus. Walser beendet seinen Roman mit der rückwärtsgewandten und gesellschaftsnegierenden Utopie der kindlichen Idylle und der bürgerlich-individualistischen Erlösung, die „das Einfache Leben“<sup>31</sup> heraufbeschwört. Diese Scheinwelt behindert Kristlein, das eigene Leben zu gestalten und zu bewältigen. Bestätigt Walser auch hier seine Kunstskepsis, warnt er auch vor einem Ästhetizismus, der die Konfrontation mit der Realität ersetzt, so erscheint der Weg in den Kunstschein hier dennoch positiv, weil der Roman die aggressive, egoistische deutsche Gesellschaft für unfähig erklärt, politische und soziale Fragen zu lösen.

Eine genauere Betrachtung der intertextuellen Beziehungen, die diese Romane Walsers mit *Doktor Faustus* aufweisen, ergibt, daß unter der Oberfläche intendierter Ablehnung Thomas Manns mehr zum Vorschein kommt als „nur geringe Affinitäten und vereinzelte Berührungspunkte“<sup>32</sup>. Durch die Darstellung der kleinbürgerlichen und proletarischen Schicht entwertet Walser zwar Thomas Manns elitäre Verengung Deutschlands auf das Kulturbürgertum. Aber auch in seinen Werken (und dies gilt ebenfalls für die Romane von Günter Grass, Siegfried Lenz, Heinrich Böll und Max Frisch) ist der Künstler Repräsentant und Ankläger seines Zeitalters, beherrscht die soziale Arroganz der Oberschicht sein fiktionales Bild der deutschen Gesellschaft. Weil das Kulturbürgertum in den Freiheitsraum des Kunstscheins flüchtet, anstatt, wie Adrian Leverkühn erkennt, „klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde“ (GW VI, 662), läßt Walser die Mitglieder der Oberschicht in dem letzten Roman der Kristlein-Trilogie, *Der Sturz*, auf groteske Weise umkommen. Die Oberschicht hat ihren Tod verdient. Aber auch Thomas Mann hatte in *Doktor Faustus* den ästhetizistisch orientierten Künstler und das kulturbürgerliche Deutschland der Verdammung preisgegeben. Thomas Manns ambivalente Haltung zum Bürgertum, die ihn einerseits zum Befürworter des Bürgertums, andererseits zu ihrem radikalsten Ankläger macht, ließ Distanz wie auch Nachahmung zu. Die Anspielungen auf und Entlehnungen aus *Doktor Faustus* lassen erkennen, daß Thomas Mann mit seiner Künstler- und Kunstskepsis, seiner Kritik am ästhetizistisch orientierten Bürgertum den Weg gezeigt hat, den die Autoren nach 1947 einschlugen, auch wenn sie widerstrebten.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 382.

<sup>32</sup> Pütz, *Thomas Mann 1875–1975*, S. 455.

Der Nachweis über Thomas Manns Wirkung auf die Gegenwartsliteratur ist in zweifacher Hinsicht wichtig. Er widerlegt das Klischee, Thomas Manns Bedeutung stehe und falle mit der Existenz der alten, patriarchalischen Bürgerwelt, und er läßt eine pauschale und undifferenzierte Einordnung der Gegenwartsauctoren in die anti-ästhetische, anti-individualistische Tradition nicht zu. Affirmation und Negation der romantisch-ästhetischen Tradition halten sich die Waage. Einen Kompromiß zwischen beiden Traditionen, das hieße die Verwirklichung der Synthese von Künstlertum und sozialem Engagement, stellen auch die hier behandelten Autoren nicht in Aussicht. Lehnen sie diesen Kompromiß ab, weil auch sie wie ihr Vorgänger in dem Glauben an die Kunst als Ersatzreligion befangen sind? Alle Zeichen sprechen dafür.

Herbert Lehnert

Nachwort:

*Doktor Faustus*, ein moderner Roman mit offenem  
historischen Horizont

Die Gedanken dieses Nachworts entstanden vor, während und nach dem Symposium und haben von den Vorträgen und Diskussionen profitiert. Ansätze habe ich in Diskussionen und in meinem Korreferat zu Helmut Koopmanns Vortrag zum Ausdruck gebracht. In diesem Nachwort möchte ich im Zusammenhang zur Frage der Modernität des *Doktor Faustus* beitragen, indem ich die theoretische Frage, was einen modernen Roman auszeichne, mit der Beziehung des *Doktor Faustus* auf seinen historischen Hintergrund verbinde. Beide Fragen beziehen sich auf das Autor-Leser-Verhältnis. Denn der Autor spielt, oft über seinen Erzähler hinweg, mit dem historischen Horizont<sup>1</sup> der Leser. Dieses Spiel gehört zur Offenheit und damit zur Modernität des Romans.

*Doktor Faustus* ist ein Roman der Moderne und der Modernität. Unter „Moderne“ verstehen wir die Randzone der Modernität, des bürgerlichen, individualistischen, subjektzentrierten Zeitalters seit der Renaissance. Die Kunst dieses Zeitalters ist bestimmt von der Orientierung an der Möglichkeit des sich selbst bestimmenden Menschen, die Natur mit rationalen Mitteln zu beherrschen. Die moderne Literatur reflektiert den Zweifel an der Gültigkeit der herrschenden Orientierung der Modernität.

<sup>1</sup> Ich benutze das Wort Horizont und nicht einen Begriff wie Subtext, um damit zu sagen, daß ich die Wirkungen der Signale des Autors im Leser nicht als Teile des Textes ansehe. Die Wörter des Textes eignen weder dem Autor noch seinem Werk, noch dem Leser völlig. Zwar legt der Text eines Romans den Wörtern Bedeutung auf, aber die Wörter behalten auch einen erheblichen Bedeutungsanteil, der sozial bedingt ist, wie ein Gewebe (Text) aus Fäden besteht, die im Gewebe nicht aufhören, eigene Konsistenz zu haben. Der historische Horizont, den der Autor des *Doktor Faustus* in seinen Lesern anspricht, aktiviert diese Bedeutungen. Wenn ein Text, der an sich „offen“ ist, also keine bestimmte widerspruchsfreie Ideologie vertritt, den „Horizont“ seiner Leser einbezieht, vermehrt er seine „Offenheit“. Ein Text wie *Doktor Faustus*, der Signale setzt, die den Leser veranlassen, den Text des beschränkten Erzählers aus ihrem historischen Horizont zu supplementieren, verkündet keine neue historische Wahrheit, sondern lädt zu Vergleichen und zu Perspektivbildungen ein. Das ist auch eine Begründung für die sogenannte Montagetechnik in diesem Roman, das heißt, daß die fiktive Welt des Romans neben imaginierten auch verifizierbare historische Personen aufnimmt und fremde Textteile amalgamiert.

Die literarische Reflexion des Ausgangs aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit zur Selbstbestimmung und Originalität hatte lange die Moral unberührt gelassen. Gleiche Moral für alle, über die Standesschranken hinweg, war gerade eines der expliziten oder impliziten Themen bürgerlicher Literatur gewesen. Wenn sich das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur von der Vormundschaft der Religion befreite, dann blieb doch das Gegengewicht der Religion gerade als Quelle der Moral für die Massen lange erhalten.

Jedoch machte der Befreiungsdrang bürgerlicher Kunst vor der säkularisierten, verbürgerlichten Moral nicht halt. Literatur erweckte Sympathie für die Opfer von Konflikten zwischen individueller Selbstbestimmung und konventioneller Moral und begann, amoralische Figuren wie Faust und Don Juan mit dem Reiz übermenschlicher Kraft auszustatten. Die Rückversicherungen bei der konventionellen Moral in Werken, die solche übermenschlichen Figuren darstellten (z. B. die letzte Szene in da Ponte/Mozarts *Don Giovanni*), wurden allmählich schwächer, der Reiz wurde stärker, die Moral zu übersteigen, den freien Künstler über die Niederungen der bloß bürgerlichen Konvention zu erheben.

Goethes *Faust* stellt einen übermoralischen Helden dar, der dem moralischen Urteil der Leser ausgesetzt bleibt. Dagegen wird im Symbolismus, Expressionismus, im absurden Theater der Reiz der Amoralität manifest. Im deutschen Sprachgebiet wirkte der große Einfluß Nietzsches in diese Richtung, weil er, zugunsten der kreativen Selbstbestimmung, alle moralischen und rationalen Festlegungen als Sklavenmoral und als Ressentiment der (kreativ) Schwachen verdächtigte.

Zugleich wurde die rational geordnete Welt zweifelhaft, wofür die sozialen Katastrophen des 20. Jahrhunderts immer neue Eindrücke lieferten. Das Zurücktreten der Religion als gemeinschaftsbildender Zwang erweckte vielfache Klagen über Anomie, oft in derselben Kunst, die an den Konventionen rüttelte, denn originelle bürgerliche Kunst will nicht nur befreien, sondern braucht eine einigermaßen stabile Welt, um sich mitzuteilen.

Die Kunst der Moderne befreite die Phantasie mehr und mehr von jeder Art öffentlicher Kontrolle. Das Orientierungssystem eines Romans, seine Struktur, wurde unabhängig von den geltenden Regeln des Zusammenlebens. Die Leser erwarten von einem modernen Roman nicht mehr die Bestätigung ihrer Moral. Romane, die eine bestimmte Ideologie propagieren, gelten als ästhetisch minderwertig. Moderne Romane reflektieren eine pluralistische Gesellschaft, in der moralische Probleme vieldeutig sind. Sie spielen mit kontrastierenden, ja widersprüchlichen Wertungen; wir nennen sie „offen“.

*Doktor Faustus* ist in diesem Sinn ein offener Roman und darum modern, auch wenn in ihm eine zusammenhängende Geschichte erzählt wird. Er ist auch

ein Roman über die Modernität. Der englische Titel des Symposiums, „Doctor Faustus at the Margin of Modernism“, sollte seine Funktion als Ausdruck des Selbstzweifels der Modernität kennzeichnen. Der Roman spielt mit der Krise der Originalität, auf dem Hintergrund der schweren Krise der deutschen Gesellschaft und Kultur, die in die nationalsozialistische Inhumanität führte.

Als spezifisch deutscher Kulturroman ist *Doktor Faustus* angelegt<sup>2</sup> und seit seinem Erscheinen verstanden worden. Daß das deutsche Beispiel weiter greift, eine in der westlichen Kultur angelegte Krise bezeichnet, ist ebenfalls schon früh verstanden worden. Über vierzig Jahre nach seinem Erscheinen tritt dieser sozusagen „überdeutsche“ Aspekt, *Doktor Faustus* als Ausdruck eines kulturellen Krisenbewußtseins, noch stärker hervor, begünstigt durch die Entwicklung von postmodernen Perspektiven.

Das soll uns nicht verführen, die Augen davor zu schließen, daß der Roman auch im Sinne des Veraltens historisch ist. Egon Schwarz und Brigitte Prutti zeigen, daß der Text Vorurteile verrät, mit denen sein Verfasser aufgewachsen ist. Er konnte Menschen jüdischer Herkunft nicht anders denn als Außenseiter sehen und gab Frauenfiguren nur traditionelle Rollen. Dennoch ist der Kern des Romans, seine Frage nach einem Zusammenhang von Originalitätsästhetik, Amoralität und anomischer Immoralität, aktuell, weil sie uns erlaubt, die Randzone zwischen Modernität und Postmodernität auszumachen.

Wie alle Romane Thomas Manns hat der *Doktor Faustus* eine symbolische Tiefenstruktur, über die eine realistisch zu verstehende Handlung gelegt ist. In der Tiefenstruktur vertritt Adrian Leverkühn die Kreativität in einem Mythos des Deutschen. Der Autor reichert seine Figur mythisch an durch Anspielungen auf den Faust des Faustbuchs, auf Luther und Nietzsche. Der Erzähler Zeitblom als Romanfigur vertritt das rezeptive Komplement und nimmt so an dem deutschen Mythos teil. Er ist ein typischer, beamteter Bildungsbürger des 20. Jahrhunderts und verkörpert überdies den kosmopolitischen Zug deutscher Kultur als klassischer Humanist und als nomineller Katholik. Gelegentlich tauscht er die Rollen mit Leverkühn, zum Beispiel leistet er Nietzsches Militärdienst.

Die historischen Anspielungen aktivieren das geschichtliche Wissen der Leser, der Erzähler Zeitblom deren zeitgeschichtliches Miterleben. Zeitblom schreibt die Biographie seines Freundes, nicht die einer mythischen Figur. Die historisch-mythischen Anspielungen des Autors sind eine Herausforderung an die Leser, über Zeitbloms eigenes Verständnis seines Textes hinauszugehen.

<sup>2</sup> Zeitbloms Biographie will realistisch genommen werden, also Leverkühn nicht als mythisch-symbolisch mit der deutschen Kultur identifizieren. Wenn die mythisch-symbolische Schicht des Textes in den Vordergrund tritt, spricht Leverkühn selbst. Das Teufelsgespräch ist seine Aufzeichnung. Darüber hinaus setzt der Autor Signale über den Kopf des Erzählers hinweg.

Dies um so mehr, als Zeitblom zwar über die Geschichte des Endes des Zweiten Weltkrieges, über die Zeit, in der er schreibt, in mehreren Kapitel-Einleitungen berichtet, aber nie erklärt, welche Bedeutung diese Abschweifung von der Geschichte seines Freundes hat, der seit 1930 nicht mehr an der Welt teilnahm und seit 1940 tot ist. Einmal schreibt Zeitblom, er wisse nicht, warum die „doppelte Zeitrechnung“ seine Aufmerksamkeit feßle (GW VI, 335), offensichtlich eine Aufforderung an die produktiven Leser. Ein anderes Mal glaubt er, eine Skizze des Hintergrunds seines biographischen Tuns „dem Leser wieder einmal schuldig zu sein“. (GW VI, 449) Vielleicht hat er eine Ahnung davon, daß die Kriegszerstörungen, die Gewalt und die Inhumanität des Regimes, dem er nicht als Beamter dienen will, etwas mit dem anti-konventionellen Originalitätsstreben seines Künstler-Freundes zu tun haben, aber sein humanistischer Code läßt ihn originelle Kunst nur bewundernd aufnehmen. Zeitblom soll seine Rolle im deutschen Mythos realistisch spielen, die Leser sollen sie durchschauen und die nationalsozialistische Selbstzerstörung auf den Gegenstand der Künstlerbiographie beziehen.

Die Emanzipation von konventioneller Moral in der Literatur geschah in Deutschland rapider als in Frankreich, England oder den Vereinigten Staaten. Das autoritäre Sozialsystem im kaiserlichen Deutschland, das auf den guten Willen des beamteten Bildungsbürgertums angewiesen war, konnte der künstlerischen Kreativität einen weiten Spielraum gewähren. Auch hatten die deutschen Klein- und Mittelstaaten weniger soziale Konformität entwickelt als Länder mit einem ausgeprägten kulturellen Mittelpunkt.

Die sozial wenig gebundene antibürgerlich-amoralische Literatur des Expressionismus traf seit 1918 auf ein durch die nationale Niederlage desorientiertes und durch die Inflation wirtschaftlich angeschlagenes Bürgertum. Ohne das Gegengewicht bürgerlicher Stabilität wurde das freie Spiel der Kreativität mit der Allgemeingültigkeit der Moral viel problematischer als vorher. Es konnte als Symptom einer Gesellschaft erscheinen, die einer radikalen Kur bedürftig war, und wurde im rechten Bürgertum so gesehen.

Thomas Mann hatte, obwohl sein eigener Lebensstil großbürgerlich war, an der antibürgerlichen Tendenz der deutschen Literatur teilgenommen, wenn auch in einer spielerischen Weise und weniger engagiert als andere, entschiedenere antibürgerliche Künstler. Nietzsche, der Rang und Wert des Menschen im Ästhetisch-Kreativen suchte, übte den stärksten Einfluß auf sein Denken und Schreiben aus. In seinem Werk spielt Thomas Mann mit dem Kontrast zwischen dem riskanten Reiz der Sehweise des Künstler-Außenseiters und der glücklichen, aber banalen Sicherheit in der bürgerlichen Konvention.

Nietzsches Kritik der nivellierenden Rationalität und Moral war nicht nur ein starker Faktor in Thomas Manns Werk, sondern auch in der nationalsozialisti-

schen Ideologie, die versprach, in Deutschland eine neue Zeit und eine neue Welt zu erschaffen. Nietzsches Gegnerschaft gegen humane und rationale Tradition, gegen die Aufklärung Kants und seine Reduktion mitmenschlichen Verhaltens auf den Willen zur Macht bestärkte die Nationalsozialisten. Daß Nietzsche Hitler mit Entsetzen abgelehnt hätte, ändert daran nichts. Der schlimme Untergang des nationalsozialistischen Reiches, den der erzählende Zeitblom miterlebt, wirft einen schweren Schatten auf den Kult der Kreativität, auf die von Nietzsche beeinflusste Literatur, einschließlich der des Autors selber, ja auf deutsche Kultur überhaupt.

Thomas Mann hatte sich in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre von dem parteiisch-nationalistischen Verständnis deutscher kreativer Kultur getrennt. Jedoch behielt seine Opposition gegen die Nationalsozialisten vor und nach 1933 immer ein Element der Selbstkorrektur, überlagert von seiner Verachtung des intellektuellen Primitivismus ihrer Ideologie. Das blieb auch so im Exil, als er beklagte, daß die Deutschen das nationalsozialistische Joch nicht abschüttelten.

Wenn Thomas Mann die nationalsozialistische Immoralität anklagen wollte, brauchte er die alte bürgerliche, vielleicht sogar die religiös fundierte Moral wieder. Er hatte ja immer schon die Bürgerlichkeit gegen die freie Kreativität ausgespielt. In seinem Gastland seit 1938, den Vereinigten Staaten, gab es mehr soziale Konformität als je in Deutschland, traditionelle Rationalität und Moral galten mehr, Kreativität war geschätzt, ohne daß ein Kult mit ihr getrieben wurde; Nietzsche wurde höchstens im akademischen Bereich rezipiert.

In einem Artikel, der während der Niederschrift des *Doktor Faustus* im Mai 1944 in *Atlantic Monthly* erschien, suchte Thomas Mann eine Formel für seinen Konflikt zwischen bürgerlich-aufklärerischer, fortschrittsgläubiger, optimistischer Moral und dem Kulturpessimismus, ein Konflikt, der sich dem Schüler von Schopenhauer und Nietzsche angesichts des Nationalsozialismus mehr denn je aufdrängte. Ein neuer Humanismus sollte den falschen Aufklärungsoptimismus vermeiden, die bösen Möglichkeiten des Menschen nicht ignorieren. Die kreative Leidenschaft sollte durch Rationalität gelenkt werden: „feeling guided by reason is creative“<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Thomas Mann, „What is German?“, *Atlantic Monthly* 173, H. 5 (May), New York 1944, S. 85. – Der Artikel (S. 78–85) löste in den Leserbriefen der Zeitschrift eine Diskussion aus, die Thomas Manns Kriegsaufsätze und die *Betrachtungen eines Unpolitischen* in Erinnerung brachten und Zweifel an Thomas Manns demokratischer Konversion ausdrückten. Er reagierte mit einem längeren Artikel, auf dessen Veröffentlichung er bestand, obwohl die Herausgeber offenbar diese Art der Entgegnung für unangemessen hielten. Die Tagebücher der Zeit verraten, wie sehr Thomas Mann diese Diskussion als Angriff empfand, unter dem er litt. Eine andere Diskussion wegen seiner Nichtteilnahme an dem „Council for a Democratic Germany“ um dieselbe Zeit affektierte ihn ebenso.

Solche Gedanken hatte Thomas Mann essayistisch schon lange verkündet. Der Josephsroman spielt sowohl mit träumerischer Kreativität als mit Vernunft. Ein Gleichgewicht von Rationalität und Kreativität, von humaner Moral und individueller Selbstbestimmung war Thomas Manns weltanschauliche Utopie, die er essayistisch mehrfach vage mit Begriffen wie Geist, Seele, Leben zum Ausdruck brachte. In seinem fiktionalen Werk spielt er jedoch immer wieder die Konflikte des kreativen Menschen mit seiner Mitwelt aus. Waren diese Konflikte im Josephsroman zu einem träumerischen Ausgleich gelangt, so betont *Doktor Faustus* die Differenz der Kreativität mit Moral und Rationalität wieder stärker. Der Vertreter der Vernunft im Roman, Zeitblom, ist dem Vertreter der Kreativität, Leverkühn, keineswegs gleichgestellt, sondern entschieden unterlegen.

Zeitbloms Vernunftposition wird durch seine Bewunderung für das Genie seines Freundes unterminiert. Diese Bewunderung gehört zu seiner Rolle als deutscher Bildungsbürger. Der Roman ist für Leser geschrieben, die Zeitbloms Bewunderung für das Genie teilen, aber zugleich die fragwürdigen, amoralischen, sozial destruktiven Seiten des Kreativen durch Zeitbloms freundschaftliche Betulichkeit hindurch erkennen. Die Leser werden immer wieder herausgefordert, eine Analogie zwischen Leverkühns Durchbrechen von Konventionen und der nationalsozialistischen Machtausübung zu sehen, die ebensowohl die moralischen Konventionen der Zivilisation durchbricht. Ebenso wie der Rezipient eines Kunstwerkes Konventionen braucht, um einen Zugang zu dessen Sinn zu finden, braucht die Macht Moral, um gerechtfertigt zu werden.

Kunst sucht Originalität durch Zerschneiden der Konvention. Da er infolgedessen immer weniger verstanden wird, verliert der Künstler mehr und mehr seine soziale Funktion und wird in entfremdete, von Sinnlosigkeit bedrohte Einsamkeit getrieben. Entsprechend wirft das Zerschneiden der Moral den Mächtigen aus sozial zu rechtfertigender Politik in selbstherrliche Destruktivität.

In einer Unterhaltung mit Zeitblom verurteilt Leverkühn das traditionelle, von Konventionen bestimmte Kunstwerk<sup>4</sup> als veraltet:

Das Werk! Es ist Trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gäbe das noch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. [...] Schein und Spiel haben heute schon das

<sup>4</sup> Die Reflexionen um die Schwierigkeiten des „Werkes“ sind von Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* angeregt, die vor ihrer Veröffentlichung (1949) Thomas Mann im Typoskript vorlag. Die Kontroverse über das Ausmaß des Adorno-Einflusses ist in diesem Symposium durch Ehrhard Bahr und Hans Vagets Beiträge vertreten. Frühere Literatur wird dort zitiert. Ich stimme Vagets Abwehr eines konzeptionellen Einflusses zu; jedoch verweist die „Identität von Sünde und Gnade“ (Vaget) auf die Affinität, die Bahr entwickelt. Mir erscheint zweifelhaft, ob Thomas Manns Spiel mit Widersprüchen, Ambivalenzen, Identitäten je in einer letzten, heilsgeschichtlich zu verstehenden Negation der Negation zur Ruhe kommt.

Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden. (GW VI, 241 f.)

Zeitblom kann diese Abwertung des Werkes nicht akzeptieren:

Was aber aufhört mit seiner Definition übereinzustimmen, hört das nicht überhaupt auf? Und wie will Kunst als Erkenntnis leben? (GW VI, 242)

Zeitblom appelliert an den logischen Satz vom Widerspruch. Leverkühns erste Wahrhaftigkeit zielt jedoch über die Rationalität hinaus.

Die Kunst der Modernität kann und will nicht mehr so mit dem Schein der göttlich geordneten Welt spielen, daß der Rezipient seine Welt bestätigt fühlt. Die Kunst am Ende der Modernität geht weiter und stellt die säkularisierte, rational und konventionell geordnete Welt in Frage. Die „Erkenntnis“, die sie liefert, ist die von einer offenen Welt. Deshalb kann, was sie produziert, nicht mehr ein „Werk“ sein, das in Analogie zu einem handwerklich hergestellten Stück in seiner Kategorie verständlich und brauchbar ist, sondern moderne Kunst übt widersprüchliche und vieldeutige Wirkungen aus. Sie bestätigt die vorhandene Welt nicht, sondern befreit von Konventionen, die immer unter dem Verdacht stehen, den individuellen, originellen, authentischen Zugang zur Welt zu verstellen. Dieser Befreiungsvorgang kommt in der Moderne, der Randzone der Modernität, auf den Punkt, wo er den sozialen Zusammenhang stört, ja destruiert.

Die Inspiration, wie sie Leverkühn in Kapitel XXV von seinem Teufel erklärt bekommt, soll die Fortsetzung dieser sozial desintegrierenden Wirkung ermöglichen. Der Teufel will verhindern, daß die Jagd des Künstlers nach der Originalität dann aufhört, wenn die zu zerbrechenden Konventionen weniger werden, die künstlerischen Mittel zur Erzeugung des Originellen verbraucht sind. Der Teufel will der Kunst die Rückkehr zum Dienst an der Gemeinschaft verstellen. Seine Inspiration verspricht daher die größte Selbstherrlichkeit des autokratischen, kreativen Ichs, das die Wahrheit und die Wirklichkeit selbst bestimmt:

Was dich erhöht, was dein Gefühl von Kraft und Macht und Herrschaft vermehrt, zum Teufel, das ist die Wahrheit, – und wäre es unterm tugendlichen Winkel gesehen zehnmal eine Lüge. Das will ich meinen, daß eine Unwahrheit von kraftsteigernder Beschaffenheit es aufnimmt mit jeder unerspießlich tugendhaften Wahrheit. (GW VI, 323)

Zwar zielt der Teufel auf Amoralität, aber der verächtliche Gebrauch des Begriffes Tugend zeigt an, daß die kreative Überlegenheit über die Wahrheit auch ins Unmoralische überschwappen kann. Die Handlung des Romans spielt das Übergreifen von distanzierter Amoralität in Immoralität aus in der Geschichte von Schwerdtfegers Tod, den Leverkühn in seiner Konfession sich als Mord zuschreibt. Der politische Aspekt der Immoralität ist im Teufels-

gespräch dadurch angezeigt, daß in der Höllenbeschreibung schalldichte Keller vorkommen, die Thomas Mann selbst im Tagebuch als „Gestapokeller“ erklärte. (vgl. GW VI, 326)<sup>5</sup>

Es ist Nietzsches Stimme, die hier spricht, während der Teufel in Leverkühns Aufzeichnung die Maske eines Musikkritikers, für die Leser die Adornos, trägt. Auf die implizierte Bedeutung hat Helmut Schneider in seinem Diskussionsbeitrag hingewiesen. Thomas Mann sah Adornos Musikphilosophie mehr als Symptom für die Krise der Modernität denn als deren Lösung.

Das kreative Genie muß, in Anbetracht der Anomie nach Abschaffung der Konventionen in der Kunst, seine eigene Ordnung herstellen. Auch der Nationalsozialismus versprach Ordnung anstatt der Anomie. Diese Analogie ist in der Darstellung von Leverkühns „strengem Satz“ enthalten. Der junge Leverkühn erklärt die Notwendigkeit einer auferlegten Ordnung im Anschluß an Beissel, den Sektierer-Musikmeister: „einen Systemherrscher brauchten wir, einen Schulmeister des Objektiven und der Organisation, genial genug, das Wiederherstellende, ja das Archaische mit dem Revolutionären zu verbinden“. (GW VI, 252) Die Anspielung auf die „Konservative Revolution“, den Kreis um Moeller van den Bruck, der den Nationalsozialisten in den frühen zwanziger Jahren Ideen lieferte, ist offensichtlich. Zeitblom stößt die Leser gleich noch einmal darauf, indem er Leverkühns Gedanken für „etwas sehr Deutsches“ (GW VI, 253) erklärt.

Leverkühn wehrt diese nationale Interpretation ab. Der Gedanke könne „etwas zeitlich Notwendiges ausdrücken, etwas Remedurverheißendes in einer Zeit der zerstörten Konventionen und der Auflösung aller objektiven Verbindlichkeiten [...]“. (ebd.) Wenn Leverkühn die darauf folgende Diskussion im Bereich der künstlerischen Kreativität hält, die von Sterilität bedroht sei, und Zeitblom willig folgt, so dürfen die Leser das nicht. Die künstliche, nicht von humanen Konventionen bestätigte Ordnung ist ein Motiv, das durch den ganzen Roman hindurch symbolisch auf die Analogie von moderner Kunst und totalitärer Gewalt verweist.

Gedanken der „Konservativen Revolution“ kommen als bildungsbürgerliche Gespräche in einem Teil des XXXIV. Kapitels zur Sprache. Dieser Teil ist eingerahmt von Zeitbloms Darstellung eines der Hauptwerke seines Freundes, „Apocalipsis cum figuris“. So weist der Autor über den Kopf seines Erzählers auf die Analogie von präfaschistischer Ideologie und moderner Kunst hin. Zeitblom beklagt das Regressive in der bildungsbürgerlichen Diskussion. Er behauptet sogar ein „Verhältnis geistiger Entsprechung“ (GW VI, 493) zwischen den kulturell regressiven Meinungen und Leverkühns „Apocalipsis“,

<sup>5</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1944–1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 165.

diesem Endzeitwerk, das er durch „Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei“ (GW VI, 495) charakterisiert. Es ist charakteristisch, daß Zeitblom nicht weiter geht, nicht einmal einen Zusammenhang zwischen der Diskussion der Bildungsbürger im Jahre 1919 und deren Annahme des Nationalsozialismus im Jahre 1933 herstellt, sondern sich nach den oben zitierten andeutenden Signalen wieder in die Darstellung des fiktiven Oratoriums zurückzieht.

Das Musikalische wird transparent für die vom Autor mitgemeinte politische Analogie, wenn Zeitblom einen musikalischen Atavismus beschreibt, ein Posaunen-Glissando, dem er „anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie“ (GW VI, 497) abhört. Der Komponist wendet es an, als die vier Würgeengel der Apokalypse losgelassen werden, also als Symbol der Destruktion. Zeitblom nennt die Wirkung: „das Geheul als Thema – welches Entsetzen!“ (GW VI, 497) Gleich danach ist von Pauken-Glissandi die Rede, die „akustische Panik“ erzeugen, und schließlich vom Glissando der menschlichen Stimme, wieder ein „Heulen“. (ebd.) „Heulen“ hatte auch zu dem Höllenglärm im schalldichten Keller gehört, den der Teufel beschrieben hatte. (GW VI, 327) Die vorrationale Primitivität der Laute drückt sowohl Abfall von der Kultur als auch deren Destruktion aus.

Eben dieses andeutende Spiel mit der Analogie zwischen dem Regreß des künstlerischen Ausdrucks in die Primitivität und dem Regreß der deutschen politischen Kultur in den totalitären Staat deutet auf das Böse, dessen direkte Bezeichnung in der Tat nicht vorkommt, wie Helmut Koopmann in seinem Vortrag zeigt. Das Böse ist nicht eindeutig, denn das politisch böse Deutschland ist auch das gute künstlerische<sup>6</sup>. Würde das Böse direkt im Roman charakterisiert, so wäre der Roman nicht mehr offen, sondern enthielte eine Botschaft im traditionellen Sinn.

Zeitblom verdeckt sich die Einsicht in die Analogie zwischen der die Konvention abschaffenden Kunst und dem die Zivilisation zerstörenden nationalsozialistischen Krieg, weil er der Kunst seines Freundes Bewunderung entgegenbringen muß. Diese Bewunderung mitzuteilen ist für ihn der Sinn seiner Biographie. Diesen Sinn sollen die Leser Thomas Manns aufnehmen und erwägen. Zeitbloms Zweifel an dem Gelingen seines Vorhabens ist eines der vielen Signale, die die Leser davor warnen, sich mit den Ansichten des Erzählers zu identifizieren.

Der Autor benutzt gelegentlich Meinungsverschiedenheiten zwischen Zeitblom und Leverkühn, um auf die ideologische Beschränktheit Zeitbloms hinzuweisen, nicht um diese Beschränktheit zu verurteilen. Eine Verurteilung hätte man von einem Roman zu erwarten, der die Emanzipation von der bürgerlich-

<sup>6</sup> Als Thomas Mann in seiner Rede in Washington von 1945, ‚Germany and the Germans‘, das böse Deutschland mit dem guten gleichsetzte, stand er noch unter dem bestimmenden Einfluß seines Romans.

humanistischen Ideologie als Sinn verträte, nicht von einem, der mit der Emanzipation selbst als Problem spielt.

In einer Szene gegen Anfang des Textes führt der Autor durch Adrian die Möglichkeit einer nachmodernen Kunst ein. Am Beispiel Beethovens entwickelt er den Gedanken, daß die Ablösung der Kunst von ihrem liturgischen Dienst, der zur Entfremdung des modernen Künstlers geführt habe, historisch bedingt, also nicht notwendig und daher veränderbar sei. Eine zukünftige Kunst könne wieder eine bescheidenere und glückliche Rolle im Dienst eines höheren Verbandes spielen. Zeitblom protestiert, der Gegensatz zur Kultur sei Barbarei. Leverkühn erkennt sofort, daß hier Zeitbloms ideologisches Vorurteil spricht. Die Kultur selbst setzt Barbarei als ihr Gegenteil. „Außer dieser Gedankenordnung mag das Gegenteil etwas ganz anderes oder überhaupt kein Gegenteil sein.“ (GW VI, 82) Zeitblom kann nur „Santa Maria“ ausrufen; die Leser sollten bemerken, daß Leverkühn mit der Abschaffung von Kultur gedanklich spielt.

Der Gedanke an die Möglichkeit einer nachmodernen Kunst wird im Roman zum Motiv. Leverkühn nimmt ihn auf in einer Diskussion, die nicht zufällig während des Ersten Weltkrieges stattfindet. Der esoterisch gewordenen modernen Kunst könne der Durchbruch gelingen, „aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls“. (GW VI, 428) Das Wort „Durchbruch“ nimmt Leverkühn aus Zeitbloms Rechtfertigung des deutschen Aufbruchs zum Krieg, 1914, den er als einen Durchbruch aus provinzieller Einsamkeit zur Welt interpretieren will. (GW VI, 408) Die kriegerische Gewaltausübung wird hier zu einer Form von Ausdruck wie der künstlerische. Leverkühns Vision einer nachmodernen Kunst erscheint friedlich:

Die ganze Lebensstimmung der Kunst [...] wird sich ändern, und zwar ins Heiter-Bescheidenere, – es ist unvermeidlich, und es ist ein Glück. Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen und eine neue Unschuld, ja Harmlosigkeit ihr Teil sein. Die Zukunft wird in ihr, sie selbst wird wieder in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft, die weit mehr als ›Bildung‹ umfassen und Kultur nicht haben, vielleicht aber eine sein wird. (GW VI, 429)

Diese Vision einer sich an der Gemeinschaft orientierenden Kunst ist nicht real, nicht einmal in der fiktiven Welt des Romans. Wenn Zeitbloms Kommentar zu dieser Äußerung bildungsbürgerlich einwendet, daß man der Kunst nicht das Elitäre nehmen könne, ohne in Banalität zu verfallen, spricht seine Ideologie aus ihm, aber der Einwand ist ebensowohl an der vorhandenen kulturellen Wirklichkeit orientiert.

Zeitblom interpretiert Leverkühns Kantate „Dr. Fausti Weheklag“ mit Beziehung auf dessen Wort über den Durchbruch zum Gefühl. (vgl. GW VI, 428 mit 643) Aber seine Beschreibung läßt es zweifelhaft erscheinen, daß dieses

Werk ein Durchbruch zur Gemeinschaft ist. Noch zweifelhafter aber ist es, ob die Vision von einer gemeinschaftsgebundenen Kunst aus der Analogie von antikonventioneller Kunst und Gewaltpolitik herausführt. Eine gemeinschaftsgebundene Kunst war gerade das Ideal nationalsozialistischer Kulturpolitik.

In seiner Konfession kommt Leverkühn auf seine Vision von einem Gemeinschaftswert der Kunst zurück. Nachdem er aus dem ersten Petrusbrief zitiert hat, wo es im Kontext vom schweifenden Teufel und der schützenden Hand Gottes heißt: „Seid nüchtern und wachet“ (5, 8), bestimmt er seine Sünde als eine an der Gemeinschaft begangene: „statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllische Trunkenheit [...]“. (GW VI, 662) Diese Stelle bietet sich für eine sozialistische Interpretation an und ist so benutzt worden. Aber der Charakter der Konfession, der zwischen existentiellern Bekenntnis, Prosagedicht und Anzeichen von Wahnsinns-Enthemmung schwebt, spricht dagegen, mehr noch das Publikum, vor dem Leverkühn das Bekenntnis ablegt.

Leverkühn wollte sein Bekenntnis vor der Gemeinschaft ablegen, zu der er gehört. Das sind die Bildungsbürger, mit denen er Umgang hatte, einschließlich der Mitglieder des präfaschistischen Kridwiß-Kreises. Das Bekenntnis vor der Gemeinschaft folgt dem Faustbuch und dem Text seiner eigenen Kantate. Die Veranstaltung paßt nicht zu Zeitbloms Bild von Leverkühn (GW VI, 652), ebensowenig wie vorher dessen Vision.

Die Bildungsbürger werden von der Konfession peinlich berührt, als es ihnen nicht mehr gelingt, die Rede ästhetisch aufzufassen und sich dadurch der Teilnahme zu entziehen. (GW VI, 660f.) Zeitblom gehört zu ihnen, denn er teilt die Erleichterung, als die Ansicht, es handle sich um schöne Literatur, laut wird. Aber dann möchte er doch, im Gegensatz zu den die Szene fliehenden Bildungsbürgern, die Rede als „Bekenntnis und Wahrheit“ (GW VI, 661) auffassen.

Die Flucht der Bildungsbürger vor dem Bekenntnis eines Künstlers, der seine Kunst für verdammt erklärt, ist ein Bild der deutschen bildungsbürgerlichen Neigung zur Flucht in unpolitische Verantwortungslosigkeit, die den Nationalsozialismus ermöglichte. Deshalb ist die Szene in das Jahr 1930 verlegt, das Jahr, in dem die Weimarer Republik aufhörte, demokratisch regiert zu werden.

Der Roman präsentiert ein „falsches“ Publikum und distanziert sich damit von den traditionellen Bildungsbürgern. Die bildungsbürgerliche Ideologie, die auch Zeitblom bestimmt, kann die Kultur nicht mehr aufrechterhalten. Andererseits kann Leverkühns Schuld nicht eigentlich Schuld an einer Gemeinschaft

sein, weil es keine Gemeinschaft gibt, die er verlassen haben könnte. Vielmehr verläßt die bildungsbürgerliche Gemeinschaft ihn.

Seine Schuld bleibt wie sein Leben eine in künstlerischer Einsamkeit konzipierte. Ihr religiöser Ausdruck ist die Frage, ob er als Künstler die Schuld seiner Zeit auf sich geladen hat und deshalb ein Heiland ist. Leverkühns Konfession regt diese Möglichkeit an und biegt sie sofort wieder ab: „Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zieht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist.“ (GW VI, 662) Noch einmal erwähnt er die Möglichkeit der Erlösung: „Vielleicht auch siehet Gott an, daß ich das Schwere gesucht und mir's habe sauer werden lassen, vielleicht, vielleicht wird mir's angerechnet [...]. (GW VI, 666)<sup>7</sup> Er weiß dennoch: „daß ich verdammt bin und ist kein Erbarmen für mich [...]“ (ebd.)

Die Gnade, die Zeitblom am Ende für seinen Freund und sein Land anruft, ist gleichfalls nur ein Element in diesem Spiel mit Sinnmöglichkeiten, nicht der eine und eigentliche Sinn. Wenn Zeitblom den Lesern nahelegt, daß das hohe g eines Cellos am Ende von Leverkühns letztem Werk, „Dr. Fausti Weheklag“, die Hoffnung auf Gnade und damit einen religiösen Sinn ausdrückt, so ist das seine Interpretation (GW VI, 651)<sup>8</sup>, nicht das Finden dieses Sinnes für den Roman. Man muß bedenken, daß weder er noch Leverkühn die Kantate in der fiktiven Welt des Romans gehört haben, der Celloton erklingt nur in der Phantasie des Partiturlasers. In seinem Gebet ganz am Ende nimmt er die Metapher „Licht der Hoffnung“ wieder auf, versieht sie aber mit einem Fragezeichen.

Der Roman setzt einen anderen letzten Ton gegen den von Zeitblom gepriesenen. Es ist der Schmerzenslaut, mit dem Leverkühn vom Klaviersessel fällt, bevor er beginnen kann, aus seiner Kantate vorzuspielen. Nachdem er eine Dissonanz angeschlagen hat, fällt Leverkühn aus dem künstlerischen Ausdruck heraus. Sein letzter Ton ist nicht mehr Kunst. Der bewundernde Erzähler kann den Ton nicht häßlich nennen, er ist es offenbar. Dieser Ton steht dem Celloton entgegen, den der optimistische Zeitblom die Leser hören lassen will. Leverkühn fällt mit ausgebreiteten Armen über das Klavier, in der messianischen Gebärde des Gekreuzigten<sup>9</sup>, aber zugleich „wie gestoßen“, zu ergänzen ist: vom

<sup>7</sup> Siehe Joseph Peter Stern, 'The Dear Purchase', *German Quarterly* 41, Appleton, Wis. 1968, S. 317–337, besonders S. 323 ff., und Sterns *History and Allegory in Thomas Mann's "Doktor Faustus"*, London: H. K. Lewis 1975.

<sup>8</sup> Siehe Hannelore Mundt, *Doktor Faustus und die Folgen*, Bonn: Bouvier 1989, S. 38 f.

<sup>9</sup> Siehe Hannelore Mundt, *Doktor Faustus* (siehe Anm. 8), S. 34 und David J.T. Ball, *Thomas Mann's Recantation of "Faust": "Doktor Faustus" in the Context of Mann's Relationship to Goethe*, Stuttgart: Heinz 1986, S. 117. Viele Anspielungen auf Jesus bei Ball, S. 113–117. Siehe auch Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), Tübingen: Niemeyer 1975, S. 212 f.

Teufel. (GW VI, 667) In demselben Augenblick, in dem Leverkühns Kommunikation mit seiner Mitwelt aufhört, drückt noch sein Körper die Ambivalenz von Verdammnis und göttlichem Selbstopfer, Sinnlosigkeit und religiös-mythischem Sinn seiner Existenz aus.

Ambivalenz ist der modernen Kunst wesentlich, einer Kunst, die sich von der allgemeinen Moral emanzipiert hat. Moral, die für alle gelten soll, kann nur in klaren, eindeutigen Sätzen ausgedrückt sein. Die Kunst, die von solchen Sätzen am weitesten entfernt ist, ist die Musik.

Leverkühn gibt einmal eine Definition für Musik: „Zweideutigkeit als System [...]“. Im gleichen Kontext sagt er: „Beziehung ist alles.“ (GW VI, 66) Künstlerische, musikalische Beziehungen sind alles, wenn die sozialen Bindungen ihren Sinn verloren haben. Ein musikalisches System ist weder rational noch moralisch. Eine Komposition kann einen schönen Sinn von Ordnung vermitteln, aber diese Ordnung ist nicht sozial anwendbar. Sie bringt Luft zum Schwingen, kann angenehme und zustimmende Gefühle in den Hörern erregen und verfliegt. Wird die Metapher der Musik auf literarische Kunst angewandt, dann bedeutet sie ein Gewebe von Motiven, die sich gegenseitig aufheben, keine moralische Eindeutigkeit besitzen wollen und ohne Ehrgeiz sind, den Lesern Direktiven zu geben.

Zweideutigkeit ist das Prinzip von Leverkühns Musik. Wie Musik zum Medium zwischen Kunst und Liebe in ihren verschiedenen Formen sozialer Annehmbarkeit werden kann, hat John Fetzer in seinem Vortrag gezeigt. Musik ist Spiel mit Vieldeutigkeit, das Leverkühn sich schwer werden läßt, ähnlich wie sein Autor.

Das Thema der Zweideutigkeit kehrt immer wieder in Zeitbloms Beschreibungen der Musik Leverkühns. Die Lieder nach Brentano werben um Naivität, ohne sie zu erreichen. (GW VI, 244) Brentanos Texte drücken selbst musikalische Vielwertigkeit aus: „Alles ist freundlich wohlwollend verbunden“. (GW VI, 245) Das Thema der vergifteten Liebe in Brentanos Gedichten paßt nicht nur zu Leverkühns Biographie, sondern drückt moralische Ambivalenz aus.

Zeitweise kann Leverkühns Musik eine sprachlich ausgedrückte Sehnsucht nach einer Welt vermitteln, die für alle Menschen Sinn hat. Eine solche Sehnsucht ist dann als Bedürfnis nach Religion ausgedrückt. „Die Frühlingsfeier“ auf den Text von Klopstocks Gedicht ist ein Beispiel. Die Zugehörigkeit zu Gottes Universum, die der Text des noch gläubigen Dichters feiert, wird im Kontext des modernen Komponisten zur nostalgischen Regression in die religiös gebundene Frühmodernität, die den Kontrast zur Situation des entfremdeten, asozialen und amoralischen modernen Künstlers ausdrückt. (GW VI, 352f.) Der Autor betont diesen Grundzustand, indem er in der Reihe von Leverkühns Werken auf eines der Sehnsucht nach der verlorenen Religion ein

kontrastierendes folgen läßt. Es ist das nicht an Sprache gebundene Orchesterwerk „Die Wunder des Alls“, dessen Wesen der Spott ist, Spott über das Universum und über die Musik, die es ausdrückt. (GW VI, 365f.).

Die Oper „Love’s Labour’s Lost“ ist, zu Zeitbloms Kummer, eine groteske Satire auf Bildung und Liebe, die sich ebenfalls selbst verspottet. Das Werk sei eigentlich nur für einen „Musikliebhaber, der, müde der romantischen Demokratie und der moralischen Volksharanguierung, nach einer Kunst um der Kunst willen [...] verlangt hätte“. (GW VI, 290) Der musikalische Geschmack am Rande der Modernität soll dem politischen Überdruß an der Demokratie entsprechen. Hier spielt Zeitblom sogar ausnahmsweise selbst und ausdrücklich auf die Analogie zwischen Kunstrezeption und deutscher bürgerlicher Abstinenz von Politik an.

Leverkühns Hauptwerke haben religiöse Themen, drücken aber statt der Erlösungshoffnung tiefe Hoffnungslosigkeit aus<sup>10</sup>. Die Religiosität des Oratoriums „Apocalipsis cum figuris“ lehnt sich zurück in den Barbarismus, ein Wort, das der bewundernde Zeitblom tapfer, wenn auch ungerne, benutzt, um seinen Freund zu verteidigen. (GW VI, 499) Er hat ähnliche Schwierigkeiten, wenn er das höllische Gelächter beschreibt, das die amoralische Überlegenheit über jeden Sinn ausdrückt. Aber die Bewunderung kommt zurück, wenn er erklärt, wie dieser Ausdruck von Weltentfremdung und Zerstörungslust musikalisch einem sphärischen Kinderchor entspricht. Wenn Zeitblom in diesem Zusammenhang erklärt, „das tiefste Geheimnis der Musik“ sei „das Geheimnis der Identität“ (GW VI, 502), dann ist das eine Apotheose der Zweideutigkeit. Obwohl der optimistische Zeitblom Negativität gerne vermeidet, glaubt er doch, es sei der Kunst erlaubt, totale Entwertung und Zukunftshoffnung gleichzusetzen. Für aufmerksame, skeptische Leser, die bereit sind, den Text aus ihrem historischen Horizont zu aktivieren, ist diese amoralische Gleichung ein Zeichen mehr für die Analogie zwischen der Kunst am Rande der Modernität und der selbstzerstörerischen nationalsozialistischen Gewaltpolitik, deren Destruktionen im Namen eines Zukunftsversprechens stattfanden.

Leverkühns letztes Werk, „Dr. Fausti Weheklag“, nimmt die positive Bewertung des mythischen Faust wieder zurück, die Bewertung des seine religiösen Grenzen überschreitenden Menschen der Modernität, mit der Marlowe und Goethe den mittelalterlichen Sinn der Teufelsbündlerlegende gewandelt hatten. In Leverkühns Kantate wird die Hoffnung auf Erlösung evoziert und zugleich zurückgenommen; auch dieses Werk ist ambivalent. Die vergebliche Hoffnung ist der Kontrapunkt zur Trauer um das Ende der Modernität, ein verzweifelter,

<sup>10</sup> Siehe Peter Pütz, „Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, H. 4, Berlin 1963, S. 500–515.

aber hoffnungsloser Versuch, sich an etwas festzuhalten, das über die Rationalität hinausreicht.

Die Leser dürfen Zeitbloms Bewunderung nicht unkritisch folgen. Und doch wäre es verfehlt, den Roman ganz gegen Zeitblom zu lesen. Seine Bewunderung der Kunst, sein Optimismus und gelegentlicher Realismus sind Elemente im Spiel der Handlung, Gegengewichte gegen radikalen Pessimismus.

Statt zu predigen, was Zeitblom täte, wäre ihm der Sinn des Ganzen anvertraut, führt Zeitbloms Bewunderung des amoralischen Künstlers den Lesern vor Augen, wie verlockend die künstlerische Praxis der amoralischen Überhebung ist, sowohl für den Künstler wie für den Genießer. Nicht nur die Billigung der künstlerischen Amoralität, sondern auch den Rückzug in den Ästhetizismus als elitäre Flucht vor der Verantwortung für die Mitmenschen zeigt der Roman als Schuld. Dennoch bleibt Zeitbloms Bewunderung der Kunst auch als eine schöne Regung bestehen. Denn die Schuld der amoralischen Kunst und der ästhetizistischen moralischen Feigheit ist eine Schuld der Kunst am Rande der Modernität, als der an sich gute Emanzipationsprozeß sich gegen sich selbst gekehrt hatte.

Der Roman kann und will keinen eindeutigen Weg aus dieser Schuld zeigen. So nahe amoralische Kunst am Rande der Modernität der totalitären und selbstzerstörerischen Gewaltausübung steht, der Roman will seine Leser nicht überreden, die Kunst abzuschaffen. Aus seinem historischen Horizont wissen die Leser, daß die Utopie einer verantwortlichen Kunst belastet ist, weil die nationalsozialistische Gewaltpolitik die Gemeinschaftsutopie mißbraucht hatte.

Wenn die Leser den Text aus ihrem historischen Horizont komplementieren, finden sie keine eindeutigen Direktiven, sondern offene Fragen. Nimmt Leverkühn als Paradigma des Künstlers am Rande der Modernität an der Schuld moralischer Feigheit teil? Transzendiert seine Kunst sein Publikum oder repräsentiert sie es? Wie sieht eine Kunst aus, die sich von dem Emanzipationsimpetus gelöst hat? Kann die Esoterik der modernen Kunst zurückgenommen werden, ohne in Banalität zu verfallen? Was geschieht mit der Kunst, wenn sie ihren amoralischen Anspruch aufgibt? Kann es künstlerische Ordnungsprinzipien geben, die nicht zur gewaltsamen Reduktion des sozialen Pluralismus verführen? Kann es eine verantwortliche Kunst geben, die von politischer Manipulation frei bleibt? Das sind Fragen, die über den Roman über deutsche Künstler und Bildungsbürger hinausreichen und auf die Funktion der Kunst in unserer Zukunft zielen.



## Rezensionen

Thomas Mann: *Aufsätze, Reden, Essays*. Band 3: 1919–1925. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Harry Matter. Berlin/DDR: Aufbau Verlag 1986. 887 Seiten.

Im Februar 1987 erschien, mit der Jahreszahl 1986, der dritte Band der von Harry Matter betreuten achtbändigen Ausgabe der Aufsätze, Reden und Essays von Thomas Mann. Die ersten beiden Bände sind 1983 erschienen, Band 4 soll Ende 1988 folgen. Sie dürfen nur in den sozialistischen Ländern verkauft werden. Ein schlechter Trost für alle anderen Interessenten ist es, daß die Bände auch dort nicht mehr zu haben sind, weil bereits vergriffen. Allerdings sollen die ersten drei Bände möglichst bald neu aufgelegt werden.

Der dritte Band zeigt die Vorzüge der Matterschen Konzeption noch deutlicher als die beiden ersten. In der Zeit der Weimarer Republik wird das essayistische Werk von Jahr zu Jahr reichhaltiger. Die chronologische Anordnung bewährt sich hier als das einzig sinnvolle Prinzip. Das gilt schon vom Praktischen her – man sucht einfach nicht mehr so lange wie in den bisherigen, nach Sachgruppen geordneten Ausgaben –, mehr noch vom Sachlichen. Das undisziplinierte Herauspicken von Zitaten und Belegen ohne Rücksicht auf ihre zeitliche Stellung, zu dem die bisherigen Ausgaben verführen, wird erschwert. Entwicklungen werden sinnfällig, Zusammenhänge zeigen sich. Texte, die in der dreizehnbändigen Ausgabe in zwei verschiedenen Bänden stehen, werden als Teile ein und derselben Rede kenntlich (*Rede zum Verfassungstage*, 1924). Die Briefe aus Deutschland, bisher verteilt auf GW X und GW XIII, stehen an ihrem jeweiligen chronologischen Platz, wenn auch nicht in geschlossener Reihe. Das essayistische Hintergrundmaterial zum *Zauberberg*, dem geheimen Kraftzentrum jener Jahre, hat man nun ohne große Sucharbeit beisammen, bis hin zu entlegenen Miszellen wie *Über Lenin* (mit Textparallelen zu Äußerungen Naphtas). Die vielen Wiederholungen einzelner Passagen machen die sehr ökonomische Arbeitsweise des Essayisten Thomas Mann sichtbar: wie er fertige Stücke immer wieder mehrfach verwendet, verschiebt, montiert und variiert.

Die Ausgabe strebt Vollständigkeit an. Harry Matter hat die Funde der Forschung und die Ermittlungen der Archive und zahlreiche Einzelhinweise systematisch aufgearbeitet, wobei ihm besonders die Ermittlungen von Georg Potempa, der eine große Primärbibliographie vorbereitet, eine bedeutende und mit Dank vermerkte Hilfe waren. Für die sieben Jahre von 1919 bis 1925 hat Matter 123 Texte ausfindig gemacht. Vierzig davon finden sich in keiner der bisherigen Werkausgaben. Es sind zwar allesamt kleinere, aber sie füllen doch einige weiße Flecken im Bild jener entscheidenden Jahre der Wandlung Thomas Manns vom Unpolitischen zum Republikaner. Gleich der erste neue Text, *Für das neue Deutschland!* (1919), ist eine Überraschung, weil er eben, und das im sozialdemokratischen *Vorwärts*, für und nicht gegen das von der Revolution geschaffene Deutschland plädiert. Unermüdlich nimmt der einstige Unpolitische nun Stellung: zu den deutschen Kriegsgefangenen und zum Versailler Frieden („Gewaltfrieden“), zu Artur Dinters antisemitischem Hetzroman *Die Sünde wider das Blut*, zum Gotteslästerungsparagraphen („antiquiert“) und zur Zukunft Bayreuths („Interessiert mich gar nicht“). Er wünscht den Anschluß Österreichs (*Heim, ins Reich!*) und preist das schöne Augsburg. Er fordert zu mildtätigen Spenden auf (*Fürbitte*), protestiert gegen das Verbot von Kurt Kläbers Erzählband *Barrikaden an der Ruhr*, macht Reklame für Freuds *Totem und Tabu* und fordert die Deutschen auf, das Fossil Hindenburg nicht zum Reichspräsidenten zu wählen (*Rettet die Demokratie!*, 1925) – alles Beispiele für neu aufgefundene Texte.

Auf die Wandlung fällt manches neue Licht. Einesteils zeigen sich die vielen rückwärtigen Bindungen der Republikrede von 1922, andernteils wird aber auch deutlich, wie langsam die romantisch-konservative Begründung der Republik zurückweicht und wie die Radikalisierung als Demokrat erst in den Jahren nach 1922 erfolgt. Der Kommentar akzentuiert gut aufklärerisch alles Demokratische und bedauert als Rückfälle oder Zugeständnisse, was nicht in die progressive Gesamtlinie paßt. In diesem Bereich sind die sonst sehr zurückhaltenden Informationen manchmal nicht ganz ohne Tendenz. Ebenso deutlich wie die Demokratisierungslinie wären ja die Konstanten des unpolitischen Betrachters zu belegen. Auch die trefflich demokratische Schrift *Geist und Wesen der deutschen Republik* (1923), bei Matter Beleg für einen Fortschritt seit der Rede von 1922, endet ja noch mit der konservativen Formel vom „Dritten Reich“. Was hier Substanz und was Akzidenz ist, darüber ließe sich trefflich streiten. Eine kleine Subtilität in diesem Zusammenhang. Matter beobachtet, daß im Beitrag *Hofmannsthals Lesebuch* (1923) ein Hinweis auf die Fragmente des Novalis fehlt, der in der ersten Publikation der entsprechenden Passage (im zweiten *Brief aus Deutschland*) enthalten ist. Er schließt daraus, daß Thomas Mann die Republik nun nicht mehr, wie in *Von deutscher Republik*, mit Hilfe

von Novalis begründen möchte. Der Grund für die Streichung dürfte aber viel banaler sein. Hofmannsthals Lesebuch enthält nämlich gar keine Novalis-Fragmente. Thomas Mann hat offenbar nur einen Irrtum korrigiert. Über sein Verhältnis zu Novalis sagt die Streichung nichts aus. – Wie immer wir allerdings heute die Wandlung problematisieren mögen, für die Zeitgenossen war sie eine klare Sache. Freunde wie Feinde nahmen ihn als Republikaner ohne Wenn und Aber, und insofern hat auch Harry Matter recht.

Ebenso wichtig wie die neu aufgefundenen Texte sind die verschiedenen Fassungen der alten. Im Haupttext und in den Anmerkungen finden sich einige Dutzend größere Textvarianten, die nie mehr nachgedruckt wurden. Der Brief an Keyserling ist um viele Seiten länger als in den bisherigen Ausgaben. (Sie enthalten eine Zusammenfassung der Keyserlingschen Lehren, die Mann später gestrichen hat.) Von *Goethe und Tolstoi* wird das erste Mal nicht nur die Essay-Fassung von 1925, sondern auch die Vortragsfassung von 1921 abgedruckt, die die Definition des Faschismus als „romantische Barbarei“ (GW IX, 169) noch nicht enthält und den Deutschen am Ende nicht die Synthese von Marx und Hölderlin, sondern den dritten Weg zwischen Rom und Moskau, also wohl zwischen Faschismus und Kommunismus anempfiehlt. Eine weitere Version erscheint 1932. Sie überrascht, ausgehend von der Beobachtung, daß die Protestanten dem Nationalsozialismus viel widerstandsloser erlagen als die Katholiken, durch das erstaunte Bekenntnis, der Zögling Goethes und Nietzsches hätte sich nicht träumen lassen, daß er in der katholischen Kirche einmal das letzte Bollwerk deutscher Freiheit und Bildung erblicken würde (S. 855).

Der Kommentar unterrichtet knapp und genau über die oft komplizierte textgeschichtliche und textkritische Situation, also über Erscheinungsdaten und Vortragstermine, über Handschriften, Drucke, Teildrucke, Vorabdrucke, Nachdrucke, Überschneidungen, Fassungen und größere Varianten. Matter hat alles durchgesehen und verglichen und dabei auch zahlreiche Fehler der bisherigen Ausgaben stillschweigend verbessert. Die auf einen Wunsch des alten Thomas Mann zurückgehende Marotte, den Genitiv nach Vokal mit Apostroph zu schreiben („Goethe’s“), macht er nicht mit, weil die Textzeugen der Zeit diese Schreibweise nicht bestätigen. Matter wählt in der Regel die letzte von Thomas Mann durchgesehene Fassung als Druckvorlage. Wichtigere Varianten erscheinen im Anhang. Manchmal muß man sehr sorgfältig lesen, um herauszufinden, welcher Text im einzelnen als Druckvorlage diente. Diese wichtige Information sollte so hervorgehoben werden, daß man sie auf den ersten Blick findet. Denn die textkritischen Informationen sind oft kompliziert und manchmal länger als die Texte selbst. Die Drucknachweise für die acht Zeilen lange Sentenz *Form* füllen zum Beispiel eine ganze Seite.

Ferner gibt der Kommentar die biographischen und historischen Zusammenhänge an: Entstehungsanlaß und Arbeitsphasen, wichtige Einflüsse und Quellen, Kontext des Druckorts, Reaktionen und Antworten, frühere und spätere Bearbeitungen des gleichen Themenkomplexes. Ganze Debattenzusammenhänge werden plötzlich sichtbar. Die Stellung zu Conrad Wandrey (S. 743 f.), Hans Pfitzner (S. 737 f.), Josef Ponten (S. 810 f.), Oswald Spengler (S. 791 ff.), Dmitri Mereschkowski (S. 780 f.) und zu Sigmund Freud (S. 868 ff.), aber auch zu politischen Komplexen wie den deutsch-französischen Beziehungen (S. 775 f.) wird jeweils am Hauptfundort systematisch dargestellt und durch Verweise mit anderen Stellen in Beziehung gebracht. Diese schwierige Aufgabe hat Harry Matter glänzend gemeistert. Aus meinen Forschungen zu den Quellen der *Betrachtungen eines Unpolitischen* kann ich zu zwei Stellen kleine Korrekturen beitragen. Den Soziologen Ernst Troeltsch hat Thomas Mann nicht seit 1915 gelesen, wie auf S. 814 angenommen wird. Der Bezug auf Troeltsch (GW XII, 145) geht nicht auf eigene Lektüre, sondern auf sekundäre Informationen zurück (Emil Hammacher). Für das Disraeli-Zitat (GW XII, 369) wird auf S. 770 eine falsche Quelle angegeben. Es steht nicht bei Oskar A. H. Schmitz, wo ich lange vergeblich gesucht habe, sondern, worauf mich Hans-Joachim Sandberg aufmerksam gemacht hat, bei Georg Brandes (*Gesammelte Schriften* 5, München 1903).

Die Ausgabe überzeugt alles in allem auch durch ihren vernünftigen Gesamtzuschnitt. Trotz seiner hohen Maßstäbe weiß Matter auch wegzulassen und pragmatisch zu entscheiden. Das Verhältnis von Text und Kommentar ist mit 720 zu 160 Seiten außerordentlich reell. Sollte es tatsächlich gelingen, eine große gesamtdeutsche Thomas-Mann-Ausgabe, wie sie in manchen Köpfen schon projiziert wird, auf die Beine zu stellen, wird sie immer noch genug zu tun übrig finden. Vorerst aber ist die Berliner Ausgabe, soweit sie erschienen ist, die beste Arbeitsgrundlage, die zur Verfügung steht.

Hermann Kurzke (Mainz)

*Buddenbrooks-Handbuch*. Hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert. Stuttgart: Kröner 1988. 397 Seiten.

## I.

Im dritten Teil, der sich mit dem „Gehalt“ des Romans beschäftigt, wird irgendwann einmal der Satz analysiert, daß auf den Tapetenbildern des Buddenbrookschen Landschaftszimmers meistens „ein gelblicher Sonnenuntergang herrschte“. Man liest:

Die Farbe ist noch genauer zu bestimmen: Es ist nicht das gelbe, sondern das Goldene Zeitalter arkadischer Observanz, das die großbürgerliche Gesellschaft sich zur Folie wählt, vor dem sie auf Goldgrund gemalt erscheint: eben jenes Goldene Zeitalter, dessen poetische Schilderung in den Versen Ovids den Zöglingen des Doktor Mantelsack später nach dem Drill des preußischen Gymnasiums auswendig eingebleut und damit ein für allemal verdorben wird. (S. 260)

Der Leser mag zu dieser Deutung stehen, wie er will, er wird sich jedenfalls kopfschüttelnd an den Text eines Kapitels im zweiten Teil (er befaßt sich mit der „Form“) erinnern, wo ein anderer Verfasser schreibt:

Wie Thomas Mann in seinen Roman bestimmte Merkmale einführt, um sie dann mit einer besonderen, nur für dieses Werk geltenden Bedeutung zu versehen und leitmotivisch zu verwenden, läßt sich an seinem Gebrauch der Farben gelb und blau studieren, die beide mit dem Gedanken des Verfalls in Zusammenhang gebracht werden [...] Des Kleinkindes Clara „gelbe, runzlige Fingerchen“ [...] sind ebenso ein schlechtes Omen für ihre persönliche Zukunft wie die Bilder mit den gelblich getönten Sonnenuntergängen [...] in dem Raum, in dem die Buddenbrooks zuerst vorgestellt werden, für das ganze Geschlecht. (S. 134)

Gelb als das Gold der Aurea aetas, gelb als die Farbe des Verfalls – die beiden Deutungen wissen nichts voneinander, sie stehen da ohne jeden Querverweis, die Verfasser der beiden Kapitel nutzen die Möglichkeit nicht, sie aufeinander zu beziehen, aneinander zu messen.

Ein zweites Beispiel: Auf S. 159f. – wir befinden uns wieder im dritten Teil – wird die nicht umzubringende Frage diskutiert, ob der Roman den Verfall einer Familie oder denjenigen des Bürgertums gestalte. Ältere Thesen, die die Verfallsstruktur als repräsentativ für eine Epoche bzw. eine bestimmte Gesellschaftsform ansehen, werden mit dem Hinweis auf neuere und neueste Forschungen in Frage gestellt. Der Verfasser bezieht sich zunächst auf die Analyse von Jürgen Kuczynski (1963); sie sehe in ‚Buddenbrooks‘

viel eher den Verfall einer Familie als den des Bürgertums, indem [sie] es zu einem aussichtslosen Unternehmen erklärt, in diesem Roman ein Werk sehen zu wollen, das „die Geschichte der deutschen Bourgeoisie oder auch nur einer ihrer Schichten während

des 19. Jahrhunderts erzählt“. Vor dem Hintergrund der deutschen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte ihrer Zeit betrachtet, seien die Buddenbrooks vielmehr eine für die allgemeine deutsche Entwicklung „untypische Familie“. (S. 159f.)

Er konstatiert dann, daß „jüngere wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchungen diese These erhärtet“ hätten und nennt die Arbeiten von Michael Zeller (1975) und Jochen Vogt (1983). In einem späteren Kapitel des nämlichen Teils – es stammt wieder aus einer anderen Feder – heißt es in schöner Selbständigkeit:

„Buddenbrooks“ handelt nicht nur vom „Verfall einer Familie“, sondern auch vom Verfall einer Firma, und zwar einer historisch repräsentativen Firma [...] Der Roman wird durch die Geschichte der Firma um eine wesentliche Dimension bereichert, die die Familienchronik nicht nur vertieft und objektiviert, sondern auch verallgemeinert. Denn die Geschichte dieser Firma widerspiegelt, wenn auch nur in vagen Umrissen, den Niedergang einer spezifischen, historisch bedingten Erscheinungsform des deutschen – und nicht nur des deutschen – Wirtschafts- und Handelslebens im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte der Buddenbrooks ist somit nicht nur ein Stück deutscher Sozialgeschichte, sondern auch ein Stück deutscher und europäischer Wirtschaftsgeschichte. (S. 244)

Die angeführten Beispiele beweisen nicht nur, daß die verschiedenen Beiträge flüchtig oder gar nicht koordiniert wurden, sie lassen auch zweifeln, ob die Gliederung des Bandes ausreichend vorbedacht wurde. Weitere Beobachtungen verstärken diesen Zweifel: So wird die Aneignung und Behandlung des genealogischen Materials durch Thomas Mann in den ersten beiden Teilen ganz ähnlich behandelt, einmal als Detail der „Entstehung“ des Romans (S. 4f.), das andere Mal im Rahmen einer Analyse von „Struktur und Erzählform“ (S. 78f.), so setzen sich zwei Autoren im dritten Teil unabhängig voneinander mit den Schwankungen des Familienvermögens längs des Romangeschehens auseinander und machen dabei komplizierte, säuberlich voneinander getrennte Rechnungen auf (S. 167ff., S. 234ff.), so sieht sich derselbe Verfasser gezwungen, das Motiv der „Zähne“ einmal im Kapitel „Leitmotive und Symbole“ zu behandeln (S. 138f.), das im zweiten Teil steht, und ein weiteres Mal (S. 164) als Verfallssymptom im dritten Teil. Die bereits erwähnte Analyse von „Struktur und Erzählform“ erläutert in einem eigenen Abschnitt die erzählerische „Szenengestaltung“ (S. 88ff.), der unmittelbar folgende Beitrag – er steht wie sein Vorgänger im zweiten Teil und untersucht die „Erzählperspektive“ – schlägt für das erzählerische Verfahren des Romans Begriffe wie „Erzählenszenen und Erzähltheater“ vor (S. 112) und begründet das auch, aber offenbar ohne jeden Kontakt zum Vorhergehenden.

Sind diese Ungereimtheiten und Doubletten entschuldigt durch die einleitende Bemerkung der beiden Herausgeber, die einzelnen Beiträge stellten

„Annäherungen an den Roman unter verschiedenen Aspekten“ dar, deshalb könne es nicht in ihrem Interesse liegen, „allmögliche Überschneidungen rückstandslos zu tilgen oder gar eine methodisch-stilistische Einheitlichkeit vorzutauschen“? (S. XII) Dem ist entgegenzuhalten: Wer für eine Veröffentlichung den Titel eines Handbuches in Anspruch nimmt, sollte keine wissenschaftliche Anthologie vorlegen. Man erwartet von Beiträgen eines Handbuchs nicht den individuellen Zugriff, sondern übersichtliche Darstellungen systematisch sinnvoller Teilaspekte, beruhend auf dem derzeitigen Forschungsstand. Das heißt auch, daß konträre Positionen nicht unkommentiert bleiben sollten, sondern kritisch zueinander in Beziehung zu setzen sind. Dies aber ist bei einem vergleichsweise engen Thema wie dem vorliegenden nur möglich durch geduldige Koordination der einzelnen Beiträge. Hätte man sich dafür Zeit genommen, so wäre die Fragwürdigkeit der altehrwürdigen Gliederung in „Form“ und „Gehalt“ rechtzeitig bemerkt worden, man hätte zahlreiche Wiederholungen vermeiden und aktuelle Forschungsfragen schärfer konturieren können. Außerdem wäre es dann möglich gewesen, den Leser durch angemessene Querverweise zusätzlich zu orientieren – davon finden sich nämlich nur wenige, erratische Exemplare. (S. 251, 284, 305, 326)

## II.

Ein paar Monate mehr an Redaktionsarbeit hätten aus dieser halbsystematischen Aufsatzsammlung ein wirkliches Handbuch gemacht – was nicht heißt, daß sie als Aufsatzsammlung wertlos ist. Gerade einige systematische Elemente machen den Band zu einem brauchbaren Hilfsmittel, speziell für den Universitätsunterricht. Das gilt besonders für den ersten und vierten Teil, die die problematische Form-Gehalt-Dichotomie umrahmen. Die Aufsätze zur „Entstehung“ des Romans sind überwiegend von Herausgeber Ken Moulden verfaßt: sie skizzieren straff und zuverlässig die eigentliche Genese, charakterisieren das autobiographische Material sowie die literarischen Quellen und Muster. Hier wird – wenn man von dem eher spekulativen Kapitel über die Eigennamen (von Hans-Werner Nieschmidt, S. 57 ff.) absieht, das kaum Kontakt zur Forschung hält – der heutige Wissensstand präzise referiert und all das positivistische Wissen bereitgestellt, das für weiterführende Analysen gleich welcher methodischen Provenienz nun einmal unverzichtbar ist. Der vierte Teil („Die Rezeption“) enthält eine solide Wirkungsgeschichte des zweiten Herausgebers Gero von Wilpert, ferner einen Artikel Ken Mouldens über die „Bearbeitungen“ (d. h. die drei Verfilmungen und die bislang wohl einzige Bühnenfassung). Eine nützliche Liste der Übersetzungen (John E. Fletcher) und die informative

Zusammenstellung von „Selbstäußerungen und Selbstinterpretationen“ Thomas Manns (James Northcote-Bade) schließen sich an. Besonders hervorzuheben ist die gründliche Bibliographie von J. E. Fletcher, die wirklich „alle wesentlichen wissenschaftlichen Arbeiten zu ‚Buddenbrooks‘“ (S. 366) anführt, jedenfalls bis zum Erscheinungsjahr 1986. (Die Einzelbeiträge nennen lediglich die Siglen der nach dem Verfasseralphabet geordneten Titel, wodurch umständliche Parallelzitate vermieden werden.)

Allerdings verarbeiten gerade die Aufsätze der beiden mittleren Teile die Forschung auf sehr unterschiedliche Weise. Roger Hillman versucht in seinen knappen Ausführungen zum „Gattungstyp“ eine Synthese und kommt zum reichlich platten Fazit: „Sind denn ‚Buddenbrooks‘ ein Bildungs-, Zeit-, Gesellschafts- bzw. Generationsroman, um die Hauptkategorien unter den oben angeführten auszuwählen? In jedem Fall müßte die Antwort ‚Jein‘ lauten, ‚nicht nur, sondern auch‘.“ (S. 68) Christian Grawe zeichnet für die umfangreiche, streckenweise anregende Analyse von „Struktur und Erzählform“ verantwortlich, die auf die einschlägige Literatur nur sparsam Bezug nimmt. Einer der profiliertesten Beiträge des Bandes ist der von Manfred Jurgensen zur „Erzählperspektive“: der Verfasser hält ein Plädoyer für eine weitere Differenzierung des Phänomens „erzählerische Ironie“. Er sieht den Roman als „spielerisch verschämtes Bekenntnis seines Autors“ (S. 120) eben zu der Welt, die er dem Verfall preisgibt; Thomas Mann flüchtet sich demnach in die Form und in bestimmte Erzählverfahren, um Distanz zu gewinnen. Gelegentlich wird die Erzählgeste gar zu „einer Abwehr dessen, was sie feiert“. (S. 123) Originell ist Jurgensens Text leider auch in anderer Hinsicht: er ignoriert die Sekundärliteratur konsequent, d. h. er bezieht sich kein einziges Mal auf einen Titel der Bibliographie. (Zu korrigieren ist übrigens, daß die Kenntnis „Freudscher Psychologie“ (S. 116) im Hintergrund erzählerischer Kommentare steht: um die Jahrhundertwende kennt Thomas Mann Freud noch nicht.) Wieder mehr den Charakter eines Handbuchartikels haben Ernst Kellers Ausführungen über „Leitmotive und Symbole“; er versucht die eigenständige Textanalyse wenigstens gelegentlich durch Hinweise auf Ronald Peacock, Gunter Reiss u. a. abzustützen. Entschieden Neues bringt am Ende des zweiten Teils Gero von Wilpert zur „Sprachlichen Polyphonie“, zu den „Sprachebenen und Dialekten“: hier wird unerforschtes Gebiet betreten, freilich bleibt zu hoffen, daß bald auch Linguisten sich dort umsehen.

Der dritte Teil beginnt mit zwei Beiträgen von Ernst Keller. Der Verfasser behandelt „das Problem ‚Verfall‘“ zunächst als generelle geistesgeschichtliche Erscheinung und als Romanthema, dann geht er den Funktionen und Wandlungen der einzelnen Figuren im Verfallsprozeß nach. Beide Aufsätze versuchen einiges an neueren und neuesten Forschungspositionen sichtbar zu machen; sie

sind wegen ihrer Übersichtlichkeit eine Fundgrube für die Bearbeiter von Proseminarthemen. Freilich sollte es angesichts der Klage der beiden Herausgeber über die geringe Zahl der ‚Buddenbrooks‘-Monographien (S. XI) nicht passieren, daß zentrale Thesen umfangreicher neuerer Arbeiten übersehen werden. Eckhard Heftrich hat 1982 dargelegt, daß Thomas Mann mit dem jugendlichen Dichter Kai eine Figur ins Spiel bringt, die – mit Hanno insgeheim identisch – in der Zukunft fähig sein wird, die Verfallsgeschichte „eines Hauses“ zu schreiben; damit aber erscheint die Gestalt als Ableger des Thomas Mannschen Künstlertums im Roman, sie wird zum Überwinder von dessen Verfallshermetik. Schade, daß Heftrichs Buch zwar im Literaturverzeichnis zu finden ist, sonst aber nicht zur Kenntnis genommen wurde. Die restlichen Kapitel dieses Teils beschäftigen sich mit Einzelaspekten, die nicht immer glücklich ausgewählt sind. Die Ausführungen über „Ehe und Familie“ (von Eric Herd), „Die Firma Buddenbrook“ (von Yvonne Holbeche), „Das Bild der Gesellschaft“, „Die bildenden Künste“ (beide von G. v. Wilpert), „Die Funktion von Literatur und Theater“ (von August Obermayer), „Die Religion und ihre Vertreter“ (von Renate Tebbel) müssen vieles vorher schon Gesagte wiederholen, da sie begrifflicherweise mehr sein wollen als Paraphrasen und Zitatfolgen. Hervorzuheben ist einmal (trotz des ungelenk formulierten Titels) der Beitrag über „Die Zeitgeschichte und ihre Integrierung im Roman“ (von Kenneth B. Beaton), dann die Artikel zu Philosophie und Musik (von G. v. Wilpert und K. Moulden).

Bei der Beliebtheit der ‚Buddenbrooks‘ an Schule und Universität wird eine Neuauflage des Bandes – der übrigens vorzüglich ausgestattet und gedruckt ist – in absehbarer Zeit nötig werden. Herausgeber und Beiträger sollten sich die Chance für eine Überarbeitung nicht entgehen lassen.

Ruprecht Wimmer (Eichstätt)



# Thomas Mann: Werkregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- [An Jakob Wassermann über „Mein Weg als Deutscher und Jude“] 99f.  
Aufsätze, Reden, Essays 179  
Auseinandersetzung mit Richard Wagner  
s. Über die Kunst Richard Wagners
- Der Bajazzo 21  
[Ein beharrliches Volk] s. An Enduring People [Rückübersetzung]  
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull 7, 33  
Betrachtungen eines Unpolitischen 140, 182  
Brief an den Grafen Hermann Keyserling  
s. Über die Ehe  
[Briefadressaten]  
Adorno, Theodor W. 132  
Kahler, Erich von 150  
Lesser, Jonas 8, 130  
Lewisohn, Ludwig 92  
Mann, Heinrich 88  
Meyer, Agnes E. 8, 97, 122, 131, 138, 144, 150  
Schertel, Ernst 10  
Schönberg, Arnold 131  
Walter, Bruno 122
- [Briefe aus Deutschland] 179  
[- Zweiter Brief] 180  
Buddenbrooks 18, 87, 135, 183–187
- Deutschland und die Deutschen 8, 9, 11, 12, 111, 171  
An Enduring People [Rückübersetzung] 84  
Die Entstehung des Doktor Faustus 63, 76, 77, 96, 97, 103 ff., 112, 115, 116, 118, 122, 125, 128 ff., 132, 134, 136, 157  
Enttäuschung 103  
Der Erwählte 7, 138  
Das Ewig-Weibliche 133
- The Fall of the European Jews [Rückübersetzung] 83  
Form 181  
Freud und die Zukunft 68  
Für das neue Deutschland! 180  
Fürbitte 180
- Gefallen 103  
[Gegen Artur Dinters Buch „Die Sünde wider das Blut“] 180  
Gegen den Raubdruck von James Joyces „Ulysses“ 121  
Geist und Wesen der deutschen Republik 180  
Gespenster von 1938 84  
Goethe und Tolstoi. Vortrag 181  
Gotteslästerung 180

190 *Thomas Mann – Werkregister*

- [Gutachten über Kurt Kläbers „Barrikaden an der Ruhr“] 180
- Heim, ins Reich! 180  
[Hofmannsthals Lesebuch] 180f.
- In My Defense 167
- Joseph und seine Brüder 9, 36, 62, 68, 88, 168  
– Joseph in Ägypten 84
- Königliche Hoheit 81, 102, 104
- Leiden und Größe Richard Wagners 132  
[Lob der Dankbarkeit] 90  
[Die Lösung der Judenfrage] 80, 81, 82  
Lotte in Weimar 70, 149f.
- Meine Zeit 142
- Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung 61, 70, 78, 119
- [On Myself] 68
- [Rede zum Verfassungstage] 179  
Rettet die Demokratie! 180
- Schicksal und Aufgabe 167  
Das schöne Augsburg 180  
Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte 68
- Tagebücher  
– 1933–1934 10, 85, 86  
– 1935–1936 20, 27  
– 1940–1943 16, 104, 121  
– 1944–1946 80, 104, 118, 132, 167, 170
- Tod in Venedig 26, 36, 102, 113, 115, 118f., 123, 139
- Tonio Kröger 102, 154  
Tristan 47, 48, 102
- Über die Ehe 181  
Über die Kunst Richard Wagners 139  
[Über Lenin] 179  
[Über Sigmund Freuds „Totem und Tabu“] 180  
Unsere Kriegsgefangenen 180  
[Der Untergang der europäischen Juden] s. The Fall of the European Jews [Rückübersetzung]
- Die vertauschten Köpfe 36  
Von deutscher Republik 85, 180
- Wälsungenblut 87  
What is German? s. Schicksal und Aufgabe  
Der Wille zum Glück 87, 103
- Der Zauberberg 20, 36, 37, 51, 88, 92, 103, 105, 121 ff., 129, 179  
Die Zukunft Bayreuths 180  
[Zum Gewaltfrieden] 180  
Zum Problem des Antisemitismus 84, 85, 88  
[Zur jüdischen Frage] 81, 82, 84, 88

## Personenregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

Bei mehrfacher Erwähnung eines Namens auf einer Seite wird in der Regel die Stelle im Haupttext angegeben (recte Zahl), davon abweichend jedoch auf die Anmerkungen dann verwiesen, wenn eine problemlose Namensidentifizierung im Haupttext nicht möglich ist.

Zahlen in ( ) beziehen sich auf Anspielungen, Ableitungen usw.

- Adelson, Leslie A.  
– *Heterosexuality and the Bourgeoisie in Thomas Mann's Doktor Faustus* 12
- Adler, Alfred 20
- Adorno, Gretel 106
- Adorno, Theodor W. 17, 60, 102–106, 112, 114ff., 119, 122f., 128–132, 134, 136, 139, 140, 145, 168, 170  
– *Ästhetik der Moderne* 3  
– *Ästhetische Theorie* 102–120  
– *Dialektik der Aufklärung* 105f.  
– *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* 133f.  
– *Musikalischer Neoklassizismus* 140  
– *Philosophie der neuen Musik* 105f., 110, 111, 113f., 129, 131, 139f., 168  
– *Spätstil Beethovens* 114  
– *Versuch über Wagner* 132  
– *Zu einem Porträt Thomas Manns* 130
- Allen, Woody  
– *Zelig* 95
- Andersen, Christian  
– *Die kleine Meerjungfrau* 51, 141
- Bahr, Ehrhard 3, 102, 168  
– *Metaphysische Zeitdiagnose: Hermann Kasack, Elisabeth Langgässer und Thomas Mann* 117  
– *Neu-Weimar am Pazifik* 103
- Ball, David J. T.  
– *Thomas Mann's Recantation of "Faust"* 174
- Bartels, Adolf 80f., 83  
– *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* 95
- Bartók, Béla 139
- Beaton, Kenneth B. 187
- Beddow, Michael  
– *Analogies of Salvation in Thomas Mann's "Doctor Faustus"* 143
- Beethoven, Ludwig van 104, 114, 172  
– *Fidelio* 110  
– *Klaviersonate op. 111* 19, 104, 114, 129, 159  
– *9. Sinfonie* 10, 17, 110, 117
- Berg, Alban 129

- Bergsten, Gunilla  
 – *Thomas Manns Doktor Faustus* 91, 127, 129, 143
- Bering, Dietz  
 – *Der Name als Stigma* 89
- Berlioz, Hector  
 – *Romeo und Julia* 48
- Berman, Russell A.  
 – *The Rise of the Modern German Novel* 124f., 127, 149
- Bernhard, Thomas 66
- Bernstein, Leonard  
 – *The Unanswered Question* 48
- Bertram, Ernst  
 – *Nietzsche* 69
- Bialy, Renate  
 – *Rückblick nach dem Exilerlebnis. Thomas Mann und Nietzsche* 119
- Bieneck, Horst  
 – *Werkstattgespräche mit Schriftstellern* 158
- Blake, William 47
- Blissett, William  
 – *James Joyce in the Smithy of His Soul* 148
- Bloom, Harold  
 – *The Anxiety of Influence* 127f.
- Böckmann, Paul  
 – *Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur* 102
- Böll, Heinrich  
 – *Billard um halbzehn* 153, 161
- Böschenstein, Bernhard  
 – *Ernst Bertrams „Nietzsche“* 69
- Brandes, Georg 182  
 – *Sören Kierkegaard* 133
- Brentano, Clemens 42ff., 51, 53, 175  
 – *Godwi* 44  
 – *Die lustigen Musikanten* 44f.  
 – *Die Welt war mir zuwider* 44, 52, 57
- Busoni, Ferruccio 139f.  
 – *Arlequino* 140  
 – *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 139
- Butler, Eliza M.  
 – *The Fortunes of Faust* 126
- Campbell, Joseph  
 – *A Skeleton Key to "Finnegans Wake"* 121f.
- Carnegy, Patrick  
 – *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel "Doctor Faustus"* 131
- Cerf, Steven  
 – *Love in Thomas Mann's Doctor Faustus as an imitatio Shakespeari* 42
- Chopin, Frédéric 53  
 – *Cis-Moll-Notturmo op. 27, No. 1* 48
- Curtius, Ernst Robert 121
- Curtius, Mechthild  
 – *Erotische Phantasien bei Thomas Mann* 41f.
- Dahlhaus, Carl  
 – *Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno* 105, 129, 130f.  
 – *Musik als strukturelle Analyse des Mythos* 147
- Dante 47, 125
- David, Claude  
 – *Naphta, des Teufels Anwalt* 12
- Davydov, J.  
 – *Der Teufel des Adrian Leverkühn* 105
- Del Caro, Adrian  
 – *Rückblick nach dem Exilerlebnis. Thomas Mann und Nietzsche* 119
- Denkler, Horst  
 – *Das „wirkliche Juda“ und der „Renegat“* 91
- Deussen, Paul  
 – *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche* 143
- Dierks, Manfred 3, 11  
 – *Zur Bedeutung philosophischer Konzepte für einen Autor und für die Beschaffenheit seiner Texte* 31, 33

- *Über einige Beziehungen zwischen psychischer Konstitution und „Sprachwerk“ bei Thomas Mann* 31
- Dinter, Artur
  - *Die Sünde wider das Blut* 88, 180
- Disraeli, Benjamin 182
- Döblin, Alfred 128
- Dörr, Hansjörg
  - *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“* 105, 111, 114, 116, 129
- Dos Passos, John 128
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 11, 125
- Dowden, Stephen D.
  - *Sympathy for the Abyss* 89, 124, 149
- Dürer, Albrecht
  - *Große Hure von Babylon* 53
- Dujardin, Edouard
  - *Les Lauriers sont coupés* 148
  
- Eichendorff, Joseph von 80
- Eichholz, Armin
  - *In flagranti: Parodien* 6
- Einstein, Albert 99
- Eisler, Hanns 132
- Ezergailis, Inta Miske
  - *Male and Female* 63, 75
  
- Fetzer, John 4, 41, 175
  - *Clemens Brentano's Muse and Adrian Leverkühn's Music* 44f.
  - *Faktisches und Fiktionales über Annette Kolb* 57
- Fletcher, John E. 185f.
- Förster, Wolf-Dietrich
  - *Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann* 105, 127, 129
- Frank, Manfred
  - *Die alte und die neue Mythologie in Thomas Manns Doktor Faustus* 89, 123
  - *Der kommende Gott* 38
  
- Freud, Sigmund 20, 21, 24, 32, 40, 41, 99, 182, 186
  - *Totem und Tabu* 180
- Freitag, Gustav 92
- Frisch, Max
  - *Stiller* 154, 161
- Frizen, Werner
  - *Zaubertrank der Metaphysik* 20
- Furness, Raymond
  - *Wagner and Literature* 148
- Futterknecht, Franz
  - *Das Dritte Reich im deutschen Roman der Nachkriegszeit* 105
  
- Georges, Heinrich
  - *Ausführliches latein-deutsches Handwörterbuch* 58
- Gittleman, Sol
  - *Thomas Mann and the Jews* 79
- Gockel, Heinz
  - *Thomas Manns Entweder und Oder* 133
- Goethe, Johann Wolfgang von 10f., 181
  - *Faust* 10f., 14, 17, 58, 82, 95, 125f., 133, 136, 142, 146f., 164, 174, 176
- Goldberg, Oskar 80, 91
- Gounod, Charles
  - *Faust* 95
- Grass, Günter
  - *Die Blechtrommel* 153f., 159, 161
  - *Hundejahre* 153f., 161
  - *Das Treffen in Telgte* 153, 161
- Grautoff, Otto 27
- Grawe, Christian 184, 186
  
- Hamburger, Käte
  - *Anachronistische Symbolik* 125
- Hammacher, Emil 182
- Hamsun, Knut 121
- Harden, Maximilian 80
- Harich, Wolfgang
  - *Das demokratische Deutschland grüßt Thomas Mann* 152

- Hartwig, Helmut  
 – *Die Grausamkeiten der Bilder* 36
- Hatfield, Henry  
 – *From "The Magic Mountain". Mann's Later Masterpieces* 127
- Heftrich, Eckhard  
 – *Vom Verfall zur Apokalypse* 102, 126, 146, 187  
 – *Zauberbergmusik* 102
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 18  
 – *Ästhetik* 107, 109
- Heimann, Bodo  
 – *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos* 104f., 129
- Heine, Heinrich 80
- Heller, Erich  
 – *Die Reise der Kunst ins Innere und andere Essays* 126
- Hemingway, Ernest 121
- Herd, Eric 187
- Hillman, Roger 186
- Hindemith, Paul 139
- Hindenburg, Paul von 180
- Hitler, Adolf 167
- Hölderlin, Friedrich 80, 181
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
 – *Rat Krespel* 47
- Hofmannsthal, Hugo von 121, 180f.
- Holbeche, Yvonne 184, 187
- Holthusen, Hans Egon  
 – *Die Welt ohne Transzendenz* 152
- Holub, Robert C.  
 – *Raabe's Impartiality* 91
- Homer  
 – *Odyssee* 108
- Horvath, Ödön von  
 – *Geschichten aus dem Wienerwald* 65
- Ives, Charles 4, 43, 59f.  
 – *Die unbeantwortete Frage* 59
- Jay, Martin  
 – *Adorno* 105
- Jonas, Klaus  
 – *Die Thomas-Mann-Literatur* 41
- Joyce, James 4, 121f., 124, 128, 148ff.  
 – *Finnegans Wake* 121f.  
 – *Ulysses* 121f., 126, 148
- Jung, Carl Gustav 20
- Jurgensen, Manfred 184, 186
- Kahler, Erich von  
 – *Säkularisierung des Teufels* 126
- Kamla, Thomas A.  
 – *Christliche Kunst mit negativem Vorzeichen* 133
- Kamper, Dietmar  
 – *Das Phantasma vom ganzen und zerstückelten Körper* 38
- Kant, Immanuel 167
- Keller, Ernst 183f., 186
- Kernberg, Otto F. 20f.  
 – *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus* 24, 28, 30
- Kerr, Alfred 80, 86
- Keyserling, Hermann Graf 181
- Kierkegaard, Sören 133f., 140  
 – *Entweder – Oder* 133f.
- Kinder, Hermann  
 – *Anselm Kristlein. Eins bis Drei – Gemeinsamkeit und Unterschied* 159
- Kläber, Kurt  
 – *Barrikaden an der Ruhr* 180
- Kleist, Heinrich von  
 – *Über das Marionettentheater* 35
- Klemperer, Otto 132
- Klopstock, Friedrich Gottlieb  
 – *Frühlingsfeier* 137, 175
- Klussmann, Paul Gerhard  
 – *Thomas Manns „Doktor Faustus“ als Zeitroman* 5
- Kohlschmidt, Werner  
 – *Musikalität, Reformation und Deutschtum* 152
- Kohut, Heinz 20f., 24, 30, 32, 36f., 39f.  
 – *Die Heilung des Selbst* 31, 34, 37

- *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse* 24
- *Narzißmus* 24, 28ff.
- *Wie heilt die Psychoanalyse?* 24, 28f.
- *Die Zukunft der Psychoanalyse* 24, 30f., 35
- Koopmann, Helmut 3, 5, 163, 171
  - *„Doktor Faustus“ als Widerlegung der Weimarer Klassik* 118
  - *Die Entwicklung des ‚Intellektualen Romans‘ bei Thomas Mann* 102
  - *Der schwierige Deutsche* 15
  - *Tendenzen des deutschen Romans der siebziger Jahre* 151
- Koppen, Erwin
  - *Dekadenter Wagnerismus* 148
- Korff, Hermann A.
  - *Geist der Goethezeit* 44
- Kraus, Karl 80
- Krenek, Ernst 132, 139, 140
  - *Busoni – Then and Now* 140
  - *Music Here and Now* 132, 140
- Krieger, Murray
  - *The Tragic Vision* 3
- Kristiansen, Børge
  - *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik* 20, 37
- Kuczynski, Jürgen
  - *Die Wahrheit, das Typische und die „Buddenbrooks“* 183f.
- Kurzke, Hermann 179
  - *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung* 5
  - *Thomas-Mann-Forschung 1969–1976* 5, 41
- Lacan, Jacques 20, 22, 38ff.
  - *Schriften 1* 39f.
  - *Schriften 2* 39f.
  - *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* 39
  - *Die zwei Narzißmen* 39
- Lange, Victor
  - *Thomas Mann: Tradition und Experiment* 128, 131
- Large, David C.
  - *Wagnerism in European Culture and Politics* 148
- Lasch, Christopher
  - *The Culture of Narcissism* 21
- Lehnert, Herbert 4, 38, 99, 163
  - *Die Dialektik der Kultur* 71, 105, 129
  - *Hundert Jahre Thomas Mann* 41
  - *Leo Naphta und sein Autor* 88
  - *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion* 38, 102f.
  - *Thomas-Mann-Forschung* 41
- Lenin, Wladimir Iljitsch 179
- Lenz, Siegfried
  - *Deutschstunde* 153f., 161
- Lessing, Gotthold Ephraim 80, 96
  - *Minna von Barnhelm* 92f., 96
- Lévi-Strauss, Claude
  - *Myth and Meaning* 147
- Levin, Harry
  - *James Joyce. A Critical Introduction* 121f.
- Lowe-Porter, Helen T. 113
- Lubich, Frederick Alfred
  - *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann* 42
- Lubkoll, Christine
  - *„... und wär's ein Augenblick“. Der Sündenfall des Wissens* 63, 73
- Lukács, Georg
  - *Thomas Mann* 152
- Luther, Martin 125, 134, 158f., 165
  
- Maegaard, Jan
  - *Zu Th. W. Adornos. Rolle im Mann/Schönberg-Streit* 105, 113, 129, 131
- Mahlendorf, Ursula
  - *Ästhetics, Psychology and Politics in Thomas Mann's "Doctor Faustus"* 69
- Mahler-Werfel, Alma 131

- Mainka, Jürgen  
 – *Thomas Mann und die Musikphilosophie des XX. Jahrhunderts* 105, 129  
 Mann, Erika 130  
 – *Briefe und Antworten* 130  
 Mann, Golo 122  
 Mann, Heinrich  
 – *Briefwechsel 1900–1949. Thomas Mann – Heinrich Mann* 88  
 – *Ein Zeitalter wird besichtigt* 15  
 Mann, Michael 60  
 Marcuse, Ludwig 41  
 Marlowe, Christopher  
 – *The Tragical History of D. Faustus* 176  
 Marx, Friedhelm  
 – *Thomas Mann und Nietzsche. Eine Auseinandersetzung in „Königliche Hoheit“* 102, 104  
 Marx, Karl 181  
 Matter, Harry 179–182  
 – *Die Literatur über Thomas Mann* 41  
 Mayer, Hans  
 – *Thomas Mann* 61, 71, 126  
 Meck, Nadesha von 128  
 Melani, Jacopo  
 – *Chaconne* 56f.  
 Mendelssohn, Moses 80  
 Mereschkowski, Dmitri 182  
 Meyer, Agnes E. 121, 128, 145  
 Moeller van den Bruck, Arthur 170  
 Mosse, George L.  
 – *German Jews beyond Judaism* 91  
 Moulden, Ken 183–187  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 56  
 – *Don Giovanni* 133, 164  
 Mundt, Hannelore 4, 151  
 – *Doktor Faustus und die Folgen* 154, 174  
 Muschg, Adolf  
 – *Das Licht und der Schlüssel* 38  
 – *Psychoanalyse und Manipulation* 38  
 Nicholls, Roger Archibald  
 – *Nietzsche in the Early Works of Thomas Mann* 102f.  
 Nielsen, Birgit  
 – *Adrian Leverkühns Leben als bewußte mythische imitatio des Dr. Faustus* 126  
 Nieschmidt, Hans-Werner 185  
 Nietzsche, Friedrich 2, 3, 9, 26, 62, 66ff., 68f., 71, 78, 86, 91, 102ff., 108, 112ff., 116, 118ff., 123, 125, 128, 143, 149f., 164ff., 170, 181  
 – *Ecce Homo* 66  
 – *Der Fall Wagner* 148ff.  
 – *Die Geburt der Tragödie* 34  
 – *Menschliches, Allzumenschliches* 61  
 Northcote-Bade, James 186  
 Novalis  
 – *Fragmente* 180f.  
 Obermayer, August 187  
 Oswald, Victor A.  
 – *Thomas Mann's "Doctor Faustus". The Enigma of Frau von Tolna* 19, 76, 144, 145f.  
 Otto III. 134  
 Ovid  
 – *Metamorphosen* 183  
 Peacock, Ronald 186  
 Perlis, Vivian  
 – *Charles Ives Remembered* 59  
 Pessoa, Fernando 39  
 Pezold, Klaus  
 – *Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung* 156  
 Pfeiffer, Peter C. 4  
 Pfitzner, Hans 140, 182  
 Podach, Erich  
 – *Gestalten um Nietzsche* 66  
 Ponte, Lorenzo da  
 – *Don Giovanni* 164  
 Ponten, Josef 182

- Potempa, Georg 180  
 – *Thomas Mann. Beteiligung an politischen Aufrufen* 121
- Prokofjew, Sergej 139
- Prutti, Brigitte 4, 61, 165
- Pütz, Peter  
 – *Friedrich Nietzsche* 102  
 – *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann* 102f.  
 – *Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann* 104, 176  
 – *Thomas Mann und Nietzsche* 102f., 119  
 – *Thomas Manns Wirkung auf die deutsche Literatur der Gegenwart* 151, 161
- Puschmann, Rosemarie  
 – *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns „Doktor Faustus“* 105
- Raabe, Wilhelm 91f.
- Rath, Norbert  
 – *Adornos Kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten* 105
- Reed, Terence James  
 – *Thomas Mann. The Uses of Tradition* 120
- Reich, Willi  
 – *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär* 131
- Reinhardt, George W.  
 – *Thomas Mann's „Doctor Faustus“. A Wagnerian Novel* 135
- Reiss, Gunter 186
- Renner, Rolf Günter  
 – *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann* 123
- Riemer, Friedrich Wilhelm 82
- Roberts, David  
 – *Die Postmoderne – Dekonstruktion oder Radikalisierung der Moderne?* 105, 123
- Robinson, Henry Morton  
 – *A Skeleton Key to „Finnegans Wake“* 121f.
- Roche, Mark W.  
 – *Laughter and Truth in „Doktor Faustus“* 67, 123
- Ryan, Judith  
 – *The Uncompleted Past* 123, 153
- Said, Edward  
 – *The World, the Text, and the Critic* 126
- Sandberg, Joachim 182  
 – *Der Kierkegaard-Komplex in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“* 133
- Sauerland, Karol  
 – *„Doktor Faustus“ ohne Adorno?* 129  
 – *Einführung in die Ästhetik Adornos* 109, 112, 117  
 – *„Er wußte noch mehr...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns „Doktor Faustus“* 105, 111f., 129
- Scher, Steven P.  
 – *Kreativität als Selbstüberwindung. Thomas Manns permanente „Wagner-Krise“* 135
- Schmitz, Oskar A. H. 182
- Schneider, Helmut 170
- Schnitzler, Arthur 99
- Schönberg, Arnold 57, 60, 105, 110, 113f., 127, 129, 130ff., 136, 145  
 – *„Doctor Faustus“ Schoenberg?* 131  
 – *Jakobsleiter* 140  
 – *Thomas Mann, zum 6. Juni 1945* 131
- Schopenhauer, Arthur 20f., 31, 33, 37, 167  
 – *Die Welt als Wille und Vorstellung* 32f.
- Schubert, Bernhard  
 – *Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns „Doktor Faustus“* 104f., 113f.

- Schulz, Gerhard  
 – „Liebestod“. *The Literary Background of Wagner's Tristan und Isolde* 44
- Schumann, Robert 128
- Schwarz, Egon 4, 79, 165
- Schwarz, Wilhelm Johannes  
 – *Der Erzähler Martin Walser* 158
- Shakespeare, William 47, 125  
 – *Love's Labour's Lost* 51, 54  
 – *Twelfth Night or What You Will* 60
- Shaw, George Bernard  
 – *The Perfect Wagnerite* 149
- Silesius, Angelus  
 – *Der cherubinische Wandersmann* 71
- Sommerhage, Claus  
 – *Eros und Poesis* 41
- Sorel, Georges 91
- Spengler, Oswald 91, 182
- Stern, Joseph Peter  
 – *The Dear Purchase* 71, 174  
 – *History and Allegory in Thomas Mann's "Doktor Faustus"* 174
- Sternberger, Dolf  
 – *Deutschland im „Doktor Faustus“ und „Doktor Faustus“ in Deutschland* 12
- Sternfeld, Frederick W.  
 – *Poetry and Music – Joyce's "Ulysses"* 148
- Storm, Theodor 155
- Strauss, Richard 137
- Strawinsky, Igor 132, 138  
 – *Erinnerungen* 132  
 – *L'Histoire du Soldat* 138f.  
 – *Pulcinella* 139
- Tebbel, Renate 187
- Tiedemann, Rolf 106
- Toch, Ernst 132
- Tolstoi, Leo 181
- Totten, Monika  
 – *Ein Gespräch mit Martin Walser in Neuengland* 155
- Trabant, Jürgen  
 – „Bewußtseyn von Nöthen“. *Philologi-*  
*sche Notiz zum Fortleben der Kunst* 109
- Treitschke, Heinrich von 82
- Troeltsch, Ernst 182
- Tschaikowsky, Peter 128
- Tucholsky, Kurt 86
- Vaget, Hans Rudolf 4, 121, 168  
 – *Amazing Grace. Thomas Mann, Adorno, and the Faust Myth* 118  
 – *Kaisersaschern als geistige Lebensform* 128  
 – *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen* 126  
 – *Thomas Mann und die Neuklassik* 139
- Valéry, Paul 121
- Vogt, Jochen  
 – *Thomas Mann. „Buddenbrooks“* 184
- Voss, Lieselotte  
 – *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“* 66, 74, 91, 103, 115f., 118f., 127, 174
- Wagner, Richard 4, 47, 125, 132ff., 138, 139, 147ff.  
 – *Liebesverbot* 54  
 – *Die Meistersinger von Nürnberg* 135  
 – *Parsifal* 51, 136  
 – *Der Ring des Nibelungen* 132–136, 147, 149  
 – *Tristan und Isolde* 42, 46f., 53, 57, 135
- Walser, Martin  
 – *Eben in Philippsburg* 155ff., 161  
 – *Das Einhorn* 155f., 159–161  
 – *Frankfurter Vorlesungen* 155  
 – *Halbzeit* 155–159, 161  
 – *Der Sturz* 161  
 – *Wer ist ein Schriftsteller* 155f.  
 – *Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden* 155
- Walter, Bruno 99, 104

- Waltershausen, Hermann W.  
 – *Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik* 143
- Wandrey, Conrad 182
- Wassermann, Jakob  
 – *Mein Weg als Deutscher und Jude* 100
- Weber, Carl Maria von  
 – *Der Freischütz* 58, 69, 143
- Weber, Max 124
- Weber, Samuel M.  
 – *Rückkehr zu Freud* 40
- Weber, William  
 – *Wagnerism in European Culture and Politics* 148
- Wiegand, Helmut  
 – *Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman* 105
- Wilpert, Gero von 183–187
- Wimmer, Ruprecht 183
- Wisskirchen, Hans  
 – *Zeitgeschichte im Roman* 105, 129
- Wolf, Christa  
 – *Nachdenken über Christa T.* 154f.
- Wolf, Hugo 128
- Woolf, Virginia 121
- Wysling, Hans  
 – *Dokumente und Untersuchungen* 68  
 – *Narzißmus und illusionäre Existenzform* 21
- Yeats, William Butler 121
- Zeller, Michael  
 – *Bürger oder Bourgeois? Eine literatursoziologische Studie zu Thomas Manns „Buddenbrooks“* 184



## Die Autoren

Bahr, Ehrhard, Professor Dr. phil.

University of California, Los Angeles

Die Ironie im Spätwerk Goethes (1972); Ernst Bloch (1974); Nelly Sachs (1980)

Department of Germanic Languages, Los Angeles, California 90024-1539

Dierks, Manfred, Professor Dr. phil.

Universität Oldenburg

Autor – Text – Leser: Walter Kempowski. Künstlerische Produktivität und Leserreaktionen (1981); Literatur im Kreienhoop. Bericht aus einer Schriftstellerwerkstatt (1984ff.); Adolf Muschg (1989)

Ofen-Daimlerstraße 9, 2903 Bad Zwischenahn

Fetzer, John Francis, Professor Dr. phil.

University of California, Davis

Romantic Orpheus. Profiles of Clemens Brentano (1974); Clemens Brentano (1981)

Department of German, 416 Sproul Hall, Davis, California 95616

Koopmann, Helmut, Professor Dr. phil.

Universität Augsburg

Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Döblin – Broch (1983); Schiller (1988); Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns (1988)

Universitätsstraße 10, 8900 Augsburg

Kurzke, Hermann, Professor Dr. phil.

Universität Mainz

Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung (1985); Novalis (1988); Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation (1989)

Saarstraße 21, 6500 Mainz

Lehnert, Herbert, Professor Dr. phil.

University of California, Irvine

Geschichte der deutschen Literatur. Vom Jugendstil zum Expressionismus (1978);  
Thomas Manns Buddenbrooks (1983); Dauer und Wechsel der Autorität. Lotte in  
Weimar als Werk des Exils (1987)

Department of German, Irvine, California 92717

Mundt, Hannelore, Assistant Professor of German, Ph. D.

University of California, Los Angeles

Alfred Anderschs „Winterspelt“. Widerstand als bürgerliches Gedankenspiel (1988);  
Doktor Faustus und die Folgen (1989)

Department of Germanic Languages, Los Angeles, California 90024-1539

Pfeiffer, Peter, Assistant Professor of German, Ph. D.

University of Houston

Nicht Fisch und nicht Fleisch: Musils ästhetische Reaktion auf den Nationalsozialis-  
mus (1987); Aphorismus und Romanstruktur: Zu Robert Musils „Der Mann ohne  
Eigenschaften“ (1990)

Department of German, University of Houston, Houston, Texas 77004

Prutti, Brigitte, Master of Arts

University of California, Irvine

Department of German, Irvine, California 92717

Schwarz, Egon, Professor Ph. D.

Washington University, St. Louis

Adrian Leverkühn und Alban Berg (1986); Die Prager Gesellschaft in Rilkes Frühwerk  
(1987); Literatur aus vier Kulturen. Essays und Besprechungen (1987)

One Brookings Drive, St. Louis, Missouri 63130

Vaget, Hans Rudolf, Professor Ph. D.

Smith College, Northampton

Goethe. Der Mann von 60 Jahren (1982); Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen  
Erzählungen (1984); Die Fürstin. Ein Beitrag zur Biographie des späten Thomas Mann  
(1987)

Department of German Language and Literature, Northampton, Massachusetts 01063

Wimmer, Ruprecht, Professor Dr. phil.

Katholische Universität Eichstätt

Grimmelshausens „Joseph“ und sein unverhofftes Weiterleben (1976); Neuere For-  
schungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereichs (1983); Michael Denis  
und seine Ossianübersetzung (1987)

Ostenstraße 26–28, 8078 Eichstätt

## Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V.

Im August 1987 erschien als Doppelnummer 6/7 das letzte der „Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft“. Auf der Mitgliederversammlung vom 4. April 1987 war beschlossen worden, die Hefte nicht weiterzuführen, weil die Gesellschaft an dem ab 1988 erscheinenden Jahrbuch partizipieren werde. Die Mitglieder, die das Jahrbuch als obligatorische Jahresgabe erhalten, werden wie bisher durch Briefe über Versammlungen und geplante Vorhaben unterrichtet, ferner durch Mitteilungen im Jahrbuch rückblickend über Aktivitäten informiert.

Die Herbsttagung 1987 fand vom 30./31. 10. 1987 in Lübeck statt. Es wurden folgende Vorträge gehalten:

Barbro Eberan (Hamburg): Thomas Mann und die Schuldfrage.

Michael Maar (Bamberg): Der Teufel in Palestrina.

Eckhard Heftrich (Münster): Etwas von Zwergen – Zu einem Kapitel der Josephsromane.

Mitglieder und Gäste trafen sich am Abend des 30. 10. 1987 in der Gemeinnützigen.

Vom 14. – 16. 4. 1988 fand im Bürgerschaftssaal des Rathauses zu Lübeck das II. Internationale Thomas-Mann-Kolloquium statt. Die Vorbereitung und Leitung lag in den Händen von Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Wie schon das erste Kolloquium (1986) war auch dieses zweite möglich geworden durch die großzügige finanzielle Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die Mithilfe der Dräger-Stiftung sowie des Senats der Hansestadt Lübeck (Amt für Kultur). Es wurden zwölf Vorträge gehalten. Den lebhaften Einzeldiskussionen folgte noch eine ausführliche Abschlußdiskussion. Alle Veranstaltungen waren öffentlich und außerordentlich gut besucht, der Saal oft bis zum letzten Platz gefüllt von Gymnasiasten, Studenten, Lesern und Fachleuten. Dem entsprach die starke Resonanz in der regionalen wie überregionalen Presse. Die Vorträge wurden im Thomas Mann Jahrbuch Band 1, 1988 veröffentlicht, bis auf zwei, die in Band 3 erscheinen werden.

Die Jahresmitgliederversammlung wurde am 16. 4. 1988 im Bürgerschaftssaal abgehalten, mit Neuwahl des Vorstandes und des Beirates. Es wurden wiedergewählt: Professor Dr. Eckhard Heftrich (Präsident), Lisa Dräger (Vizepräsidentin), Otto Hamkens (Schatzmeister), Birgitt Mohrhagen (Schriftführerin), Leonhard Fischer (Beirat), Dorothea Gerhard (Beirat), Gerda Schmidt (Beirat). Neu in den Beirat, anstelle von Peter Thoemmes, der ausschied, wurde Dr. Hans Bode gewählt.

Die Herbsttagung 1988 fand am 4. u. 5. 11. 1988 statt, mit folgenden Vorträgen:  
Georg Potempa (Oldenburg): Thomas Mann und Hans Pfitzner.

Inge Jens (Tübingen): Thomas Manns Tagebücher.

Anstelle des vorgesehenen Vortrags von Prof. Dr. Victor Lange (Princeton), der durch Krankheit verhindert war, sprach Eckhard Heftrich (Münster) über: Die Erzählungen Thomas Manns. Das gesellige Beisammensein fand am 4. 11. 1988 in der Schiffergesellschaft statt.

Statt zu einer eigenen Veranstaltung lud im Frühjahr 1989 die Gesellschaft zur Teilnahme am IV. Internationalen Heinrich-Mann-Symposium vom 27. – 29. 4. 1989 ein. Die Vorträge werden als Band 7/1989 des Heinrich Mann-Jahrbuchs, hrsg. von Helmut Koopmann und Peter-Paul Schneider, veröffentlicht. Zu einem geselligen Abend trafen sich am 28. 4. 1989 im Bildersaal der Gemeinnützigen die Thomas-Mann-Gesellschaft und der Arbeitskreis Heinrich Mann.

Die Jahresmitgliederversammlung fand am 30. 4. 1989 im Roten Saal des Rathauses statt.

Das Informationsblatt über die Aufnahme in die Gesellschaft ist zu beziehen über: Geschäftsstelle der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, c/o Buchhandlung Weiland, Königstraße 67a, 2400 Lübeck.

#### Zur Zitierweise

Die Werke Thomas Manns werden im ganzen Band zitiert nach: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1974 (als „GW“). Sigle, Bandangaben und Seitenzahlen stehen direkt nach dem Zitat.



