

Das literarische Porträt

Quellen, Vorbilder und Modelle
in Thomas Manns *Doktor Faustus*

vorgelegt von

Thomas Schneider

Von der Fakultät I - Geisteswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation

1. Bericht: Prof. Dr. Norbert Miller
2. Bericht: Prof. Dr. Werner Röcke (HUB)

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 28.05.2004

Berlin 2004
D 83

Abstract

The dissertation examines Thomas Mann's literary technique of basing the characters in his novels on sources, examples and models, and uses the word "portrait" to describe this process. It is built around the fact that Thomas Mann in his work resorted to autobiographical experiences and memories of relatives, friends, colleagues and contemporaries, and also based figures, scenarios and even the smallest details on original images and pictures.

In this context, four areas can be distinguished which account for the various facets of the portrait-like manner in which the characters of Thomas Mann are formed: from the reactions of the person concerned and the surroundings, from the precise description in the novel of the characters based on example, from the analysis of the permutations and combinations of individual features thus undertaken, and from the self-depictions of the author, a poeology of the literary portrait is formed.

Against the background of the contemporary practice of art in his environs, Thomas Mann's affinity to fine arts blossomed. Not only Thomas Mann's essays, letters or other musings on art, art theory and especially genre portrayals, but above all his own statements and definitions allow poeological positions and demarcations to become visible. The numerous fluctuating relationships reflected in his works are manifested in the conceptual fields of realism, replication of reality, and similarity.

By concentrating on Doctor Faustus while charting the entire spectrum of literary portrait forms applied in the novel, a whole new way of looking at the various levels of meaning used heretofore in the novel may be obtained. An examination of the various interfaces between social reality and literary fiction makes it apparent that the use of an artistic vehicle such as the portrait not only helps provide the individual layers with a meaningful structure, but is also in itself an integral part of the novel.

Zusammenfassung

Die Arbeit untersucht Thomas Manns schriftstellerische Technik der Gestaltung von Romanfiguren nach Quellen, Vorbildern und Modellen und verwendet zur Beschreibung dieses Verfahrens den Begriff „Porträt“. Sie geht von der Tatsache aus, dass Thomas Mann auf autobiographische Erfahrungen und Erinnerungen an Verwandte, Freunde, Kollegen oder Zeitgenossen zurückgegriffen sowie Figuren, Szenerien und selbst kleinste Details nach Bildvorlagen gestaltet hat.

Dabei geraten vier Bereiche ins Blickfeld, welche die verschiedenen Facetten der porträthafter Gestaltung der Figuren bei Thomas Manns ausmachen: Aus den Reaktionen der Betroffenen und des Umfelds, aus der konkreten Beschreibung der an Vorbildern orientierten Personen im Roman, aus der Analyse der dabei vorgenommenen Verschiebungen und Vertauschungen einzelner Züge sowie aus den Selbstdarstellungen des Autors ergibt sich eine Poetologie des literarischen Porträts.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunstaübung in seinem Umfeld entfaltet sich Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst. Essayistische, briefliche oder sonstige Auseinandersetzungen Thomas Manns mit Kunst, Kunsttheorie sowie insbesondere der Gattung Porträt, vor allem aber seine Selbstaussagen und -definitionen lassen poetologische Positionen und Abgrenzungen sichtbar werden. Die vielfältigen Wechselbeziehungen, die sich in seinem Werk niederschlagen, manifestieren sich in den Begriffsfeldern Realismus, Wirklichkeits-Wiedergabe und Ähnlichkeit.

Die Konzentration auf den *Doktor Faustus* sowie die Erfassung des gesamten Spektrums der im Roman verwirklichten Formen literarischer Porträts zeitigt eine neuartige Sicht auf die verschiedenen Deutungsebenen, die bislang auf den Roman angewendet wurden. Bei der Untersuchung der verschiedenen Schnittstellen zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit und literarischer Fiktion wird deutlich, dass das künstlerische Mittel des Porträts nicht nur jeweils dazu beiträgt, die einzelnen Schichten der sinnhaften Struktur zu konstituieren, sondern ein integraler Bestandteil des Romans ist.

Vorwort

Thomas Manns Popularität ist, beinahe fünfzig Jahre nach seinem Tod, ungebrochen. Fortwährend hat es Anlässe und Ansätze in Hülle und Fülle gegeben, sich mit seinem Leben oder Schaffen auseinanderzusetzen, und nicht selten hat Thomas Mann selbst dafür gesorgt. So hatte nach Ablauf der von ihm verfügten zwanzigjährigen Frist die Edition der Tagebücher, deren Beginn mit dem hundertjährigen Geburtstag des Dichters zusammenfiel, eine wahre Flut von Veröffentlichungen zur Folge, die kaum mehr eine Gelegenheit offen zu lassen schienen, dem umfangreichen Schrifttum zu Biographie und Werk etwas Neues hinzuzufügen.

Dennoch wuchs die Thomas-Mann-Literatur in einem Maße, das seinesgleichen sucht. Gerade in den letzten Jahren haben Jubiläen sowie vor allem runde Geburts- und Jahrestage Anlass für zahlreiche Publikationen gegeben, und man kann davon ausgehen, dass zukünftige Gedenktage einen ähnlichen populären wie wissenschaftlichen Niederschlag bewirken werden. Einige Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit seien hier stellvertretend genannt: So widmete sich das mehrtägige Kolloquium zum *Doktor Faustus*, das Anfang Juni 1997 von der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Berliner Konzerthaus anlässlich des 50. Jahrestages des Erscheinens des Roman veranstaltet wurde, nicht nur seinen musikhistorischen und -theoretischen Bezügen, sondern verdeutlichte auch seine Relevanz als kulturgeschichtliches Dokument des 20. Jahrhunderts. Ebenso machte die *Doktor Faustus*-Ausstellung des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich durch die Präsentation des verwendeten Materials die vielfältigen Wirklichkeitsbezüge des Romans sichtbar.

Im Jahre 1999 feierte der Fischer-Verlag „100 Jahre Thomas Mann bei S. Fischer“ ebenso wie den 100. Jahrestag des Erscheinens der *Buddenbrooks* im Jahre 2001 mit zahlreichen Sonderausgaben. Ebenfalls ins Jahr 2001 fiel die Publikation der ersten Bände aus der „Großen Kommentierten Frankfurter Ausgabe“ – der Beginn eines der bedeutendsten Verlagsprojekte des neuen Jahrtausends. Großes Publikumsinteresse erregte darüber hinaus die Ausstrahlung eines mehrteiligen Fernsehfilms von Heinrich Breloer über die Familie Mann: Mit Hilfe der Aussagen von Zeitzeugen sollte historische Wirklichkeit rekonstruiert und Leben und Werk Thomas Manns halbdokumentarisch illustriert werden. Schließlich zeichnet sich der 50. Todestag Thomas Manns im Jahr 2005 ab, und schon jetzt ist zu erwarten, dass die literarisch interessierte Öffentlichkeit dieses Ereignis gebührend begehen wird.

Allen diesen Projekten ist gemein, dass sich die Verantwortlichen der repräsentativen, weit über das literarische Werk hinausgehenden Bedeutung des Lebens Thomas Manns bewusst sind. In diesem Sinne stellt gerade der *Doktor Faustus* durch seine einzigartige Erfassung gesellschaftlicher Verhältnisse ein wenn nicht unbedingt authentisches, so doch wertvolles kulturhistorisches

Dokument dar. Thomas Mann ist es in diesem Roman nicht nur gelungen, ein breites Spektrum an Charakteren vorzuführen, die einen Ausschnitt aus der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit seiner Zeit repräsentieren, sondern darüber hinaus eine kontrovers diskutierte Deutung zeitgeschichtlicher Ereignisse und Entwicklungen mitzuliefern. Seine besondere Brisanz bezieht dieser Entwurf aber gerade aus der Nähe der fiktiven Welt des Romans zur außerliterarischen Realität, die unter anderem durch die Orientierung der Figurenzeichnung an konkreten Vorbildern und die Gestaltung des Romanpersonals nach Modellen gestiftet wird.

Nicht zuletzt aus diesem geschichtshistorischen Interesse heraus ergibt sich die Konsequenz, das poetologische Verfahren Thomas Manns im *Doktor Faustus* sichtbar zu machen und mit Hilfe des Begriffs „Porträt“ zu fassen. Da Thomas Mann tatsächlich zahllose geistige Strömungen seiner Zeit aufnahm und in fast enzyklopädischem Umfang in sein Werk einarbeitete, darf er in gewisser Weise durchaus als Repräsentant deutscher Geschichte gelten. Der Begriff „Porträt“ dient dabei als Instrument, mittels dessen die Art und Weise, in der Thomas Mann ein Bild seines gesellschaftlichen Umfelds zu geben versuchte, beschreibbar wird.

Angesichts der Fülle an Forschungsarbeiten über Thomas Mann, die jährlich bzw. fast monatlich erscheinen und immer neue Aspekte des Werks untersuchen, scheint es fast unmöglich eine eigene Arbeit zu präsentieren, die nicht bereits im Vorwort darauf verweisen müsste, dass diese oder jene neue Studie nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Sollte dies im Fall der vorliegenden Arbeit dennoch annäherungsweise gelungen sein, so verdankt sich dies der vielen aufmerksamen Augen und Ohren derer, die von dem Vorhaben des Autors nicht nur Kenntnis hatten, sondern mit Hinweisen, Rat und Tat dazu beitrugen.

Eine wesentliche Förderung bedeutete die Gewährung eines NaFöG-Stipendiums, durch das die Arbeit eine wesentliche Beschleunigung erfuhr. Die Dissertation entstand am Institut für Literaturwissenschaft der Technischen Universität Berlin und wurde von Professor Norbert Miller mit viel Umsicht, Verständnis und Geduld betreut. Auch Professor Werner Röcke von der Humboldt-Universität zu Berlin steuerte manche hilfreiche Anregung bei. Ihnen allen sei an dieser Stelle mein ausdrücklicher Dank ausgesprochen.

Berlin, im Juli 2004

Thomas Schneider

Inhalt

1. Beginn	11
1.1 Phänomen und Problem	11
1.2 Porträt und Literatur	19
1.3 Forschung und Fragen	25
1.4 Material und Methode	31
2. Christian, Bilse und Schopenhauer	39
2.1 „Ein trauriger Vogel“	39
2.3 Das Trugbild eines Mannes	46
2.2 Bogenlinien und Kreise	52
3. Kunstverständnis um die Jahrhundertwende	62
3.1 Kein Augenmensch	62
3.2 Leuchtete München?	69
3.3 Humanistische Prüderie	74
4. Bilder, Quellen und Studien	80
4.1 Malerisch-Bildmäßiges	80
4.2 Eine empörende Sensation	85
4.3 Operngläser und Kartenhäuser	92
5. Repräsentativer Realismus	101
5.1 Überpersönliches	101
5.2 Nicht Individuen, sondern Masken	110
5.3 Solche Späße	115

6. Porträts im <i>Doktor Faustus</i>	123
6.1 Thematische Ebene	123
6.1.1 Theologie	123
6.1.2 Faust	128
6.1.3 Musik	136
6.1.4 Nietzsche	146
6.2 Gesellschaftliche Ebene	154
6.2.1 Exil	154
6.2.2 Deutschland	161
6.2.3 Gesellschaft	165
6.3 Figürliche Ebene	171
6.3.1 Symbolischer Anklang	171
6.3.2 Anschauungsstützen	180
6.3.3 Eine offene Wunde	185
6.4 Persönliche Ebene	194
6.4.1 Das kalte Porträt der Familie	194
6.4.2 Persönliche Details	199
6.4.3 Intime Bekenntnisse	204
6.5 Künstlerische Ebene	209
6.5.1 Autor	209
6.5.2 Komponist	216
6.5.3 Autobiograph	225
6.6 „Diabolische“ Ebene	231
6.6.1 Vorbilder	231
6.6.2 Erlebnis	234
6.6.3 Vision	241
7. Auswertung	247
7.1 Radikale Autobiographie	247
7.2 Wahre Symbolik?	253
7.3 Porträthaftigkeit	258
8. Schluss	264
Literatur	268
Anhang: Porträts im <i>Doktor Faustus</i>	291

Die großen modernen Dichter, deren Leben wie das Goethes, vor uns aufgeschlagen liegt, haben uns verraten, wie die Phantasie den Eindrücken der Wirklichkeit entspringt und diese während ihrer geheimnisvollen Tätigkeit umformt und unkenntlich macht. In nicht wenigen Fällen können wir die verstreuten Elemente unterscheiden, die in einem bestimmten Augenblick bei ihnen zusammenschossen und die Kristalle der Dichtung bildeten. Geistvolle Kritik hat unsere Augen für die Mischung dieser Elemente im Zauberkessel der Phantasie geöffnet, während geistlose Kritik sich in eine schlechte und zwecklose Modellschnüffelei verloren hat. Man weiß trotz aller Bestrebungen deutscher Gelehrten nichts darüber, wen Goethe vor Augen hatte, als er Klärchen dichtete, und darauf kommt es auch nicht an. Wohl aber darauf, daß Goethes ganzes dichterisches Lebenswerk im tiefen Sinne erlebt ist.

Georg Brandes

1. Beginn

Als Thomas Manns Arbeitsweise bekannt wurde, war man zuerst ratlos. Es herrschte damals, um es drastisch zu sagen, eine dicke Luft im Archiv. Ich erinnere mich noch gut daran, und die Herren Lehnert, Sandberg und Reed, die damals dabei waren und mit mir zu den Sauriern der heutigen Thomas-Mann-Forschung gehören, werden sich ebenfalls erinnern. Waren Thomas Manns Werke denn alle ausgestopfte Vögel? War er ein ‚arch-deceiver‘? [...] Wir suchten nach einem angemessenen Montage-Begriff, wir suchten nach den verschiedenen Bedeutungen, die das Wort ‚Quelle‘ für Thomas Mann hat [...].¹

1.1 Phänomen und Problem

Einige Jahre nach der Situation, die WYSLING eindrucksvoll schildert, soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, Thomas Manns so genannte Montage-Technik im Hinblick auf seine Figurendarstellung mit dem Begriff „Porträt“ zu beschreiben.² Eine Schwierigkeit besteht sicherlich darin, für dieses Verfahren einen Begriff zu gebrauchen, den Thomas Mann selbst in Bezug auf seine Arbeitstechnik angewendet hat. Zu oft und zu unkritisch hat die Thomas-

¹ Hans WYSLING: 25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck. Hrsg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Bern 1987 (Thomas-Mann-Studien 7), S. 373.

² Wie dringend es einer solchen Untersuchung bedarf, zeigen einige kurze Blicke in die Forschungsliteratur zur Personendarstellung. So schreibt GRABES: „Die eklatante Vernachlässigung der Illusionsmächtigkeit literarischer Figuren ist offensichtlich einer der Nachteile einer zu sehr auf das literarische ‚Werk‘ fixierten Literaturwissenschaft.“ (Herbert GRABES: „Wie aus Sätzen Personen werden ...“. Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 110 (1978), S. 405-428, hier S. 405). Auch STRELKA kommt auf dieses Dilemma zu sprechen und stellt das Fehlen hilfreicher theoretischer Ansätze fest. „Angesichts der grundlegenden Wichtigkeit der Charakterdarstellung für einen großen Teil der schönen Literatur“ sei es überraschend, „wie wenig allgemein Wichtiges zur Theorie der literarischen Charaktere bis jetzt veröffentlicht wurde.“ (Joseph STRELKA: *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1978, S. 129). Noch der Befund von STÜCKRATH lautet ähnlich: „Die Forschungslage ist paradox: In Erzählungen und Dramen lernen wir vor allem interessante Menschen kennen, und gleichwohl weiß die Forschung zur historisch-systematischen Erschließung literarischer Figuren wenig zu sagen. [...] Literarische Figuren bestehen aus Wörtern und Sätzen. Sie referieren nicht auf konkrete Personen aus Fleisch und Blut.“ (Jörn STÜCKRATH: *Figur und Handlung*, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath. Hamburg 1992, S. 40-53, hier S. 40f.). Siehe dazu auch Wolfgang SCHNEIDER: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19).

Mann-Forschung seine Selbstdeutungen übernommen – ein Umstand, der seinerseits oft und kritisch kommentiert wurde. Im vorliegenden Fall handelt es sich jedoch um einen Begriff, der bislang nicht verwendet, wenig beachtet und erst recht nicht hinreichend untersucht worden ist, obwohl er die Mannsche Arbeitsweise, nämlich das Arbeiten nach Vorbildern, Bildvorlagen und Modellen, konkret anschaulich, verständlich und beschreibbar macht. HEIER bemerkt hierzu:

Those who readily apply the term literary portrait to such indirect devices of characterization have failed to consider that literary portraiture has a tradition; that writers in the past have viewed themselves as painters with words; and that the original designation ‚portrait‘ in painting was applied to exterior portrayal. The primary aim of external depiction both in painting and in literature was to capture permanent characteristics which tell us something of the inner qualities of the person portrayed. As such the portrait was simultaneously the reproduction of the external physical appearance and a character sketch. Whatever the manner of presentation one ought not to forget that the literary portrait with its visual imagery should not become an aim in itself; it is only a means of character depiction whereby the external description is only of secondary importance.³

Gewiss handelt es sich bei dem Begriff „Porträt“ – und allen implizierten Vorstellungsbereichen, die daran geknüpft sind – um eine Terminologie, die nicht ohne weiteres aus dem Bereich der Kunst, hier natürlich verstanden im Sinne von bildender Kunst und Malerei, übernommen werden darf.⁴ So sehr

³ E. HEIER: „The literary Portrait“ as a Device of Characterization, in: *Neophilologus* 60 (1976), S. 321-333, hier S. 327. Weiter heißt es bei HEIER: „What emerged in European literature was rather a portrait which oscillated between the two extremes of Lessing’s concept and that of Balzac. In the final analysis what emerged was a portrait in moderate form. But no matter what method prevailed, the overall concern was the visual presentation; to create a concrete visual image in clear perceptual form. Here then we have again the application of the principles of the visual arts to the literary medium. [...] This principle of specific personal portrayal of an individual with all his virtues and faults reached its zenith in the novel of the nineteenth century. By reintroducing the portrayal from a physiognomic point of view as practised among the ancients the literary portrait changed its content in that it moved from the idealized sketch of the 17th and 18th centuries to a more realistic objective presentation. The great masters of the realistic period no longer adhered to an ideal but rather endeavoured to depict distinct personal physical traits with an obvious psychological concomitant. And should one not look for the acme of the literary portrait among the recognized masters of this device: Dickens, Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoj, and even more so for a possible definition of the literary portrait?“ (HEIER, ebd., S. 331). In diesem Sinne kann Thomas Mann nicht nur laut eigener Aussage zu den Erzählern des 19. Jahrhunderts gezählt werden, sondern auch durchaus als „recognized master“ des literarischen Porträts gelten.

⁴ Die romanistische Literaturwissenschaft kennt und verwendet den Begriff des literarischen Porträts, einerseits in einer sehr allgemeinen, andererseits in einer sehr einschränkenden Art und Weise. KÖHLER beispielsweise untersucht in ihrer Arbeit die „geschlossene

hier die wechselseitige Erhellung von bildender Kunst und Dichtung betont und strapaziert zu werden scheint, liegt es nicht in der Absicht der vorliegenden Arbeit, die Unterschiedlichkeit der beiden medialen Formen zu nivellieren. Wann immer davon die Rede ist, dass Figuren nach Vorbildern gestaltet seien, sind die Begriffe „malen“ oder „zeichnen“ nicht wörtlich zu verstehen, wie GRABES feststellt, so wenig die literarische Beschreibung der äußeren oder „inneren“ Züge einer fiktiven Gestalt mit der bildnishaften Darstellung gemein hat, „so wenig erstehen Figuren in der poetischen Gestaltung lediglich aufgrund einer beschreibenden Malerei, sondern vor allem durch ihr Handeln in der Zeit.“⁵

Dass das Primat der Zeit bei der Gestaltung einer literarischen Figur gegenüber der des Raums bei einem Bildnis in der Malerei nicht bedeuten muss, dass der Leser erst sukzessive ein Bild der Person gewinnt, haben neuere psychologische Forschungen gezeigt: Der Rezipient ist gleich bei seiner ersten Begegnung mit einer Romanfigur vertraut und nimmt sie als integrale Persönlichkeit wahr.⁶ Wo Lücken bei der Gestaltung erst im Laufe der Erzählung geschlossen oder sogar bewusst offen gelassen werden, ergänzt der Leser sie durch eigene Vorstellungen und generiert so ein Bild der Person, das der simultanen Darstellung in der Malerei hinsichtlich ihrer Geschlossenheit in nichts nachsteht.⁷ So richtig und wichtig also die fundamentale Erkenntnis Lessings

Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“, verzichtet in ihrer Darstellung aber auf „das Problem der Ähnlichkeit zwischen der literarischen Abbildung und einem möglichen Modell“, da es sich ihrer Auffassung nach „grundsätzlich um fiktive Figuren handelt, selbst wenn es real existierende Vorbilder gegeben hat“. (Gisela Ruth KÖHLER: *Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.* Bonn 1991 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 38; zugl. Diss., Aachen 1990), S. 7).

⁵ Joachim WICH: Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F., Bd. 16* (1975), S. 257-275, hier S. 270. HEIER dagegen zitiert als Zeugen Diderot: „In every painter one can discover a poet and in every poet a painter.“ (E. HEIER: „The literary Portrait“ as a Device of Characterization, in: *Neophilologus* 60 (1976), S. 321-333, hier S. 323f.).

⁶ Vgl. Herbert GRABES: „Wie aus Sätzen Personen werden ...“. Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 110 (1978), S. 405-428.

⁷ In Anlehnung an Ingarden meint SCHEIFFELE, der Leser ergänze und kombiniere „Leerstellen“ im literarischen Werk, die nicht unbedingt Kompositionsmängel sein müssen. (Siehe Eberhard SCHEIFFELE: *Spiel und Bekenntnis. Zur strukturalen Zwieschlächtigkeit von Thomas Manns Doktor Faustus*, in: *Ders.: Über die Rolltreppe. Studien zur deutschsprachigen Literatur; mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik.* München 1999, S. 81-98, hier S. 93f.). Der Argumentation von SCHEIFFELE zufolge verstoße Thomas Mann gegen die allgemein befolgten Konventionen der Romantechnik, indem er Realien aufnehme, diese aber auch gelegentlich ändere, um die Souveränität des „Geistes der Erzählung“ zu gewährleisten (SCHEIFFELE, ebd., S. 96). Laut SANDBERG bestehe seitens Thomas Manns eine Suggestibilität für Anregungen, gleichzeitig aber die Tendenz, jeglichen Einfluss zu bagatellisieren. (Siehe Hans-Joachim SANDBERG: *Suggestibilität und*

war,⁸ ist sie doch einseitig auf den Prozess der Schöpfung fixiert und vernachlässigt den Aspekt der Rezeption, der für den Porträtcharakter einer Figur von entscheidender Wichtigkeit ist. Der Rezipient nimmt Personen von Anfang an als solche wahr:

Eine wissenschaftliche Beurteilung der ‚literarischen Figuren‘ als Personenvorstellungen in einem spezifischen Fall, also etwa bei der Interpretation eines bestimmten Werkes [...], kann deshalb ohne eine Untersuchung der wichtigsten sozialen Stereotypen und ‚Persönlichkeitstheorien‘ sowohl der Entstehungszeit des Textes bzw. des Autors als auch der Zeit der Rezeption bzw. des Interpreten nicht auskommen. Hier liegt der unverzichtbare geistes- und sozialgeschichtliche Anteil einer wissenschaftlichen Untersuchung literarischer Figuren, der durch keine noch so elaborierte systematische Erfassung substituierbar ist.⁹

Dass Schriftsteller aus ihren Erfahrungen schöpfen und zur Gestaltung von Figuren ihrer Dichtungen auf Personen aus ihrem Bekanntenkreis zurückgreifen, ist als Tatsache nicht nur bekannt, sondern geradezu banal. Dennoch stellt sich die Frage, wo die Grenze zu ziehen ist, wenn es den autobiographischen Gehalt eines dichterischen Werkes zu untersuchen gilt. Hatten zu allen Zeiten Schriftsteller Vorbilder verwendet, versuchten gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Autoren, durch das Mittel des Porträts einen bestimmten Ausschnitt ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Lebenswelt repräsentativ darzustellen.

Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes, in: Nerthus, Nordisch-deutsche Beiträge Bd. III (1972), S. 119-163, hier S. 156).

⁸ So Lessings Sentenz im 18. Kapitel des *Laokoon*: „Es bleibt dabei: die Zeitenfolge ist das Gebiet der Dichter, so wie der Raum das Gebiet der Maler.“ (G. E. Lessing: *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Werke. Hrsg. v. G. Göpfert. Darmstadt 1974, Bd. VI, S. 116).

⁹ Herbert GRABES: „Wie aus Sätzen Personen werden ...“. Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 110 (1978), S. 405-428, hier S. 413. An anderer Stelle schreibt GRABES: „Daraus folgt auch, daß eine ‚textimmanente‘ Bestimmung der Figuren durch ein close reading hier nicht ausreicht. Zu einer Präzisierung der Figurenvorstellungen kommt man nur, wenn man sich auch auf einen außertextlichen Bezugsrahmen einschließlich einer Persönlichkeitstheorie einigt. Wenn man dabei der Auffassung Geltung verschaffen will, daß Texte – auch literarische – keine ‚Naturprodukte‘ sind und der in ihnen manifesten sukzessiven Sprachzeichenstruktur nicht nur bei der Rezeption simultane Sinngebilde (wie zum Beispiel Figuren) bei der Herstellung vorausgehen, wird man sich konsequenterweise auf den Kontext der Entstehungszeit und die mutmaßliche Persönlichkeitstheorie des Autors einigen müssen. Auf diese Weise wird die literaturwissenschaftliche Untersuchung literarischer Figuren notwendig zunächst zu einer historischen.“ (GRABES, ebd., S. 428). Die Frage ist allerdings, ob die Reihenfolge eigentlich nicht umgekehrt lauten müsste, indem die Persönlichkeitstheorie eines Autors nur aus den literarischen Figuren, die er gestaltet hat, gewonnen werden kann.

Von den zahllosen Werken, die zu den so genannten „Schlüsselromanen“ gezählt wurden und werden,¹⁰ sei hier beispielsweise Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* erwähnt, mit dem der Autor ausdrücklich „ein gesellschaftliches Panorama seiner Zeit“ geben wollte.¹¹ Auch Musil arbeitete in seinem monumentalen *Mann ohne Eigenschaften* nach Modellen¹² und wird in dieser Hinsicht wohl nur noch von Proust übertroffen, über dessen *Recherche* Painter schrieb, sie sei „die Allegorie von Prousts Leben, ein Werk nicht der freien Erfindung, sondern der dichterischen Vorstellungskraft, die die Wirklichkeit deutet.“¹³ Proust selber wusste um die Problematik des Schlüsselromans und bestritt die Möglichkeit, den Personen des Romans eindeutige Vorbilder zuordnen zu können: „Es gibt keinen Schlüssel zu den Figuren in meinem

¹⁰ Zur Schlüsselliteratur im Allgemeinen siehe die mehrbändige Arbeit von Georg SCHNEIDER: *Die Schlüsselliteratur*. 3 Bde. (Bd. I: Das literarische Gesamtbild; Bd. II: Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen; Bd. III: Entschlüsselung ausländischer Romane und Dramen). Stuttgart 1951.

¹¹ Zit. n.: Hubert OHL: *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision*. Freiburg i. Breisgau 1995 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae 39), S. 87.

¹² WILKINS untersucht in einem Aufsatz zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* die Gestalten sowie deren Namen und Vorbilder, ohne dabei jedoch den Begriff „Porträt“ nur ein einziges Mal zu verwenden. WILKINS operiert stattdessen auf der Ebene der Namen, die bei Musils Figurenzeichnung eine herausragende Rolle spielen, mit den Begriffen „allegorisch“ und „symbolisch“, was hinsichtlich der engen Orientierung des Romanpersonals an der Wirklichkeit eher irreführend als erhellend ist. (Eithne WILKINS: *Gestalten und ihre Namen im Werk Robert Musils*, in: *Text + Kritik* Nr. 21/22: Robert Musil (1968) S. 48-58).

¹³ Zit. n.: William Howard ADAMS: *Prousts Figuren und ihre Vorbilder*. Frankfurt/M. 1988, S. 25. In seiner Untersuchung „Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers“ zitiert MENDELSSOHN den Proust-Biographen Painter: „Indem wir prüfen, welche Seiten seiner Vorbilder er in sein Werk aufnahm und welche er ausklammerte, auf welche Weise er eine Vielzahl realer Charaktere zu einer neuen Figur verschmolzen und vor allem, wie er den Stoff seiner Erfahrung abgeändert hat, um ihn auf eine symbolische Wirklichkeit abzustimmen, können wir den Prozeß seiner dichterischen Vorstellungskraft im Augenblick der Schöpfung selbst beobachten. [...] Proust war ganz zu Recht davon überzeugt, daß sein Leben die Gestalt und Bedeutung eines großen Kunstwerkes habe; seine Aufgabe war es, durch richtige Auswahl, Raffung und Abwandlung dieses Stoffes seine allgemeingültige Bedeutsamkeit ans Licht zu bringen; und diese Erhellung des Verhältnisses zwischen seinem eigenen Leben und seinem noch ungeborenen Roman gibt der Wiedergefundenen Zeit ihren eigentlichen Sinn. Obwohl er dabei nichts ‚erfand‘, hat er doch alles verändert. Seine Schauplätze und Menschen sind aus dem früher und später, dem hier und dort Erfahrenen zu neuen Einheiten zusammengefügt. Seine Absicht war dabei, die Wirklichkeit nicht etwa zu verfälschen, sondern ihr im Gegenteil die Wahrheiten abzulocken, die sie in dieser Welt so erfindungsreich verbirgt. Hinter der Verschiedenartigkeit seiner Vorbilder liegt eine tiefere Einheit, etwas, das sie für Proust gemeinsam hatten, eine Art platonischer Idee, von der sie nur die verdunkelten, irdischen Abbilder waren ... die *Recherche* ist die Allegorie des Lebens von Proust, ein Werk nicht der freien Erfindung, sondern der dichterischen Vorstellungskraft, die die Wirklichkeit deutet.“ (Zit. n.: Peter de MENDELSSOHN: *Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers*, in: *Ders.: Von deutscher Repräsentanz*. München 1972, S. 48-94, hier S. 61ff.).

Roman. Oder vielmehr, es gibt acht oder zehn Schlüssel zu jeder Gestalt.“¹⁴ Auch Doderer verwendete in seiner *Strudlhofstiege* in ähnlicher Weise persönliche und zum Teil sehr private familiengeschichtliche Details, während Canettis Gesamtwerk ein Spiegelbild gesellschaftlicher Entwicklungen ist.

Was jedoch im Unterschied zu Werken anderer Autoren im Falle Thomas Manns und insbesondere des *Doktor Faustus* dafür spricht, eine Technik des literarischen Porträts anzunehmen, ist zum einen die Bewusstheit, mit der Thomas Mann diese praktizierte, und zum anderen die Selbstverständlichkeit, mit der er diese Vorgehensweise in seinen außerliterarischen Aussagen wenn nicht propagierte, so doch offen eingestand und für sich in Anspruch nahm. Dass Thomas Mann seine Romanfiguren nach Vorbildern gestaltet sowie in seinem Werk auf autobiographische Erfahrungen und Erinnerungen an Verwandte, Freunde, Kollegen oder Zeitgenossen zurückgegriffen und diese für die Gestaltung seines fiktiven Personals verwendet hat, ist nicht nur der Forschung, sondern auch einer breiten Leseöffentlichkeit hinlänglich bekannt. Allzu oft erschöpfte sich die literaturwissenschaftliche Arbeit allerdings darin, die einzelnen Modelle ausfindig zu machen. Eine umfassende Darstellung des Verfahrens, geschweige denn eine systematische Untersuchung der literarischen Technik ist bisher nicht vorhanden.

Thomas Mann selbst verwendete zur Charakterisierung seiner Arbeitsweise im Fall des *Doktor Faustus* den Ausdruck „Montage-Technik“. Da dieser jedoch für die Beschreibung des Phänomens unzulänglich ist und Thomas Mann gleichermaßen, allerdings an bislang weniger beachteten Stellen den Begriff „Porträt“ verwendete, bietet es sich an, im Rahmen einer umfassenden und systematischen Forschungsarbeit zu erproben, ob und inwieweit die Kategorie „Porträt“ zur Beschreibung der literarischen Technik der Gestaltung von Romanfiguren nach lebenden Vorbildern brauchbar ist.

Grundlage ist also ein in der Forschung wenig beachtetes Phänomen, das HELLER so beschrieben hat: „Man weiß Bescheid, wer Modell gestanden hat zu fast jeder einzelnen Figur des Werks (und die Zeit könnte kommen, da unschuldige Dissertanten sich den Kopf zerbrechen werden über die wirklichen Namen wirklicher Namen: ‚Wer Schildknapp ist, weiß ich; wer aber ist Kapellmeister Sacher?’).“¹⁵ Aus der Tatsache, dass Leser des Romans ahnten

¹⁴ Zit. n.: ADAMS, ebd., S. 17. ADAMS schreibt: „Letzten Endes entwarf Proust die Romane aus seiner Vorstellungskraft, aber wie allen großen Romanciers bediente er sich biographischer und physischer Einzelheiten, die der einzigen ihm bekannten oder vorstellbaren Gesellschaft entnommen waren. Daß Mme. Grefullhe tatsächlich eine Schönheit war, die Proust kannte und die er bewunderte, trägt wenig zu unserem tieferen Verständnis des Romans oder der Absichten des Autors bei. In der photogetreuen Darstellung ihrer Person fasziniert jedoch die Verbindung der Realität eines bestimmten Menschen mit dessen Umgestaltung in ein Kunstwerk.“ (ADAMS, ebd., S. 33). Weiter heißt es: „In der Recherche bemühte Proust immer wieder die optische Mechanik der Kamera und den Wortschatz der Photographie, um die visuelle Wirklichkeit von so vielen Menschen festzuhalten, wie zuvor und seitdem noch niemals in einem einzigen Romanwerk versammelt worden sind.“ (ADAMS, ebd., S. 40).

¹⁵ Erich HELLER: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt/M. 1959, S. 330.

bzw. in einzelnen Fällen ziemlich präzise wussten, nach welchen Modellen die jeweiligen Figuren gestaltet waren, und dass damit für sie die Figuren keine Darstellungen eines Typus, sondern Individuen wurden, ist allerdings noch nicht mit Evidenz zu folgern, die Kategorie „Porträt“ wäre angebracht. Gleichwohl stellt die Identifizierbarkeit eines erkennbaren und benennbaren Individuums die unabdingbare Voraussetzung dar, die Darstellung einer Person als Porträt zu bezeichnen.

Immerhin konnte HEFTRICH gegenüber der nicht nur zu Thomas Manns Lebzeiten, sondern auch noch lange Zeit danach üblichen Ansicht, die Gestaltung einer literarischen Figur nach einem konkreten Vorbild sei unkünstlerisch, konstatieren, „daß der Rang eines Autors nicht vom Grad der sogenannten Originalität abhängt, dieser Phantomkategorie einer überlebten Germanistik.“¹⁶ Mit dieser Aussage bekräftigt er nicht nur Thomas Manns eigene Auffassung, wonach das „Finden“ wichtiger sei als das „Erfinden“; er übt damit heftige Kritik an der Thomas-Mann-Forschung und einer Germanistik, die bislang weitgehend dieser Fehleinschätzung aufgesessen war. Wie SCHNEIDER gerade in Bezug auf Thomas Mann zutreffend schreibt,

[...] tut sich die Forschung gerade mit der Erschließung literarischer Figuren schwer; oft hinterläßt die Sekundärliteratur den Eindruck, als sei nicht ein Roman, in dem Menschen beschrieben werden, Gegenstand der Untersuchung gewesen, sondern eine Abhandlung, die einen theoretischen Diskurs verfolgt. Meist werden die Figuren eines Romans nicht als dargestellte Menschen, sondern lediglich als Problemträger analysiert, und das literaturwissenschaftliche Vorgehen, das oft genug Abstraktionshöhe mit Wissenschaftlichkeit gleichsetzt, verliert bei der theoretischen Erörterung des ‚Problems‘ schnell die gestaltete *Figur* aus dem Blick. Daß die literarische Figur mehr ist als der in sie eingegangene problematische Gehalt, mit dessen Hilfe sie profiliert wird, dafür fehlt vielen Untersuchungen der Sinn. Insbesondere die Thomas-Mann-Forschung hat gegenwärtig einen Stand erreicht, wo angesichts einer Vielzahl von philosophischen und psychoanalytischen Deutungen, von quellenkritischen Untersuchungen und Strukturanalysen der Erzähler und Menschendarsteller Thomas Mann neue Aufmerksamkeit verdient.¹⁷

Eben dies soll in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden – allerdings auf eine Weise, die SCHNEIDERS Kritik wörtlich nimmt und aus diesem Grund eine Umkehrung seiner Argumentation erforderlich macht: Gerade mit Hilfe dieser Vielzahl von Studien und Untersuchungen soll beleuchtet werden, wie der Menschendarsteller Thomas Manns seine Figuren so gestaltet hat, dass sie eine Funktion als Problemträger übernehmen können. Zumal im *Doktor Faustus*, wo die einzelnen Figuren durch Überfrachtung mit problematischen Gehalten

¹⁶ Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20, hier S. 2.

¹⁷ Wolfgang SCHNEIDER: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19), S. 24f.

gefährdet zu sein scheinen, müssen Lebendigkeit und Individualität gesondert betrachtet werden, wenn der Roman nicht als theoretische Abhandlung und die Personen lediglich als Gedankenträger missverstanden werden sollen.

In keiner Weise kann und darf einer begrifflichen Beliebigkeit Tür und Tor geöffnet werden, die jedwede Anleihe eines Autors an die außerliterarische Wirklichkeit, zumal wenn es um die Gestaltung einer fiktiven Gestalt geht, mit der Kategorie „Porträt“ im schlimmsten Falle nicht erklärt, sondern schlicht durch Etikettierung bagatellisiert. Im Gegenteil soll und muss ein solches Instrument dazu dienen, eine genauere Untersuchung des Verhältnisses zwischen realen Vorbildern und literarischen Figuren möglich zu machen. Es kann, wird und darf im Übrigen nicht darum gehen, die Beschreibung von Porträts und anderen künstlerischen Werken in der Dichtung nachzuweisen. Verwendet Thomas Mann in einzelnen Fällen künstlerische Werke als Material zur Darstellung der äußeren Züge seiner Figuren, handelt es sich nicht um Beschreibungen von Porträts. So steht er kaum in der Tradition ekphratischer Literatur, da er die Bilder nur als Vorlagen benutzt, um seine Romanfiguren anschaulich werden zu lassen.

Der Versuch, den Begriff „Porträt“ aus der Kunstwissenschaft zu destillieren und auf die Literaturwissenschaft zu übertragen, kann nicht darin bestehen, bei der Gestaltung literarischer Figuren nach realen Vorbildern von einem abbildhaften Verhältnis zu sprechen. Wenn überhaupt, darf es nur darum gehen, ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen fiktivem Romanpersonal und außerliterarischer Wirklichkeit zu konstatieren, das dem der malerischen Praxis des Porträts entspricht.¹⁸

Gerade am Beispiel des *Doktor Faustus* mit seinem breiten Spektrum an Schnittstellen zwischen historischer Wirklichkeit und literarischer Fiktion insbesondere bei der Gestaltung des Romanpersonals drängt sich die Aufgabe auf, den Begriff „Porträt“ auszuweiten, ihn mit dem kunsttheoretischen in größtmögliche Deckung zu bringen und als neue Kategorie literaturwissenschaftlichen Arbeitens zu etablieren. Ergebnis einer solchen Arbeit wäre eine Poetik des literarischen Porträts, die nicht nur für das Verständnis des *Doktor Faustus* sowie seiner autobiographischen und

¹⁸ Gleich zu Beginn soll etwaigen Vorwürfen, diese Arbeit gehe in methodischer Hinsicht allzu burschikos mit theoretischen Termini um und übertrage den Begriff „Porträt“ gewaltsam aus der Kunsttheorie in die Literaturwissenschaft, Wind aus den Segeln genommen werden. Es geht nicht darum, eine Analogie herzustellen, die etwa die prinzipielle Unvergleichlichkeit beider Medien außer Acht ließe. Wohl aber soll darauf hingewiesen werden, dass sich durchaus Parallelen feststellen lassen, was den Vorgang des Arbeitens nach Vorbildern betrifft, und dass gerade bei Thomas Mann nicht nur dieser Vorgang, sondern eben auch diese Parallele zum bewussten und bewusst gewollten Schaffensprozess gehört. Zum Verhältnis zwischen Literatur und Malerei siehe Gottfried WILLEMS: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 103) und Rolf Günter RENNER: *Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei*, in: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Hrsg. v. Peter V. Zima. Darmstadt 1995, S. 171-208.

kulturhistorischen Bezüge unverzichtbar wäre, sondern auch für das Verständnis anderer literarischer Werke von Nutzen sein könnte.

1.2 Porträt und Literatur

Aristoteles bezeichnete in seiner *Poetik* die Nachahmung als Grundbedingung der literarischen Schaffensweise: „Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: Er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.“¹⁹ Ausführlich setzte er auseinander, wie sich *Poetik* und *Historie* hinsichtlich ihrer Art des Umgangs mit der Wirklichkeit unterscheiden:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch die Werke Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse -; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt. Das Besondere besteht in Fragen wie: was hat Alkibiades getan oder was ist ihm zugestoßen.²⁰

Eine scheinbar banale, jedoch nicht zu vernachlässigende Tatsache ist, dass dem Gesicht als „pars pro toto“ der menschlichen Erscheinung eine enorme Wichtigkeit zukommt, da es als notwendige Bedingung eines Porträts angesehen werden muss. Über die weiteren essentiellen Voraussetzungen, die für die Klassifizierung eines Kunstwerkes als Porträt gegeben sein müssen, herrscht über zeitliche Grenzen hinweg weitgehendes Einverständnis. Nach DECKERTS Definition sei ein „Porträt“ die „abbildende Darstellung einer bestimmten Person mit höherem oder geringerem, mehr oder weniger stark erstrebtem und erreichtem Grad physiognomischer Ähnlichkeit; diese Darstellung sollte die Person nicht nur stellvertretend vergegenwärtigen, sondern möglichst auch ihr

¹⁹ Aristoteles: *Poetik* [1450b]. Griechisch-Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 24f., hier zit. n.: Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 283f.

²⁰ Aristoteles: *Poetik* [1451b]. Griechisch-Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, S. 29, 31; hier zit. n.: Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 284.

Wesen verstehend deuten“.²¹ Auch BURCKHARDT begriff in seiner Darstellung die Entwicklung des Porträts vorrangig als Geschichte der Ähnlichkeit, „des Vermögens und des Willens, dieselbe hervorzubringen“²². Nach seiner Darstellung galt laut dem Bericht von Theophrast schon bei wohlhabenden Athenern im 3. Jahrhundert v. Chr. die Aussage als übliches Kompliment, ein Porträt sei „ähnlich“.²³

Eine allzu enge Bindung der Kategorie „Porträt“ an den Begriff des „Individuums“ in Hinblick auf den zeitgeschichtlichen Zusammenhang der Renaissance erweist sich insofern als problematisch, als die „Entdeckung des Individuums“ historisch vermutlich weiter zurückreicht.²⁴ Lassen sich deutliche Indizien aufweisen, dass das Individuum tatsächlich nicht erst von der Renaissance entdeckt wurde, entpuppte sich die Ineinssetzung der Kategorien Porträt und Individuum letztendlich als gängiges und griffiges Klischee.²⁵ Ebenso strittig wird damit auch eine weitere, nicht zu unterschätzende Grundbedingung des Porträts, die diese Gattung von allen anderen unterscheidet, nämlich „die von seinem Hersteller zweifelsfrei intendierte Beziehung zwischen dem Porträt und seinem menschlichen ‚Original‘“²⁶. Demnach liege die unmittelbare Beziehung zwischen dem Dargestellten und seinem Porträt nicht erst in einer wie immer gearteten interpretatorischen Leistung des jeweiligen Betrachters begründet, sondern sei das Ergebnis der Intention des Porträtisten. Entsprechend wäre die vermeintliche Ehrlichkeit des

²¹ Hermann DECKERT: Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5 (1929), S. 261ff.

²² Jacob BURCKHARDT: Das Porträt in der Malerei. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898, S. 318.

²³ Vgl. Jacob BURCKHARDT: Das Porträt in der Malerei. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898, S. 319.

²⁴ Quasi in der Nachfolge BURCKHARDTS meint noch BOEHM, mit dem Verschwinden der Gattung „Porträt“ in der Moderne ginge auch das Verschwinden des „Individuums“ einher. Die sinnfällige Unterscheidung, die er in „Bildnis und Individuum“ zwischen *noch* bedeutungsbezogener und *schon* selbstbezogener Repräsentation vornimmt, ist aber letztendlich problematisch, da nicht nur unselbständige Bildnisse mit deutlichem Hervortreten von Individualität, sondern auch selbständige Porträts mit starker Tendenz zur Idealisierung bekannt sind. (Gottfried BOEHM: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985).

²⁵ Nach Luca Giuliani wäre das Porträt damit weitgehend unabhängig von einer quasi nur behaupteten originellen Individualität, sondern stattdessen weit eher kontextgebunden und geschichtlich bedingt. Wie Aaron Gurjewitsch vermutet und Horst Bredekamp in seiner Rezension bekräftigt, erkläre sich die Porträt-Häufigkeit in der Renaissance nicht aus der Tatsache, dass die Menschen in dieser Zeit ihr individuelles Selbst erst entdeckten, sondern in deutlichem Gegensatz vielmehr aus der historischen Situation, dass es als bedroht empfunden wurde. Vgl. Andreas KÖSTLER/ Ernst SEIDL (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 11ff.

²⁶ Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): Porträt. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 17.

Modellporträts in Wahrheit möglicherweise nicht mehr als die subjektive Sicht des Künstlers.²⁷

Dennoch ist auch durch den jeweiligen Betrachter die Zuordnung zur Gattung gesichert, da dieser jenseits gattungstheoretischer und -geschichtlicher Diskurse Porträts zweifelsfrei als solche erkennt. Unabhängig vom kulturellen Kontext und dem jeweiligen zeitgebundenen ästhetischen Rang eines Porträts sieht der Betrachter im Abbild einer bestimmten Person immer die Kategorie und den Begriff des „Porträts“ verwirklicht:

Kein Individuum kann durch schöpferische Darstellung objektiv wiedergegeben werden, aber die Darstellung kann derart sein, daß die erdeutete Individualität von Jedem erfahren wird, so heftig und unmittelbar erfahren, daß die individuelle Person unmittelbar vergegenwärtigt ist. Jedes Werk, das dies erreicht, ist ein Porträt. Ein anderes Kriterium für das Porträtsein eines Kunstwerkes und damit auch für die Porträtähnlichkeit gibt es nicht.²⁸

Dem Problem der Ähnlichkeit wurde in Zeiten des Einsatzes von photographischen Vorlagen seitens der Künstler sehr souverän begegnet. Für den Fall, dass letzten Endes die Ausführung des Gemäldes doch nicht den Wünschen oder Erwartungen des Porträtierten entsprach, rettete das gesellschaftliche Ansehen den Maler, indem er seinem Modell selbstsicher entgegensetzen konnte: „Ich sehe Sie so!“²⁹ Das Postulat der Ähnlichkeit mit dem gegebenen Vorbild konkurriert also nicht nur mit dem künstlerischen Anspruch, sondern auch mit dem individuellen Ausdruckswillen des Malers. Noch deutlicher wird dies in einer Aussage Max Liebermanns, der laut Überlieferung einem unzufriedenen Modell gegenüber geäußert haben soll: „Das ist ähnlicher als Sie selbst.“³⁰ Die ästhetisch-philosophische Vorarbeit für eine solche Sichtweise hatte Hegel geleistet, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* über die Kunst der Porträtmalerei meinte: „Gelingt dies vollkommen, so kann man sagen, solch ein Porträt sei gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher als das wirkliche Individuum selbst.“³¹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich diese Auffassung jedoch grundlegend geändert. Simmel sieht in seiner *Ästhetik des Porträts* nicht länger den Modus

²⁷ Vgl. Ernst BUSCHOR: *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden.* München 1960, S. 15f.

²⁸ Hermann DECKERT: *Zum Begriff des Porträts*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), S. 277.

²⁹ Vgl. Winfried RANKE: *Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst.* Köln 1986, S. 153.

³⁰ Nicht ermittelt. Thomas Mann erwähnt die Aussage in seiner *Entstehung des Doktor Faustus*. Dort lautet der entsprechende Passus: „Auf geistige, steigernde Art nach der Natur zu arbeiten, ist das Allervergnüglichste, und der Klage über Unähnlichkeit würde ich schon, wie Liebermann, mit der Antwort begegnen können: ‚Das ist ähnlicher als Sie selbst!‘ –“ (GW XI, 279f.)

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* Bd. 3, in: *Werke in 20 Bänden.* Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. K. M. Michel. Frankfurt/M. 1990, Bd. 15, S. 102ff.

der Ähnlichkeit als entscheidend an und konstatiert nüchtern, das Referenzverhältnis auf wirkliche Personen sei durchschnitten.³² Ihm zufolge sei die Ähnlichkeit im Sinne des Verhältnisses von Urbild zu Abbild aufgelöst, da ein Bildnis nicht an einen Betrachter gebunden sei, der eine bestimmte Person als Modell des jeweiligen Porträts bestimmen könne. Ziel der Anschauung eines Porträts wäre nicht die Identifizierung der porträtierten Person, sondern vielmehr die Identifikation des Betrachters mit dem Abbild. Auch Schlosser verwendet in seinem *Gespräch von der Bildniskunst* bewusst nicht den Ausdruck „darstellen“, weil dieser seiner Auffassung nach an ein Konzept der Repräsentation gebunden sei, sondern gebraucht stattdessen das Verbum „vorstellen“, das die imaginative Kraft des Bildes hervorheben soll.³³ Laut Gadamer sei eine rein historisch orientierte Methode schon deshalb fragwürdig, da dadurch das Bildnis in Partikularitäten zerfalle. An die kunsthistorische Forschung, deren Aufgabe sich in der Identifizierung des Dargestellten zu erschöpfen scheint und ein Bild so lediglich als „historisches Dokument“ begreift, richtet er den Vorwurf, dass so der Anspruch des Kunstwerkes untergraben wird, der in die Gegenwart des Betrachters hineinreicht.³⁴

Trotz aller vorgebrachten Zweifel darf die Tatsache, dass der Betrachter im einzelnen Fall eindeutig die Identität des Dargestellten erkennt, als eine der grundlegendsten Bedingungen für das Vorhandensein eines Porträts gelten. Dabei kann sowohl das Merkmal der Ähnlichkeit die Evidenz des Bildnisses schaffen, als auch eine Inschrift die Identifikation erleichtern.³⁵ Ist sich der Betrachter sicher, *wen* er vor sich hat, weiß er auch, *was* er vor sich hat. Er sieht ein Kunstwerk der Gattung „Porträt“ und gebraucht zu dessen Beschreibung die Kategorie „Porträt“.³⁶ Entscheidend für den Gebrauch des Begriffs „Porträt“ ist

³² Georg Simmel: Ästhetik des Porträts, in: Ders.: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Hamburg 1990, S. 227ff. Wie LOHMANN-SIEMS in ihrem Überblick über „Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur“ schreibt, sei generell die Porträt-Ähnlichkeit im 20. Jahrhundert nicht mehr das Hauptkriterium für das Porträt. (Vgl. Isa LOHMANN-SIEMS: Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur. Hamburg 1972, S. 137).

³³ Julius von Schlosser: Gespräch von der Bildniskunst, in: Ders.: Präludien. Berlin 1927, S. 227-228, 231-232.

³⁴ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1990 (1. Auflage 1960), S. 149ff.

³⁵ Kann in der Malerei die Bindung des Begriffs „Porträt“ an die Darstellung eines einzelnen, identifizierbaren Menschen nicht nur durch Wiedererkennbarkeit des Dargestellten erfolgen, sondern auch durch das Medium der Sprache und das konkrete Mittel der Benennung verstärkt werden oder erst möglich gemacht werden, ist auch in der Literatur die Denomination eine Möglichkeit, auf ein reales Vorbild einer Romanfigur zu verweisen. Dabei sollte allerdings nicht vergessen werden, dass eine solche Namensgebung eher assoziativen Charakter hat und keineswegs eine Identität des Dargestellten mit dem Träger des gleichen oder eines ähnlichen Namens behauptet werden soll, wenn es sich nicht explizit um den Fall einer Monographie oder Biographie handelt.

³⁶ Entscheidend ist weniger, dass er sich sicher sein muss, eine eindeutig identifizierbare Person vor sich zu haben, die er namentlich benennen oder gar persönlich kennen könnte – es

also weniger eine Definition, der allgemeine kunsttheoretische Erwägungen zum Verhältnis von Kunstwerk und dargestellter Wirklichkeit zugrunde liegen, sondern vielmehr die Intention des Künstlers, sein Bildnis einer bestimmten Person absichtsvoll so zu gestalten, dass der Betrachter die Ähnlichkeitsbeziehung erkennen kann. Ein weiteres entscheidendes Kriterium ist die Bereitschaft, Fähigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der der Betrachter angesichts eines solchen Bildnisses die Kategorie „Porträt“ zur Unterscheidung von anderen Bildgattungen verwendet.

Auf Literatur bezogen, könnte dieser Argumentation zufolge eigentlich nur von „Kryptoporträts“ die Rede sein und der kunstgeschichtliche Terminus „Porträt“ nur mit Einschränkung übertragen werden, da bei der literarischen Darstellung von Personen weit eher als in der bildenden Kunst Assoziationen und Deutungsspielräume geschaffen werden. Zudem ist der Begriff „Porträt“ in der Literaturwissenschaft zunächst eng definiert: Sein Gebrauch beschränkt sich auf Monographien und sonstige dichterische Annäherungen an historische oder zeitgenössische Persönlichkeiten.³⁷ Er wird andererseits aber auch einigermäßen bedenkenlos und undifferenziert immer dann gebraucht, wenn es um die Verwendung realer Personen als Vorbilder für fiktive Romangestalten geht.

In grundsätzlichem Unterschied zur Malerei oder zur bildenden Kunst kann in der Literatur von „Modellen“ nur insofern die Rede sein, als diese als Vorbilder gedient haben. Demgegenüber ist aber nicht oder nur in den allerwenigsten Fällen anzunehmen, dass Personen „Modell gesessen“ haben, das heißt sich überhaupt über die Tatsache ihrer Porträtierung bewusst waren, geschweige denn sich freiwillig zur Verfügung gestellt haben. Ebenso wenig handelt es sich im Falle historischer Persönlichkeiten um eine Schilderung, die das charakterliche Profil des jeweiligen Vorbilds wiedergeben will – statt dessen eher charakteristische Züge. In diesem Sinne ist die Einschränkung, die der Begriff „Kryptoporträt“ vornimmt, indem er von einer Form der verschlüsselten Darstellung ausgeht, die auf die Unkenntnis des Vorbilds abzielt, richtig, aber überflüssig.

Dennoch setzt die Verwendung des Begriffs „Porträt“ in der literaturwissenschaftlichen Forschung die Berücksichtigung verschiedener Kriterien voraus, die sowohl aus kunsttheoretischen Erörterungen über die Gattung wie aus konkreten Beispielen aus der künstlerischen Praxis gewonnen werden können. Sie alle zusammen bilden den Maßstab, an dem die Kategorie „Porträt“ für die Anwendung auf literarische Phänomene definiert und überprüft werden muss. So ist ungeachtet der Frage, ob die Entstehung der Gattung

genügt das Bewusstsein, dass es sich um keine fiktive Erfindung physiognomischer Züge seitens des Künstlers, sondern um eine reale Person handelt, die das Urbild für das jeweilige Abbild abgab.

³⁷ Die enge Definition und einseitige Bedeutung des Begriffs „Porträt“, wie er in der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang gebraucht wurde, hat dazu geführt, dass unter ihm lediglich die „Charakterschilderung einer historischen Persönlichkeit in literarischer Form“ verstanden wurde, wie WILPERT in seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ schreibt. (Gero von WILPERT: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989). Er nennt dafür als Beispiele lediglich Sainte-Beuve, Stefan Zweig und Ernst Robert Curtius.

Porträt nun wirklich zeitlich mit der Entwicklung eines Begriffs von Individualität zusammenfällt, die wechselseitige Abhängigkeit beider als Tatsache anzusehen. Daraus ergibt sich, dass die Gestaltung eines Porträts durch den Künstler in allen Fällen einen Verweis auf die Individualität des Menschen beinhaltet.³⁸

Die gleichzeitige Durchlässigkeit der Gattung Porträt für außerkünstlerische Inhalte bietet dem Künstler die Möglichkeit, durch die Art der Gestaltung Aussagen über das Umfeld der dargestellten Person zu transportieren.³⁹ Gesellschaftliche Rahmenbedingungen geraten so ins Blickfeld, die je nach dem Grad, in dem die Person als Individuum handelnd in die Geschichte eingreift, als tragendes Element die Kategorie Porträt begründen. Dabei schöpft der Künstler aus einem Reichtum an Varianten der ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel. Trotz der Beschränkung auf das menschliche Antlitz hat er mannigfaltige Möglichkeiten, seine Intention deutlich und das Porträt zum Ausdruck nicht zuletzt seines künstlerischen Selbstverständnisses zu machen.

Für den Gebrauch der Kategorie „Porträt“ im Unterschied zu anderen Begriffen spricht also die Möglichkeit, mit seiner Hilfe umfassend alle Elemente zu beschreiben, die zur Atmosphäre, zur Authentizität oder zur inhaltlichen Substanz eines Werkes beigetragen haben, sofern sie auf der bildlichen Ebene mit Hilfe von Vorbildern erarbeitet oder gestaltet sind. Dagegen spricht die Versuchung, unter dem Begriff Material alles zu subsumieren, was der Künstler, Dichter oder Schriftsteller in der Wirklichkeit vorfindet. Eine weitere Schwierigkeit besteht sicherlich darin, dass man bei der Gestaltung einer literarischen Figur nach einem Vorbild – sei sie nach seinem Äußeren, seinem Charakter oder durch Denomination auch noch so deutlich nach dem Modell gestaltet – schwerlich sagen kann, die Figur sei ein Porträt einer bestimmten

³⁸ Laut GALLE lasse sich dies „schon an dem Umstand ablesen [...], daß die Umwälzung und Neubegründung der Porträtarbeit auch eine weitreichende Krise der kulturellen Identität signalisiert und also über ihren unmittelbaren Gegenstand weit hinausweist.“ Über das literarische Porträt fügt er mit Bezug auf die Personendarstellung bei Balzac hinzu: „Die solcherart als ‚realistisch‘ inszenierte Präsentation erreicht jedenfalls eine Wirkung, in der die ‚Ähnlichkeit‘ der dargestellten Personen – verstanden als individuelle Identifizierbarkeit – sich gleichsam aufdrängt. Und diese ‚Ähnlichkeit‘ wird durch die mitgeführte Teilhabe an einem Allgemeinen, auf das verwiesen wird, gerade nicht konterkariert.“ (Roland GALLE: *Jenseits von Ideal und Ähnlichkeit. Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne*, in: *Essener Unikate* 14 (2000), S. 46-56, hier S. 50).

³⁹ REINLE hebt in seiner Darstellung über „Das stellvertretende Bildnis“ ausdrücklich den funktionellen Charakter der Gattung hervor. (Vgl. Adolf REINLE: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich, München 1984). Tatsächlich muss das Porträt nicht nur wegen seiner Abhängigkeit von Auftrag oder Einverständnis des Dargestellten immer unter funktionalen Gesichtspunkten betrachtet werden. Eine solche Sichtweise kann jedoch in der Literatur kaum Anwendung finden, da von einer wie auch immer gearteten Absprache zwischen Autor und Modell kaum die Rede sein kann. Mithin kann von einem Modellstudium nur in Bezug auf die Rezeption durch den Künstler, nicht aber hinsichtlich der Kenntnis seitens des verwendeten Vorbilds gesprochen werden. Insofern muss hier das Kriterium der Funktionalität allein auf der Ebene der Wirkung lokalisiert werden, die der Schriftsteller mit seiner Orientierung an Modellen beabsichtigte.

Person, da das Kriterium der Ähnlichkeit bei der Beschreibung durch Worte nur eingeschränkt angewandt werden kann.⁴⁰

Trotzdem kann der Begriff „Porträt“ gebraucht werden, wann immer ein Autor zur Gestaltung seiner Figuren auf reale Vorbilder – gleich ob historischer oder zeitgenössischer Persönlichkeiten – zurückgreift. Wegen der Vielzahl der Fälle trifft dies in besonderem Maße auf Thomas Mann zu, an dessen *Doktor Faustus* die Anwendung des Begriffs erprobt wird. Thomas Mann gestaltet in seinem Roman durch die Verwendung des Porträts die „Aufhebung des Prinzips der Individuation, der Unwissenheit eines Ichs von einem anderen“ (Nb II, 202f.)⁴¹ und illustriert dadurch die Aufhebung der Idee des Individuums an der Schwelle zur Moderne.

1.3 Forschung und Fragen

Abgesehen von ALBERTS' früher Schrift „Thomas Mann und sein Beruf“⁴² aus dem Jahr 1913, in der die Verwendung von Vorbildern im Werk anhand der *Buddenbrooks* und vor allem am Beispiel der Figur des Christian scharf kritisiert wird,⁴³ stammt eine der ersten umfassenden Darstellungen von PETER, der 1929 „Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst“ untersuchte, dabei jedoch keinen Bezug auf die jeweiligen Vorbilder nahm, die die Charakterisierung der Figuren bei Thomas Mann zum großen Teil erst ermöglichen.⁴⁴

Im Fall des *Doktor Faustus* wurde schon unmittelbar nach Erscheinen des Romans über die verschiedenen Vorbilder und Wirklichkeitsbezüge spekuliert und seitdem anhaltend diskutiert. Während eine breite Öffentlichkeit wie schon bei den *Buddenbrooks* die „Entschlüsselungen“ verfolgte, wurden auch bereits in den ersten Rezensionen die wichtigsten Modelle identifiziert. In der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur wurde das Thema jedoch fast stiefmütterlich, also nur beiläufig oder summarisch behandelt,⁴⁵ was gerade für

⁴⁰ In ähnlicher Weise ist dies aber selbst in der Malerei oder Plastik so, indem ja auch im Falle eines anonymen Bildnisses, etwa ein „Porträt eines Bauern“, der Begriff „Porträt“ ohne Umstände angewandt wird – unabhängig davon, wer oder was auch immer durch Anschauung konkreter Personen zustande gekommen ist, wenn auch nicht unter Verwendung eines konkreten Modells. Selbst wenn also die Übertragung des Begriffs Porträt in die literaturwissenschaftliche Erforschung der Verwendung von Vorbildern bei der Gestaltung von Figuren nur so funktioniert, dass man etwa sagen könnte, Leverkühn sei das Porträt eines Künstlers und eines der Vorbilder im bildlichen Sinn sei Nietzsche, so wäre damit schon etwas gewonnen, aber nichts verloren.

⁴¹ Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.5.3 und Kap. 7.

⁴² Wilhelm ALBERTS: *Thomas Mann und sein Beruf*. Leipzig 1913.

⁴³ Zu ALBERTS' Schrift siehe vor allem Kap. 2.1 und 2.2.

⁴⁴ Hans-Armin PETER: *Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst*. Bern 1929 (Sprache und Dichtung 43).

⁴⁵ So beispielsweise bei Hans MAYER: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*. Frankfurt/M. 1980.

den *Doktor Faustus*, der eine Fülle von Porträts enthält, einen eklatanten Mangel darstellt. Bestenfalls im Rahmen von Einzeluntersuchungen zu verschiedenen Aspekten des Werkes wurde vereinzelt auf Beziehungen zu Vorbildern hingewiesen, die sinnstiftend den Roman konstituieren.⁴⁶ Für die Forschung grundlegend wurden zunächst die beiden Arbeiten von BERGSTEN über „Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans“⁴⁷ von 1963 und von VOSS über „Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten“⁴⁸ von 1975.

Vor diesem Hintergrund konnte WYSLING 1975 in seiner Dokumentation den Zusammenhang von „Bild und Text bei Thomas Mann“ aufzeigen und darauf hinweisen, dass dieser nicht nur Figuren, Szenerien und selbst kleinste Details nach Bildvorlagen gestaltet hat. WYSLING konnte dementsprechend feststellen, dass die Affinität zu Vorlagen bei Thomas Mann eine Konstante seines literarischen Werks ist.⁴⁹ Nur wenig später bemerkte er in seinem Aufsatz über „Thomas Manns Deskriptionstechnik“ von 1976 mit einigem Recht, „daß Thomas Mann wirklichkeitshungrig Dinge und Menschen an sich rafft, um dem Werk Authentizität und Dingreichtum zu sichern, und daß er gleichzeitig die bezaubernde, schillernde Mannigfaltigkeit des Geschehens als Schauspiel nimmt“.⁵⁰ Als konstitutives Merkmal seines Schaffens darf dies gelten, auch wenn Thomas Mann in einem Brief an Heidi Heimann vom 18.7.1941 einräumt: „Die Quellen-Vorbilder und visuellen Anhalte, die mir bei meiner Arbeit dienen, vergesse ich oder verdränge ich merkwürdig schnell, so daß ich sehr bald beim besten Willen keine Auskunft mehr darüber zu geben weiß.“ (DüD II, 238) WYSLING nennt in seiner Einleitung zu „Bild und Text bei Thomas Mann“ zwei wesentliche Funktionen, die Bildvorlagen im Entstehungsprozess der Werke Thomas Manns hätten: Sie dienten einerseits zur Realisation, andererseits zur Komposition des Kunstwerks.⁵¹

⁴⁶ So sehr es der Titel suggerieren mag, geht es THEWS in seiner Arbeit „Figuren und Modelle“ keineswegs um das Verhältnis der gestalteten Romanfiguren zu deren Vorbildern. Vielmehr untersucht er stattdessen – wie bereits der Untertitel unmissverständlich klarstellt – „rechts- und staatstheoretische Aspekte“ und beschränkt sich weitgehend auf den „Zauberberg“, so dass seine Arbeit nichts zum Thema Porträt und schon gar nicht zum „Doktor Faustus“ beitragen kann. (Michael THEWS: Figuren & Modelle. Rechts- und staatstheoretische Aspekte in Thomas Mann „Der Zauberberg“. Frankfurt/M. u. a. 1980).

⁴⁷ Gunilla BERGSTEN: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3).

⁴⁸ Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39).

⁴⁹ Vgl. Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975, S. 23f.

⁵⁰ Hans WYSLING: Thomas Manns Deskriptionstechnik, in: Ders.: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge. Bern, München 1976, S. 83.

⁵¹ Die eigentliche Untersuchung von Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst setzte jedoch erst später ein, so dass Beziehungen zu einzelnen Künstlern erst in den letzten 15

Auch DIECKMANN unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Arten, in denen sich Thomas Manns Verhältnis gegenüber bildender Kunst manifestiert: Zum einen assoziativ-intellektuell, indem er die Gestalt der anderen Kunst in die eigene Problematik integriert; zum anderen praktisch-künstlerisch, indem er die bildende Kunst als Materialfundus begreift, den er episch gestaltet.⁵² KRUFTE konstatiert dabei eine Zunahme im Verlauf der künstlerischen Entwicklung Thomas Manns: „Die Rolle bildkünstlerischer Vorlagen wird im Spätwerk Thomas Manns immer mehr im Dienste seiner Deskriptionstechnik instrumentalisiert. [...] Diese Beschreibung folgt mit intendierter Durchschaubarkeit ...“⁵³ Demgegenüber vertritt HEFTRICH in seiner umfassenden Arbeit „Vom Verfall zur Apokalypse“⁵⁴ von 1982 die Ansicht, dass die oberflächlichen Berührungspunkte zwischen literarischer Fiktion und außerliterarischer Wirklichkeit nicht überzubewerten seien. Er warnt ausdrücklich vor „biographischer Kriminalistik“⁵⁵, die durch allzu beflissene Aufspürung autobiographischer Details die Forschung zur „Quellenhuberei entarten“ ließe. Stattdessen schlägt er vor, den *Doktor Faustus* als „radikale Autobiographie“ Thomas Manns zu lesen, in der dieser nicht nur Stufen seiner eigenen geistigen Entwicklung, sondern auch sein gesamtes künstlerisches Selbstverständnis skizziert habe. In diesem Sinne sei Thomas Manns eigene Einschätzung, er hätte mit dem Roman ein „radikales Bekenntnisbuch“ geschrieben und der Öffentlichkeit vorgelegt, nicht auf der Ebene zu verstehen, dass hier intime Einsichten in das Privatleben vermittelt werden sollten; vielmehr handele es sich um das Bekenntnis Thomas Manns zu einer bestimmten Form der künstlerischen Produktion.

Jahren nachgewiesen wurden. So lang anhaltend und populär die Arbeiten zu Thomas Manns Zugang zu Künstlern insbesondere aus dem Bereich der Musik waren, verblüfft diese Verspätung zunächst, kann jedoch aufgrund seiner eigenen Aussagen über sein Verhältnis zur Außenwelt nicht wirklich überraschen.

⁵² Friedrich DIECKMANN: Bildbegleitungen eines Dichterlebens. Bildende Künstler um Thomas Mann, in: Ders.: Streifzüge, Aufsätze und Kritiken. Berlin, Weimar 1977, S. 211-253, 356-357. Seiner Auffassung nach trafen diese Sphären im *Doktor Faustus* zusammen, indem nicht nur der Held die Komposition seines Oratorium „Apocalipsis cum figuris“ an der Dürerschen Holzschnittfolge orientiert, sondern auch der Autor einzelne Figuren nach dem Vorbild von Bildnissen des Malers gestaltet (vgl. DIECKMANN, ebd., S. 213). Zu den Bildvorlagen im *Doktor Faustus* vgl. ausführlich Kapitel 6.3.2.

⁵³ Hanno-Walter KRUFTE: Meine skandalöse Unbildung. Über Thomas Manns (Un-)Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens. München 1988, S. 371-380, hier S. 378f.

⁵⁴ Eckhard HEFTRICH: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288.

⁵⁵ Siehe hier und im Folgenden Eckhard HEFTRICH: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 85.

Auch SCHÄFERMEYER, der 1983 in seiner Arbeit über „Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman ‚Doktor Faustus‘“⁵⁶ die Verwendung verschiedener Details aus Leben und Umfeld Nietzsches für einzelne Romanfiguren untersucht hatte, hebt hervor, dass es nicht auf lebensgeschichtliche Analogien ankäme, und versucht den Roman gänzlich von einem autobiographischem Gehalt freizusprechen, indem er speziell der Figur des Erzählers Zeitblom weitgehende Autonomie zugesteht. HILGERS hingegen versuchte 1994 in seiner Studie „Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus“⁵⁷ vor allem im Umfeld Nietzsches Vorbilder zu identifizieren. Dabei versäumte er jedoch nicht darauf hinzuweisen, dass in die Gestaltung der Figur des Chronisten Züge von Nietzsche selbst sowie autobiographische Elemente von Thomas Mann eingeflossen sind, und bestätigt somit noch einmal den Umstand, dass die Figuren nach unterschiedlichen Modellen gestaltet und aus verschiedenen Vorbildern zusammengesetzt und -montiert sind. Spätestens seitdem sind die Zeiten vorbei, in denen mit dem Hinweis auf „Thomas Manns Biograph“ nur ein einziger gemeint sowie überhaupt für seine Romanfiguren eindeutige Vorbilder ausfindig gemacht werden konnten.

Die beiden umfangreichen Biographien von PRATER⁵⁸ und HARPPRECHT⁵⁹, die beide im Jahre 1995 pünktlich zu Thomas Manns 120. Geburts- bzw. 40. Todesjahr erschienen, verorten den *Doktor Faustus* im Spannungsfeld von tagespolitischen Anforderungen und Rückschau haltender Selbst-Vergewisserung. Bilden diese Koordinaten unzweifelhaft das Grundgerüst für ein an gesellschaftlichen Rahmenbedingungen orientiertes Verständnis des Romans, tragen beide Autoren, der Intention einer Biographie gemäß, wenig zur Klärung der poetologischen Konzeption von Thomas Manns *Doktor Faustus* bei. ELSAGHE findet sehr kritische Worte über die

[...] biographischen Verfahrensweisen [...], welche die Thomas-Mann-Forschung und -Rezeption nach Ausweis nur schon der in den letzten fünf Jahren neu erschienenen Biographien zu einem sehr erheblichen Teil noch immer beherrschen. Auch wo es nicht um die Person des Autors, sondern um seine Texte geht, ist seit den zeitgenössischen ‚Schlüsseln‘ zu den *Buddenbrooks* die Identifikation von biographischen und intertextuellen ‚Modellen‘, von ‚Vorbildern‘ und ‚Quellen‘, um einen problematischen und suggestiven, aber nun einmal etablierten Jargon zu übernehmen, oft genug ultima ratio dieser Rezeption und Forschung geblieben, obgleich

⁵⁶ Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman ‚Doktor Faustus‘. Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4).

⁵⁷ Hans HILGERS: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften I/1500).

⁵⁸ Donald A. PRATER: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. München 1995.

⁵⁹ Klaus HARPPRECHT: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1995.

nicht wenige jener ersten ‚Entschlüsselungen‘ nach wie vor kontrovers sind und daran allein bereits die Grenzen sichtbar werden, auf die das Interesse an ‚Modellen‘ schon innerhalb seiner eigenen Voraussetzungen stößt.⁶⁰

Dem ist zu entgegen, dass sich nicht nur nach Ausweis der Aussagen Thomas Manns selbst – sowohl in seinen Texten, als auch in Schriften, in denen er sich über seine eigene Person äußert – , sondern auch bei der Untersuchung seines Werks deutlich wird, dass die Untersuchung von Modellen, Vorbildern und Quellen unverzichtbar ist für die Erhellung von Motivzusammenhängen, Themen und Inhalten seiner Romane.⁶¹

In ihrer Arbeit „Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘“⁶² von 1996 geht SAARILUOMA der Bedeutung der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches für die thematische Struktur und die inhaltlichen Grundlagen des Romans nach und erläutert, dass der Ausdruck „Montage-Technik“, den Thomas Mann selbst zur Beschreibung seines literarischen Verfahrens verwandte, für seine Art des Zitierens und Montierens der unterschiedlichsten Quellen und Vorbilder unzureichend wäre. Sie stellt fest, dass die Selbstkommentare bei der Interpretation seiner Werke keineswegs überbewertet werden dürften, es aber auch keine dezidierten theoretischen Stellungnahmen über seine Romankunst gäbe. So wäre ein poetologischer Standpunkt Thomas Manns möglicherweise erst aus einer systematischen Untersuchung seiner verstreuten Aussagen über künstlerische Produktion sowie seiner eigenen literarischen Verfahrensweise zu gewinnen.⁶³

⁶⁰ Yahya A. ELSAGHE: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das „Deutsche“. München 2000, S. 23f.

⁶¹ Den Gegenbeweis tritt auch ELSAGHE nicht an. Sicher sind die „Entschlüsselungen“ kontrovers, aber so sind sie zum einen von Seiten des Autors auch (mit-)gemeint, zum anderen beeinträchtigt dies nicht die Wirksamkeit, die durch die Verwendung von Modellen durch Thomas Mann angestrebt ist. ELSAGHE schreibt weiter: „Bei einem anderen als einem positivistisch beschränkten Interesse an weiter nicht reflektierten ‚Fakten‘ sind mit identifizierten ‚Modellen‘ keine Antworten gegeben, sondern erst die eigentlichen Fragen gestellt: warum gerade dieses und kein anderes ‚Modell‘ herangezogen, was an ihm überhellt, was ausgeblendet, wie es im ganzen verformt, entstellt oder suppliert wurde. [...] An den biographischen wie den literarischen ‚Modellen‘, mit anderen Worten, müssen jenseits des positivistischen Selbstzwecks ihrer Identifikation die Motive ihrer jeweiligen Wahrnehmung und gerade ihre Differenzen zur jeweiligen literarischen Verarbeitung interessieren.“ (ELSA GHE, ebd., S. 23f.). Damit wiederum hat ELSAGHE unzweifelhaft Recht. Genau das ist ja an dieser Stelle auch der Fall.

⁶² Liisa SAARILUOMA: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86).

⁶³ Versuche, Thomas Manns ästhetische Ansichten zu einem systematischen Ganzen zusammenzufügen, unternahm Samuel SZEMERE: Kunst und Humanität. Eine Studie über Thomas Manns ästhetische Ansichten. Berlin 1966; Ernst NÜNDEL: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 122) sowie Viktor ZMEGAC: Bemerkungen zu einigen poetologischen Texten Thomas Manns, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.): Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche (1978), S. 191-198. Die Verwendung von Vorbildern und Modellen behandeln sie jedoch nicht.

In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts nahm dann die Beschäftigung mit Themen zu, die Thomas Manns Affinität zu bildlichen Vorlagen betreffen. So schreibt SPRECHER in seinem Aufsatz „Une promesse du bonheur“ über „Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns“: „Der positivistische Einbezug von (möglichen) Bildquellen ist für die Interpretation eines literarischen Textes unabdingbar, aber nicht hinreichend. Beginnt sich die Euphorie über einen Fund zu verflüchtigen, sieht der Forscher blaß und bang, daß mit dem Fund auch viele Fragen ans Licht gekrochen sind und die Arbeit also erst beginnt.“⁶⁴ Entsprechend ermahnt SCHALLER in ihrer Untersuchung über „Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns“⁶⁵ von 1997 die Forschung, „von einer kritiklosen Übertragung etwa kunsthistorischer Kategorien auf Literatur, von einem zu direkten und radikalen Analogisieren von Bild und Sprache“ abzusehen.⁶⁶

MOONEN versucht 1998 in „Blindheit und Erlebnis“⁶⁷, anhand der Philosophie Ludwig Wittgensteins eine Herangehensweise zu entwickeln, die nicht nur die bisherigen literaturwissenschaftlichen Ansätze komplett in Frage stellt: „Die methodologische Herausforderung besteht also darin, in der Art und Weise vorzugehen, die Wittgenstein auch der Philosophie vorschreibt, das heißt: alles bloß hinzustellen, nichts zu erklären, nichts zu folgern, sondern ‚einfach zu sagen, was Jeder weiß und zugeben muß‘ und so, ‚durch die Gruppierung des Tatsachenmaterials allein‘ eine Übersicht entstehen zu lassen.“⁶⁸

SCHNEIDERS Arbeit von 1999 mit dem Titel „Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Die Personendarstellung bei Thomas Mann“⁶⁹ weist zwar einige äußerst interessante Ansätze und Ideen auf, die sich mit der hier vorgestellten Herangehensweise weitgehend decken; er kümmert sich aber nicht um die Modelle bzw. Vorbilder der einzelnen Figuren. Demgegenüber zeichnet sich

Untersuchungen zum Wirklichkeitsverständnis Thomas Manns anhand des Aufsatzes *Bilse und ich* finden sich bei Manfred HAIDUK: *Abbild und Wirklichkeit. Zu einigen ästhetischen Auffassungen Thomas Manns*, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.): *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche* (1978), S. 183-190 und Uwe EBEL: *Die Kunst als Welt der Freiheit. Studien zu Werkstruktur und Werkabsicht bei Thomas Mann*. Metelen/Steinfurt 1991 (Wissenschaftliche Reihe 4), S. 160-188.

⁶⁴ Thomas SPRECHER: „Une promesse du bonheur“. *Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns*, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. *Jahrbuch 10*. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. München 1996, S. 147-178, hier S. 166.

⁶⁵ Angelika SCHALLER: „Und seine Begierde ward sehend“. *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*. Würzburg 1997 (*Literatura 5*), S. 11.

⁶⁶ Weit stärker noch muss diesem Anspruch eine Arbeit standhalten, die explizit von einem kunsthistorischen wie -theoretischen Begriff ausgeht, um ein Phänomen zu beschreiben, das die Schaffensweise eines Autors entscheidend konstituiert.

⁶⁷ Erik MOONEN: *Blindheit und Erlebnis. Über Wittgenstein, Thomas Mann und die Bedeutung literarischer Texte*. Frankfurt/M. 1998

⁶⁸ MOONEN, ebd., S. 193.

⁶⁹ Wolfgang SCHNEIDER: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*. Frankfurt/M. 1999.

KURZKES Biographie dadurch aus, dass er eine autobiographisierende Deutung von Thomas Manns Werken vornimmt, ohne dabei HEFTRICHS Warnung vor „biographistischer Kriminalistik“ zu ignorieren.⁷⁰ Schließlich untersucht BEDENIG STEIN unter dem Titel „Nur ein ‚Ohrenmensch‘?“⁷¹ zwar umfassend „Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten“, klammert aber nicht nur bewusst die zahlreichen Beziehungen aus, die Thomas Mann im Laufe seines Lebens zu Malern, Karikaturisten und Porträtisten unterhielt; sie vernachlässigt vor allem auch Thomas Manns „Prägung“, die dieser zur Zeit seines Aufenthaltes in München erhielt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Thomas-Mann-Literatur mittlerweile unüberschaubar geworden ist und nahezu sämtliche Themen schon behandelt worden zu sein scheinen. Einen Sonderfall stellen die Modelle dar, die Thomas Mann für seine Figuren benutzte. Auch wenn sie im Rahmen der Quellenuntersuchungen im einzelnen aufgespürt werden konnten, blieb eine eingehende Untersuchung bislang aus. So konnte HEFTRICH durchaus zu Recht feststellen: „Die Modelle und Prototypen des ‚Doktor Faustus‘-Personals sind inzwischen aufgespürt worden. Aber von hier bis zur überzeugenden Interpretation der funktionalen Bedeutung der direkten Benennungen wie der Verschlüsselungen ist noch ein weiter Weg.“⁷² Da eine grundlegende, umfassende und systematische Studie zur Verwendung des literarischen Porträts bei Thomas Mann und insbesondere in seinem Roman *Doktor Faustus* also noch aussteht, soll die vorliegende Arbeit diesen Weg gehen.

1.4 Material und Methode

Wie sich gezeigt hat, bietet ein Überblick über die Literatur zum *Doktor Faustus* in Hinblick auf Thomas Manns Verwendung von lebenden Modellen für seine Romanfiguren ein paradoxes Bild. Einerseits wetteiferten nicht nur die frühesten Rezensenten, sondern beflößigten sich auch noch in jüngerer Zeit zahlreiche Vertreter der Thomas Mann-Forschung darin, die einzelnen Vorbilder für die jeweiligen Figuren aufzuspüren. Andererseits ist der Frage, wie und vor allem warum Thomas Mann seine Figuren nicht nur atmosphärisch passend zu jeweils einer der verschiedenen Bedeutungssphären des Romans gestaltet, sondern auch mit zahlreichen äußerlich deutlich identifizierbaren Attributen ausgestattet hat, bis heute nicht nachgegangen worden.

Die vorliegende Arbeit basiert dabei nicht nur auf dem neuesten Stand der Thomas Mann-Forschung zum *Doktor Faustus*, sondern zieht in vielen Fällen auch ältere Arbeiten wie beispielsweise jene von BERGSTEN oder VOSS heran,

⁷⁰ Hermann KURZKE: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 1999.

⁷¹ Katrin BEDENIG STEIN: Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern, Berlin u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften I/1803).

⁷² Eckhard HEFTRICH: „Doktor Faustus“. Die radikale Autobiographie, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 135-154, hier S. 152 (Anm. 8). Eine Übersicht über die identifizierten Vorbilder der einzelnen Romanfiguren findet sich im Anhang.

die über Quellen und Aufbau des Romans umfassend informieren. Dies geschieht nicht allein aus dem Grund, dass deren Forschungsergebnisse bis heute Gültigkeit besitzen, sondern vor allem darum, weil darin grundlegende Erkenntnisse über Thomas Manns Umgang mit Material – und dazu zählen nach seiner streng rationalistischen Arbeitsauffassung eben auch seine Modelle – enthalten sind, die im Zusammenhang mit Thomas Manns Verwendung lebender Vorbilder sowie deren Bedeutung für eine Interpretation des Romans, die von den Figuren ausgeht, noch nicht umfassend und eingehend untersucht worden sind.

Eine Herangehensweise, die von den Personen des Romans ausgeht, setzt sich dem Verdacht aus, in einen Positivismus zu verfallen; allerdings haben idealistische Deutungen die Rezeption in eine Richtung gedrängt, die die vermeintlich vordergründige Ebene des Romans derart diskreditiert haben, dass ein solches Verfahren schon vor einem halben Jahrhundert suspekt erschien.⁷³ Darüber hinaus scheint die vorliegende Arbeit gleich gegen mehrere in der Literaturwissenschaft übliche methodische Vorgehensweisen zu verstoßen: So wird entgegen wissenschaftlicher Praxis der in die Diskussion gestellte Begriff nicht gleich zu Beginn der Arbeit vorgestellt und erörtert. Seine Abgrenzung und Definition erfolgt erst unmittelbar nach der Behandlung des Textes, an dem er erprobt bzw. zu dessen Erhellung er angewandt und eingeführt werden soll.

Dem voraus geht ein frühes Beispiel der zugrunde liegenden Problematik – nämlich die Auseinandersetzung um den Schlüsselroman und die Frage nach „Modellen“ für Romanfiguren. Anhand der Figur des Christian Buddenbrook soll gezeigt werden, wie vielschichtig die Problemstellung in Hinblick auf Autorabsicht, Kritik und Leserverständnis sowie nicht zuletzt hinsichtlich der Reaktion der betroffenen Person ist, was als beispielhafte Verdichtung des Problems methodisch nachvollzogen wird. Dadurch wird die Problematik in ihrer ganzen Breite deutlich. So dient der Fall Friedel Mann gewissermaßen als Folie, vor der die verschiedenen Facetten des Begriffs und der Untersuchung zum Thema Porträt in der Literatur sichtbar werden: Da sind zunächst die Reaktionen des Betroffenen selbst und jene des Umfelds, die deutlich machen, dass es sich bei dem Phänomen der Figurenzeichnung Thomas Manns nach Vorbildern stets um eine Angelegenheit von öffentlichem Interesse gehandelt hat. Hinzu kommt die konkrete Darstellung der Figur im Werk, deren Realitätsgehalt in Frage zu stellen ist. Immerhin lässt sich, wie ebenfalls bereits am Beispiel des Christian zu sehen ist, die Zuordnung Figur – Modell keineswegs so eindeutig vornehmen, wie manche, insbesondere frühe Interpreten es sich gewünscht haben. Ganz im Gegensatz zur simplen These der Abbild-Vorbild-Identität sind nicht nur die Figur Christian, sondern auch das übrige Personal der *Buddenbrooks* nicht allein mit den Zügen verschiedener Vorbilder ausgestattet; auch die persönlichen Eigenschaften des Autors sind auf die Romanfiguren verteilt.

Der Reaktion des betroffenen Onkels sowie des Umfelds verdanken wir eine Reihe von Stellungnahmen und Selbstrechtfertigungen sowie vor allem die

⁷³ Vgl. Wolfgang SCHNEIDER: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19), insbes. S. 9-36.

Streitschrift *Bilse und ich*, in der Thomas Mann in einer relativ frühen Phase seines künstlerischen Schaffens einen Kommentar zu seinem schriftstellerischen Verfahren abgibt. Dieser sollte auch in späteren Phasen nicht nur Gültigkeit behalten, sondern sich als programmatisches Pamphlet erweisen.

In diesem Sinne haben wir es mit vier Bereichen zu tun, die einen Überblick über die verschiedenen Facetten der porträthaften Gestaltung der Figuren Thomas Manns geben und zusammengenommen eine Art Ästhetik des literarischen Porträts bieten könnten: Aus den Reaktionen der Betroffenen und des Umfelds, aus der konkreten Beschreibung der an Vorbildern orientierten Personen im Roman, aus der Analyse der dabei vorgenommenen Verschiebungen und Vertauschungen einzelner Züge, sowie besonders – aber mit besonderer Vorsicht – aus den Selbstdarstellungen des Autors können Grundzüge einer Poetologie des literarischen Porträts bei Thomas Mann gewonnen werden. Im Anschluss daran folgt eine eingehende Untersuchung und Darstellung des Zugangs, des Umgangs und der Auseinandersetzung Thomas Manns mit der bildenden Kunst, insbesondere der Porträtmalerei, dem Begriff „Porträt“ sowie der Verwendung von Vorbildern und Modellen im Gesamtwerk, um daraus seine individuelle Vorgehensweise herauszukristallisieren. Bei einem solchen Verfahren ist natürlich der Hinweis berechtigt, dass die Untersuchung eines poetologischen Phänomens die Gefahr birgt, sich allein auf die Selbstaussagen und -definitionen des jeweiligen Autors zu gründen. Gleichwohl sind diese unverzichtbarer Bestandteil einer Untersuchung, die sich mit einer spezifischen schriftstellerischen Verfahrensweise auseinandersetzt.

Thomas Mann sah sich gern als einen der letzten Vertreter des bürgerlichen Zeitalters, dessen Ende er in seinem erzählerischen Werk beschreiben wollte. Diese Epoche war für ihn gleichermaßen durch bürgerliches Leistungsethos und hohes kulturelles Niveau, aber auch durch gesteigerten Ästhetizismus und zunehmende Dekadenz gekennzeichnet. Kreisten schon die früheren Werke Thomas Manns um diese Themen, sollten sie im *Doktor Faustus* zu einer großen, umfassenden Synthese zusammengeführt werden. Da er in seiner Person die Möglichkeit einer Vereinigung von bürgerlicher und künstlerischer Existenzweise verwirklicht sah, fühlte er sich als repräsentativer Dichter dazu berechtigt, seine unmittelbare Lebenswirklichkeit zum Fundament eines Romans zu machen. Dementsprechend bezeichnete er in der *Entstehung des Doktor Faustus* den Roman gleichermaßen als „Roman meiner Epoche“ (GW XI, 169) und als „radikales Bekenntnis“ (GW XI, 247).

Selbstverständlich dürfen die Äußerungen Thomas Manns nicht unkritisch als Interpretationshilfen übernommen werden.⁷⁴ Gerade bei einem Autor wie Thomas Mann, für den Selbstreflexivität nicht nur im Falle des *Doktor Faustus* charakteristisch ist, dürfen die Selbstkommentare bei der Deutung seiner Werke nicht als letztes Wort stehen gelassen werden. Darüber hinaus gibt es aber von Thomas Mann keine dezidierten theoretischen Stellungnahmen über seine Romankunst. Wie in dem Aufsatz über *Die Kunst des Romans* beschränken sich

⁷⁴ Vgl. Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4), S. 33.

seine kunsttheoretischen Überlegungen stets auf allgemeine Standort-Bestimmungen der Kunst.⁷⁵

Dennoch sind seine Selbstkommentare ernst zu nehmen, da sie gewissermaßen die Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion bilden und die einzelnen Aussagen in ihrer Summe die künstlerische Grunddisposition Thomas Manns sichtbar machen können. Eine sinnvolle Zusammenstellung ergäbe einen poetologischen Subtext, der als Kommentar zu Thomas Manns Einstellung zu seiner Umwelt, seinem Leben und seinem Werk sowie zu seinem künstlerischen Selbstverständnis gelesen werden kann. So zeigt die Analyse der Selbstkommentare, welche Bedeutung der Einarbeitung autobiographischer Elemente und der Montage von Figuren nach realen Vorbildern jenseits aller Schlüsselroman-Vorwürfe oder Spekulationen über konkrete Modelle zukommt. Dabei besteht zwischen der großen Perspektive der Darstellung gesellschaftlicher Realität im „Roman meiner Epoche“ zum einen und der kleinen Perspektive der Offenbarung autobiographischer Details durch „radikales Bekenntnis“ zum anderen nur scheinbar ein Widerspruch, denn beide Deutungsmöglichkeiten lassen sich anhand des künstlerischen Selbstverständnisses Thomas Manns zusammenführen. Danach nämlich schließt die Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse „meiner Epoche“ in einem Roman die Verwertung der eigenen Erfahrungen notwendig mit ein. Die Form der stilisierten Autobiographie gehört dazu ebenso wie die Figurenmontage: Um seine persönlichen Erlebnisse mit der „Allgemeinheit“ zu verbinden, verwendete er als künstlerisches Mittel unter anderem das Porträt, das insofern als zentrale Kategorie zur Beschreibung seines künstlerischen Verfahrens anzusehen ist.⁷⁶

Zu dem breiten Spektrum an Porträts, das im Roman entfaltet wird, gehören die autobiographischen Elemente, die Gestaltung der verschiedenen Romanfiguren nach lebenden Vorbildern sowie reale Personen, die im *Doktor Faustus* als sie selbst auftreten. Dazu zählen aber auch die Einarbeitung von Elementen aus der Biographie Nietzsches, die Entlehnung verschiedener Fakten aus dem Leben diverser (Künstler-)Persönlichkeiten sowie die literarischen, künstlerischen oder historischen Vorbilder, die als Vorlage für die Gestaltung einzelner Romanfiguren dienten.

Wurde der *Doktor Faustus* allgemein für Thomas Mann zum „Brennpunkt des gesamten Ich- und Weltgefühls“, bündeln sich die unterschiedlichsten Details aus den verschiedenen Vorlagen, die er für den Roman verwendet hat, erst recht in der Person des Helden Adrian Leverkühn. So zahlreich die Facetten sind, mit denen der Held ausgestattet ist, so mannigfaltig sind auch die Deutungen und Interpretationen, die diese Figur erfahren hat. Um die fiktive Persönlichkeit eines Künstlers in die Geschichte eingehen und sie in der realen, zeitgeschichtlichen Umgebung anschaulich werden zu lassen, war Thomas

⁷⁵ Vgl. Liisa SAARILUOMA: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86), S. 13f.

⁷⁶ In dieser Arbeit wird einheitlich die Schreibweise „Porträt“ gebraucht, die ältere Schreibweise „Portrait“ in Zitaten allerdings nicht verändert.

Mann beinahe gezwungen, zahlreiche Elemente aus der Biographie konkreter Personen in die Gestaltung Leverkühns einfließen zu lassen:

Nach einer abendlichen Lesung fragte mich Leonhard Frank, ob mir bei Adrian selbst irgendein Modell vorgeschwebt habe. Ich verneinte und fügte hinzu, daß die Schwierigkeit gerade darin bestehe, eine Musiker-Existenz frei zu erfinden, die ihren glaubhaften Platz zwischen den realen Besetzungen des modernen Musiklebens habe. (GW XI, 203)

Offenbart sich in dieser Aussage nicht nur das Eingeständnis, mit großer Selbstverständlichkeit überhaupt nach Modellen gearbeitet zu haben, kommt vor allem dem Umstand, dass der Protagonist ausgerechnet Musiker – und im Sinne Thomas Manns in eigentlicher Weise Künstler – ist, gesteigerte Aufmerksamkeit zu. In der Zusammenschau aus Darstellung und Beschreibung künstlerischer Werke im Text sowie künstlerischem Arrangement des Textes selbst kann der Roman als Ausdruck des Selbstverständnisses Thomas Manns und als Summe der ihn lebenslang beschäftigenden Themen betrachtet werden – in Anlehnung an HEFTRICH, aber auch in kritischer Abgrenzung gegenüber seiner Ansicht, dass der Roman insofern als „radikale Autobiographie“ zu verstehen sei.

Alle Identitätsmuster, Strukturebenen oder Bedeutungsschichten des Romans sind schon als fundamental für den *Doktor Faustus* dargestellt worden. Wurden die Quellen wie die Montagetechnik eingehend untersucht und bei der Analyse des *Doktor Faustus* die Mehrdimensionalität des Romans hervorgehoben, konnten vor allem vier Rezeptionsebenen bestimmt werden. So kann das Werk in gleichem Maße als Faust-, als Nietzsche-, als Musik- oder aber als theologischer Roman gelesen werden. Darüber hinaus wurden noch mehrere andere, scheinbar periphere Deutungsmuster ausgemacht, die spezielle Partien des Romans betreffen. Dazu zählen die durch die Erzählerfigur Zeitblom vermittelte Dimension des Exil-Romans, die parallel zur Biographie Leverkühns miterzählte Deutschland-Ebene und die Schicht des Gesellschaftsromans.⁷⁷

⁷⁷ Beispielsweise versucht KAISER, einen Überblick über die verschiedenen „Strukturschichten“, wie er sie nennt, zu geben. Dabei lässt er jedoch die Ebenen des theologischen, des Exil- und des Nietzsche-Romans außer Acht. (Vgl. Gerhard KAISER: „und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Stuttgart, Weimar 2001). Von den Interpreten sind die einzelnen Deutungsebenen des *Doktor Faustus* unterschiedlich gewichtet worden; die einen betonten, dass der Roman in erster Linie ein Deutschland-Roman sei, in dem sich das Schicksal Deutschlands paradigmatisch in der Geschichte eines Künstlers verdichte; andere meinten, die Musik sei das verbindende Glied, das den anderen Sphären erst Kontur verleihe, und wieder andere vertraten die Ansicht, der Text sei erst durch seinen theologischen Subtext verstehbar. Nicht anders verhält es sich mit den jeweiligen Vorbildern, die das thematische Gefüge entscheidend prägen sollen. Während hier das Grundmuster der *Historia* als konstitutiv angesehen wird, erscheint der Roman da als Zurücknahme der Klassik im Allgemeinen sowie des Goetheschen *Faust* im Speziellen, als dessen Gegenentwurf er allein verständlich sei. Während einerseits die Anleihen am künstlerischen Werk Mahlers betont

Eine Argumentation, die den Begriff „Porträt“ dem Roman quasi aufzwänge oder aufstülpte ginge daher fehl; vielmehr sollen die verschiedenen Deutungsebenen des *Doktor Faustus*, die bisher ausgemacht und erschlossen werden konnten, als Grundlage genommen werden, um jeweils von dort aus den Roman bzw. seine Figuren auf „Porträthaftigkeit“ zu untersuchen.⁷⁸ An dieser Stelle kommen vereinzelt Ansätze zum Tragen, die sich auf die figürliche Porträtebene des Romans beziehen. Sie umfassen zunächst die Kennzeichnung von Figuren durch sprechende Namen und die Orientierung an Bildvorlagen oder historischen Personen. Weiterhin geht es um konkrete Vorbilder für einzelne Figuren, insbesondere um Mitglieder der Familie Thomas Manns.⁷⁹ Hinzu kommt, dass Thomas Mann selbst oft und ausdrücklich einräumte, es gebe autobiographische Elemente im Roman. Dies bedeutet wiederum, dass sich nicht nur autobiographische Details, sondern auch intime Bekenntnisse und Aussagen zum künstlerischen Selbstverständnis im Roman finden lassen. MENDELSSOHN stellt fest, dass das Fehlen einer Biographie keinen Mangel darstellen müsse, denn „wessen Werk sowieso aus Schreiben besteht, dessen

werden, wird andererseits auf das Negativbild Wagners verwiesen, als das Leverkühn zu deuten sei. Auch hier gibt es Beispiele genug, die jedes für sich besehen gut, wichtig und richtig, begründet und argumentativ nachvollziehbar sind oder sein mögen. Dass es auch gegenteilige Fälle gibt, in denen die jeweiligen Autoren sich – vorsichtig ausgedrückt – etwas vergaloppiert haben, darauf wird an gegebener Stelle zurückzukommen sein (siehe Kap. 6).

⁷⁸ Wie sehr einerseits die verschiedenen Deutungsebenen des *Doktor Faustus* einander überlagern und andererseits die Analyse der Mannschen Arbeitsweise nach Vorbildern, Modellen und Vorlagen für das Verständnis des Romans elementar ist, zeigt die Einschätzung NEUMANNs: „Wo Leverkühn die bedingungslose Identifikation mit dem Protagonisten seines letzten Werkes betreibt, wahrt Thomas Mann die ihm künstlerisch notwendige Distanz noch in der ‚radikalen Autobiographie‘. [...] Es ist eine fiktive Geschichte, aber sie nimmt so viel an materialen Fundstücken und an nur allzu realer Zeitgeschichte in sich auf, daß ihr zeithistorischer Ehrgeiz nicht übersehen werden kann. Und doch bleibt es immer eine Geschichte, die ihrer Wahrheit nicht mit den Mitteln des Historikers, des Philosophen oder des Theologen, sondern mit Fiktion und Narration nachjagt.“ (Michael NEUMANN, *Thomas Mann. Romane*. Berlin 2001, S. 178f.). In ähnlicher Weise hatte sich schon VAGET geäußert: „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.“ (Hans Rudolf VAGET: *Thomas Mann und James Joyce. Zur Frage des Modernismus im Doktor Faustus*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2*. Hrsg. v. Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Frankfurt/M. 1989, S. 128).

⁷⁹ In einem Brief an Friedrich Sell vom 14.7.1948 fasste Thomas Mann die wesentlichen Merkmale seiner Verfahrensweise mit den ihm eigenen Worten komprimiert zusammen: „Das eigentümlich Wirkliche, das dem Buche erregend anhaftet, gehört zusammen mit einer Montage-Technik, die zur Conception gehört und etwas Rücksichtsloses hat. Daher die realen Figuren, Portraits, Namen, die in die Fiktion gemischt werden.“ (DüD III, 176) In umgekehrter Reihenfolge werden die Namen, Porträts und Figuren, die im Roman verwendet wurden, an entsprechender Stelle dann auch untersucht (siehe Kap. 6.3).

Leben braucht man nicht zu beschreiben. Die Werkanalyse *ist* die Biographie.“⁸⁰ Laut LEHNERT sei

[...] der Roman ein Sonderfall für die theoretische und praktische Frage nach dem Nutzen von Biographie für die Interpretation von literarischen Texten, ich möchte sagen, ein besonders dringender Fall für ihre Erhellung. Biographie beschreibt einen Autor in seiner historischen Umwelt. Sie erklärt und begründet das fiktionale Produkt eines Autors nicht, wohl aber liefert sie den Rahmen für dessen Verständnis, die Voraussetzungen für die Bedeutung der Wörter, die in den Text eingingen. Denn ein fiktionaler Text kann niemals ganz unabhängig sein von der Bedeutung der Wörter, wie sie außerhalb seiner selbst gilt. Mit anderen Worten, jeder Text ist historisch und kann und muß daher historischen Fragen ausgesetzt werden. Daß Biographie niemals in einem kausalen Verhältnis zu literarischen Texten stehen kann, ist schon dadurch gegeben, daß sie nicht aus gegebenen Faktoren besteht, sondern selbst aus Interpretation gewonnen werden muß. Historische Interpretationen biographischer Zeugnisse und die Interpretation fiktionaler Texte brauchen ähnliche Methoden, die aber deutlich zu unterscheiden sind. Der Interpret muß Acht geben, daß die eine nicht auf die andere übergreift, zumal dann, wenn der Autor selbst zu solchen Übergriffen neigt.⁸¹

Es gibt eine Möglichkeit, alle diese Aspekte nicht nur oberflächlich zu vereinen, sondern einen Deutungsansatz zu schaffen, der eine neue Sicht auf den Roman ermöglicht. Dabei handelt es sich nicht um eine Interpretation, die in erster Linie auf die Ergründung der einzelnen Vorbilder und Modelle für die Romanfiguren abzielt. Vielmehr geht es um eine Untersuchung, die von dem Romanpersonal ausgeht, auf der figurativen Bildebene arbeitet und mit dem gemeinsamen Nenner des Begriffs „Porträt“ operiert, um die Ebene der autobiographischen Elemente, die gesellschaftliche wie gesellschaftskritische Dimension und die kunsttheoretische wie -geschichtliche Tiefe des Romans in Einklang zu bringen. Worauf es also ankommt, ist eine Gesamtschau, die diese Sichtweisen zumindest überblicksweise zusammenfasst und – so der hier vorgeschlagene Ansatz – unter der Prämisse, dass Thomas Mann seine Romanfiguren porträthaft gestaltet hat, vereinbar macht. Die Fülle der Forschungsarbeiten zu den einzelnen Teilgebieten macht dabei eine Beschränkung auf ein Minimum an Deutungsansätzen notwendig. Dies bedingt

⁸⁰ Peter de MENDELSSOHN: *Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers*, in: Ders.: *Von deutscher Repräsentanz*. München 1972, S. 48-94, hier S. 56. MENDELSSOHN räumt aber ein: „Biographie und Werkanalyse halten einander die Waage. [...] Vielmehr darf man durchaus behaupten, daß zum Beispiel im Fall Thomas Manns – der im nachfolgenden eingehender betrachtet werden soll – nur eine sehr detaillierte und sehr zuverlässige Darstellung seines Lebens den wahren und echten Schlüssel zu Sinn und Bedeutung dessen, was er geschaffen hat, zu liefern vermag.“ (MENDELSSOHN, ebd., S. 57).

⁸¹ Herbert LEHNERT: *Der Narziß und die Welt. Zum biographischen Hintergrund des Doktor Faustus von Thomas Mann*, in: *Orbis Litterarum* 44 (1989), S. 234-251, hier S. 235.

eine Reduktion auf die wesentlichen Hauptlinien, die jeweils anhand dessen vorgestellt werden, was sich in Hinblick auf die Bedeutung der Verwendung der Porträt-Technik, wie es hier versuchsweise genannt werden soll, zusammentragen ließ.

In diesem Zusammenhang wird auf die einschlägige Literatur verwiesen werden, in der die jeweiligen Zusammenhänge, wiederum jeweils für sich behandelt, detailliert erörtert werden. Wie sich jedoch zeigen wird, bietet ein solcher, auf den ersten Blick allzu summarisch und kursorisch anmutender Überblick eine solche Fülle an Details, die die Verwendung des Begriffs Porträt nicht nur nahe legen, sondern geradezu erzwingen. Der Roman selbst verweist ja nicht nur auf den historischen Bezug, sondern fordert gerade dazu heraus, einen neuen literaturwissenschaftlichen Arbeitsbegriff in die Forschung einzuführen sowie dessen Sinnfälligkeit plausibel zu machen. Dadurch, dass Thomas Manns *Doktor Faustus* zahlreiche Bezüge nicht nur zur Musik, sondern auch zu bildender Kunst, Philosophie und Theologie aufweist und daraus ein komplexes Netzwerk an Verweisstrukturen, Leitmotiven und versteckten Kodierungen schafft, ist dem Roman selbst schon ein medienübergreifender Ansatz immanent. Auch dabei könnte der Begriff „Porträt“ eine Hilfe sein - wenn es nämlich darum geht, die Vernetzung der inneren Struktur des Romans mit der außerliterarischen Wirklichkeit erkennbar werden zu lassen.

2. Christian, Bilse und Schopenhauer

Es sind mir im Laufe der letzten 12 Jahre durch die Herausgabe der ‚Buddenbrocks‘, verfasst von meinem Neffen, Herrn Thomas Mann in München, dermassen viele Unannehmlichkeiten erwachsen, die von den traurigsten Konsequenzen für mich waren, zu welchen jetzt noch die Herausgabe des Alberts’schen Buches ‚Thomas Mann und seine Pflicht‘ tritt.

Ich sehe mich deshalb veranlasst, mich an das lesende Publikum Lübecks zu wenden und dasselbe zu bitten, das oben erwähnte Buch gebührend einzuschätzen.

Wenn der Verfasser der ‚Buddenbrocks‘ in karikierender Weise seine allernächsten Verwandten in den Schmutz zieht und deren Lebensschicksale eklatant preisgibt, so wird jeder recht denkende Mensch finden, dass dieses verwerflich ist. Ein trauriger Vogel, der sein eignes Nest beschmutzt.

Friedrich Mann, Hamburg.¹

2.1 Ein trauriger Vogel

Friedrich Wilhelm Leberecht Mann, der diese Zeitungsannonce im Oktober 1913 veröffentlichen ließ, fühlte sich durch die Figur des Christian Buddenbrook kompromittiert und fällte ein hartes Urteil über die Verwendung lübeckischer Lebenswirklichkeit für den Roman – und insbesondere seiner Person.² Sein Neffe, Thomas Mann, reagierte in seinem Brief vom 11.11.1913 an Bruder Heinrich eigentlich wie immer – nämlich genervt:

Von Onkel Friedls Ausschreitung wirst Du gehört haben. Sie hat mehr Staub aufgewirbelt, als er ahnen konnte. Eine Menge Zeitungen haben sich der Sache bemächtigt, die liberalen, indem sie sich über den Onkel lustig machten, was auch nicht nach meinem Sinne ist, die konservativ-antisemitischen – ich bin ja jetzt Jude –, indem sie den Fall höhnisch gegen mich ausbeuten und beantragen, das Buch als ‚Schlüsselroman‘ aus der Literatur zu streichen. Auch das alles ist mir auf die Nerven gegangen.³

¹ Zit. n.: Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918. Frankfurt/M. 1975, S. 945.

² Zum Bild des Onkels Friedel in der Figur des „Suitier Krischan“ vgl. Viktor MANN: Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann. Frankfurt/M. 1976.

³ Zit. n.: Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918. Frankfurt/M. 1975, S. 946. Auch gegenüber Ida Boy-Ed äußerte er am 4.11.1913 Unverständnis über die Reaktion seines Onkels: „[...] ich war im Begriffe, Ihnen zu schreiben und Sie zu fragen, was für eine Miene man in Lübeck zu dem Streich meines Onkels macht, – der in Wirklichkeit, wenn meine Jugenderinnerungen mich

Ohne Zweifel hat Friedel Mann die Prominenz, die ihm unfreiwillig zugefallen war, nicht nur genossen, sondern vor allem in seiner Cuxhavener Zeit geradezu damit kokettiert: Bewusst auf den Bekanntheitsgrad seines literarischen Pendants und die Verwechslung mit dem Original vertrauend, stellte er sich den anderen Besuchern des populären Nordseebades zuweilen mit den Worten vor: „Ich bin der Christian Buddenbrook.“⁴

Es stellt sich die Frage, warum Friedel, wie er im Familienkreis genant wurde, diese überdeutliche öffentliche Distanzierung erst zwölf Jahre nach Erscheinen des Romans vornahm, zumal aller Ärger ihn freilich nicht gehindert hatte, als Gutachter einer frühen Verfilmung der *Buddenbrooks* tätig zu werden. Die Erklärung für den späten Zeitpunkt seiner Empörung liegt in ALBERTS' Monographie „Thomas Mann und sein Beruf“, die im Jahre 1913 erschien. Der Autor versuchte darin, die literarische Qualität der Werke Thomas Manns mit dem Argument zu disqualifizieren, dass dieser keinerlei Sympathie mit seinen Romanfiguren habe und sie durch Überzeichnung sowie negative Charakterisierung der Lächerlichkeit preisgebe. Er exemplifizierte dies unter anderem an der Person des Christian Buddenbrook, der im Rahmen der ALBERTS'schen Darstellung besonders schlecht wegkommt.

Es mag die Lektüre dieses Buches gewesen sein, die bei Friedel Mann, ohnehin von labiler Konstitution, eine zeitweilige Erregung verursacht hatte und ihn

nicht ganz und gar täuschen, ein viel sympathischerer, gescheitere[r] und auch interessanterer Bursche ist, als es nach dieser Annonce scheinen muß.“ Sogar noch die Anzeige selbst wird von Thomas Mann instrumentalisiert, um auf den Unterschied zwischen Figur und Vorbild hinzuweisen: „Nun machen sich die Berliner Zeitungen über ihn lustig, und dazu ist er zu gut. Aber giebt es ein besseres Beispiel für den Unterschied zwischen Gestalt und Modell? Mein Christian Buddenbrook hätte diese alberne Annonce nicht geschrieben.“ (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 175).

⁴ Thomas Mann wusste darum sehr wohl, wie seine Bemerkung im selben Brief an Ida Boy-Ed zeigt: „Ich weiß nicht, was dem alten Sünder in den Sinn gekommen ist. Wird er am Ende nicht mehr genug auf Christian B. hin angedet und wollte sich in Erinnerung bringen? Ich habe wirklich den Eindruck, dass ein gut Teil Eitelkeit im Spiele war bei seinem linkischen und unüberlegten Schritt in die Öffentlichkeit.“ (Thomas Mann, ebd., S. 175). REED gibt in seiner kurzen Untersuchung über „Christian Buddenbrook and Onkel Friedel“ eine Episode aus Friedel Manns Cuxhavener Zeit wieder: „In meiner Familie wird auch geschrieben. Verdammt, ja. Sogar zwei meiner Neffen. Sie werden sie gewiß kennen. Thomas und Heinrich Mann. Ich heiße auch Mann. Auch Heinrich Mann. Ich lebe hier, bin Beamter'. Er ereiferte sich. ‚Haben Sie die Buddenbrooks gelesen? Natürlich, alle Welt kennt ja das Buch! Es ist unerhört: mein Neffe hält es für geraten, seine ganze Familie zu photographieren [sic!]. Manchmal hält er den Apparat schief und dann gibt es die lustigsten Karikaturen'. Er trank das vor ihm stehende Glas auf einen Zug aus, blickte mich aus phantastisch-tiefen Augen bedeutungsvoll und fest an und sagte: ‚Ich bin Onkel Christian'. (Deutscher Kurier, 1. November 1913, zit. n.: Terence James REED: Meeting the Model. Christian Buddenbrook and Onkel Friedel, in: German Life and Letters, N.S., Jg. 46, Nr. 3 (Juli 1992), S. 207-211, hier S. 210). Zum Verhalten Friedrich Manns vgl. ausführlich Sonja MATTHES: Friedrich Mann oder Christian Buddenbrook. Eine Annäherung. Würzburg 1997, S. 56f.

dazu bewog, eine derartige Anzeige zu schalten.⁵ Möglicherweise spekulierte er bewusst darauf, dass ein solches Vorgehen das Augenmerk wiederum auf seine Person und seine persönliche Entwicklung lenken musste, auch wenn er das Ausmaß der Verbreitung und des Interesses nicht vorausahnen konnte. Dabei stellte die Anzeige durchaus nicht das erste und einzige Mittel dar, mit dem Friedel Mann gegen seine Verwendung als Modell etwas unternahm. Bereits 1902 ließ er in den „Lübecker Nachrichten“ ein Inserat erscheinen, in dem er sich von seinem Neffen und dessen vermeintlich entlarvendem Machwerk distanzierte.

Denn nachdem ein Buchhändler Listen veröffentlicht hatte, in denen das Romanpersonal Lübecker Bürgern gegenübergestellt wurde, hatten die Schlüsselroman-Diskussionen begonnen. Die Buchfiguren zu identifizieren und immer neue Beziehungen zwischen literarischer Fiktion und außerliterarischer Wirklichkeit zu enthüllen, wurde als regelrechter Sport betrieben. Nicht wenige Betroffene fühlten sich bloßgestellt und verwünschten den Autor wegen seiner unverhohlenen Verwendung Lübecker Gesellschaftswirklichkeit zur realistischen Ausgestaltung des Romans.⁶ Selbst die Vorbilder jener Figuren, die in den *Buddenbrooks* noch als sympathisch zu gelten haben, waren keineswegs zufrieden oder geschmeichelt – im Gegenteil: Elisabeth Mann äußerte sich über „ihr Porträt“ Tony Buddenbrook: „Solch eine dumme Gans [...] war ich doch wohl nicht.“⁷

Dabei hatte Schwester Lula ihrem schriftstellernden Bruder Thomas bei der Gestaltung einzelner Figuren aus dem Kreis der Verwandtschaft geholfen, indem sie einen ausführlichen Bericht über familiengeschichtliche Details beisteuerte, dabei jedoch um schonenden Umgang mit dem Material gebeten, da

⁵ Bei aller persönlichen Betroffenheit offenbart sich ein gewisses Maß an Überreaktion auch dadurch, dass er weder den Titel des Alberts'schen Buches korrekt wiedergab, noch den des Romans seines Neffen richtig buchstabiert hatte. Mit ziemlicher Sicherheit ist jedenfalls auszuschließen, diese – bei zweimaliger Nennung jeweils unterschiedliche – Falsch-Schreibung sei der Intention des Inserenten zu verdanken. Dass diese Fehler auch von der Redaktion der veröffentlichenden Lübecker Zeitung nicht etwa stillschweigend korrigiert wurden, zeugt weniger vom nicht vorhandenen publizistischen Respekt vor originären Äußerungen als von einem uneingestandenem Vorurteil gegenüber dem unangepassten Mitglied der Patrizierfamilie, das sich durch bürgerliche Hilfsmittel dem Angriff auf seine unbürgerliche Lebensweise zu erwehren versucht.

⁶ Es ist Ironie der Geschichte, dass Klaus Manns *Mephisto* in der Bundesrepublik mit dem gerichtlichen Verbot ein Schicksal zuteil wurde, wie es viele Lübecker beizeiten den *Buddenbrooks* gewünscht hätten. Vgl. hierzu ausführlich Eberhard SPANGENBERG: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981. München 1982, insbes. S. 85-95.

⁷ Zit. n.: Gero von WILPERT: Die Rezeptionsgeschichte, in: MOULDEN/ WILPERT (Hrsg.): Buddenbrooks-Handbuch, S. 319-342, hier S. 322. Zu Elisabeth Mann als Vorbild für die Figur der Tony Buddenbrook vgl. Ulrich DIETZEL: Tony Buddenbrook – Elisabeth Mann. Ein Beitrag zur Werkgeschichte der „Buddenbrooks“, in: Sinn und Form, Jg. 15, Nr. 2/3 (1963), S. 497-502, zur Romangestalt siehe ausführlich Luise LIEFLÄNDER-KOISTINEN: Zu Thomas Manns „Buddenbrooks“. Einige Überlegungen zu Darstellung und Funktion der Figur Tony Buddenbrook. Oulu 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für Germanische Philologie 4).

„jedes Wort eine Indiskretion ist. Bitte, nimm mir diese Ermahnung nicht übel, – ich darf ja eigentlich voraussetzen, daß du alles taktvoll behandeln wirst.“⁸ Stattdessen waren nun zahlreiche Entschlüsselungslisten in Umlauf, die unter anderen Christian Buddenbrook eindeutig als Porträt Friedel Manns identifizierten.⁹ Daraufhin sandte Friedel Mann seinem Neffen im Jahre 1904 eine schriftliche Nachricht, in der er diesen – mit fast dem gleichen Wortlaut wie später in der Annonce von 1913 – als „Nestbeschmutzer“ beschimpfte. Statt darauf jedoch in irgendeiner Form zu antworten, erklärte Thomas Mann am 18.1.1904 seinem Bruder Heinrich den Vorfall:

Neulich bekam ich plötzlich eine Karte von Onkel Friedel, eine Ansichtskarte von einem Nordseedampfer, auf der mit etwas entstellter Schrift zu lesen stand: ‚Dein Buch Buddenbrooks hat mir viele Leiden bereitet. Ein trauriger Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt! Dein Onkel Friedrich Mann.‘ Zuerst empfand ich eine Art von komischem Stich. Dann dachte ich: ‚Du Thor! Er begreift also nicht, daß ich mich besser, länger, leidenschaftlicher mit ihm beschäftigt habe als sonst irgend jemand.‘ –¹⁰

Immerhin ist es „bemerkenswert, daß Thomas’ Mutter praktisch die einzige Zentralfigur ist, die in den ‚Buddenbrooks‘ nicht Modell gestanden hat“, wie Frido Mann, der sich später selbst als Modell für die Figur des Echo im *Doktor Faustus* hinreichend getroffen fühlen konnte, im Hinblick auf die Gedankenlosigkeit festgestellt hat, die sein Großvater seiner eigenen Familie entgegenbrachte.¹¹ Der von anderen als rücksichtslos empfundene Umgang mit biographischem Rohmaterial war Thomas Mann demnach bereits in dieser frühen Phase seines Schaffens zu eigen. Den Vorwurf der Taktlosigkeit, der ihm allerorts begegnete, begriff er ebenso wenig, wie er den Hinweis auf seinen

⁸ Zit. n.: Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918. Frankfurt/M. 1975, S. 278f.

⁹ Abgedruckt in Hartwig DRÄGER: Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente. Lübeck 1993, S. 21ff.

¹⁰ Zit. n.: Sonja MATTHES: Friedrich Mann oder Christian Buddenbrook. Eine Annäherung. Würzburg 1997, S. 56.

¹¹ Frido MANN: Das Verhältnis von Thomas Mann und seiner Familie zu Deutschland, in: Thomas Mann Jahrbuch 10 (1997), S. 27-35, hier S. 32. Er fügt an: „Gerda Arnoldsen ist eine verhältnismäßig wenig prägnante Figur mit holländischer Herkunft, die mit der Brasilianerin Julia Mann-Bruhns so gut wie nichts zu tun hat.“ Allerdings wäre das Klavierspiel zu nennen, dem nicht nur der kleine Hanno seine musikalische, sondern auch der große „Tommy“ seine künstlerische Neigung verdankt. Als sie dann allerdings im *Doktor Faustus* als Senatorin Rodde auftaucht, ist sie keineswegs eine „wenig prägnante Figur“, sondern immerhin die Hausmutter des Helden Leverkühn. Bemerkenswert ist, dass sie hier namenlos, d. h. ohne Vornamen bleibt, wie auch die Mutter Felix Krulls eigenartigerweise im Roman keinen Eigennamen hat.

Mangel an Diskretion je als Appell an die Rücksichtnahme auf seine Mitmenschen verstehen konnte.¹²

Wie Thomas Mann im August 1904 an seine spätere Frau Katia Pringsheim schreibt, sei es Carl Busse gewesen, „der das alte Gewinsel von der Herzenskälte [...] begonnen hat, der selbe, der so ausgezeichnet triviale Gedichte macht. Ich bin nämlich herzenskalt, müssen Sie wissen – und Sie können dies ja aus eigener Erfahrung bestätigen.“ (Br I, 52)¹³ Fast scheint es, als kokettiere er hier gegenüber seiner zukünftigen Ehefrau mit der gesellschaftlichen Missgunst, die ihn eher auszuzeichnen als zu kompromittieren scheint. Der Hochmut eines Künstlers, der sich missverstanden fühlt, kommt noch deutlicher in einem Brief an Ida Boy-Ed vom 19.8.1904 zum Ausdruck, der im gleichen Monat verfasst wurde:

Ich bin ein ‚kalter Künstler‘, es steht in mehr als einer Zeitschrift. Ich habe durch eine übertriebene Anbetung der Kunst jedes Verhältnis zum Gefühl und zum lebendigen Leben verloren. [...] Dummheit! Was Ironie ist, und daß sie nicht nothwendig aus einer vereisten Psyche hervorzugehen braucht, das wissen in Deutschland fünf, sechs Leute, mehr nicht. Und wenn einer zu pointieren und mit seinen Mitteln zu wirtschaften versteht, so stimmen alle guten Leute und schlechten Musikanten das Gewinsel vom herzlosen Charlatan an.¹⁴

Die Lübecker Bürger sahen das freilich anders. Sie fassten den „Humor des Dichters als Spott, sein verstehendes Lächeln als Verhöhnung“ auf.¹⁵ Unmittelbar, nachdem ihm das Gerichtsverfahren bekannt wurde, in dem seine

¹² In einem einzigen Fall wurde durch den „Mangel an Takt“ die Veröffentlichung einer Erzählung verhindert: So führte die Empörung der Familie Pringsheim zum Rückzug der Erzählung und zur Nicht-Veröffentlichung von *Wälsungenblut*, weil allzu deutliche Parallelen gesehen wurden. Dies blieb jedoch ein einmaliger Vorfall und ohne jegliche Folgen für seine spätere Produktion. (Vgl. Hanno-Walter KRUFT: Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation. München 1993 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen – Neue Folge, Heft 107)).

¹³ Carl BUSSE: Literarische Monatsberichte, in: Deutsche Monatschrift für das gesamte Leben der Gegenwart (Berlin) 4, 1903, S. 643f. – Neben dem Eingeständnis, für „einen kalten und eitlen Scharlatan“ zu gelten, hat er die Antwort im *Tonio Kröger* literarisch gestaltet, in dem es heißt: „Ich bin es nicht, sage ich Ihnen, in bezug auf das lebendige Gefühl. [...] Man hat gesagt, man hat es sogar geschrieben und drucken lassen, daß ich das Leben hasse oder fürchte oder verachte oder verabscheue. Ich habe dies gern gehört, es hat mir geschmeichelt; aber darum ist es nicht weniger falsch. Ich liebe das Leben ...“ (GW VIII, 301f.) Derart gerät Tonio Krögers Erklärung gegenüber Lisaweta Iwanowna zur Ansprache Thomas Manns sowohl an seine Kritiker wie an sein gesamtes imaginäres Publikum. Den Begriff der Kälte hatte er allerdings auch schon in einem Brief an Paul Ehrenberg vom 28.1.1902 gebraucht (Br III, 432). Zum Motiv der Kälte vgl. auch Kap. 4.3.

¹⁴ Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 150f.

¹⁵ Gero von WILPERT: Die Rezeptionsgeschichte, in: MOULDEN/ WILPERT (Hrsg.): Buddenbrooks-Handbuch (1988), S. 319-342, hier S. 324.

Buddenbrooks als „Bilse-Roman“ diffamiert und von Seiten der Verteidigung zur Entlastung angeführt wurden, reagierte Thomas Mann sichtlich gereizt und ließ in seinem spontanen Beitrag *Ein Nachwort* für den „Lübecker Anzeiger“ vom 7. November 1905 seine Sicht der Dinge veröffentlichen:

Ich habe zu Ehren meiner Vaterstadt und meiner Familie auf meine Art ebensoviel getan, wie mein Vater, der vielleicht in Lübeck noch nicht vergessen ist, auf seine Art getan hat. Ich habe in hunderttausend Deutschen Teilnahme für lübeckisches Leben und Wesen geweckt, ich habe die Augen von hunderttausend Menschen auf das alte Giebelhaus in der Mengstraße gelenkt, habe gemacht, daß hunderttausend Menschen es als eine interessante Lebenserinnerung betrachten würden, wenn sie Gelegenheit hätten, die Urbilder der in meinem Buch wandelnden Gestalten persönlich kennenzulernen, und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß man in diesen Gestalten noch seine Freude haben wird zu einer Zeit, wenn wir alle, die Urbilder und ich selbst, längst nicht mehr zu den Lebenden gehören. (GW XI, 548)

Nur ein Jahr später folgte unter dem Titel *Bilse und ich* eine Streitschrift, die als einzige ausführliche Stellungnahme Thomas Manns zum Wesen seiner schriftstellerischen Gestaltung von Romanfiguren nach Vorbildern gelten kann.¹⁶ Er glaubte seine Reputation als ernst zu nehmender Schriftsteller verteidigen zu müssen und stellte fest, man müsste, „wenn man alle Bücher, in denen ein Dichter, ohne von anderen als künstlerischen Rücksichten geleitet worden zu sein, lebende Personen seiner Bekanntschaft porträtiert hat, auf den Namen Leutnant Bilses taufen wollte, [...] ganze Bibliotheken von Werken der Weltliteratur unter diesem Namen versammeln, darunter die allerunsterblichsten.“ (GW XI, 547)¹⁷ Wahrscheinlich zur Überraschung vieler versuchte er keineswegs, dem Vorwurf auszuweichen, sondern stellte stattdessen klar, er wäre „kein Entlastungszeuge – ich wäre Belastungszeuge geworden“:

¹⁶ Selbstverständlich darf dabei nicht übersehen werden, dass der Essay unter dem Eindruck der Proteste gegen die Veröffentlichung von *Wälsungenblut* entstand. Über Entstehungsgeschichte, Varianten und damit sich verändernde Bedeutungsinhalte von *Bilse und ich* vgl. ausführlich Harald HÖBUSCH: Thomas Mann. Kunst, Kritik, Politik 1893-1913. Tübingen, Basel 2000, S. 83-91; zu den Anleihen, die Thomas Mann bei Georg Brandes machte, siehe Uwe EBEL: Die Kunst als Welt der Freiheit. Studien zu Werkstruktur und Werkabsicht bei Thomas Mann. Metelen/Steinfurt 1991 (Wissenschaftliche Reihe 4), S. 160-188.

¹⁷ Es scheint, dass Thomas Mann hier auf eine der frühesten Rezeptionen des Romans anspielt, die ihm besonders wichtig geworden ist. Samuel Lublinski hatte am 13.9.1902 im Berliner Tageblatt geschrieben, der Roman werde „wachsen mit der Zeit und noch von vielen Generationen gelesen werden: eines jener Kunstwerke, die wirklich über den Tag und das Zeitalter erhaben sind“. (Vgl. GW XI, 382)

Ich habe, als ich ‚Buddenbrooks‘ schrieb, mit vollem Bewußtsein auf die Wirklichkeiten geblickt, nach denen ich, aus Eigenstem hinzufügend, meine Arbeit gestaltete, und wenn ich wegen Beleidigung verklagt worden wäre, so hätte ich eine Ausflucht wie die von der Unbewußtheit als unwürdig verschmäht. (GW XI, 546)

Als Kronzeugen für seine Version führte er Goethe an, der „sein Leben dichtete, die Eindrücke, die er von Welt und Menschen gewann, in Büchern gestaltete, gerade wie ich“. Würde man ihm die Frage stellen, „mit wem der beiden ich mich eher verwandt fühle, mit Goethe oder mit Bilse, so antworte ich ganz ohne Größenwahnsinn: Eher mit Goethe.“ (GW XI, 548) In seiner Ausgabe von Goethes Gesprächen hatte er jenen Ausspruch gefunden, den er zunächst in seinen Notizbüchern vermerkte und der ihm lange Zeit dazu dienen sollte, seine Art des Umgangs mit seiner Umwelt zu rechtfertigen, nämlich jene als Material für sein literarisches Schaffen zu verwenden: „Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer Alles gewesen; das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache: ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie.“ (Nb II, 169)¹⁸ Zu den Dichtern, die Thomas Mann in *Bilse und ich* als Gewährsmänner für sein eigenes literarisches Verfahren nennt, da sie, „statt frei zu ‚erfinden‘, sich lieber auf irgend etwas Gegebenes, am liebsten auf die Wirklichkeit stützten“¹⁹ (GW X, 13), zählen abgesehen von Goethe keine geringeren als Turgenjew und vor allen Dingen Shakespeare, an dem Thomas Mann zum ersten Mal seine später häufig gebrauchte Wendung exemplifiziert: „Er fand lieber, als daß er erfand.“ (GW X, 15)²⁰

¹⁸ Goethe zu H. Laube, 1809. Thomas Mann zitiert nach folgender Ausgabe: Goethes Gespräche. Hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann. 2. Band: 1805-1810. Leipzig: F. W. v. Biedermann 1889, S. 292.

¹⁹ Nietzsche befand in *Menschliches, Allzumenschliches* in Hinblick auf Ludwig van Beethoven: „Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen.“ (Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* I, §19 „Glaube an Inspiration“, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 2, S. 147).

²⁰ Neben Goethe, der immerhin später zum überlebensgroßen Vorbild werden sollte, hat auch Turgenjew seinerseits eine *Faust*-Adaption geschrieben. Der einzige der drei erwähnten Autoren, der keinen *Faust* geschrieben hat, ist Shakespeare. Dessen Zeitgenosse Marlowe allerdings hat mit seiner *Tragical history of Doctor Faustus* eines der Hauptwerke geschrieben, das Thomas Mann als Quelle für seinen Roman diente. An eine der zahlreichen Theorien, die sich um die ungeklärten Umstände von Marlowes Tod ranken, nämlich die, dieser habe sein Sterben fingiert, um selber unter dem Pseudonym Shakespeare weiter zu arbeiten, sei hier nur mit Augenzwinkern und philologischer Lust an abseitigen Spekulationen erinnert. Zu Turgenjew siehe auch Kap. 5.1.

2.2 Das Trugbild eines Mannes

Wie auch immer Onkel Friedel sich verhielt, ein ordentliches Gericht oder die Öffentlichkeit urteilte – wie Thomas Mann auf all das reagierte oder auf welche Vorbilder er sich berief: Letztlich kann allein der Blick auf den Roman selbst Aufschluss geben über die Art der Beschäftigung Thomas Manns mit seinem Onkel Friedel – also darüber, wie und in welcher Weise er das Vorbild für seine Romanfigur verwendete, und darüber, ob und wie der „traurige Vogel“ damit nun wirklich „sein eigenes Nest beschmutzte“. Tatsächlich fiel die Schilderung der äußeren Züge Christian Buddenbrooks keineswegs so aus, dass Friedel Mann sich geschmeichelt gefühlt haben könnte:

Christian hatte sich durchaus nicht verschönt. Er war hager und bleich. Die Haut umspannte überall straff seinen Schädel, zwischen den Wangenknochen sprang die große, mit einem Höcker versehene Nase scharf und fleischlos hervor, und das Haupthaar war schon merklich gelichtet. Sein Hals war dünn und zu lang, und seine mageren Beine zeigten eine starke Krümmung nach außen. Übrigens schien sein Londoner Aufenthalt ihn am nachhaltigsten beeinflusst zu haben, und da er auch in Valparaiso am meisten mit Engländern verkehrt hatte, so hatte seine ganze Erscheinung etwas Englisches angenommen, was nicht übel zu ihm paßte. Es lag etwas davon in dem bequemen Schnitt und dem wolligen, durablen Stoff seines Anzuges, in der breiten und soliden Eleganz seiner Stiefel und in der Art, wie sein rotblonder, starker Schnurrbart mit etwas säuerlichem Ausdruck ihm über den Mund hing. Ja selbst seine Hände, die von jenem matten und porösen Weiß waren, wie die Hitze es hervorbringt, machten mit ihren rund- und kurzgeschnittenen saubereren Nägeln aus irgendwelchen Gründen einen englischen Eindruck. (GW I, 236)

Das vermeintliche Vorbild, Friedrich Wilhelm Leberecht Mann, entwickelte sich in der Tat „zum schrulligen Tunichtgut, verkehrte schon in Lübeck nicht in angemessener Gesellschaft, machte auf St. Pauli in Hamburg Schulden und konnte sich in den kaufmännischen Beruf seiner Familie durchaus nicht fügen“²¹. Noch Klaus Mann beschrieb in seinem Lebensbericht *Der Wendepunkt* seinen Großonkel Friedel als „einen neurotischen Tunichtgut, der sich in der Welt herumtrieb und über eingebilddete Krankheiten klagte.“²² Thomas Mann konnte in den Notizbüchern unter „Züge für Christian“ über seinen Onkel vermerken: „Obgleich es oft genug in Wirklichkeit nicht zum besten um ihn stand, lebte er für gewöhnlich doch eigensinnig drauf los. Und während er sich keinen der Genüsse entgehen lässt, die die Gesundheit gestattet, verlangt er andererseits auch die Vorteile, die man der Krankheit gewährt.“ (Nb

²¹ Klaus SCHRÖTER: Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1964, S. 10.

²² Klaus MANN: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 10.

I, 78)²³ So kennzeichnet die psychologische Charakterisierung, die freilich vermittelt – aus dem Mund seines Romanbruders Thomas in belehrender Weise an die Adresse der gemeinsamen Schwester Tony – erfolgt, Christian Buddenbrook vordergründig keineswegs als einen Sympathieträger des Romans:

Christian ist herzlich indiskret – es ist schwer, es auszudrücken. Ihm fehlt etwas, was man das Gleichgewicht, das persönliche Gleichgewicht nennen kann. Einerseits ist er nicht imstande, taktlosen Naivitäten anderer Leute gegenüber die Fassung zu bewahren. Er ist dem nicht gewachsen, er versteht nicht, es zu vertuschen; er verliert ganz und gar die Contenance. Aber andererseits kann er auch in der Weise die Contenance verlieren, daß er selbst in das unangenehmste Ausplaudern gerät und sein Intimstes nach außen kehrt. Das mutet manchmal geradezu unheimlich an. Ist es nicht, wie wenn einer im Fieber spricht? Dem Phantasierenden fehlt in der ganz gleichen Weise die Haltung und die Rücksicht. Ach, die Sache ist ganz einfach die, daß Christian sich zuviel mit sich selbst beschäftigt, mit den Vorgängen in seinem Inneren. Manchmal ergreift ihn eine wahre Manie, die kleinsten und tiefsten dieser Vorgänge ans Licht zu ziehen und auszusprechen. Vorgänge, um die ein verständiger Mensch sich gar nicht bekümmert, von denen er gar nichts wissen will, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sich genieren würde, sie mitzuteilen. [...] Es wird immer Menschen geben, die zu diesem Interesse an sich selbst, diesem eingehenden Beobachten ihrer Empfindungen berechtigt sind, Dichter, die ihr bevorzugtes Innenleben mit Sicherheit und Schönheit auszusprechen vermögen und damit die Gefühlswelt der anderen Leute bereichern. (GW I, 240)

Die einseitige Darstellung seiner Sensibilität kulminiert im Roman in Christians emotionalem Ausbruch während seines Streitgesprächs mit Thomas anlässlich der Nachlassverwaltung der Konsulin. Er instrumentalisiert die nervösen Leiden seinerseits zur Verteidigung seiner Wesensart:

Hast du vielleicht in Hamburg mit Gelenkrheumatismus auf den Tod gelegen?! Hast du nach jeder kleinsten Unregelmäßigkeit eine Qual in deinem Körper auszuhalten, die ganz unbeschreiblich ist?! Sind vielleicht an deiner linken Seite alle Nerven zu kurz?! Autoritäten haben mich versichert, daß es bei mir der Fall ist! Passieren dir vielleicht solche Dinge, daß, wenn du in der Dämmerung in dein Zimmer kommst, du auf deinem Sofa einen Mann sitzen siehst, der dir zunickt und dabei überhaupt gar nicht vorhanden ist?! (GW I, 531)

²³ Vgl. Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918. Frankfurt/M. 1975, S. 316. Vgl. Sonja MATTHES: Friedrich Mann oder Christian Buddenbrook. Eine Annäherung. Würzburg 1997, S. 57.

Bei allem Entsetzen und Unverständnis, das Christians Ausführungen bei den Familienmitgliedern im Roman hervorruft, kommt dem aufmerksamen Leser die zuletzt geschilderte Situation durchaus vertraut vor. Schließlich nimmt diese kurze Andeutung eine Episode voraus, die in einem späteren Werk eine zentrale Rolle spielen sollte. Christian Buddenbrook erwähnt die „Vision im Steinsaal“ fast beiläufig im Streitgespräch mit seinem Bruder Thomas. Ob dies nun vordergründig psychologisch motiviert sein mag, indem er Eindruck schinden oder Verständnis für seine nervliche Konstitution wecken will – dieses Detail erscheint keineswegs unwichtig oder belanglos, zumal im Fortgang der Romanhandlung zweimal darauf angespielt wird.²⁴

So einseitig ALBERTS, dessen Buch Friedel Mann so nachhaltig verstört hatte, auch den Autor Thomas Mann abzuqualifizieren versuchte, indem er Sympathien mit der Figur des Christian Buddenbrook sowie vor allem Mitleid mit dessen Vorbild Friedel Mann bekundete, so erscheint seine frühe Einschätzung zumindest teilweise richtig – insofern nämlich, als das Verhältnis des Autors zu einzelnen Aspekten der Persönlichkeit des Christian betroffen ist:

Vergleicht man diesen Charakter des Christian mit dem Dichter selbst, so erkennt man ohne weiteres die Verwandtschaft. Man sieht, daß gerade jene Eigenschaften, die so bezeichnend für den Künstler Thomas Mann waren, hier bis zu ihrer einseitigsten, äußersten Entwicklung getrieben sind. Christian besitzt jene Gabe der parodistischen Nachahmung, er hat jene Tendenz zum Krankhaften, Häßlichen; er verrät jene vollendete Fühllosigkeit und moralische Indifferenz ... Bei Christian ... entwickeln sich jene Züge ungehindert, sie steigern sich, nehmen immer krankhaftere abstoßendere Formen an und enden schließlich in einem allgemeinen Zusammenbruch.²⁵

Doch von einem Zusammenbruch im Leverkühnschen Sinne kann dennoch kaum die Rede sein. Ebenso gibt es keinerlei Anlass, in Christian Buddenbrooks Erscheinung einen dämonischen Abgesandten oder gar den Teufel selbst zu entdecken. Schon gar nicht bedeutet diese Vision für Christian Buddenbrook in irgendeiner Form eine Änderung oder Steigerung seiner Anlagen. Sie zeitigt

²⁴ Nach der ersten Erwähnung, bei der Christian „auf [s]einem Sofa einen Mann sitzen [sieht], der dir zunickt und dabei überhaupt gar nicht vorhanden ist“ (GW I, 578), heißt es später, „daß Christian jetzt mehr als jemals Herr seiner Zeit war, denn [...] das Trugbild eines Mannes, der in der Dämmerung auf seinem Sofa saß und ihm zunickte, hatte sich erfreulicherweise nicht wiederholt.“ (GW I, 663). Und zuletzt fragt Thomas sich, ob „er nun gut oder schnöde gehandelt, indem er den Leiden Christians, seiner ‚Qual‘, dem nickenden Manne, der Spiritusflasche, dem offenen Fenster, stets nur kalte Verachtung entgegengesetzt hatte“. (GW I, 686) Vgl. Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918. Frankfurt/M. 1975, S. 295. Siehe auch Kap. 6.6.2.

²⁵ Wilhelm ALBERTS: Thomas Mann und sein Beruf, hier zit. n.: Sonja MATTHES: Friedrich Mann oder Christian Buddenbrook. Eine Annäherung. Würzburg 1997, S. 67. Zur ALBERTS'schen Voreingenommenheit gegenüber dem Werk Thomas Manns vgl. auch Kap. 4.3.

keine Leistungssteigerung durch Intoxikation, erst recht keine künstlerische Inspiration. In dieser Hinsicht muss er als Dilettant gelten, dessen künstlerische Fähigkeit sich auf die parodistische Imitation zur Erheiterung der Gesellschaft beschränkt. Er reiht sich ein in die Schar der Mannschen Nebenfiguren, die mit ihren Halbbegabungen allenfalls gesellschaftliche Koketterie betreiben und später im *Doktor Faustus* die Salons bevölkern.²⁶

Dementsprechend handelt es sich bei Christians „Mann auf dem Sofa“ in erster Linie um ein Leitmotiv zur Charakterisierung der Romanfigur. Die Übertragung der „Vision im Steinsaal“ auf Christian Buddenbrook macht also deutlich, dass Thomas Mann seine Romanfiguren keineswegs einseitig an einzelnen konkreten Vorbildern orientierte. Stattdessen entlieh er Verwandten und Bekannten aus seinem persönlichen Lebensumfeld – und auch sich selber – verschiedene Züge und Erfahrungen, die er seinen Figuren aufmontierte. Die Episode von der Erscheinung eines Unbekannten ist keineswegs das einzige Detail, das von Thomas Mann selbst auf Christian Buddenbrook übertragen wurde.²⁷

Im brüderlichen Verhältnis zwischen Thomas und Christian Buddenbrook nimmt Thomas Mann eine ähnliche „Zweiteilung des Autors“ vor wie später im *Doktor Faustus* durch die Verteilung autobiographischer Elemente auf Leverkühn und Zeitblom.²⁸ Nicht umsonst darf Thomas Buddenbrook gegenüber seinem Bruder Christian eine ähnliche Abgrenzung vornehmen, wie sie dann auch im Altersroman wirksam werden wird: „Ich bin geworden, wie ich bin [...], weil ich nicht werden wollte wie du. Wenn ich dich innerlich gemieden habe, so geschah es, weil ich mir vor dir hüten muss, weil dein Sein und Wesen eine Gefahr für mich ist.“ (GW I, 580) Auch hier schon handelt es sich um nicht weniger als die literarische Gestaltung der möglichen Varianten seiner eigenen Existenz:²⁹

²⁶ Vgl. hierzu: Heinz Peter PÜTZ: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn 1963, S. 109.

²⁷ So ist in den Notizbüchern der Eintrag „Christian Schluckbeschwerden“ (Nb I, 118) zu finden, der später ins Material für die *Buddenbrooks* in die „Krankheitszüge für Christian“ aufgenommen wurde. Im Roman gehören diese von Kind auf zu den eingebildeten Krankheitssymptomen, werden ebenfalls mehrfach leitmotivisch erwähnt (GW I, 263, 663 u. a.) und dienen dazu, die Romanfigur zu charakterisieren. Dabei handelt es sich um ein Phänomen, das vom Autor auf die Figur übertragen wurde wie die Tatsache, dass dieser das Studium an der Universität als großes Theater empfand: „Ja, Tom’, sagte Christian nachdenklich, ‚ich würde wahrhaftig lieber studieren! Auf der Universität, weißt du, das muß sehr nett sein Man geht hin, wenn man Lust hat, ganz freiwillig, setzt sich und hört zu wie im Theater ...’“ (GW I, 320).

²⁸ Zur Zweiteilung im *Doktor Faustus* vgl. ausführlich Kap. 6.5.3, zum Motiv des Wegscheids, wie es im Roman von der Teufelsverschreibung dann wirksam wird, vgl. Kap. 6.6.3.

²⁹ Die Wahl des Vornamens Thomas für die Hauptfigur, der ursprünglich wie seine Vorväter „Johann“ hatte heißen sollen, verdankt sich wohl weniger Gründen autobiographischer Projektion, sondern weit eher der aramäischen Bedeutung „Zwilling“, wie ein Eintrag Thomas Manns in sein Notizbuch bezeugt: „Thomas = griechisch Didymos“ (Nb I, 131). Damit ist wiederum ein Hinweis auf das wechselseitige, brüderlich-antagonistische Verhältnis und die geheime Verwandtschaft der Geschwister Buddenbrook gegeben. (Vgl.

Thomas Buddenbrook, von dem man meistens glaubt, er sei nun einfach ein Porträt, oder nicht einfach, aber doch mehr oder weniger ein Porträt von Senator Mann, dem Vater meines Vaters, ist auch das natürlich nicht. Wie es so geht in Romanen, in Künstlerbüchern – es geht alles durcheinander, beziehungsweise, es ist alles komponiert und in jeder dieser Gestalten in ‚Buddenbrooks‘, besonders aber im Thomas, ist ja auch sehr viel Thomas Mann drin, wie auch im Christian, wie auch in der Tony³⁰, wie in allen Figuren mehr oder weniger.³¹

So richtig Erika Manns Beobachtung ist, hat sie dabei aber den kleinen Hanno vergessen, der schon allein aufgrund seiner Stellung in der Generationenfolge zu den Personen gehört, in denen sich sein Autor als autobiographischer Erzähler selbst spiegelt und seine eigene Existenz variierend literarisiert. Zwar war in einer der frühesten Äußerungen Thomas Manns zur Konzeption der *Buddenbrooks* in einem Brief an Otto Grautoff von Ende Mai 1895 noch der jüngere Bruder Viktor für die Rolle vorgesehen, die im Roman dann Hanno als Vertreter der vierten Generation spielt: „Was Wunder, wenn endlich der dritte, spätgeborene, Sohn der vagsten Kunst gehören wird, die dem Intellect am fernsten steht, zu der nichts als Nerven und Sinne gehören und gar kein Gehirn, – der Musik? – Das nennt man Degeneration. Aber ich finde es verteufelt

Herbert LEHNERT: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 70).

³⁰ Bei der Hundertjahrsfeier der Firma in den *Buddenbrooks* hat Tony ein Bild vorbereitet, das Porträts der vier Firmenchefs zeigt. (GW I, 481f.) Darüber ist der Spruch vom Ahnherrn der Buddenbrooks zu lesen, den auch Thomas Mann selbst von seinem Vater brieflich übermittelt bekommen hat: „Mein Sohn, sey mit Lust bey den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, daß wir bey Nacht ruhig schlafen können.“ (Vgl. dazu ausführlich Hermann PONGS: Das Bild in der Dichtung. Bd. 3: Der symbolische Kosmos der Dichtung. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 422).

³¹ Zit. n.: Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 92f. Was das Verhältnis zu seinem Protagonisten angeht, schrieb Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* rückblickend über sein Jugendwerk, „welches eben bis zu dem Punkte gediehen war, dass es galt, Thomas Buddenbrook zu Tode zu bringen. Ihm, der mir mystisch-dreifach verwandten Gestalt, dem Vater, Sprössling und Doppelgänger, schenkte ich das teure Erlebnis, das hohe Abenteuer, in sein Leben, dicht vor dem Ende, wob ich es erzählend ein ...“ (GW XII, 72) Gemeint ist die Schopenhauer-Lektüre, von der er an gleicher Stelle berichtet: „So liest man nur einmal. Das kommt nicht wieder.“ Vgl. hierzu Kapitel 2.3. In diesem Zusammenhang sei EICKHÖLTER zitiert: „Es sind somit drei Quellen der literarischen Gestalt zu bedenken: den Vater, die eigene Person und einen erfundenen, neugeschaffenen Anteil. Worin diese Anteile bestehen und wie sie gemischt sein könnten, wird immer neu zu erörtern sein, je nach dem Stand der Quellenkenntnisse, die einer Diskussion zur Verfügung stehen.“ (Manfred EICKHÖLTER: Senator Mann und Thomas Buddenbrook als Lübecker Kaufleute. Historische Quellen und literarische Gestaltung, in: EICKHÖLTER/ WISSKIRCHEN (Hrsg.): *Buddenbrooks* (2000), S. 74-99, hier S. 75).

nett.“³² Im Roman jedoch sind nicht nur Thomas Manns negative Schulerfahrungen aus frühester Zeit, sondern auch noch die Zahnprobleme, die ihn während seines ganzen Lebens begleiteten, auf die Figur des Hanno Buddenbrook übertragen.³³ Nimmt die Figur des Hanno in der Generationenfolge der Buddenbrooks eigentlich Thomas Manns Platz ein, schließt allerdings dessen früher Tod in jungen Jahren bei aller Sympathie eine allzu enge Identifikation aus.³⁴ Es findet hier also noch eine weitere „Zweiteilung des Autors“ statt, wie sie später für den *Doktor Faustus* konstitutiv werden sollte: Indem der Musiker stirbt, der Dichter – im Falle des *Doktor Faustus* der Biograph und Erzähler – überlebt, mag auch für Kai der Satz gelten: „Es ist mir, *als stände und lebte ich für ihn*, statt seiner [...].“ (GW VI, 337)³⁵ Völlig zurecht hat HEFTRICH bemerkt, dass „das jahrzehntelang unentdeckte Urmuster der geheimen Identität sich in ‚Buddenbrooks‘ findet. Mit Hannos Tod vollendet sich das Verhängnis des Verfalls, aber der von ihm geliebte und ihn liebende Freund Kai wird den Roman vom Verfall der Familie schreiben.“³⁶ Im *Doktor Faustus* wird es Adrian Leverkühn sein, in dessen Person sich das Verhängnis des Verfalls vollendet, und dem ihn liebenden Chronisten Serenus

³² Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 51.

³³ Vgl. Nb I, 197 und den Brief Thomas Manns an Bruder Heinrich vom 25.3.1901 über seine aktuellen Probleme mit Zahnbeschwerden: „Ich habe mich schon bei einem als schneidig bekannten Dentisten gemeldet und werde mir eine nachhaltige Narkose ausbitten, während der dann alles irgendwie zweifelhafte heraus’gegraben’ werden mag. Die Execution muß in den nächsten Tagen vor sich gehen. Hoffentlich hat sich der Fall durch die Verschleppung nicht allzu sehr complicirt, und hoffentlich geht die Chloroformirung einigermaßen glatt vonstatten.“ (Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1968, S. 23).

³⁴ Hanno ist im fertigen Roman dann auch Musiker und nicht Literat wie Thomas Mann selbst, der nach eigener Aussage ein „in die Literatur versetzter Musiker“ (Br II, 574) sei (siehe ausführlich Kap. 3). Hannos Affinität zur Musik und die Erscheinung Christians, bei der es keineswegs „verteufelt nett“ zugeht, werden fünfzig Jahre später in einer Romanfigur vereinigt, wenn nämlich der Komponist Leverkühn ebenfalls einen „Mann auf dem Sofa“ zu Gast hat (vgl. dazu Kap. 6.6).

³⁵ Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.1.4 und 6.5.3.

³⁶ Eckhard HEFTRICH: Die offene Wunde. Vor fünfzig Jahren vollendete Thomas Mann den „Doktor Faustus“, in: Frankfurter Allgemeine, 1.2.1997, S. B4. Im Roman treten drei Nebenfiguren auf, die den „Verfall einer Familie“ reflektierend begleiten. Kann Jean Jacques Hoffstede als Freund Johann Buddenbrooks zur ältesten Generationen gerechnet werden, „begleitet“ Sigismund Gosch sowohl Jean als auch Thomas, während Hannos einziger Schulfreund Kai Graf Mölln zur letzten Generation zählt. Kai schreibt eine Erzählung in der Art von „Fall of the House Usher“ (vgl. GW I, 720f.), also auch eine Untergangs- bzw. Verfallsgeschichte einer Familie. Entsprechend liest sich die Beschreibung seiner Erzählungen wie eine Selbstcharakterisierung von Thomas Manns Frühwerk: „Kais Geschichten waren anfangs kurz und einfach, wurden dann aber kühner und komplizierter und gewannen an Interesse dadurch, daß sie nicht gänzlich in der Luft standen, sondern von der Wirklichkeit ausgingen und diese in ein seltsames und geheimnisvolles Licht rückten ...“ (GW I, 520) Vgl. hierzu ausführlich Kap. 5.1.

Zeitblom fällt die Aufgabe zu, den Roman vom Verfall des Künstlers und dem Untergang Deutschlands zu schreiben.³⁷

In einer Sondersendung der Radioübertragungen an *Deutsche Hörer* vom April 1942 äußert sich Thomas Mann über den Zusammenhang zwischen sich und seinem Zeitalter, der ihm nicht nur in den *Buddenbrooks* literarisch bedeutsam wurde – er trifft auch auf den *Doktor Faustus* zu, den er 1943 unter dem Eindruck des Zusammenbruchs Deutschlands zu schreiben begann: „Der Untergang eines Zeitalters braucht nicht der Untergang dessen zu sein, der in ihm wurzelt und der ihm entwuchs, indem er es schilderte.“ (GW XI, 1035)³⁸

2.3 Bogenlinien und Kreise

In einem Interview mit der Stockholmer Tageszeitung „Svenska Dagbladet“, das am 20.5.1949 veröffentlicht wurde, erzählte Thomas Mann, „daß er seine ‚Buddenbrooks‘ ein halbes Menschenalter lang nicht vom Bücherbord genommen und gelesen hat, daß es ihm jetzt sehr entlegen vorkommt, aber daß im ‚Doktor Faustus‘ dennoch gewisse Dinge aus dem Jugendwerk wiederkehren“³⁹ Der Rückbezug auf sein erfolgreiches Romandebüt war ihm noch bei der Arbeit am *Doktor Faustus* durchaus klar. Am 16.1.1944 schrieb er an Erich von Kahler, er sei „nach Vorlesungen auf die Bogenlinie hingewiesen worden, die von den alten ‚Buddenbrooks‘ dazu hinüberführen soll“. (Br II, 348/ DüD III, 18)

Auch rückblickend griff er in einem Brief an Ferdinand Lion vom 27.12.1950 den Zusammenhang zwischen den beiden Büchern noch einmal auf, „denn der Faustus schließt sich wirklich mit den jugendlichen ‚Buddenbrooks‘, rück- und rundläufig, zu einem Ring zusammen und sucht instinktiv, die Einheit, Geschlossenheit, *Festigkeit* des Lebenswerks zu sichern“. (DüD III, 260) Der Problemkreis der *Buddenbrooks* wird erweitert und rückwärts gedehnt zu den Anfängen. Wie Katia Mann feststellt, habe ihr Mann

[...] eine Wendung zurück vollzogen im ‚Doktor Faustus‘, in dem er heimgekehrt ist ins Deutsch-Altstädtische. Dieses Städtchen Kaisersaschern trägt ja auch, unter anderem, stark lübeckische Züge, und er hat eigentlich empfunden, daß er mit dem ‚Faustus‘ einen Kreis

³⁷ Die Verse, die der kleine Hanno im Schlaf murmelt (vgl. GW I, 463), sind ebenso Volksgut wie diejenigen, die später Echo vor sich hin sagen darf (vgl. GW VI, 617). Vgl. Hermann PONGS: Das Bild in der Dichtung. Bd. 3: Der symbolische Kosmos der Dichtung. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 425.

³⁸ Dieser Zusammenhang zwischen sich und seinem Zeitalter wurde ihm zum Thema seiner Romane und trifft nicht nur auf den *Doktor Faustus* zu, den er nur ein Jahr später unter dem Eindruck des Untergangs Deutschlands begann, sondern auch schon auf die *Buddenbrooks*, wo der Untergang des bürgerlichen Zeitalters in den „Verfall einer Familie“ übertragen dargestellt wird. (Vgl. Dirk HEISSERER: Thomas Manns Zauberberg. München 2000, S. 111).

³⁹ Volkmars HANSEN/ Gert HEINE (Hrsg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. Hamburg 1983, S. 292.

geschlossen hatte von den ‚Buddenbrooks‘ her. Der ‚Krull‘, dessen Anfänge ja vierzig Jahre zurücklagen, als er daran weiterarbeitete, war ganz andersartig; aber der ‚Faustus‘, auf einer anderen Ebene, kehrt gewissermaßen zu ‚Buddenbrooks‘ zurück.⁴⁰

Dabei wird den *Buddenbrooks* und der darin entwickelten Thematik vom Untergang einer gesellschaftlichen Lebensform noch im *Doktor Faustus* aus dem Mund des Winfried-Studenten Deutschlin das Urteil gesprochen, denn „eine Lebensform, die sich selber bespräche und untersuche, löse eben damit als Form sich auf, und wahre Existenz habe nur das direkt und unbewußt Seiende“. (GW VI, 155) Derart charakterisiert die Reflexivität als Auflösung das Frühwerk Thomas Manns, wie HONOLD festgestellt hat: „Diese Ambivalenz zu einem Markenzeichen ausbildend, beschrieben die von Thomas Mann ins Werk gesetzten Verfallsprozesse – der Doppelsinn des Prosa-Erstlings ‚Gefallen‘ schon annouciert das Programm, Sympathie als Abwärtsbewegung zu inszenieren – eine auf die Autorschaft bezogene, poetisch-narzißtische Reflexion.“⁴¹ Dennoch wird von Seiten der anderen Studenten prompt Widerspruch eingelegt, denn „mit dem bloßen Sein in Dumpfheit und Unbewußtheit [...] sei gar nichts getan, und heutzutage müsse man in Bewußtheit seinen Mann stehen und mit artikuliertem Selbstgefühl seine spezifische Lebensform behaupten“. (GW VI, 156)⁴²

In diesem Sinne hatte Thomas Mann für seinen Romanerstling ursprünglich den Titel „Abwärts“ erwogen,⁴³ der jedoch das Thema des Verfalls allzu deutlich in

⁴⁰ Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 95.

⁴¹ Alexander HONOLD: Der Grossschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für Germanistik, N. F., Jg. 4, Nr. 2 (1994), S. 350-365, hier S. 350.

⁴² Thomas Manns eigenstes Anliegen ist zwar die *Décadence*, vor allem aber geht es ihm um die Überwindung derselben. Entsprechend äußert er sich über seine Zeitgenossen: „Hier ist unsere Gefahr, rascher zu veralten, als nötig wäre. Das Interesse, das, au fond, die Generation beherrscht, zu der Hauptmann, Hofmannsthal und ich gehören, ist das Interesse am Pathologischen. Die Zwanzigjährigen sind weiter. Hauptmann sucht eifrig Anschluß. Jemand sollte zählen, wie oft im Griechischen Frühling ‚gesund‘ vorkommt. Auch Hofmannsthal wird sich auf seine Art zu arrangieren suchen. Die Forderung der Zeit ist, alles, was irgend gesund ist in uns, zu kultivieren.“ (Zit. nach Hans WYSLING: ‚Geist und Kunst‘. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay‘, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 123-233, hier S. 142). Vgl. Joëlle STOUPY: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adalbert von Chamisso, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 99-112, hier S. 101.

⁴³ Kaum kann es sich um eine Gedächtnislücke handeln, wenn Thomas Mann den ursprünglich für den Roman vorgesehenen Titel vergessen haben will, als er sich gegen eine von verlegerischer Seite vorgeschlagene reißerischere Überschrift für *Lübeck als geistige Lebensform* wehrt und an Ida Boy-Ed am 22. 6. 1926 schreibt: „Fischer hat auch nicht verlangt, daß ich ‚Buddenbrooks‘ ‚Dem Abgrunde zu‘ nennen sollte.“ (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn.

den Vordergrund gerückt hätte – offenbar entgegen der Intention, erst im Roman die darzustellende Entwicklung aufzuzeigen.⁴⁴ So sollte laut REED „die These des Verfalls nur mehr den Untertitel, Substanz und Aura der Familie Buddenbrook dagegen den Haupttitel“ liefern.⁴⁵

Zu den wesentlichen Vorbildern der *Buddenbrooks* ist BRANDES' „Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts“ zu zählen, das sich in der Ausgabe von 1900 in Thomas Manns Besitz befand und dessen Versuch, einen „Grundriß zu einer Psychologie der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“⁴⁶ zu geben, ihn fasziniert haben musste. Bei Brandes fand er immerhin auch jenes türkische Sprichwort, das in seinen Notizbüchern als früheste Aufzeichnung zum Thema *Buddenbrooks* und aufgrund des Inhalts gewissermaßen als Keimzelle des Romans gelten kann: „Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.“⁴⁷

Brandes vertrat die Auffassung, dass in der gleichen Weise, „wie die Romantik in Realismus und Erforschung der Wirklichkeit übergang“, die Poesie ihre „phantastischen Fahrten kreuz und quer durch den Raum“ aufgab und „zu verstehen wie zu erfinden suchte“, um der Realität zu entsprechen, und der Roman auf diesem Wege zur „Psychologie“ werde. Die von Brandes vertretene These, der Romanschriftsteller schließe aus dem „beobachteten Charakter auf

Frankfurt/M. 1975), hier S. 235). Dabei handelt es sich pikanterweise um ein Zitat aus Goethes *Faust*: „Bin ich der Flüchtling nicht? Der Unbehauste?/ Der Unmensch ohne Zweck und Ruh./ Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,/ Begierig wütend, nach dem Abgrund zu?“ (V. 3348ff.) (Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. III, S. 33). Als Motto für die *Buddenbrooks* hatte er ursprünglich ein Platen-Zitat erwogen, wie er Otto Grautoff in einem Brief vom 25.10.1898 erzählte: „Erlitten hat das bange Herz/ Begier und Furcht und Graun.“ (Thomas Mann: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975), S. 106f.). Vgl. Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 35.

⁴⁴ Ob der Name „Buddenbrook“ tatsächlich auf eine Nebenfigur in Fontanes *Effi Briest* zurückgeht, muss wohl ungeklärt bleiben. Thomas Mann selbst bemerkte dazu in einem Brief an Bernt Richter vom 10.7.1952: „Zur Zeit von ‚Buddenbrooks‘ habe ich gerade die späten Werke Fontane's, Effi Briest, Stechlin, Poggenpuhls etc. die mich dann so sehr entzückten, nicht gekannt. Den Namen Buddenbrook wählte ich, weil es mir um einen niederdeutschen und dabei nicht komisch klingenden Familiennamen zu tun war. Ich war dann sehr überrascht, bei Fontane einen Herrn von Buddenbrook zu finden, da ich geglaubt hatte, die adelige Form des Namens sei v. Buddenbrock. Ich bezweifle noch heute, daß Buddenbrook anders als bürgerlich vorkommt.“ (DüD I, 128) Siehe dazu ausführlich Peter de MENDELSSOHN: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918*. Frankfurt/M. 1975, S. 264ff.

⁴⁵ Terence James REED: *Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns*, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): *Thomas Mann und seine Quellen* (1991), S. 60.

⁴⁶ Georg Brandes: *Die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1924. Bd. 1, S. 1.

⁴⁷ Brandes, ebd., Bd. 5, S. 183. Vgl. Nb I, 49.

dessen mögliche Handlungen“,⁴⁸ sowie die von ihm zitierte Aussage Henrik Ibsens – „Wollt ihr Objektivität, so geht zu den Objekten!“⁴⁹ – versuchte Thomas Mann dann ja auch in seinem Roman zu realisieren.

Zu den von Brandes vertretenen Vorstellungen gehörte zudem, dass er Kunst keinen eigenen Wert, sondern lediglich Dokumentationscharakter beimaß. Dies kam Thomas Mann eigener Auffassung sehr entgegen, der ja mit den *Buddenbrooks* noch nicht explizit den „Roman seiner Epoche“ schreiben wollte, aber dennoch anhand des Verfalls einer Familie den allgemeinen Verfall transparent machen wollte. Entscheidend war für ihn der Hinweis, dass einzelne Details stellvertretend für allgemeine Zusammenhänge stehen und Einzelfiguren als Repräsentanten ihrer Epoche eingesetzt werden konnten.⁵⁰

Dementsprechend schrieb Thomas Mann nach Beendigung der Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* seinem Jugendfreund Grautoff am 21.7.1897, er habe jetzt endlich „Mittel und Wege gefunden, mich auszusprechen, auszudrücken, mich künstlerisch auszuleben“, und brauche nicht mehr „fürs Kämmerlein“ ein Tagebuch zu führen, sondern könne jetzt „*novellistische*, öffentlichkeitsfähige Formen und Masken“ verwenden.⁵¹ Auf dem Weg von seinen frühen Novellen zu seinem Erstlingsroman *Buddenbrooks* habe er denn auch laut REED den

⁴⁸ Brandes, ebd., Bd. 3, S. 253.

⁴⁹ Brandes, ebd., Bd. 1, S. VIII. Zu Thomas Manns Übernahmen von Brandes vgl. Uwe EBEL: *Die Kunst als Welt der Freiheit. Studien zu Werkstruktur und Werkabsicht bei Thomas Mann*. Metelen/Steinfurt 1991 (Wissenschaftliche Reihe 4), S. 160-188.

⁵⁰ Die Faust-Topik ist auch in den *Buddenbrooks* präsent, wenn es etwa von Gerda Arnoldsen, die im Geiste und in der Musik eine entfernte Verwandte Leverkühns ist, heißt: „Diese Frau, deren Wesen so kühl, so eingezogen, verschlossen, reserviert und ablehnend war, und die nur an ihre Musik ein wenig Lebenswärme zu verausgaben schien, erregte unbestimmte Verdächtige. Die Leute holten ihr bisschen verstaubte Menschenkenntnis hervor, um sie gegen Senator Buddenbrooks Gattin anzuwenden. Stille Wasser waren oft tief. Mancher hatte es faustdick hinter den Ohren.“ (GW I, 644) Von Leverkühns Vater dagegen heißt es nach den Worten des Teufels, er habe „es hinter den Ohren, mochte immer gern die elementa spekulieren“ (GW VI, 352), so dass man sich unwillkürlich fragt, ob es sich um eine bewusste Auslassung Thomas Manns handelt. (Vgl. Heinz Peter PÜTZ: *Die teuflische Kunst des ‚Doktor Faustus‘ bei Thomas Mann*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82 (1963), S. 500-515, hier S. 504f.).

⁵¹ Thomas Mann: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, hier S. 97. MAAR meint hierzu: „Die Bemerkung ist markant, viel markanter, als sie immer verstanden wird; nicht nur, weil er zwischen Wahrheit und Dichtung keine Kluft anerkennt und die Erzählung ihm das Tagebuch ersetzt, nicht nur, weil er ein künftiges Werk ganz unter das Zeichen der Maskierung und der Camouflage rückt [...]“ (Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 44). Seiner Auffassung nach bestehe keine Kluft zwischen Dichtung und Wahrheit; die Erzählung ersetze das Tagebuch oder die Autobiographie, die Thomas Mann nie geschrieben habe. Dabei haben die erhaltenen Tagebücher über die Bedeutung für die biographische Forschung und den Rang als zeitgeschichtliches Dokument hinaus einen literarischen Wert, der manche Forscher zurecht dazu bewogen hat, sie als gleichbedeutend neben die großen Romanwerke Thomas Manns zu stellen. Vgl. hierzu ausführlich Kap. 5.3.

erzähltechnischen Fortschritt von „einfacher Verulkung“ zu „Manier“ und Stil gemacht.⁵² Nach HONOLDS Auffassung bewährte sich dessen Beherrschung „in den ‚Buddenbrooks‘ in einem kalkulierten Einsatz von ‚Phrasen‘, der die jeweiligen Sprecher nicht platterdings als Karikaturen denunzierte, sondern Eigenleben gewinnen ließ.“⁵³ In seiner Rede über *Lübeck als geistige Lebensform* anlässlich des 700. Jahrestages der Gründung der Stadt erinnerte Thomas Mann nicht zufällig an die „Ausschreitung“ seines Onkels:

Vor allem war es nicht Lyrik mehr und klingendes Hochgefühl, es war psychologische Prosa, es war ein naturalistischer Roman, und statt jenes priesterlichen Schönheitsidealismus, der der guten alten Trave so kleidsam zustatten gekommen war, erzählte er auf teils düstere, teils komische Art von Lebensdingen, von Geburten, Taufen, Hochzeiten und bitteren Sterbefällen, vermischte er pessimistische Metaphysik mit einer satirischen Charakteristik, die im ersten Augenblick, und nicht nur im ersten, als das Gegenteil von Liebe, Sympathie, Verbundenheit wirken mußte, so sehr als das Gegenteil, daß hierzuhaus dem viel angeführten Wort von dem Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt, nur wenige zu widersprechen wagten. [...] Vielleicht wagte nicht einmal der junge Autor und Uebeltäter selbst, ihm zu widersprechen. Ihm war es ja, offen gestanden, wirklich nicht um eine Glorifikation Lübecks zu tun gewesen, sondern um den aus allen literarischen Zonen und außerdem von Wagner her beeinflussten Versuch eines Prosa-Epos, in das er die recht unlübeckischen geistigen Erlebnisse einströmen ließ, die seine zwanzig Jahre erschüttert hatten: den musikalischen Pessimismus Schopenhauers, die Verfallspsychologie Nietzsches, und dessen örtlich-stoffliches Teil ihn im Grunde wenig begeisterte. Dieses hatte sich ihm angeboten als das, was er beherrschte, womit er sein ernstes Spiel treiben mochte; es war, wie es in ‚Dichtung und Wahrheit‘ heißt, ‚das Nächstvergangene, das in vermögender Jugendzeit der Genius ihn antrieb, festzuhalten, zu schildern und kühn genug zu günstiger Stunde öffentlich aufzustellen‘. (GW XI, 379)

Allem Anschein nach hatte Thomas Mann seine Lektion gelernt. Dennoch konnte er wiederum nicht anders, als sich und seine Verfahrensweise in einen historischen Zusammenhang zu stellen und dadurch zu rechtfertigen. Aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* hatte er sich jene Textpassage in seinem Notizbuch aufgeschrieben (Nb II, 252)⁵⁴, an die er sich nicht nur in den

⁵² Vgl. Terence James REED: Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 57.

⁵³ Vgl. Alexander HONOLD: Der Grossschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für Germanistik, N. F., Jg. 4, Nr. 2 (1994), S. 354.

⁵⁴ Im Original heißt es bei Goethe in *Dichtung und Wahrheit*: „Glücklicherweise hatte der Genius schon früher dafür gesorgt, und ihn angetrieben, in vermögender Jugendzeit das Nächstvergangene festzuhalten, zu schildern und kühn genug zur günstigen Stunde öffentlich

Buddenbrooks gehalten hat, sondern die er auch bei verschiedener Gelegenheit immer wieder zitierte und seither in jedem Zusammenhang verwendete, in dem ihm gerade der Hinweis auf „das Nächstvergangene“ passend erschien, seinen Rückgriff auf eigene Erfahrungen literarisch zu verklären.⁵⁵ Entsprechend schrieb er in *Bilse und ich* über das Verhältnis zwischen Erlebtem und Gestaltetem:

Das Leiden sollte umsonst gewesen sein? Es sollte umsonst der Kunst verlorengelassen werden? So vieles geht ja verloren! So viel wird erlebt und erlitten, was niemals gestaltet wird! Aber was davon Form und eigenes Leben gewann, das Werk, das ein Künstler in Schmerzen tat, – er sollte es nicht offenbar machen, es sollte ihm keinen Ruhm bringen dürfen? So spricht der Ehrgeiz. So *rechtfertigt* sich aller Ehrgeiz ... (GW X, S. 21)

Für *Fiorenza* hatte er sich eine Idee notiert, in der die Isolation des großen Menschen zum Ausdruck kommen und durch das Leiden gerechtfertigt werden sollte: „Der *Egoismus*, durch den die großen Männer zur Herrschaft gelangen, ist eine Verhärtung durch das Leiden, – denn *jeder* Große ist ein Leidender. ‚*Ihr* – mögt selbst zusehn ... Ihr habt es so viel leichter, so viel besser auf Erden ...‘ – “ (Nb II, 36) In ähnlicher Weise ließ er auch Schiller in der Erzählung *Schwere Stunde* vom Jahre 1905 sich in dessen einsamen Monolog an sein imaginäres Publikum richten:

Gekannt sein, – gekannt und geliebt von den Völkern der Erde! Schwatzet von Ichsucht, die ihr nichts wißt von der Süßigkeit dieses Traumes und Dranges! Ichsüchtig ist alles Außerordentliche, sofern es leidet. Mögt ihr selbst zusehen, spricht es, ihr Sendungslosen, die ihr's auf Erden so viel leichter habt! Und der Ehrgeiz spricht: Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen! ... (GW VIII, 376)⁵⁶

aufzustellen.“ (Johann Wolfgang Goethe: Dichtung und Wahrheit, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. IX, S. 541).

⁵⁵ So z. B. im Frühjahr 1928 unter dem Titel „Erfolg beim Publikum“ als Antwort auf eine Rundfrage der „Literarischen Welt“ zum Thema „Warum werden Ihre Bücher viel gelesen?“. Darin betont er „den Primat des ‚esse‘ vor allem ‚fieri‘“, was angesichts der Absicht der Umfrage nur als Verschleierung und Versuch Thomas Manns zu erklären ist, von seiner tatsächlichen Orientierung auf Erfolg beim Publikum und seiner Sucht nach Wirkung abzulenken: „Ein unehrliches Künstlertum, welches Wirkungen berechnete und erzielte, die ihm selber ein Spott, denen er selbst überlegen wäre und die nicht zuerst auch Wirkungen auf ihren Urheber wären, ein solches Künstlertum“, sagte ich, „gibt es nicht.“ (GW XI, 776)

⁵⁶ Laut TEBBEN benenne Thomas Mann „die eigentliche Qual des Kreativen: Er blockiert sich selbst. Er kommt mit der eigenen Größenvorstellung nicht mit. Das äußere sich in der Furcht vor Makeln und Schwächen, in Entkräftung infolge des Genieschauers, in der Vorstellung einer über das eigene Selbst hinausreichenden Größe des Werkes.“ (Karin TEBBEN: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt“.

Als Thomas Mann noch die Identifikation mit dem „sentimentalischen“ Schiller gepflegt hatte, ließ er diesen über sich und sein Werk reflektieren und bezeichnenderweise den Anteil der Arbeit am Werk hervorheben, denn „das Talent, meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre, das Talent ist nichts Leichtes, nichts Tändelndes, es ist nicht ohne weiteres ein Können“. (GW VIII, 381)⁵⁷ Darin verrät sich nicht zuletzt das Wissen darum, dass der Künstler im allgemeinen und Thomas Mann im besonderen auch bei privatesten Überlegungen immer den Blick auf das Publikum gerichtet hält.⁵⁸ Seine künstlerische Selbstrechtfertigung kommt in Schillers Versuch der Abgrenzung gegenüber dem „naiv“ schaffenden Goethe zum Ausdruck. So fragte er sich „dennoch, und jenem zum Trotz: Wer war ein Künstler, ein Dichter gleich ihm, ihm selbst?“ (GW VIII, 383)

Anlässlich seiner Rede *Versuch über Schiller* zum 150. Todestag des Dichters im Jahre 1955 schrieb Thomas Mann in einem Brief an die Ost-Berliner Zeitung „Sonntag“: „Die Skizze, die den schon kranken Dichter in seinem Arbeitszimmer zu Jena in nächtlichem Ringen mit dem gewaltigen Stoff des *Wallenstein* zeigt, ist mir persönlich auch immer lieb geblieben, und es freut mich, daß nach einem halben Jahrhundert der neue Gedenktag wieder die Aufmerksamkeit darauf lenkt.“ (Br III, 379) Dass eine Skizze, die gleichfalls den schon oder noch durch Krisen geschüttelten Dichter in seinem Arbeitszimmer zu München in vormittäglichem Ringen mit dem gewaltigen Anspruch des dichterischen Ruhms zeigt, ihm persönlich immer lieb geblieben ist, verwundert nicht, zumal er im selben Jahr einen eigenen Gedenktag, nämlich seinen 80. Geburtstag, begeht, der die Aufmerksamkeit auf sein gesamtes dichterisches Schaffen lenken sollte.

Diese späte Sympathiebekundung mit einem kleinen, vermeintlich unbedeutenden Frühwerk offenbart die Genugtuung eines fast 80jährigen, der angesichts seiner weltweiten Anerkennungen und Erfolge tiefe Zufriedenheit darüber empfindet, seine *Schwere Stunde* gemeistert, sein Leiden und seine künstlerischen Selbstzweifel, die er in der gleichnamigen Erzählung stilisiert dargestellt hat, überstanden zu haben. Trotz oder gerade wegen der damaligen ausgeprägten Identifikation mit Schiller kann er selbstgenügsam feststellen, den

Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904 – „Gabriele Reuter“, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 77-97, hier S. 84).

⁵⁷ In einem Exzerpt aus seiner Ausgabe der Briefe Hugo Wolfs hatte er sich vermerkt: „Wie recht hat Kleist, wenn er sagt: ‚Der Himmel gibt einem ein ganzes oder gar kein Talent; die Hölle hat mir meine halben gegeben.‘“ (Zit. n.: Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 89). Das Zitat lautet im Original so: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes, oder gar keins.“ (An Ulrike von Kleist, 5.10.1803, in: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. 7., erg. u. rev. Aufl. hrsg. v. Helmut Sembner. München 1984, Bd. 2, S. 736).

⁵⁸ Auch das Bedürfnis nach Resonanz beim Publikum ist werkfähig geworden, indem es in *Der Erwählte* heißt: „Man muß es nur nötiger haben als andere, dann macht man sich bei der Menschheit einen Namen.“ (GW VII, 246)

richtigen Weg, nämlich den der Hinwendung auf das große gemeinsame Vorbild Goethe, eingeschlagen und die angestrebte „Größe“ tatsächlich erreicht zu haben. Befand sich die frühere Identifikationsfigur des „sentimentalischen“ Schiller im Gegensatz zum „naiv“ schaffenden Goethe, wurde letzterer für Thomas Mann im Laufe seines Lebens mehr und mehr zum Leitbild.⁵⁹ Ausgerechnet „von Mangel an Naivität möchte ich nicht sprechen, denn zuletzt liegt Naivität dem Sein selbst, allem Sein, auch dem bewußtesten und kompliziertesten, zum Grunde“. Es scheint, im Falle des *Doktor Faustus* sei der alte Gegensatz endlich zur Versöhnung gelangt, indem

[...] der fast unschlichtbare Konflikt zwischen der Hemmung und dem produktiven Antriebe mitgeborenen Genies, zwischen Keuschheit und Leidenschaft [...] und das unbewußte Trachten, der 'Begabung', dem hervorbringenden Impuls das notwendige knappe Übergewicht zu verschaffen [...] sich mit ersten eigenen, wenn auch selbst noch völlig vorläufigen und vorbereitenden Gestaltungsversuchen zu verbinden anfangen. (GW VI, 203)

Als Gegensatz zwischen „Lebenskränklichkeit“ und „Kraft“ wird der Konflikt in einem Disput zwischen Ines Rodde und Helmut Institoris aufgenommen.⁶⁰ Thomas Mann konnte dabei auf eine alte Notiz zurückgreifen, in der er sich mit diesem Gegensatz auseinandergesetzt hatte,⁶¹ und es Zeitblom überlassen, aus der Distanz kommentierend Stellung zu beziehen und die Dialektik als „müßig und zeitgebunden“ abzutun, denn „der Wirklichkeit, nämlich dem selten geglückten und gewiß immer prekären Gleichgewicht von Vitalität und Infirmität, das offenbar das Genie ausmacht, schienen sie mir gar nicht gerecht zu werden“. (GW VI, 385) Da Zeitblom das Wort „offenbar“ auch an einer späteren Stelle gebraucht, um ausdrücklich ironische Distanz zu verdeutlichen (vgl. GW VI, 430), sollten auch hier Zweifel an dieser Bestimmung angemeldet werden.

⁵⁹ Zum Thema der zunehmenden Identifikation mit Goethe bis hin zur „unio mystica“ vgl. ausführlich Kap. 4.3, zum Motiv der mythischen Nachfolge siehe Kap. 6.5.3.

⁶⁰ In den Aufzeichnungen für den Novellenplan „Die Geliebten“ findet sich ein Dialog, dessen Inhalt später im *Doktor Faustus* für das Gespräch zwischen Helmut Institoris und Ines Rodde verwendet wurde (vgl. GW VI, 384f.): „Nur Menschen mit starken, brutalen Instinkten, Stuck, Lenbach, können große Werke schaffen ...“ – „Das ist nicht wahr. Das ist nicht wahr! Das ist das Vorurtheil hektischer Kraftanbeter und Nietzscheaner! Werke wie das Jüngste Gericht und Anna Karenina sind aus höchst moralischen und skrupulösen Constitutionen hervorgegangen ...“ (Nb II, 42) Dabei verwundert immerhin, daß diese notierte Urform der Auseinandersetzung mit der Dialektik zwischen Barbarei und Kultur ausgerechnet den Namen Lenbach ins Spiel bringt. Zu Thomas Manns Romanprojekt vgl. Kap. 6.2.3.

⁶¹ Vgl. Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39), S. 94f.

Sicher war sich Thomas Mann allerdings, was die Stellung des *Doktor Faustus* in seinem Gesamtwerk angeht. So schrieb er in einem Brief vom 20.6.1948 an Caroline Newton, er „glaube wohl auch, daß es mein bestes ist, wozu alles Frühere hinführt, und das[s] es alles resumiert“. (DüD III, 171) Damit ist möglicherweise nicht nur gesagt, dass im *Doktor Faustus* die alten Themen und Inhalte wieder aufgegriffen werden, sondern auch ein Hinweis darauf gegeben, dass sich die schriftstellerische Vorgehensweise, die schon in früheren Werken charakteristisch für sein Schaffen ist, in diesem Roman am ausgeprägtesten entfaltet.⁶² Hier schließen sich gleich mehrere konzentrische Kreise ringförmig zusammen. Tragen die *Buddenbrooks* bereits im Untertitel „Verfall einer Familie“ den expliziten Hinweis, dass es sich bei diesem Werk um ein Buch des Verfalls handelt, so ist auch der *Doktor Faustus* ein Buch des Endes.⁶³

In Thomas Manns Notizbüchern findet sich ein nüchterner und sachlicher Eintrag: „*Motto* Schopenhauer. Parerga II, S. 47 [1]3-7[2]4“. (Nb I, 172)⁶⁴ Dies spielt auf eine Stelle in Schopenhauers „Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik“ an, hinter der sich nicht weniger verbirgt als ein Vergleich zwischen Malern und Romanschreibern:

Das *e nihilo nihil fit* gilt auch in den schönen Künsten. Gute Maler lassen zu ihren historischen Bildern wirkliche Menschen Modell stehn und nehmen zu ihren Köpfen wirkliche, aus dem Leben gegriffene Gesichter, die sie sodann, sei es der Schönheit, oder dem Charakter nach, idealisieren. Eben so, glaube ich, machen es gute Romanenschreiber: sie legen den Personen ihrer Fiktionen wirkliche Menschen aus ihrer Bekanntschaft

⁶² Dass mit der ausdrücklichen Begründung der Verleihung des Literatur-Nobelpreises für die *Buddenbrooks* auch eine Nichtachtung bzw. Geringschätzung des *Zauberberg* verbunden war, dessen war sich Thomas Mann durchaus bewusst. Am 20.1.1930 schrieb er an André Gide, „daß der Stockholmer Literaturprofessor und Kritiker Böök, der bei der Verteilung des Nobelpreises ausschlaggebenden Einfluß hat, es [den *Zauberberg*, der Verf.] seiner Zeit öffentlich für ein künstlerisches Uning erklärt hat, und daß ich den Preis ausschließlich oder doch ganz vorwiegend für meinen Jugendroman ‚Buddenbrooks‘ erhalten habe.“ (Br I, 298) Wie Fredrik Böök in seiner Präsentation zur Verleihung des Nobelpreises an Thomas Mann im Jahre 1929 darlegte, seien die *Buddenbrooks* „a portrayal of a society, a concrete and objective representation of reality“. (Fredrik Böök: The Nobel Prize in Literature 1929. Presentation Speech, from: Nobel Lectures. Literature 1901-1967. Amsterdam o. J.). Dieser kurze Ausschnitt enthält alles, was die weltweite Sicht auf Thomas Manns Romankunst ausmacht. Er umfasst sowohl die Folien Gesellschaft und Realität, als auch die Modi konkret und objektiv, darüber hinaus aber auch die Kategorien Porträt und Repräsentation.

⁶³ Vgl. Hans MAYER: Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Frankfurt/M. 1980, S. 302f.

⁶⁴ Die Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns ist umfassend erforscht und bearbeitet. Die einzelnen Beiträge können an dieser Stelle nicht alle aufgezählt werden. Stellvertretend seien genannt: Helmut KOOPMANN: Thomas Mann und Schopenhauer, in: Thomas Mann und die Tradition. Hrsg. v. Peter Pütz. Frankfurt/M. 1971, S. 180-200; Werner FRIZEN: Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt/M. u. a. 1980; Edo REENTS: Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption. Würzburg 1998 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 12; zugl. Diss., Münster 1995).

schematisch unter, welche sie nun, ihren Absichten gemäß, idealisieren und kompletieren.⁶⁵

Dieses Zitat hatte Thomas Mann zeitweise als Motto für die *Buddenbrooks* erwogen, weil es ihm zur Verteidigung seiner eigenen Vorgehensweise sehr geeignet schien. Er verwarf es jedoch später wieder als zu gewagt, weil es wie eine indirekte Aufforderung zur Suche nach Modellen geklungen und die Vorbehalte seitens der Lübecker Bevölkerung gegen den vermeintlichen Schlüssel- und Enthüllungsroman wohl eher noch genährt als vermindert hätte.⁶⁶ Die ursprüngliche Absicht bestand aber eben gerade in einer Form der poetologischen Reflexion und Programmatik, die eine frühe Bewusstwerdung Thomas Manns über die wesentliche Eigenart seiner Erzählkunst dokumentiert. Geht es allgemein um den Prozess der epischen Umschmelzung des Wirklichkeitsstoffes, den Thomas Mann in aller Konsequenz betreibt, gerät schon hier vor allem die spezifische Form der Figurenzeichnung ins Blickfeld.

⁶⁵ Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena*, Bd. 2, Kap. XIX, § 228, in: *Werke in fünf Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich 1988, Bd. V, S. 388.

⁶⁶ Vgl. Werner FRIZEN: *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt/M. u. a. 1980, S. 47.

3. Kunstverständnis um die Jahrhundertwende

Die Schriftsteller werden von den Malern beeinflusst, wie diese von den Literaten; unter allen Köpfen einer Generation besteht ein fortwährender Gedankenaustausch. Die Journalisten, die populären Romandichter, die Illustratoren, die Zeichner machen der Menge die Wahrheiten verständlich, die die großen geistigen Potenzen entdeckt haben.¹

3.1 Kein Augenmensch

Im *Doktor Faustus* ist Leverkühn Zeitbloms Einschätzung zufolge „ein Verächter der Augenlust, und so sensitiv sein Gehör war, so wenig hatte es ihn von jeher gedrängt, sein Auge an den Gestaltungen der bildenden Kunst zu schulen“. Und er geht noch weiter: „Die Unterscheidung zwischen den Typen des Augen- und des Ohrenmenschen hieß er gut und unumstößlich richtig und rechnete sich entschieden zu dem zweiten.“ (GW VI, 236)² Ohnehin gäben Künstler „wenig acht auf eine umgebende Gegenwart, die zu der Arbeitswelt, in der sie leben, nicht in direkter Beziehung steht, und in der sie folglich nicht mehr als einen indifferenten, der Produktion mehr oder weniger günstigen Lebensrahmen sehen“. (GW VI, 285f.)

Thomas Mann thematisiert hier, auf Leverkühn übertragen, seine Einstellung zu visuellen Sinneswahrnehmungen, die seine Schaffensweise nachhaltig bestimmte. Nach Fertigstellung des Romans bekannte er in einem Brief an Emil Preetorius vom 12.12.1947, er sei „eigentlich kein Augenmensch, sondern mehr ein in die Literatur versetzter Musiker“. (Br II, 574)³ Und seine fehlende Orientierung an der Welt der sichtbaren Dinge erläuterte Thomas Mann noch am 5.12.1954 gegenüber Karl Kerényi mit einer Anspielung auf Friedrich Schiller:

¹ Auguste Rodin: Die Kunst. Gespräche. Gesammelt von Paul Gsell. Leipzig 1913, S. 177. (Zit. n.: Lea RITTER-SANTINI: Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“, in: Heinrich Mann 1871/1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973, S. 69-96, hier S. 84).

² Allerdings meldet bereits Leverkühns alter ego Zeitblom selbst Zweifel an dieser eindeutigen Zuordnung an: „Was mich betrifft, so habe ich diese Einteilung nie für reinlich durchführbar gehalten und ihm persönlich die Verschlossenheit und Unwilligkeit des Auges nie recht geglaubt.“ (GW VI, 236) Folglich sollte auch Thomas Manns Unterscheidung nicht unangezweifelt bleiben.

³ Vgl. dazu Peter PÜTZ: „Ein Ohren-, doch kein Augenmensch“. Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Hrsg. v. Maria Moog-Grünwald und Christoph Rodiek. Frankfurt/M. u. a. 1989, S. 279-290 und Katrin BEDENIG STEIN: Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern u. a. 2001.

Zwar muß ich nicht, wie der große Schiller, gestehen: 'Leider ist Italien und Rom besonders kein Land für mich; das Physische des Zustandes würde mich drücken und das aesthetische Interesse mir keinen Ersatz geben, weil mir das Interesse und der Sinn für die bildenden Künste fehlt.' [...] Aber eine gewisse beunruhigende Verwandtschaft mit dem Dichter ist doch vorhanden, der über seine Unwissenheit klagte und vor dem Epos zurückschreckte, weil ihm 'die Kenntnisse fehlten', die ein Homeriker braucht. Auch für mich ist die Welt des Auges nicht eigentlich meine Welt, und im Grunde *will ich nichts sehen* – wie er.⁴

Die „gewisse beruhigende Verwandtschaft“ hat er auch gegenüber Wagner und Hebbel empfunden. Wagner, der von früh auf entscheidendes Vorbild für die Romankunst Thomas Manns war⁵, wurde von ihm eindeutig als „Augenmensch“ klassifiziert, nachdem er eine entsprechende Briefstelle ausgemacht und sich für seine Zwecke notiert hatte: „Wagner und die bildende Kunst. Ganz ohne Verhältnis. Augenmenschen etc. S. Brief an Wesendonk S. 203f.“⁶ Der Brief datiert vom 1.1.1860 und lautet:

Sehen und schauen Sie für mich mit: ich habe es nöthig, daß es Jemand für mich thut, und Niemand lieber mag ich für mich schauen lassen, als Sie. Mit mir hat es da eine eigene Bewandniß: das habe ich wiederholt, und endlich am Bestimmtesten in Italien kennen gelernt. Ich werde eine Zeitlang durch bedeutende Wirkung auf mein Auge ungemein lebhaft ergriffen: aber – es dauert nicht lange. Gewiß kommt das nicht daher, daß mein Auge unersättlich wäre; es scheint aber, daß es mir als Sinn der Wahrnehmung der Welt nicht genügt. Vielleicht geht es mir, wie es dem so augenseligen Göthe selbst widerfahren, als er im Faust ausrief: ‚Welch Schauspiel! Aber ach – ein Schauspiel nur!‘ [...] Göthe in Rom ist eine sehr erfreuliche und höchst bedeutende Erscheinung: was er da ausbeutete, kam Allen zu Gute und Schillern ersparte er dadurch entschieden das Selbstsehen; dieser konnte sich nun vortrefflich behelfen und seine edelsten Werke schaffen, während Göthe mit der Zeit seine Augenlust bis zur Grille verfolgte, so daß wir ihn am Ende mit wunderlicher Begier beim Münzensammeln ankommen sehen. Er war ein ganzer und vollkommener Augenmensch!⁷

⁴ Thomas Mann – Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. Hrsg. von Karl Kerényi. Zürich 1960, S. 198f.

⁵ So stellt Thomas Mann in *Lübeck als geistige Lebensform* die *Buddenbrooks* ausdrücklich als einen „von Wagner her beeinflussten Versuch eines Prosa-Epos“ dar. (GW XI, 379)

⁶ Vgl. *Geist und Kunst*, Notiz 151, zit. n.: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 222.

⁷ Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871. Berlin 1904, S. 203f., zit. n.: Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975, S. 18f.

Auf Hebbel wird ebenfalls in den Notizen zu „Geist und Kunst“ angespielt.⁸ In dessen Tagebuch heißt es in einem Eintrag vom 20.2.1845:

Nun ist die bildende Kunst mir das nicht, was sie Anderen, was sie z. B. Goethe war; die Momente, wo ich mich mit Gewalt zu ihr hinzugezogen und mich im Anschauen der Meisterwerke selig fühle, sind sehr selten bei mir, und den Drang, mich über die allmälige Entwicklung der Schulen aufzuklären und zu dem Ende mit Allem und Jedem, was im Lauf der unendlichen Zeit gemalt und gemeißelt worden ist, bekannt zu machen, empfinde ich gar nicht, ich kann mich so wenig mit einem unbedeutenden Maler beschäftigen, wie mit einem unbedeutenden Schriftsteller.⁹

Beide galten Thomas Mann als Vertreter eines Künstlertums, dem naive Sehlust fremd ist. Öffentlich dargestellt hat er seine Auffassung von der Bedeutung, die der Unterschied zwischen akustischer und visueller Fixiertheit des Künstlers auf seine Umwelt für die jeweilige, spezifisch sich ausprägende Form des Künstlertums habe, in seinem Vortrag über *Lübeck als geistige Lebensform* aus dem gleichen Jahr:

Es gibt verschiedene Arten des Daseins: die atmosphärische zum Beispiel, statt der körperlichen, die akustische, statt der visuellen. Man hat die Menschen und besonders die Künstler eingeteilt in Augenmenschen und Ohrenmenschen, in solche, deren Welterlebnis vorzugsweise durch das Auge geht, und solche die wesentlich mit dem Ohr erleben. Ich möchte das erstere die Empfänglichkeit des *Südens*, das zweite die Sensibilität des *Nordens* nennen. (GW XI, 389f.)

Laut MENDELSSOHN blieb Thomas Manns „ohnedies nicht sehr ausgeprägter Sinn für die bildende Kunst zeitlebens erstaunlich unterentwickelt, dem Neuen weitgehend unzugänglich und im Akademisch-Konventionellen stecken“.¹⁰ Seine Besuche in den großen Museen der Welt waren oft nur sporadisch und gewissermaßen „Anstandsbesuche“¹¹, wie er in Bezug auf den Louvre in seiner *Pariser Rechenschaft* von 1926 berichtete. Er hielt fest: „Was, im Vorübergehen, gefiel mir am besten? Ich glaube: ‚L’embarquement pour Cythère‘, dies zärtlich irisierende Muschelgeschenk Aphroditens.“ (GW XI, S.

⁸ Vgl. *Geist und Kunst*, Notiz 54, zit. n.: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 179).

⁹ Friedrich Hebbel: Tagebücher. Berlin 1903, Bd. 3, S. 18f, zit. n.: Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975, S. 19.

¹⁰ Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Frankfurt/M. 1975, S. 383.

¹¹ Vgl. zu diesem Zusammenhang ausführlich Thomas SPRECHER: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Davoser Revue, Jg. 71, Nr. 2 (1996), S. 29-38, hier S. 38.

73)¹² Auch sein parodistisch-komödiantisches alter ego Felix Krull fühlt sich in Museen nicht wohl:

So geht es ja in Museen und Ausstellungen: sie bieten zuviel; die stille Vertiefung in einen oder wenige Gegenstände aus ihrer Fülle wäre für Geist und Gemüt wohl ergiebiger; schon wenn man vor den einen tritt, ist der Blick zu einem anderen vorangeschweift, dessen Anziehung die Aufmerksamkeit für jenen beirrt, und so fort durch die Flucht der Erscheinungen. Übrigens sage ich das aus einmaliger Erfahrung, denn ich habe später kaum je wieder solche Belehrungsstätten besucht. (GW VII, 575)¹³

Welche Bedeutung die bildende Kunst seiner Auffassung nach im Verhältnis zum eigenen Metier habe, wird bereits in einem Brief an Heinrich vom 27.2.1904 deutlich, in dem er seine spätere Frau Katia Pringsheim preist: Sie sei „ein Geschöpf, das durch sein blosses Dasein die kulturelle Tätigkeit von 15 Schriftstellern oder 30 Malern aufwiegt“¹⁴.

Kein Zufall also, dass unter den vielen Künstlerfiguren im Gesamtwerk Thomas Manns die Maler und Bildhauer nicht nur zahlenmäßig unterrepräsentiert sind. Die bildenden Künstler spielen den Schriftstellern und vor allem Musikern gegenüber aber nicht eine einfach nur untergeordnete Rolle. Im Grunde wird ihnen sogar abgesprochen, im Sinne der Thomas Mannschen Konstruktion des Gegensatzes von Künstler und Bürger, zwischen Lebenskränklichkeit und Lebensbejahung, eigentlich Künstler zu sein. Sie nehmen in diesem Spektrum eine Zwischenstellung ein, die jedoch eher der leichten Existenz des „naiv“ schaffenden Bürgers zuneigt, im Unterschied zum „sentimentalisch“ schöpferischen Künstler.¹⁵ Das umfangreiche essayistische Werk spiegelt dieses

¹² Gemeint ist Jean-Antoine Watteaus „Die Einschiffung nach Kythera“ von 1717.

¹³ Mit dieser Abneigung gegenüber Ausstellungen befindet Krull sich allerdings wieder in der Nähe von Goethe, der noch von Wagner entschieden als „Augenmensch“ bezeichnet worden war, denn in den *Wahlverwandtschaften* lautet es in einer Textstelle ganz ähnlich wie dann später im *Felix Krull*: „Sie gehen, ich möchte sagen, gegen Arbeiten und Geschäfte, gegen Künste, ja gegen Vergnügungen nur mit einer Art von Selbstverteidigung zu Werke, man lebt, wie man ein Pack Zeitungen liest, nur damit man sie loswerde, und es fällt mir dabei jener junge Engländer in Rom ein, der abends in einer Gesellschaft sehr zufrieden erzählte, daß er doch heute sechs Kirchen und zwei Galerien beiseitegebracht habe.“ (Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. VII, S. 407).

¹⁴ Thomas Mann – Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900-1949*. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1968, S. 26.

¹⁵ Die wenigen herausragenden Stellungnahmen zur Malerei im literarischen Werk Thomas Manns sind dann auch deutliche Abgrenzungen gegenüber dieser Kunst. So distanziert sich Detlev Spinell in *Tristan*, indem er sich als kein Freund des strahlenden Lichtes zu erkennen gibt: „Da ich kein Maler bin ... Man wird innerlicher ohne Sonne.“ (GW VIII, 241) In *Tonio Kröger* setzt sich diese Opposition fort: Lisaweta Iwanowna kann in Licht und Helle malen, Tonio Kröger aber nicht schreiben (vgl. GW VIII, 292f.). Vgl. dazu auch Kap. 6.6.2. Auch

Verhältnis wider, indem sich in der Auswahl der behandelten Themen und Persönlichkeiten ein deutliches Übergewicht zugunsten der Literaten und Komponisten zeigt. Nur selten werden bildende Künstler bzw. deren Kunstwerke zum Gegenstand eines Vortrags, Essays oder Aufsatzes gemacht. Selbst bei dem Essay *Die Erotik Michelangelos* von 1950 handelt es sich nicht, wie man dem Titel nach erwarten könnte, um eine Auseinandersetzung mit dem malerischen oder bildhauerischen Werk des Künstlers. Stattdessen befasst sich Thomas Mann in dem Aufsatz mit dem lyrischen Werk des Künstlers. Wenigstens hatte er nicht nur Michelangelos künstlerisches Werk, sondern durchaus auch den Künstler selbst wahrgenommen, wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* über die Erzählung *Das Gesetz* schrieb:

Wahrscheinlich unter dem unbewußten Einfluß von Heine's Moses-Bild gab ich meinem Helden die Züge – nicht etwa von Michelangelo's Moses, sondern von Michelangelo selbst, um ihn als mühevollen, im widerspenstigen menschlichen Rohstoff schwer und unter entmutigenden Niederlagen arbeitenden Künstler zu kennzeichnen. (GW XI, 154f.)¹⁶

Bewunderung empfand er vor allem für Meister der Holzschnittkunst wie Frans Masereel und vor allem Albrecht Dürer, denen er jeweils eine eigene Arbeit widmete. So wurde Thomas Mann aus Anlass des 400. Todestages Albrecht Dürers gefragt, ob er nicht einen Vortrag zu diesem Thema halten könne. Er sagte zu, verfertigte allerdings eine Rede, die in schriftlicher Form weniger als drei Seiten Umfang einnahm und bei dem allzu offensichtlichen Abheben auf Nietzsche als thematisch wenn nicht verfehlt, so doch dem Gegenstand nicht angemessen bezeichnet werden kann. Schließlich hat der Essay über Dürer eigentlich nicht Dürer selbst, sondern Nietzsche zum Gegenstand, wie Thomas Mann gleich im ersten Satz einräumt: „Dürer kann ich nicht denken, ohne daß ein anderer, näherer Name sich gesellt: Nietzsches reiner und heiliger Name ...“ (GW X, 230) Die Dürersche Affinität zu „Ritter, Tod und Teufel“ nimmt er zum Anlass, um diese Topik im Werk Nietzsches als besonders verdichtet gestaltet vorzustellen und als typisch deutsch zu kennzeichnen. Insofern gerät der Essay zu einer Vorwegnahme des *Doktor Faustus*, in dem diese Atmosphäre zu einer stimmungsmäßigen Grundlage des Romans verarbeitet wird. In seiner Charakterisierung der Dürerschen Schaffensweise greift er auf eine Aussage Goethes zurück, die bei diesem ursprünglich gelautet hatte: „Albrecht Dürern förderte ein höchst innigstes realistisches Anschauen, ein lebenswürdiges menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände; ihm schadete eine trübe,

Marie Godeau im *Doktor Faustus* und Anna, die Tochter der Protagonistin Rosalie von Tümmeler in *Die Betrogene*, zählen nach Thomas Manns Verständnis nicht zum von ihm propagierten Typus des gefährdeten Künstlers. Vgl. dazu Thomas SPRECHER: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Davoser Revue, Jg. 71, Nr. 2 (1996), S. 29-38, hier S. 35.

¹⁶ In seinem Essay über *Die Erotik Michelangelos* sind denn auch die Erfahrungen mit Franz Westermeyer verarbeitet, so dass selbst noch diese Figur zu einem autobiographisch angelegten Charakter gerät. (Vgl. dazu Michael MAAR: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Frankfurt/M. 2000, S. 71).

form- und bodenlose Phantasie.“¹⁷ Mit Hilfe dieser Einschätzung gerät Albrecht Dürer in Thomas Manns Deutung unter der Hand zum Prototyp eines Künstlers, der nicht kraft schöpferischer Phantasie, sondern mittels genauer Beobachtung und Abzeichnung seine Meisterschaft erlangt habe.

Unter seinen Zeitgenossen fand er nur wenige bildende Künstler, für die er sich erwärmen konnte. Vorlieben hatte er namentlich für Vertreter des Jugendstils¹⁸ wie Ludwig von Hofmann, Max Klinger und Ferdinand Hodler, über dessen Monumentalität er 1927 gelegentlich eines Glückwunschs an Max Liebermann meinte, sie sei „das einzige, für mein Auge, die in moderner Kunst noch als echt in Betracht käme“. (GW X, 443)¹⁹ Der modernste Bildhauer, dessen Werk Thomas Mann vertraut war, war Ernst Barlach, während er sich unter den Malern für Pablo Picasso und Max Beckmann interessierte. Aufsätze über Oskar Kokoschka²⁰ und Hans Arp²¹ offenbaren Interesse an deren Kunst, und Oskar Kokoschka bedeutete ihm „etwas wie den Inbegriff der modernen Malerei“, wie er 1933 für den „Wiener Kunstwanderer“ schrieb. (GW X, 914) Demgegenüber blieb Max Liebermann, dessen Bonmot über die Porträt-Ähnlichkeit er immerhin in der *Entstehung des Doktor Faustus* zitierte, um für die Arbeit nach Modellen eine Rechtfertigung aus berufenem Munde zu haben²² und von dem er selber wiederholt porträtiert worden war, ihm innerlich fremd. Er rühmte zwar dessen „im geistigen Sinne unsinnliche Kunst“, empfand aber gerade

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen Nr. 847, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. XII.

¹⁸ Über das Verhältnis Thomas Manns zum Jugendstil sowie insbesondere zur Erzählung *Tristan* sind zunächst folgende Arbeiten zu nennen: Jost HERMAND: Peter Spinell, in: *Modern Language Notes* 79 (1964), S. 439-447; Paul REQUADT: Jugendstil im Frühwerk Thomas Manns, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 40 (1966), S. 206-216; Wolfdietrich RASCH: Thomas Manns Erzählung *Tristan*, in: Jost Hermand (Hrsg.): *Jugendstil*. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung 110), S. 413-455; Erdmann NEUMEISTER: Thomas Manns frühe Erzählungen. Der Jugendstil als Kunstform im frühen Werk. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 133). Ein Überblick sowie eine kritische Würdigung der einzelnen Beiträge sowie die explizite Kritik NEUMEISTERS findet sich in WICHs Forschungsbericht: Joachim WICH: Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F.*, Bd. 16 (1975), S. 257-275.

¹⁹ Vgl. Friedrich DIECKMANN: *Bildbegleitungen eines Dichterlebens. Bildende Künstler um Thomas Mann*, in: Ders.: *Streifzüge, Aufsätze und Kritiken*. Berlin, Weimar 1977, S. 211-253, 356-357, hier S. 217. Auch das Tagebuch bezeugt Thomas Manns Zustimmung und Begeisterung für Hodler. Als er im Februar 1921 das monumentale Wandgemälde „Auszug der Jenenser Studenten im Jahre 1813“ von 1908 in der Universität Jena sah, trug er am 23.2.1921 ein, er fände den „Aufbruch der Studenten, dieser Monumentalisierung junger, idealistisch-kriegerischer Maskulinität [...] herrlich“. (Tb I, 485)

²⁰ Erschienen 1933 unter dem Titel *Über Oskar Kokoschka* (GW X, 914-916).

²¹ Erschienen 1955 unter dem Titel *Liebenswerte Menagerie* (GW X, 827-829).

²² Vgl. dazu Kap. 1.2 und 6.3.3.

deswegen Distanz, zumal Liebermann gegenüber Wagner eine „unkritische Antipathie“ (GW X, 443) hege.

Sämtliche Künstler, deren Werke in München vor Ausbruch des ersten Weltkriegs anerkannt und von Bedeutung waren – Paul Klee, Vassily Kandinsky, Franz Marc oder Ernst Macke – hatten ersichtlich keinen Einfluss auf Thomas Mann. Vor diesem Hintergrund sind seine Äußerungen zur modernen Malerei zu verstehen, die er wie in seinem Aufsatz *Der Holzschneider Masereel* von 1948 wiederholt veröffentlichte:

Bedauert mich, aber ich habe die Welt des ‚Bildes‘, die Vergeistigung des Schaubaren durch Farbe, Erz und Stein niemals mit voller Kraft, immer nur gelegentlich und nebensächlich erlebt und verdanke meinen respektvollen Pflicht- und Bildungsvisiten in dieser Sphäre an Begeisterung, Liebe, Glück der Verehrung, Aufregung eigenen Vermögens wenig im Vergleich mit der Fülle von all dem, die auf mich ausging von der Dichtung, dem Kunstwerk höchster Artikulation, und von jener mystisch artikulierten ‚Sprache der Töne‘, der wunderbar abstrakten Figuren- und Bewegungswelt der Musik. (GW X, 783)

So oder so ähnlich hatte es schon 1913 geheißen, als er sich zum „Ohrenmenschen“ erklärte. In seiner kurzen Stellungnahme anlässlich einer Umfrage über das Verhältnis von *Maler und Dichter*, die im „Berliner Tageblatt“ erschien, kam Thomas Mann eigentlich weniger auf Unterschiede oder Gemeinsamkeiten beider, sondern eher auf sein eigenes Verhältnis zur Malerei und zur bildenden Kunst zu sprechen:

Ich muß mir das Armutszeugnis ausstellen, daß ich zur modernen Malerei, ja, zur Malerei überhaupt wenig Verhältnis habe. Ich bin ein ‚Ohrenmensch‘, bin durch Musik und Sprache gebildet. In der bildenden Kunst galt mein Interesse von jeher vorwiegend der Bildhauerei, wohl weil sie sich fast ausschließlich mit dem Menschen beschäftigt, – denn vom Menschen und Tiere abgesehen, besitze ich zu meinem Kummer nur wenig Natursinn. Der plastischen Kunst gegenüber bin ich modern: ich glaube, manches von dem zu verstehen, was Rodin und Maillol, Minne und Barlach gesagt haben. Und mein größtes malerisches Erlebnis ist noch immer die sixtinische Madonna in Dresden, während ich vor unserer neuesten Malerei stehe wie der Ochs vorm neuen Tor, – was aber, wie ich höre, nicht gegen meine Sinnlichkeit zeugt, sondern nur meine theoretische Unbelehrbarkeit beweist. Übrigens ist es das Porträt – viel weniger die Landschaft – , was mich anzieht, wozu ich Beziehungen habe, wovon ich lernen kann. (GW XI, 740)²³

²³ In seinem 9. Notizbuch merkte er sich ein Werk zur Anschaffung vor: „Das Porträt‘, Herausg[egeben] von Hugo Tschudi. 20 Lieferungen à M 4 (bei Subskript. M 3,50). Jul.[ius] Bard, Verlag, Berlin W 15“. (Nb II, 216) Dieser Eintrag belegt immerhin, dass Thomas Mann sich mit der Gattung des Porträts in der Malerei auseinandergesetzt hat (vgl. Kap. 6.3.2). Was

3.2 Leuchtete München?

Das früheste Gemälde, zu dem Thomas Mann ein intensives Verhältnis hatte, war denn auch in der Tat ein Gruppenporträt, nämlich Fritz August Kaulbachs Ölbild „Kinderkarneval“ von 1892. Dargestellt sind die Pringsheim-Kinder – unter ihnen auch die spätere Ehefrau Katia. Seit seiner Jugend hing eine Reproduktion des Bildes über Thomas Manns Schreibtisch, wie er 1953 in seiner Rede an *Katia Mann zum 70. Geburtstag* bereitwillig erzählte. (Vgl. GW XI, 523)²⁴ Die frühe Begeisterung, die später in vorsichtige Distanzierung umschlug, führte 1942 zu der diplomatischen Bemerkung, das Gemälde sei „wohl etwas zu glatt und schön für den heutigen Geschmack, aber in seiner Art ein Meisterwerk“. (GW XI, 467f.)

Eine besondere Affinität hegte Thomas Mann von früh an auch für Ludwig von Hofmann, dem er in einem Brief vom 27.6.1914 schrieb, er sei „in Sorge um ein Bild von Ihnen, in das ich mich diesen Winter bis über beide Ohren verliebte. [...] Ich liebe die hohe, neue festliche Menschlichkeit Ihrer Kunst von Jugend

den Rang des Porträts unter den Künsten allgemein betrifft, so nimmt ausgerechnet Thomas Manns Bruder Heinrich eine sehr eigenwillige Unterscheidung vor. In *Der Untertan* lässt er Diederich Heßling die Rangfolge der Künste erklären, und dieser nennt nach Musik und Drama an dritter Stelle „die Porträtmalerei natürlich, wegen der Kaiserbilder. Das übrige ist nicht so wichtig.“ (Heinrich Mann: *Der Untertan*, in: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin von Prof. Dr. Alfred Kantorowicz. Berlin 1954, Bd. IV, S. 339). Vgl. im Übrigen Kap. 4.2.

²⁴ Katia Mann berichtet darüber noch ausführlicher: „Wir haben uns auf sehr komische Weise kennengelernt. Thomas Mann ‚kannte‘ mich von einem Kinderbildnis her, aber ohne zu wissen, daß seine zukünftige Frau auf der Leinwand abgebildet war. Es war ganz drollig. Als meine Brüder und ich Kinder waren – wir waren sehr nah im Alter, alle zusammen nur vier Jahre auseinander –, gingen wir fünf in München einmal auf einen Kindermaskenball: die vier Buben als Pierrots und ich als Pierette verkleidet. [...] Auf diesem Ball war auch der Maler Fritz August Kaulbach, damals in München und über München hinaus in ganz Deutschland sehr *en vogue*. Er war Hofporträtist und neben Lenbach der Malerfürst jener Zeit. Kaulbach war mit der den Kinderball veranstaltenden Familie befreundet, kannte auch meine Eltern, und da sah er uns fünf Kinder an jenem Abend und war ganz vernarrt in die fünf Pierrots. Dann besuchte er meine Eltern, erzählte ihnen, er habe uns auf dem Ball gesehen, es sei so nett anzuschauen gewesen, er müsse uns in unseren Kostümen malen. Nun, er malte uns zu fünft, und das Bild war ein kolossaler Erfolg, wie Genre-Bilder ihn seinerzeit oft hatten. [...] Nun, und der junge Thomas, der damals vierzehn Jahre alt war, als ich sechs war, wohnte noch in Lübeck und hat wie viele andere das Bild in einer illustrierten Zeitschrift gesehen. Es hat ihm so sehr gefallen, daß er es sich ausgeschnitten und mit Reißnägeln über seinem Pult befestigt hat. So hatte er es immer vor Augen gehabt, hatte aber keine Ahnung, wer diese Kinder waren, denn der Name der Familie stand natürlich nicht darunter; das Bild hieß einfach ‚Kinderkarneval‘. Diese Geschichte hat er mir später erzählt. Das Bild hing in unserem Wohnzimmer, und als Thomas Mann dann in meinem Elternhaus verkehrte, hat er es natürlich dort gesehen, und auch bemerkt, daß ich das eine von den Kindern bin. Aber zu welcher Zeit er die Identität erkannt hat, könnte ich nicht sagen. Ob sein Interesse für mich damit zusammenhing, daß er das Bild als Junge besessen hatte, weiß ich nicht. Ich habe ihn nie danach gefragt.“ (Katia MANN: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 18f.).

auf.“ (Br I, 110)²⁵ Dessen Gemälde „Die Quelle“, das er 1914 erwerben konnte, spielte fortan eine große Rolle in Thomas Manns Leben. Von vergleichbarer Bedeutung war lediglich ein Werk Arnold Böcklins, dessen malerischer Idealismus ihn beeindruckt haben mochte: „Neben meinem Schreibtisch hängt eine schöne große Reproduktion von Böcklins Heiligem Hain, und oft, auch wenn ich um niedrige bürgerliche Gegenstände bemüht zu sein hatte, hat ein Blick in seinen Opferfrieden mich zum Dienste gestärkt.“ (GW XI, 740)

Dass Thomas Mann den ausprägt historisierenden zeitgenössischen Kunstgeschmack in seiner spezifischen Ausformung durchaus wahrnahm und kunsttheoretisch einzuschätzen verstand, belegt nicht zuletzt ein privater Brief an Bruder Heinrich vom 27.2.1904 anlässlich einer Einladung ins Haus Pringsheim, in dem ihm nicht nur „die Mutter eine Lenbach-Schönheit“ zu sein schien: „Eines Tages fand ich mich in dem italienischen Renaissance-Salon mit den Gobelins, den Lenbachs, der Thürumrahmung aus giallo antico und nahm eine Einladung zum großen Hausball entgegen.“²⁶ Noch an einer anderen Stelle versah Thomas Mann die Mutter seiner zukünftigen Ehefrau mit dem Attribut der Porträt-Schönheit: „Augenblicklich ist Katja krank in der Chirurgischen Klinik, wohin ich ihr heute Morgen ein paar schöne Blumen geschickt habe, mit Erlaubnis der schönen Lenbach-Mama, die immer ermutigend lächelt, wenn ich ihr gegenüber bereits einfach von ‚Katja‘ rede.“²⁷ In diesem Fall sollte es sich auch unmittelbar literarisch niederschlagen: Nur kurze Zeit, nachdem er dies am 27.3.1904 an seinen Bruder Heinrich geschrieben hatte, wohnte er Ludwig Derleths Lesung „Proklamationen“ bei. Daraus wurde kurzerhand die Erzählung *Beim Propheten*, in der der namenlose Novellist, der kaum als Selbstporträt des jungen Dichters zu verkennen ist, denn auch ein Gespräch mit einer reichen Dame über deren Tochter Sonja führt.²⁸

Durch den frühen Erfolg seiner *Buddenbrooks* als Schriftsteller akzeptiert und gesellschaftlich etabliert, genoss er sichtlich seine Arriviertheit und den neuen Umgang in der Kunstwelt Münchens. Als er 1907 unter dem Titel *Im Spiegel* seine Lebenssituation kurz mit dem Worten „Glanz umgibt mich“ (GW XI, 331) umschrieb, korrespondierte dies auf übertragener Ebene durchaus mit dem Einleitungssatz aus *Gladius Dei*: „München leuchtete.“ Er beschwor mit dieser

²⁵ Zu Ludwig von Hofmann vgl. auch Kap. 4.1.

²⁶ Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1968, S. 26f. Siehe hierzu Friedhelm MARX: Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 51-60, hier S. 53.

²⁷ Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1968, S. 100 bzw. auch S. 98f. Vgl. auch hier ausführlich Friedhelm MARX: Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 51-60.

²⁸ Die „schöne Lenbach-Mama“ wollte er sie denn aber doch nicht nennen – und das wohl kaum nur deswegen, weil es kaum zum Ambiente der Dachkammer mit den Andachtsbildern von Napoleon, Luther, Nietzsche, Alexander VI, Robespierre und Savonarola gepasst hätte.

Aussage eine Tradition, die München als Stadt der Kunst kennzeichnete.²⁹ So sehr ihm die Schwabinger Atelier-Welt vertraut gewesen sein musste,³⁰ bewahrte er doch stets eine deutliche Distanz zu ihr, wie sich nicht nur in den Erzählungen *Beim Propheten* und *Gladius Dei*, sondern auch in einem Brief an Bruder Heinrich offenbart, den er diesem am 16.11.1910 aus Weimar schrieb: „Was einen da auf Schritt und Tritt [...] anweht, ist etwas so viel Verwandteres, als die dämliche Münchener Malertradition.“³¹ Seiner Ansicht nach lebte die Kunst Münchens von der Reproduktion und war damit wie alle moderne Kunst darauf angewiesen, in den Spuren klassischer Vorbilder zu gehen – in diesem Falle der Renaissance. Tatsächlich war das künstlerische Milieu in München um die Jahrhundertwende maßgeblich durch Maler wie Karl von Piloty – Lenbachs Lehrer –, Fritz August Kaulbach – Lenbachs enger Freund und Kollege –, und eben Lenbach selbst geprägt.

So schuf Thomas Mann mit seinem Eingangssatz in *Gladius Dei* der Stadt, die nicht nur in dieser frühen Erzählung als Lokalkolorit den Hintergrund seiner Kunst-Betrachtung bildete, sondern im *Doktor Faustus* den Nährboden der künstlerischen Existenz seines Helden Adrian Leverkühn darstellt,³² ein bleibendes literarisches Denkmal. In ihrer Atmosphäre empfing er einen Geist künstlerischen Schaffens, der nicht nur die Orientierung an alten Vorbildern, sondern auch das Arbeiten mit außerkünstlerischen Hilfsmitteln und den Gebrauch von Modellen beinhaltete.

Als beispielhafter Fall eines Malers, der Photographie als Hilfsmittel ganz bewusst und geradezu systematisch einsetzte, darf Franz von Lenbach gelten, der diese Technik bei der Anfertigung seiner Porträts mit einer solch erstaunlichen Effizienz anwandte, dass fast von serieller Produktion gesprochen werden kann. In zunehmendem Alter und vor allem mit zunehmender Popularität inszenierte er sich selbst durch sein öffentliches Auftreten und die prononcierte, fast professionelle Imagepflege als „Malerfürst“ und prägte in Anspielung auf die in hohem Maße durchorganisierte Produktion seiner Porträts

²⁹ Diese Aussage wird mittlerweile als stehendes Wort gebraucht und scheint noch heute einen wichtigen Teil der Geschichte und der Atmosphäre der Stadt so treffend zu charakterisieren, dass sie auch in neuesten Reiseführern verwendet wird.

³⁰ In *Gladius Dei* ist es eine photographische Reproduktion des Madonnenbildes von Franz von Stuck, das für Empörung sorgt. Vgl. Erwin KOPPEN: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart 1987, S. 192 und Hanno-Walter KRUFF: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: KOOPMANN (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch (1990), S. 343-357, hier S. 351.

³¹ Kein Zweifel, dass die Selbsteinschätzung Thomas Manns richtig ist, was seine Ablehnung diverser modischer Nietzsche-Rezeptionen und die Einstellung zu einer „nüchternen“ Wirklichkeit betrifft: „Schon der Zwanzigjährige verhielt sich zur Mode- und Gassenwirkung des Philosophen, zu allem simplen ‚Renaissancismus‘, Übermenschenskult, Cesare-Borgia-Ästhetizismus, aller Blut- und Schönheitsgroßmäuligkeit, wie sie damals bei groß und klein im Schwange war, durchaus verachtungsvoll.“ (GW XIII, 143)

³² Zum intellektuellen Klima in München zur Zeit der Weimarer Republik, wie es Thomas Mann erlebte vgl. Jürgen KOLBE: Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933. Berlin 1987.

das Wort von einer „Bilderfabrik“.³³ Kaulbachs Karikatur von Lenbachs Papstbildnis, die zunächst nur intern kursierte und nicht veröffentlicht wurde, ist eine ironische Darstellung dieser Schaffensweise. Zwar lässt die Entwicklungsgeschichte von Lenbachs Werk keinen eindeutigen Schluss zu, ob die an Kopien von alten Meistern geschärfte Wahrnehmung sein Interesse auf die Möglichkeiten der Photographie lenkte, oder ob umgekehrt seine Sehweise schon von photographischer Optik und Kameratechnik beeinflusst war. Fest steht, dass zwischen Lenbachs Porträtauffassung und dem Abbildungsvermögen der Photographie eine besondere Affinität besteht.³⁴ Tatsächlich bediente sich Lenbach des Hilfsmittels Photographie im Vergleich zu seinen Malerkollegen sehr unkritisch. In Kunstkreisen herrschte relative Einigkeit darüber, dass sich die Porträtmalerei Lenbachs in ihrer offenkundigen Nachahmung der alten, allgemein anerkannten und kanonisierten Vorbilder nur noch als bloßes Epigontum beschreiben ließ und ihre Aussagekraft sich in fragwürdigem Pathos erschöpfte.³⁵ Die von Lenbach in zunehmendem Maße praktizierte Vorgehensweise, seine Modelle zunächst serienmäßig in verschiedenen Haltungen zu photographieren, aus denen er dann die Auswahl für seine malerische Umsetzung traf, macht die Rationalisierung des Modellstudiums deutlich. Sie offenbart eine selbstsichere Menschenkenntnis und belegt, dass Lenbach „von einem forschenden Eindringen in die Person keine tieferen Einsichten mehr erwartete“.³⁶ Seine Witwe Lolo verteidigte in ihrem Rückblick diese Vorgehensweise:

Jedes Mittel galt Lenbach, das zu Gutem führte. Er hat auch die Hilfe der Photographen nicht verschmäht – wieviele versuchten vergebens, es ihm gleich zu tun. Die Bestimmtheit der Lenbachschen Form und die oft unfaßbare Unsicherheit der photographischen Form sind aber so schwer zu vereinigen, daß ‚die Kunst, mit der Photographie zu malen, schwerer war als die, ohne sie fertig zu werden‘.³⁷

Auf der Höhe seines künstlerischen Ruhms wurde vor allem von Lenbachs „Augenmalerei“ geschwärmt. Wurden gerade die Augen als „Fenster der Seele“ angesehen, stellt die malerische Konzentration auf die Augen allerdings auch eine Reduktion der menschlichen Erscheinung dar. Ein derart auf die „Begegnung“ mit dem Betrachter konzipiertes, gemaltes und gehängtes Porträt ermöglichte die unmittelbare Suggestion von Gegenwart.³⁸ Lenbach selbst

³³ Vgl. auch den Untertitel von Winfried RANKES Biographie: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986.

³⁴ Vgl. Winfried RANKE: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986, S. 332.

³⁵ Vgl. Norbert SCHNEIDER: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst. Köln 1992, S. 10.

³⁶ Winfried RANKE: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986, S. 220.

³⁷ Zit. nach J. A. SCHMOLL (gen. Eisenwerth): Lenbach und die Photographie, in: Franz von Lenbach 1836-1904. München 1987, S. 63f.

³⁸ Vgl. Winfried RANKE: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986, S. 332.

wehrte sich gegen den Vorwurf, die Malerei nach photographischen Vorlagen bedeute eine Simplifizierung, und führte als ebenso schlichtes wie einleuchtendes Gegenargument die Arbeitsökonomie ins Feld:

Man wirft mir vor, daß ich mich der Photographie bediene. Warum soll ich die wertvolle Hilfe nicht benutzen? Ich lasse verschiedene Aufnahmen machen, ich weiß dann das erste Mal im welcher Beleuchtung, in welchem Kleid ich mein Modell malen will und erspare ihm und mir ermüdende Sitzungen.³⁹

Lenbach fühlte sich zu nichts weniger berufen als zur Überbrückung der Polarität zwischen photographischer Naturwahrheit und altmeisterlicher Würde. Wenn sie auch von vielen bewundert wurde, bildete seine Verfahrensweise schon zu Lebzeiten einen Angriffspunkt. Nach seinem Tode wurde seine Technik heftig kritisiert und verachtet. Ludwig Hevesi unternahm in seinem Nachruf auf Franz von Lenbach eine kunstgeschichtliche Verortung seines malerischen Schaffens:

Für eine reiche und selbtherrliche Künstlernatur wie Lenbach ist es ein Verhängnis, an das Ende einer Reihe gestellt zu sein. Er ist ja, kunstgeschichtlich betrachtet, der letzte seines Stammes. Sein ganzes Wesen war urwüchsig und seine Kunst konnte nicht ursprünglich sein. Scharfer Kunstverstand, alle menschenmögliche Technik, aller gemalte Zeitgeist in seinem Werke, aller tages- und weltgeschichtliche Bezug, eine ungewöhnliche persönliche Stellung, das gesellschaftliche Ansehen eines besonders Privilegierten – das alles konnte nicht hindern, daß die Malerei über ihn hinwegging. Er stand einsam im Gewühl, [...] blickte [...] hinüber in das Gewimmel und Getümmel der jungen Kunst. Er, der das längst Vollendete ein letztesmal vollendete, auf die Unzurechnungsfähigen, die sich vermaßen, Neues beginnen zu wollen.⁴⁰

Das Kunstverständnis, aus dem Thomas Mann seine Legitimation bezog, seine Romanfiguren hemmungslos anhand der Anschauung konkreter Vorbilder zu gestalten, gründete also nicht allein in einer philosophisch-ästhetischen, an Schopenhauer und Nietzsche geschulten Weltansicht, sondern auch in einem Umfeld, für das die Werke und vor allem die Porträtmalerei Kaulbachs, Lenbachs und anderer prägend waren. In seinen Notizbüchern zitiert er eine Bestätigung des Leidenscharakters der Kunst, wonach „Wagners Musik nach Lenbach ein ‚Frachtwagen nach dem Himmelreich‘“ (Nb I, 216f.) sei. Die Grundidee wurde später für den geplanten Essay „Geist und Kunst“ nochmals aufgezeichnet und auch in *Leiden und Größe Richard Wagners* aufgenommen

³⁹ Zit. n.: Winfried RANKE: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986, S. 288.

⁴⁰ Ludwig Hevesi in einem Nachruf auf Franz von Lenbach, in: ‚Wiener Fremden-Blatt‘, 14. Mai 1904 (zit. n.: Winfried RANKE: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986, S. 347).

(vgl. GW IX, 383).⁴¹ Offensichtlich kannte Thomas Mann nicht nur Lenbachs Malerei, sondern auch seine Äußerungen und Schriften.⁴² Es zeigt sich, dass Thomas Mann also bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt seines Schaffens auf Maler rekurrierte, nämlich dann, als es für ihn darum ging, sein Verhältnis zur Wirklichkeit sowie deren Verwendung als Material zu rechtfertigen.

3.3 Humanistische Prüderie

Auf den Unterschied zwischen einem gemalten und einem anhand von Worten erstellten Porträt – und damit auf die spezifische Eigenständigkeit von bildender Kunst und Dichtung – weist Thomas Mann hin, als er am 14.10.1934 an Alfred Neumann anlässlich dessen Werkes über Louis, den späteren Napoleon III., schreibt:

Nie wird die Figur des ‚Helden‘ in ihrer Eigentümlichkeit, ihrer menschlichen Einmaligkeit und ihrer individuellen Tiefe lebendiger gemacht werden können, als es durch Sie geschehen [...]. Als wir neulich in Venedig waren, sah ich in der Zweijahresausstellung ein lebensgroßes Portrait von ihm, aus der Kaiserzeit, ich weiß nicht mehr, von wem, sehr sprechend und offenbar hervorragend getroffen. Auch Ihres hat diese Blässe, Skepsis, Freundlichkeit, Kälte und sonderbare Undurchdringlichkeit; aber es hat den Vorzug der Dichtung, entwickeln, ein Leben in der Zeit geben zu können, und gerade ihr Louis als *Kind* ist mir unvergeßlich in seiner etwas trüben, halb unheimlichen und hinterhältigen Anmut. (Br I, 376)

An dieser Stelle kommt bei Thomas Mann die eingeschränkte Bedeutung ins Spiel, die der Begriff „Porträt“ als Gattung in der Literatur auch zu seiner Zeit schon hatte: Die historische oder historisierende Darstellung des Lebens einer „Persönlichkeit“, die dem Vergleich mit bildnerischen Darstellungen standzuhalten hat. Laut MENZ sei hier „der wesentliche Unterschied zwischen einem gemalten und einem mit Worten verwirklichten Bildnis ausgesprochen: das Werk der bildenden Kunst ist statisch zuständig und das dichterische

⁴¹ Vgl. Paul SCHERRER/ Hans WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern, München 1967 (Thomas-Mann-Studien 1).

⁴² Lenbach fungierte, wie RITTER-SANTINI bemerkt, auch als Vorbild für die Figur des Malers Jakobus Halm in Heinrich Manns *Die Göttinnen*. (Vgl. Lea RITTER-SANTINI: Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“, in: Heinrich Mann 1871/1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973, S. 69-96, hier S. 86ff.). Im gleichen Jahr, in dem *Die Göttinnen* erschien, arbeitete Thomas Mann an seiner Erzählung *Gladius Dei*, in der er das grassierende Renaissance-Fieber der Jahrhundertwende in München kritisierte. (Vgl. RITTER-SANTINI, ebd., S. 92).

Bildnis transitorisch und damit den Möglichkeiten, einen zeitlichen Ablauf zu verwirklichen, offen stehend.“⁴³

Dennoch sind die Verbindungslinien zwischen Dichtung und Malerei in der Geschichte beider Künste schon früh nachzuweisen. Spätestens mit Beginn der Renaissance sowie dem Auftreten selbstständiger Bildnisse lässt sich ein Niederschlag der darstellenden Künste in der Literatur ausmachen. Vor allem die Geschichte von Biographie und Autobiographie in der Literatur ist untrennbar mit der von Bildnis und Selbstbildnis in der Malerei verknüpft. So korrelieren beispielsweise Rembrandts Selbstbildnisse mit vielfältigen, neu entstehenden Formen autobiographischen Erzählens in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts, während in Deutschland die Tradition des Künstlerromans im 18. Jahrhundert einsetzte, als sich die Überzeugung von der Sonderexistenz des Künstlers verfestigte. Nicht wenige Beispiele zeigen, dass die Problematik des Porträts und seines Ranges unter den Künsten gleichermaßen auch von deutschen Schriftstellern in ihren Werken explizit thematisiert wurde.⁴⁴ In den *Wahlverwandtschaften* Goethes etwa findet sich eine Verteidigung der Porträtmaler:

Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie ihn jeder fassen würde. Es nimmt mich nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden.⁴⁵

Später konstatierte Rainer Maria Rilke unter dem Eindruck der Massenwirkung Lenbachscher Porträts eine Monotonie, die dessen Porträts den alten Meistern nicht ebenbürtig erscheinen ließe, wie BUSCHOR berichtet: „Was Rilke vom Porträtisten forderte und in Rodins Bildnissen entdeckte, ist im Balzac reinste Gestalt geworden: ‚in einem gegebenen Gesichte Ewigkeit suchen, jenes Stück Ewigkeit, mit dem es teilnahm an dem großen Gange ewiger Dinge – das Dauernde vom Vergänglichen scheiden, Gericht halten, gerecht sein‘.“⁴⁶ In seinem *Florentiner Tagebuch* schrieb Rilke, der als Sekretär Rodins unmittelbare Eindrücke von konkreter Porträtkunst sammeln konnte, unmissverständlich: „Das Recht, dann über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zu

⁴³ Henner MENZ: Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1990 (1990), S. 107-116, hier S. 108.

⁴⁴ Auch Bruder Heinrich hatte seiner Romanfigur Dietrich Heßling in *Der Untertan* eine Stellungnahme zu der Rangfolge der Kunstgattungen in den Mund gelegt. (Vgl. Kap. 3.1)

⁴⁵ Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. VI, S. 369.

⁴⁶ Ernst BUSCHOR: Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden. München 1960, S. 213.

urteilen, steht eigentlich nur bei der Photographie jemandem zu. Künstlerisch gemeinte Ähnlichkeit verhält sich zur Erscheinung eines Menschen, wie sich die Ekstase zur Ermattung verhält.“⁴⁷

Bei aller gegenseitigen Einflussnahme wird dem literarischen Porträt stets der Vorrang gegenüber dem malerischen Porträt eingeräumt, da es im Unterschied zu letzterem nicht nur den optischen Eindruck und erst mittelbar andere, sondern durch direkte Beschreibung alle Facetten der Wirklichkeit wiedergeben könne. Die Frage nach Vorbildern für die Gestaltung von Figuren in Kunstwerken ist allerdings keine originär literaturwissenschaftliche Frage, sondern hängt eng mit der bildenden Kunst und insbesondere der Malerei zusammen.

Die Zuhilfenahme von außerkünstlerischen Hilfsmitteln lässt sich zwar durch alle Zeiten hindurch verfolgen, galt jedoch unter strengen Theoretikern stets als unkünstlerisch oder sogar antikünstlerisch. Der Einsatz von Glastafelapparat oder Camera obscura wurde allenfalls geduldet, sofern er dem künstlerischen Resultat nicht schadete. Im 19. Jahrhundert wurde der kritische Umgang mit technischen Apparaten, die die Anfertigung eines Porträts erleichtern sollten, durch die Erfindung der Kameratechnik und deren zunehmenden Gebrauch verschärft. Das Arbeiten nach photographischen Vorlagen war lange Zeit umstritten und verpönt. Die Mechanik des photographischen Apparates widersprach schlechthin der Anschauung vom genialen Künstler, der seine Kunstwerke entweder in Anschauung des darzustellenden Gegenstandes oder aus freier Erfindung schaffen sollte. Die zugrunde liegende Argumentation gegen Hilfsmittel aller Art war keineswegs neu. Der Einsatz von photographischen Vorlagen wurde konsequent verschwiegen, da ein solches Verfahren nach wie vor ästhetisch suspekt zu sein schien. Die Photographie galt als problematisches Phänomen, da ihre Einordnung im neu entstandenen Spannungsfeld zwischen Kunst und Technik schwierig schien, und wurde schlimmstenfalls als Fessel der Phantasie, als lähmendes Gift für die Malerei sowie als öde Reproduktion der Wirklichkeitsoberflächen angesehen.

Dabei ersetzte die Photographie als (Paus-)Vorlage nur andere Hilfsmittel, die zu allen Zeiten die künstlerische Aufgabe des Porträts erleichtern sollten. Die Verwendung der Photographie als Hilfsmittel gewährleistete Naturtreue und Authentizität. Darüber hinaus diente die Kameratechnik nicht nur als Gerät zur Stabilisierung des Eindrucks, der von der äußeren Wirklichkeit gewonnen werden konnte, sondern galt durchaus auch als Garantie von Ähnlichkeit und dokumentarischer Zeitgenossenschaft. Erst im 20. Jahrhundert setzte sich mit der Moderne auch die Anerkennung technischer Hilfsmittel in der Kunst durch. Die Nivellierung nicht nur der Gattungsgrenzen, sondern auch der zwischen so genannter hoher Kunst und Gebrauchskunst sowie das offener gewordene Kunstverständnis sorgten dafür, dass traditionelle Regularien und Kriterien für Rang und Geltung eines Kunstwerks ihren Stellenwert verloren.

Die Diskussion um den Gebrauch technischer Hilfsmittel sowie insbesondere der Photographie bietet also einen Aufschluss über das Verständnis von

⁴⁷ Zit. n.: J. A. SCHMOLL (gen. Eisenwerth): Lenbach und die Photographie, in: Franz von Lenbach 1836-1904. München 1987, S. 75f.

künstlerischer Originalität und Authentizität zu der Zeit, in der Thomas Mann heranwuchs und sein künstlerisches Selbstverständnis entwickelte. Aus seiner Tätigkeit als Lektor beim *Simplicissimus* erwachsen immerhin langjährige Freundschaften mit zahlreichen Zeichnern, die noch Jahre später seine Werke mit Umschlagzeichnungen oder graphischen Illustrationen ausstatteten.⁴⁸ Zudem ist Thomas Mann selbst nicht nur oft genug Gegenstand von Karikaturen geworden, sondern hat sich auch häufig und gerne – unter anderem von Max Liebermann – porträtieren oder photographieren lassen.⁴⁹ Im Jahre 1928 ließ Thomas Mann aus Anlass des Erscheinens des Photobandes *Die Welt ist schön* von Albert Renger-Patzsch in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ einen Artikel veröffentlichen. Darin heißt es:

Photographien – ich kenne die Widerstände humanistischer Prüderie, die sich bei diesem Wort erheben, aber ich teile sie nicht. [...] Ich begreife den würdig kultur-konservativen und antimechanistischen Protest gegen jede ideelle Zulassung des Photographischen in die Sphäre des Geistig-Künstlerischen, aber ich bin praktisch wenig bereit, ihm beizutreten, ja ich nehme Gelegenheit, mich in diesem Punkte zu einer fast schon überläuferischen Vorurteilslosigkeit zu bekennen. Technifizierung des Künstlerischen – gewiß es klingt schlimm, es klingt nach Verfall und Untergang der Seele. Aber wenn nun, indem das Seelische der Technik anheimfällt, die Technik sich beseelt? (GW XIII, 903)⁵⁰

⁴⁸ So versah Thomas Theodor Heine einen Privatdruck von *Wälsungenblut* mit Lithographien; zu den zahlreichen illustrierten Ausgaben der Werke Thomas Manns vgl. Friedrich DIECKMANN: Bildbegleitungen eines Dichterlebens. Bildende Künstler um Thomas Mann, in: Ders.: Streifzüge, Aufsätze und Kritiken. Berlin, Weimar 1977, S. 211-253, 356-357, insbes. S. 214 sowie 231ff.

⁴⁹ Anlässlich einer Rezension des Bandes „Thomas Mann. Ein Leben in Bildern“ von Hans WYSLING und Yvonne SCHMIDLIN stellt SPRECHER über die dort abgedruckten photographischen Abbildungen des Schriftstellers fest: „Es springt ins Auge, auf wie vielen Bildern der Dichter formbewußt und konzentriert, in hochstilisierter Soigniertheit auftritt. Es ist dies nicht das Resultat editorischer Regie. Natürlich finden sich auch Bilder, die Thomas Mann in minder bedeutenden Posen, die ihn bei Tätigkeiten, zum Beispiel dem Bananenschälen zeigen. Repräsentativ aber und von eigentlicher, eigener menschlicher und künstlerischer Wahrheit sind stets die andern, bei denen der große Beobachter sein eigenes Beobachtetwerden lenkt; jene, die vom Selbstverständnis eines Künstlers reden, das einer vergangenen Epoche gehört. Sein Interesse, seine Lust auch an der Selbstdarstellung machten vor dem Bild nicht halt. Thomas Mann hatte Zutrauen zu seinem Äußeren und ließ ihm stets außergewöhnliche Sorgfalt zukommen, aber er liebte es nicht; Lord Kilmarnocks ‚klobige Nase‘ weiß mehr davon.“ (Thomas SPRECHER: Hans Wysling/Yvonne Schmidlin – Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, in: Thomas Mann Jahrbuch 1995, S. 305-313, hier S. 313 [Rezension]).

⁵⁰ Zum Verhältnis zwischen Literatur und Photographie siehe Heinz BUDDEMEIER: Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils. Reinbek bei Hamburg 1981; Erwin KOPPEN: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart 1987; Gerhard PLUMPE: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990 (zugl. Diss., Bochum 1990);

Sympathie für Renger-Patzsch mag er wohl zunächst empfunden haben, weil der Photograph zahlreiche Motive in seiner Vaterstadt Lübeck aufgenommen hatte. Doch es schien Thomas Mann doch ein grundsätzliches Anliegen gewesen zu sein, sich zum Phänomen Photographie zu äußern. Bei aller Wertschätzung für Renger-Patzsch vermisste er in dessen Werk jedoch Porträts. Schließlich kommt er in seinem Beitrag auf die Leistungen anderer Photographen zu sprechen und erwähnt „Hoppé in London“, dessen Werk *Londoner Typen* er sehr schätze, weil es „dem Liebhaber des Menschlichen eine Fundgrube lebensvollster physiognomischer Anschauung“ (GW XIII, 904) biete. Weiter heißt es:

Die Entwicklung des photographischen Porträts in der Richtung des Psychologischen, der Charakter- und Typenstudie (von aller Verfeinerung des Artistisch-Technischen zu schweigen) ist augenfällig, und sie zieht Vorteile aus einem Zustande der Malerei, der menschlicher Bildniskunst wenig günstig ist, da er meist zur Wahl zwischen dem Akademischen und dem selbstherrlich Abstrusen zwingt. (GW XIII, 902f.)

MARGETTS' Versuch, einen direkten Einfluss der photographischen Werke Wilhelm von Gloedens auf Thomas Manns Darstellung homoerotischer Atmosphäre zumindest im *Tod in Venedig* nachzuweisen, kann mangels Beweisen nicht gelingen, wie ihm sehr wohl bewusst ist. Sein Hinweis aber, dass öffentliche Ausstellungen der Werke Gloedens und anderer zu einem gesellschaftlichem Klima beigetragen haben, das den Hintergrund der Novelle bildet und ihre Problematik erst verständlich macht, erscheint plausibel. Darüber hinaus ist aber vor allem MARGETTS' Deutung der „scheinbar herrenlosen“ Kamera interessant, die in der Schlusszene des *Tod in Venedig* ohne erkennbare Funktion am Strand herumsteht und zusammen mit Aschenbach – oder schon an dessen Stelle – den Knaben Tadzio im Focus hat.⁵¹

Was Thomas Manns Verhältnis zum Medium Film betrifft, so ist hinlänglich bekannt, dass er nicht nur oft und gerne Filmtheater besuchte, sondern auch eine Verfilmung seiner eigenen Werke ausdrücklich begrüßte und wünschte.⁵² Zudem kam es sogar zu drei zaghaften und erfolglos gebliebenen Versuchen,

Hubertus von AMELUNXEN: Photographie und Literatur. Prologemena zu einer Theoriegeschichte der Photographie, in: Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Hrsg. v. Peter V. Zima. Darmstadt 1995, S. 209-231; Rolf H. KRAUSS: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 2000.

⁵¹ John MARGETTS: Die „scheinbar herrenlose“ Kamera. Thomas Manns „Tod in Venedig“ und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F., Bd. 39 (1989), 326-337.

⁵² Eine allenthalben bekannte Anekdote in diesem Zusammenhang ist, dass Tochter Erika bei der Verfilmung des *Felix Krull* nicht nur die Drehbuchfassung redigierte, sondern auch selbst in einer Nebenrolle mitspielte. Interessant ist die Frage, ob – wäre der Film noch zu seinen Lebzeiten entstanden – Thomas Mann sich nicht enthalten hätte, die Rolle des Lord Kilmarnock selbst zu spielen.

direkt für das Kino zu schreiben. 1923, 1942 und 1944 nahm er jeweils ein Projekt für diese „rein visuelle Technik, für den Film der Zukunft“ in Angriff.⁵³ Auch wenn aus diesen Bemühungen kein konkretes Werk entstanden ist, kann angesichts dieser Sympathien mit einem neuen Medium, das in seinen Anfängen ausschließlich auf visuelle Anreize zu setzen hatte, kaum die Rede davon sein, dass Thomas Mann „nichts sehen wollte“. Im Gegenteil: Auf der Ebene der Veranschaulichung war er, wie das Wort schon ausdrückt, ein „visueller“ Autor.⁵⁴

⁵³ Vgl. Helmut KOOPMANN (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart 1990, S. 620ff.

⁵⁴ Zur Auseinandersetzung Thomas Manns mit den „jungen“ Medien vgl. ausführlich Bernhard J. DOTZLER: „... diese ganze Geistertummelage“. Thomas Mann, der alte Fontane und die jungen Medien, in: Thomas Mann Jahrbuch 9 (1996), S. 189-205, insbes. S. 194ff. Inwieweit Blick und Auge im Werk selbst thematisiert sind, wurde bereits verschiedentlich untersucht, so beispielsweise bei John R. FREY: Blick und Auge in Thomas Manns Erzählkunst, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 13 (1969), S. 454-481 und Angelika SCHALLER: „Und seine Begierde ward sehend“. Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns. Würzburg 1997 (Literatura 5).

4. Bilder, Quellen und Studien

Quellen und Studien haben, da ich mich früher auf bürgerlich-moderne Stoffe beschränkt hatte, eigentlich erst beim ‚Joseph‘ oder allenfalls beim ‚Zauberberg‘ eine Rolle zu spielen begonnen; das Medizinische bei diesem, das Orientalistische beim späteren Werk. Andererseits ist gerade der ‚Joseph‘ meine erste Arbeit ohne menschliche ‚Modelle‘, ihre Charaktere sind durchaus ‚erfunden‘ – im Gegensatz zur früheren Abhängigkeit von einer angeschauten Wirklichkeit; mochte sie auch im Verlauf des Arbeitsprozesses ihre Stilisierung erfahren.¹

4.1 Malerisch-Bildmäßiges

WYSLING schrieb in der Einleitung zu seiner Dokumentation „Bild und Text bei Thomas Mann“: „Wie bei den Zitaten aus literarischen Werken, so scheint Thomas Mann auch bei den Bildzitaten wenigstens teilweise damit zu rechnen, daß der Leser sie als Zitate erkennt. Erkennt er sie, dann steigert sich auch für ihn der ‚Beziehungszauber‘ des Werkes.“² Der Beziehungszauber, den der Autor beschwor, wurde durch das Bezugssystem der verschiedenen Ebenen hergestellt, wie sich insbesondere im Fall des *Doktor Faustus* zeigen wird.³

Schon in der Novelle *Beim Propheten* tragen die „Porträte von Luther, Nietzsche“ wie auch diejenigen von „Robespierre und Savonarola“ (GW VIII, 362ff.) zur Charakterisierung der Atmosphäre im Reich des Dichters Daniel Zur Höhe bei, zumal mit den genannten Bildnissen die geistige Herkunft desjenigen umrissen ist, der dann vierzig Jahre später die letzten Worte Leverkühns entwerfen darf: „Es ist schön. Es hat Schönheit.“ (GW VI, 660) Die verhängnisvolle „konservative Revolution“ kündigt sich in diesem Zusammenstehen umstürzlerischer Geister unheilvoll an. Der dezente Hinweis auf Savonarola deutet aber auch auf Thomas Manns erstes und einziges Drama *Fiorenza* hin.⁴

¹ Thomas Mann in einem Brief an Victor Polzer vom 23.3.1940 (DüD II, 222/ Br II, 138f.).

² Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation.* Bern, München 1975, S. 13.

³ In Anlehnung an RITTER-SANTINI bezeichnet HAGEDORN die Zuhilfenahme von im Text ungenannten Bildvorlagen als „optisches Zitat“. (Hans Christian HAGEDORN: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“. „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 41, Bd. 41 (1997), S. 369-382, hier S. 370).

⁴ Welches Verhältnis Thomas Mann zum Theater hatte und wie seine Arbeit an dem Drama durch Unsicherheit und Furcht vor einem Misserfolg geprägt war, zeigt ein Brief an Paul Ehrenberg vom 19.6.1903: „Ich werde ein leises Gefühl der Unsicherheit, von wegen der ungewohnten Form, eigentlich niemals ganz los und muß womöglich noch vorsichtiger als sonst zu Werke gehen.“ (Br III, 445/ DüD I, 178) Vgl. dazu ausführlich Hubert OHL: *Der*

Für *Fiorenza* betrieb er – im Unterschied zu den *Buddenbrooks* und zu seinen frühen Erzählungen – zum ersten Mal ein eingehendes Quellenstudium. Ist die Darstellung des Savonarola dem Bildnis des Fra Bartolomeo in San Marco nachempfunden, hatte er andere Personenbeschreibungen aus Eduard Heycks „Die Mediceer“ entliehen.⁵ HAGEDORN geht jedoch noch einen Schritt weiter und spricht von einer „Doppelung der Bildebenen“, indem das Botticelli-Gemälde „Die Verleumdung des Apelles“ auch die Handlung des Dramas *Fiorenza* konstituiert und als kompositorische Vorlage gedient habe.⁶ Die Anlehnung der Spielhandlung an die quasi-dramatische Gestaltung des Gemäldes stellt die Verarbeitung eines Kunstzitats dar, wie sie um die Jahrhundertwende bei vielen Autoren üblich war: „... der Hang zur Kryptik und Verschlüsselung um die Selbstrepräsentation, die Abspiegelung zentraler Themen und Gestaltungsweisen des ganzen Werks im jeweils zitierten, referierten oder eingeblendeten Artefakt“.⁷

Anlässlich der Berliner Erstaufführung von *Fiorenza* in den Reinhardtschen Kammerspielen schrieb Alfred Kerr zwei Tage später eine vernichtende Kritik: „Das Bildnis jener Frau [Fiore] ist, wo nicht alles trägt, nicht vom Blitz gezeichnet, sondern [...] gewissermaßen Philologenarbeit. Mehr

Erfolg heiligt die Mittel oder Den Sinn liefert die Zeit. Thomas Manns Selbstdeutungen am Beispiel von „Fiorenza“, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), S. 670-691, hier S. 674. In der Einleitung des Erzählers zum *Erwählten* nahm Thomas Mann eine Abgrenzung zwar nicht gegenüber dem Drama, sondern der Lyrik vor, die gleichzeitig Verteidigung der Prosa als Form und selbstgefällige wie selbstbewusste Charakterisierung des eigenen Schriftstellertums ist: „Ich höre zwar sagen, daß erst Metrum und Reim eine strenge Form abgeben, aber ich möchte wohl wissen, warum das Gehüpf auf drei, vier jambischen Füßen, wobei es obendrein alle Augenblicke zu allerlei daktylischem und anapästischem Gestolper kommt, und ein bisschen spaßige Assonanz der Endwörter die strengere Form darstellen sollte gegen eine wohlgefügte Prosa mit ihren so viel feineren und geheimen rhythmischen Verpflichtungen, und [...] ob das eine strengere Form wäre als die grammatische gediegene Prosa, in der ich jetzt sogleich meine Gnadenmär vortragen und so musterhaft ausgestalten und gültig darstellen werde, dass viele Spätere, noch Franzosen, Angeln und Deutsche, daraus schöpfen und ihre Rimelein darauf machen mögen.“ (GW VII, 15) Über den Vorrang, den Thomas Mann dem Roman gegenüber der Lyrik und (letztlich) dem (Musik-)Drama einräumt vgl. Harald HÖBUSCH: Thomas Mann. Kunst, Kritik, Politik 1893-1913. Tübingen/ Basel 2000, S. 93-139.

⁵ Eduard Heyck: „Die Mediceer“. Bielefeld/ Leipzig 1897.

⁶ Hans Christian HAGEDORN: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“. „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, Bd. 41 (1997), S. 369-382. Die vielschichtige Verwendung von Bildvorlagen sowohl zur „Realisation“ als auch zur „Komposition“ ist nicht nur ein Merkmal von *Fiorenza* und des *Doktor Faustus*, sondern des gesamten Werks Thomas Manns, wie WYSLING festgestellt hat. (Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975.

⁷ Heide EILERT: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991, S. 351.

Gemäldebeschreibung als Blutempfundenes.“⁸ So krude die Wortwahl heute erscheinen mag, hat Kerr im Grunde nicht nur Recht, sondern den Nagel geradezu auf den Kopf getroffen, indem er in Bezug auf einen fiktiven Charakter wie selbstverständlich von „Bildnis“ und „Gemäldebeschreibung“ spricht.⁹ Es *sind* Gemäldebeschreibungen, die das Renaissance-Drama beleben und dessen Authentizität absichern sollten. Heinrich Mann sekundierte dem Bruder in seiner Kritik der *Fiorenza*, deren Schlusssatz an eine zentrale Stelle des *Bilse*-Aufsatzes gemahnt: „Ein Dichter [...] benutzt Menschen, die von Zeitenferne und verehrungswürdigen Namen geweiht werden, um feierlicher das eigene, immer nur das eigene Schicksal zu künden.“¹⁰

In gleicher Weise verwendete Thomas Mann später in der *Joseph*-Tetralogie Vorlagen, um alttestamentarische Gestalten literarisch auferstehen zu lassen. Dabei sind in den *Joseph*-Romanen nicht nur die einzelnen Figuren nach Bildern oder Skulpturen gestaltet, sondern die ursprüngliche Idee zu diesem monumentalen Werk verdankt sich einer Anregung durch bildnerische Vorlagen, die Thomas Mann im April 1924 vor Augen kamen, wie er 1930 in seinem *Lebensabriß* verriet:

Um diese Zeit zeigte ein Münchener Maler, Jugendfreund meiner Frau, mir eine Bildermappe, die er gefertigt, und die die Geschichte Josephs, des Sohnes Jaakobs, in hübscher graphischer Darstellung bot. Der Künstler wünschte sich einen einleitenden Schriftsatz von mir zu seinem Werk, und halb gewillt, ihm den Freundschaftsdienst zu leisten, las ich in meiner alten Familienbibel [...] die reizende Mythe nach, von der Goethe gesagt hat ‚Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, und man fühlt sich berufen, sie ins einzelne auszumalen.‘ Noch wußte ich nicht, wie sehr mir dies Wort aus ‚Dichtung und Wahrheit‘ zum Motto kommender Arbeitsjahre werden sollte. (GW XI, 136)

Der „Jugendfreund“ war Hermann Ebers, der als Illustrator und Reisemaler arbeitete.¹¹ Er dürfte wohl kaum geahnt haben, dass seine schlichte Bitte um

⁸ In „Der Tag“, 5.1.1913, zit. n.: Klaus SCHRÖTER (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von K. Schröter. Hamburg 1969 (Thomas-Mann-Studien 22), S. 61.

⁹ Vgl. Hubert OHL: Der Erfolg heiligt die Mittel oder Den Sinn liefert die Zeit. Thomas Manns Selbstdeutungen am Beispiel von ‚Fiorenza‘, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70, 1996, II.4, S. 670-691, hier S. 677.

¹⁰ Unter dem Titel *Die Mache* in „Die Zukunft“, 1906, zit. n.: Klaus SCHRÖTER (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von K. Schröter. Hamburg 1969 (Thomas-Mann-Studien 22), S. 49. Vgl. Richard WINSTON: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers. 1875-1911. München, Hamburg 1985, S. 298f.

¹¹ Es lohnt sich, an dieser Stelle einmal die Gegenversion ausführlich zu zitieren, um deutlich zu machen, welche unterschiedlichen Sichtweisen ein und der selbe werkschöpferische Vorgang bei Thomas Mann hervorrufen konnte. Hermann Ebers berichtet: „Das andere mal war ich mehr oder minder schuld an einer, wie sich seine Frau ausdrückte,

einen Begleittext zu einer graphischen Reihe zur Entstehung der *Joseph-Tetralogie* führte, mit der sich Thomas Mann knapp 20 Jahre seines Lebens beschäftigte.¹² Schon zu einem früheren Zeitpunkt hatte dieser in Bezug auf den *Joseph* gegenüber René Schickele am 16.5.1934 festgestellt:

Besonders freut mich, daß Sie das Malerisch-Bildmäßige in dem Buch so stark hervorheben. Man hat gesagt, die Konzeption sei zwar großartig, aber allzu geistig; es fehle das sinnliche Gleichgewicht. Ist es nicht irgendwie doch vorhanden, – im Ausdruck, in der Art die Dinge anzusprechen, im Atmosphärischen, auch in den Menschen, die, glaube ich, dreidimensional sind trotz ihrer typischen Gebundenheit? (DüD II, 154f./ Br I, 360)¹³

‚Lawine‘, die er auf die Leserwelt niedergehen ließ. Ich hatte in der Galerie Caspari ausgestellt in einem kleinen Saal Bilder und im Vorraum Zeichnungen und Graphik. Als ich einmal dort nachgeschaut hatte, traf ich im Hinausgehen an der Tür Thomas Mann, der meine kleine Sammlung besichtigen wollte. Ich zeigte sie ihm und er betrachtete alles mit freundlichem Interesse. Plötzlich aber war er von einer graphischen Arbeit vollkommen gefesselt. Es war eine Serie von Lithographien, die ich zu der schönen Geschichte vom Josef in Aegyptenland, wie sie in der Genesis geschildert ist, im vorhergehenden Winter gezeichnet hatte. Ohne Auftrag, nur weil mich das Thema so interessierte. Thomas Mann sah sich Blatt für Blatt genau an, einige Male hintereinander und sagte endlich: ‚Da müßte man etwas dazu schreiben.‘ Zuerst hatte er im Sinn, tatsächlich zu meinen Bildern einen Text zu verfassen. Aber bald war er so weit, daß sich seine Phantasie schon von ihnen gelöst hatte und er mir sagen mußte: ‚Lieber Herr Ebers, an ein knappes Begleitwort kann ich nicht mehr denken, die Sache wächst sich zu etwas ganz Großem aus.‘ Als ich mich nach etwa einem Jahr bei ihm erkundigte, wie weit er mit dieser Arbeit sei, seufzte er und sagte: ‚Sie ist immer noch in den Anfängen. Jetzt, nach einem Jahr, bin ich gerade so weit, daß ich ungefähr weiß, auf welche Weise die Personen miteinander reden.‘ Nun, und dann sind im Laufe langer Jahre jene 4 Bände der Geschichte von Jaakob und Josef entstanden, die zum schönsten und tiefsten gehören, was er geschrieben hat.“ (Hermann EBERS: *Begegnungen mit bedeutenden Dichtern und Schriftstellern*, zit. n.: Dirk HEISSERER: *Wellen, Wind und Dorfbanditen. Literarische Erkundungen am Starnberger See*. München 1995, hier S. 164f.). Die unterschiedlichen Darstellungen bei Ebers und bei Thomas Mann zeigen zunächst übereinstimmend, wie der Autor eine Bildvorlage konkret als Anregung für ein Werk verwendet hat, stehen aber letztlich exemplarisch für die Selbstdarstellung des Autors, indem er in diesem Fall beispielsweise die Wichtigkeit Goethes betont.

¹² Zum Verhältnis zwischen Thomas Mann und Hermann Ebers sowie zum Einfluss des Malers auf die *Joseph-Tetralogie* vgl. zunächst Friedrich DIECKMANN: *Bildbegleitungen eines Dichterlebens. Bildende Künstler um Thomas Mann*, in: Ders.: *Streifzüge, Aufsätze und Kritiken*. Berlin, Weimar 1977, S. 211-253, 356-357, hier S. 212 sowie ausführlich Thomas SPRECHER: *„Musische Verschmelzungen“*. Der Maler Hermann Ebers und Thomas Manns *„Josephs“-Roman*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 11* (1998), S. 235-239.

¹³ Natürlich war dabei der Ebers'sche Zyklus bei weitem nicht die einzige bildnerische Vorlage, der Thomas Mann Anregungen verdankte. Wie er Gertrud Koebner-Kuznitsny am 3.10.1947 gestand, gebe es „so manches, worauf man sich bei der Bewältigung eines Werkes wie des ‚Joseph‘ innerlich beruft. Dazu gehörte gelegentlich die Welt Rembrandts. Ihr Gefühl für das Vorhandensein einer Beziehung ist also ganz zutreffend.“ (DüD II, 326)

Wie so oft bei Thomas Mann ist dies eine Frage, die eher als Feststellung gedacht ist, zumal die Sichtweise nicht nur Thomas Manns allgemeiner Einstellung, sondern vor allem seinem Bestreben bei der Verfertigung des Romans entsprach. So lobt er ausdrücklich Schickeles „Wort vom Roman als Gesamtkunstwerk! Es ist eine alte Lieblingsidee von mir. Der Wagner'sche Begriff davon war lächerlich mechanisch.“ (DüD II, 154f./ Br I, 360)

Auch im Fall des *Zauberberg* trug das Werk eines Malers erheblich zur erzählerischen Gestaltung des Romans bei. Es war das Werk Ludwig von Hofmanns, dem sich Thomas Mann in besonderer Weise verbunden fühlte.¹⁴ Dessen Gemälde „Die Quelle“ hatte er 1914 erwerben können – also zu einer Zeit, als die Arbeit am Roman bereits begonnen war. Zwar versuchte Thomas Mann noch im hohen Alter gegenüber Adolf Thiersch in einem Brief vom 2.6.1954, die Bedeutung der Hofmannschen Bildwelt für den Roman herunterzuspielen:

Bei Hans Castorps Traum im Schneekapitel habe ich mich an ein bestimmtes Bild Ludwig von Hofmanns gewiß nicht erinnert. Aber sehr wohl ist es möglich, daß eine allgemeine Erinnerung an die spezifische Schönheit, die gerade dieser Künstler in seinem Werk verwirklichte, dabei mitgespielt hat. (DüD I, 591)

Doch Ludwig von Hofmann hatte die vorbildhafte Funktion seiner Werke für diverse Passagen des *Zauberberg* durchaus selbst erkannt, wie aus einem handschriftlichen Kommentar zu erkennen ist, den er seiner Antwort auf ein Schreiben Thomas Manns vom 16.8.1931 (DüD I, 536) hinzusetzte:

Lassen Sie mich, sehr verehrter Herr Thomas Mann, mit ein paar schriftlichen Worten die Freude hervorheben, die Ihre Karte mir gebracht hat, eine Bestätigung Ihrer mir schon bekannten, so überaus wertvollen Zustimmung zu meiner Arbeit. Daß das 1914 von Ihnen erworbene Bild noch in Ihren Händen ist, höre ich mit Vergnügen. Inzwischen glaubte ich auch einmal in Hans Castorps Schneeverwehungs-Träumen Bildmotive zu erkennen, die den meinigen verwandt sind. Es würde mich freuen, wenn meine Vermutung eines Zusammenhangs zuträfe!¹⁵

¹⁴ SPRECHER irrt jedoch, wenn er als Urbild der Figur des Malers von Lindemann in *Königliche Hoheit* einzig Ludwig von Hofmann ausmachen zu können meint. (Thomas SPRECHER: „Une promesse du bonheur“. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 10. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. München 1996, S. 147-178, hier S. 149). Name, Titel und Berühmtheit sowie die Tatsache, dass von Lindemann auch Porträtmaler ist (Vgl. GW II, 26/ 191/ 354), passen auch, wenn nicht noch besser auf Franz von Lenbach. Wie so oft bei Thomas Mann handelt es sich aber wohl am ehesten um eine Kompilation aus charakteristischen Zügen beider. Zu Thomas Manns Verhältnis zur Malerei Ludwig von Hofmanns siehe auch Kap. 3.2, zu Franz von Lenbach vgl. Kap. 3.3.

¹⁵ Zit. n.: Thomas SPRECHER: „Une promesse du bonheur“. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 10.

4.2 Eine empörende Sensation

Obwohl sich Porträts und Porträtisten auch in anderen Werken Thomas Manns finden, ist gerade im *Zauberberg* das Spektrum an verschiedenartigen Porträts derart ausgebreitet, dass sich der Roman gewissermaßen als „Reise“ durch die Geschichte des Porträts darstellt. Den Anfang bildet Hans Castorps Großvater, dessen äußere Züge nach Max Liebermanns „Porträt des Hamburger Bürgermeisters Carl Friedrich Petersen“ von 1891 gestaltet sind.

Es war ein vortreffliches Bild, von namhafter Künstlerhand geschaffen, mit gutem Geschmack in dem altmeisterlichen Stile gehalten, den der Gegenstand nahelegte, und in dem Beschauer allerlei spanisch-niederländisch-spätmittelalterliche Vorstellungen weckend. Der kleine Hans Castorp hatte es oft betrachtet, nicht mit Kunstverstand natürlich, aber doch mit einem gewissen allgemeineren und sogar eindringlichen Verstande; und obgleich er den Großvater so, wie die Leinwand ihn darstellte, in Person nur ein einziges Mal, bei einer feierlichen Auffahrt am Rathaus, und auch da nur flüchtig gesehen hatte, konnte er, wie wir sagten, nicht umhin, diese seine bildhafte Erscheinung als seine eigentliche und wirkliche zu empfinden und in dem Großvater des Alltags sozusagen einen Interims-Großvater, einen behelfsweise und nur unvollkommen angepaßten zu erblicken. Denn das Abweichende und Wunderliche in dieser seiner Alltagserscheinung beruhte offenbar auf solcher unvollkommenen, vielleicht etwas ungeschickten Anpassung, es waren nicht ganz zu tilgende Reste und Andeutungen seiner reinen und wahren Gestalt. (GW III, 40f.)

Hier wird ein Porträt beschrieben, wie es aus der Vergangenheit noch geläufig sein mochte: Ein idealisiertes Bildnis, auf dem der Dargestellte mit diversen äußerlichen Attributen versehen repräsentativ für eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe oder für einen bestimmten Typus steht und seine Identität durch die Ähnlichkeit bewahrt, mit Hilfe derer der Betrachter das Individuum erkennt. Die Beziehung zwischen Modell und Abbild geht sogar so weit, dass beide miteinander verwechselt werden.¹⁶

Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. München 1996, S. 147-178, hier S. 160. Auch Gerhart Hauptmann hatte bei seiner Lektüre des *Zauberberg* und insbesondere bei der Vision des Südens im Schneetraum erkannt: „Das ist ja L.[udwig] v.[on] H.[ofmanns] ganzes Werk.“ (Zit. n.: SPRECHER, ebd., S. 163).

¹⁶ Bei Georg Simmel heißt es: „Das klassische Porträt hält uns in dem Augenblicke seiner Gegenwart fest, aber dieser ist nicht der Punkt in einer Reihe des Kommens und Gehens, sondern er bezeichnet die jenseits einer solchen Reihe stehende zeitlose Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz.“ (Georg Simmel: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Mit einer Einleitung von B. Wyss. München 1985, S. 6). Die Nähe zur Porträtbeschreibung und -kommentierung, wie Thomas Mann sie am Beispiel des Bildnisses von Castorps Großvater vornahm, liegt auf der Hand: „Es zeigte Hans Lorenz Castorp in seiner Amtstracht als Ratsherrn der Stadt – dieser ernsten ja frommen Bürgertracht eines verschollenen Jahrhunderts, die ein zugleich gravitäisches und verwegenes Gemeinwesen durch die Zeiten mitgeführt und in pomphaftem Gebrauch erhalten hatte, um

Darüber hinaus tritt als eine der prominentesten unter den wenigen Randfiguren im Werk Thomas Manns, die in der Malerei „dilettieren“, Hofrat Behrens im Roman auf. Dessen Auskünfte über seine Auffassung von Malerei- und insbesondere Porträtkunst sind sehr aufschlussreich, auch wenn er Hans Castorps aufdringliche Fragen zunächst sehr zurückhaltend beantwortet: „Auch ein Porträt ist wohl mal mit untergelaufen.“ (GW III, 355) Dann aber kommt die Rede auf ein konkretes Bildnis zu sprechen, denn „das Porträt Clawdia Chauchats hing im Wohnzimmer an der Fensterwand, Hans Castorp hatte es schon beim Eintreten mit raschem Blick erspäht, obgleich es nur eine entfernte Ähnlichkeit aufwies.“ (GW III, 357)

Interessant ist der anschließende Dialog, in dem Behrens zunächst Befriedigung über die Erfüllung der Grundvoraussetzung der Kategorie „Porträt“ äußert: „Freut mich, daß sie es ähnlich finden.“ – „Sprechend!“ log Hans Castorp, weniger aus Falschheit, als in dem Bewußtsein, daß er, wenn alles mit rechten Dingen zugegangen wäre, das Modell gar nicht hätte erkennen dürfen“, denn „wie das bei Dilettantenporträts, die charakteristisch sein wollen, zu gehen pflegt“, wird

[...] der besondere Reiz der Physiognomie nicht gesehen oder nicht herausgebracht, durch Vergrößerung seiner Ursachen verfehlt das Ganze ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt, als Bildnis seinem Gegenstande nur weitläufig verwandt. Aber Hans Castorp nahm es mit der Ähnlichkeit nicht weiter genau, die Beziehungen dieser Leinwand zu Frau Chauchats Person waren ihm eng genug, das Bild *sollte* Frau Chauchat darstellen, sie selbst hatte in diesen Räumen dazu Modell gesessen, das genügte ihm, bewegt wiederholte er: ‚Wie sie leibt und lebt!‘ (GW III, 358f.)

Die Charakterisierung der Maltechnik von Hofrat Behrens im *Zauberberg* kann, worauf MAAR nicht als erster hingewiesen hat, insofern durchaus als Umschreibung von Thomas Manns eigener „Deskriptionstechnik“ gelten.¹⁷ Nun hatte Thomas Mann, selbst wenn er im Falle des *Zauberberg* seine Aneignungen in Form eines medizinischen Quellenstudiums noch so akribisch betrieben haben mag, sicher nicht die Kenntnisse eines Physiologen oder Anatomen – oder eben doch:

Es ist eben gut und kann gar nicht schaden, wenn man auch unter der Epidermis ein bißchen Bescheid weiß und mitmalen kann, was nicht zu sehen ist, – mit anderen Worten: wenn man zur Natur noch in einem anderen Verhältnis steht als bloß dem lyrischen, wollen wir mal sagen, wenn man zum Beispiel im Nebenamt Arzt ist, Physiolog, Anatom und von

zeremoniellerweise die Vergangenheit zur Gegenwart, die Gegenwart zur Vergangenheit zu machen und den steten Zusammenhang der Dinge, die ehrwürdige Sicherheit ihrer Handlungsunterschrift zu bekunden.“ (GW III, 40f.)

¹⁷ Vgl. Michael MAAR: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. Frankfurt/M. 1997. Zum Begriff der „Deskriptionstechnik“ siehe Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*. Bern, München 1975.

dem Dessous auch noch so seine stillen Kenntnisse hat, – das kann von Vorteil sein, sagen Sie, was Sie wollen, es gibt entschieden ein Prä. Die Körperpelle da hat Wissenschaft, die können Sie mit dem Mikroskop auf ihre organische Richtigkeit untersuchen. Da sehen Sie nicht bloß die Schleim- und Hornschichten der Oberhaut, sondern darunter ist das Lederhautgewebe gedacht mit seinen Salbendrüsen und Schweißdrüsen und Blutgefäße und Wärzchen, – und darunter wieder die Fetthaut, die Polsterung, wissen Sie, die Unterlage, die mit ihren vielen Fettzellen die holdseligen weiblichen Formen zustande bringt. Was aber mitgewußt und mitgedacht ist, das spricht auch mit. Es fließt Ihnen in die Hand und tut seine Wirkung, ist nicht da und irgendwie doch da, und das gibt Anschaulichkeit. (GW III, 361)¹⁸

Zumindest bei der äußerlichen Beschreibung seiner Romanfiguren hat er mit keinem noch so kleinen Hinweis auf blaue Äderchen oder vortretende Wangenknochen gespart; „gemeint“ waren damit stets Dinge „unter der Epidermis“, aber eben keine „Salbendrüsen und Schweißdrüsen und Blutgefäße und Wärzchen“ – oder welche unappetitlichen Details der malende Mediziner aus Davos sonst noch „mitgedacht“ haben mag. Was Thomas Mann mitgedacht hat, waren eher Dinge, die sich unterhalb der sichtbaren, lebendigen Oberfläche befinden: Kränklichkeit, Schwächlichkeit und Anfälligkeit, und zwar der nervösen und reizbaren Persönlichkeit – auf einem Gebiet also, von dem Thomas Mann aus eigener Anschauung etwas verstand:¹⁹

Bleich war der Zurückbleibende auf sein Zimmer geeilt, in seine Loggia, um den Schlitten von hier aus noch einmal zu sehen, der mit Geklingel die Anfahrtstraße hinab gegen ‘Dorf’ hingeglitten war, hatte sich dann in seinen Stuhl geworfen und aus der Brusttasche die Erinnerungsgabe gewogen, das Pfand, das [...] in einem dünn gerahmten Plättchen, einer Glasplatte bestand, die man gegen das Licht halten mußte, um etwas an ihr zu finden, – Clawdia’s Innenporträt, das ohne Antlitz war, aber das zarte Gebein ihres Oberkörpers, von den weichen Formen des Fleisches licht und geisterhaft umgeben, nebst den Organen der Brusthöhle erkennen ließ ... (GW III, 480)

Sozusagen die Endstufe des Porträts, wie es im *Zauberberg* thematisiert wird, ist die artifizielteste Form des Bildnisses, welches im Roman eine herausragende Bedeutung hat: Clawdia Chauchats Röntgenaufnahme wird behandelt wie ein Porträt, indem es wie ein Erinnerungsbildchen ausgestellt wird. Castorps Onkel entdeckt es bei seinem Besuch im Sanatorium:

¹⁸ Wenn Thomas Mann in seinem *Felix Krull* den Paläontologen Professor Kuckuck den Vergleich eines Frauenarms mit einer Flosse ziehen lässt (GW VII, 541), gibt er dieser seiner eigenen „Wissenschaft“ eine humoristische Wendung.

¹⁹ Vgl. Michael MAAR: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem *Zauberberg*. Frankfurt/M. 1997, S. 13ff.

Er hob eines Tages in Hans Castorps Zimmer ein schwarzes Glasplättchen auf, das unter anderem kleinen Privatbesitz, womit der Inhaber sein reinliches Zimmer schmückte, gestützt von einer geschnitzten Miniaturstaffelei, auf der Kommode stand und sich, gegen das Licht abgehoben, als photographisches Negativ erwies. ‚Was ist denn das?‘ fragte der Onkel betrachtend ... Er mochte wohl fragen! Das Porträt war ohne Kopf, es war das Skelett eines menschlichen Oberkörpers, in nebelhafter Fleischeshülle, – ein weiblicher Torso übrigens, wie sich erkennen ließ. (GW III, 598)²⁰

Wie GALLE bemerkt, vermag ‚die paradox anmutende Wendung vom ‚Porträt ohne Kopf‘ [...] durchaus – so befremdlich dies auf Anhieb auch zu sein scheint – als Generalnenner für die Porträtarbeit im 20. Jahrhundert zu fungieren‘.²¹ Der Kreis der im Roman entfaltenen Porträt-Geschichte schließt sich, wenn Castorp anlässlich der Betrachtung von Hofrat Behrens’ Chauchat-Porträt bemerkt: ‚Die griechischen Plastiker kümmerten sich aber nicht viel um den Kopf, es kam ihnen auf den Körper an, das war vielleicht gerade das Humanistische ...‘ (GW III, 364)²²

Dem entspricht möglicherweise auch, dass wichtige Persönlichkeiten der philosophischen Auseinandersetzung Thomas Manns im *Zauberberg* persifliert werden, indem etwa die Randfiguren Ferge und Wehsal als Karikaturen Nietzsches und Schopenhauers gestaltet sind. Als Vorbild für Settembrini ist unter anderem Leoncavallo ausgemacht worden,²³ und Georg Lukács soll der Figur des Naphta als Modell gedient haben. Zweieinhalb Jahrzehnte später schrieb Thomas Mann an Max Rychner am 24.12.1947 über ‚Lukács, der mir irgendwie wohlwill (und sich im Naphta offenbar nicht erkannt hat) ...‘ (DüD II, 327/ Br II, 579)²⁴

Der Fall jedoch, der wohl am populärsten geworden ist, war die Porträtierung Gerhart Hauptmanns in der Figur des Mynheer Peeperkorn, die Thomas Mann viel abfällige Kritik einbrachte, da es sich bei Hauptmann um einen Gegenstand

²⁰ Vgl. dazu Erwin KOPPEN: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart 1987, S. 132f.

²¹ Roland GALLE: *Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne*, in: *Essener Unikate* 14 (2000), S. 46-56, hier S. 54.

²² Die gesamte Argumentation wirkt wie eine Kopie der Rangfolge der Künste, wie sie Bruder Heinrich im *Untertan* vorgenommen hat, denn ‚das Anziehendste in der Malerei ist und bleibt in meinen Augen doch das Porträt, weil es unmittelbar den Menschen zum Gegenstand hat‘. (GW III, 363) Vgl. Kap. 3.1.

²³ Vgl. Günter SCHWARBERG: *Es war einmal ein Zauberberg. Eine Reportage aus der Welt des deutschen Zauberers Thomas Mann*. Hamburg 1996, insbes. S. 111-115.

²⁴ Zum Verhältnis zwischen der Figur Naphta und dem Vorbild Georg Lukács sowie demjenigen Thomas Manns zum Sozialismus vgl. Günter SCHWARBERG: *Es war einmal ein Zauberberg. Eine Reportage aus der Welt des deutschen Zauberers Thomas Mann*. Hamburg 1996, insbes. S. 115-122.

nationalen Interesses zu handeln schien.²⁵ An Herbert Eulenberg, der offenbar beabsichtigt hatte, die Öffentlichkeit über den „Fall Peepkorn“ aufzuklären, schrieb Thomas Mann am 5.1.1925 mit einiger Aufregung:

Aber Sie bereiten ihr nur eine Sensation, eine falsche, empörende Sensation, und mit Entrüstung müßte ich mich gegen die Beschuldigung wehren, ich hätte in der Figur des Holländers Gerhart Hauptmann porträtiert. Das ist nicht wahr! Aber gewiß will ich, indem ich es für unwahr erkläre, der Wahrheit die Ehre geben. Ich stand zu der Zeit, als die Figur aktuell wurde, in Bozen, Herbst vorm Jahr, unter dem Eindruck der mächtigen und rührenden Persönlichkeit des Dichters. Dies Erlebnis hat in einzelnen äußerlichen Zügen auf die Gestaltung Peepkorns eingewirkt, ich kann und will es nicht leugnen. Aber ich gehe keinen Schritt weiter in meinen Zugeständnissen. (Br I, 223/ DüD I, 485)²⁶

Die unverfrorene Darstellung musste als Sakrileg und zudem als unzulässige Bedienung an dem Privileg der persönlichen Bekanntschaft erscheinen.²⁷ Dabei

²⁵ Gegenüber Grete und Arthur Nikisch kommentierte Thomas Mann am 14.2.1925 die Kritik sehr zynisch: „Das Buch [d. i. der *Zauberberg*] wird doch sehr verschieden beurteilt. Frau Adolf Busch hat geäußert, es sei miserabel, Photographie statt Kunst. Ich habe garnicht gewußt, daß Adolf Busch solche Mesalliance eingegangen ist.“ (Br I, 233/ DüD I, 491)

²⁶ Peter de MENDELSSOHN meint dazu: „Über die Peepkorn-Gestalt ist im Lauf der Jahrzehnte eine Vielzahl gelehrter Untersuchungen erschienen [...], die die Romanfigur mit dem lebenden Modell aufs genaueste vergleichen und sämtliche Übereinstimmungen, Abweichungen und Widersprüche gewissenhaft verzeichnen. [...] alle diese persönlichen Porträt-Ähnlichkeiten – die Physiognomie, die Kleidung, die Gestik, die Neigung zu Trinkorgien bis zu den Rotweinflecken auf der Bettdecke – alle diesen persönlichen Details der ‘Persönlichkeit’ liegen an der Oberfläche, und darunter ruht etwas ganz anderes und viel bedeutsameres. [...] Natürlich ist Pieter Peepkorn Gerhart Hauptmann. Aber er ist nicht, ganz und gar nicht – Thomas Mann verwahrt sich mit Recht – die Person Hauptmann, sondern der Repräsentant Hauptmann.“ (Peter de MENDELSSOHN: *Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Von deutscher Repräsentanz*, in: Ders.: *Von deutscher Repräsentanz*. München 1972, S. 170-238, hier S. 215f.). Zusammenfassend stellt MENDELSSOHN jedoch fest: „Diese wunderliche Geschichte der Abbildung Hauptmanns in Thomas Manns *Zauberberg* ist hinlänglich bekannt, wenn auch bis heute nicht restlos geklärt.“ (MENDELSSOHN, ebd., S. 202). Vgl. auch Günter SCHWARBERG: *Es war einmal ein Zauberberg. Eine Reportage aus der Welt des deutschen Zauberers Thomas Mann*. Hamburg 1996, insbes. S. 132-138.

²⁷ Gerhart Hauptmann selbst hatte in seinem Leseexemplar des *Zauberberg* notiert: „Dieses idiotische Schwein soll Ähnlichkeit mit meiner geringen Person haben?“, und: „Wer ist nun hier der Schwätzer: Peepkorn oder Mann?“ (Zit. n.: Dirk HEISSERER: *Thomas Manns Zauberberg*. München 2000, S. 111). In einem am 4.1.1925 entworfenen Brief an den Verleger Fischer verlieh Hauptmann seiner Empörung Ausdruck: „Da hast Du nun doch noch den alten Panoptikums-Onkel Peepkorn aus seinem Mottenwinkel herausgeholt, wohin ich ihn geschoben hatte, um ihn dort seinem Schicksal zu überlassen.“ Seiner Darstellung zufolge war Thomas Mann „zuweilen so glücklich, als pflichtgetreuer Lumpensammler, einen Sack voll frischer Lappen und Flicker für seine Peepkorn-Puppe zur Hand zu haben. Er hockte

traf es ausgerechnet jenen Vertreter deutscher Literatur, der sich selbst offenkundig als Nachfolger Goethes und „Dichturfürst“ inszenierte.²⁸ Zur Konkurrenz, die Thomas Mann gegenüber Gerhart Hauptmann gerade hinsichtlich der Goethe-Nachfolge empfand, schrieb er in einem Tagebucheintrag vom 9.5.1933 über diesen

[...] Mann der Republik, der Freund Eberts und Rathenaus, den Juden erhoben u. groß gemacht haben. Er hat am ‚Tage der Arbeit‘ auf seinem Haus das Hakenkreuz hissen lassen. Er mag sich goethisch vorkommen in seiner Loyalität gegen das Gemeine. Es gefällt ihm, zu konversieren mit Gescheiten, mit Tyrannen. (Er war auch bei Mussolini.) Ich hasse diese Attrappe, die ich verherrlichen half, u. die großartig ein Märtyrertum von sich weist, zu dem auch ich mich nicht geboren weiß, zu dem aber meine geistige Würde mich unweigerlich beruft. (Tb II, 79)

Die „Peepkorn-Kontroverse“ ist allein schon insofern einmalig, als Thomas Mann sich offenbar genötigt sah, seinem „Opfer“ Gerhart Hauptmann eine konkrete Erklärung über das Zustandekommen der Porträtierung zu liefern. In einem Brief vom 11.4.1925 beschreibt er Hauptmann den Vorgang und gibt dabei auch indirekt zu, des öfteren bei der Gestaltung seiner Romanfiguren ähnlich vorgegangen zu sein:

dann den Morgen über versteckt im oberen Stock, und man hörte den Braven förmlich sticheln.“ Dabei räumt er in einem gestrichenen Passus selbst ein, dass im *Zauberberg* diverse Details seiner Person durchaus getroffen sind: „Ich sehe davon ab, daß er ihn unvollendete Sätze stottern läßt, eine Unart, welche auch ich zuweilen an mir habe. Das Wort ‚perfect‘ gebrauche ich nicht, oft aber die Worte ‚erledigt‘ und ‚absolut‘. Ich bin sechzig Jahre alt, wie Peepkorn. Wie Peepkorn trage ich Wollhemden und eine Weste, die bis zum Halse geschlossen ist. In Hiddensee hatte ich lange Nägel, wie Peepkorn. Schilderungen auf Seite 349 beweisen die Abfingeringerung meiner kleinen, blassen Augen und meiner Stirn. ‚Und seine Schlußweste verleiht ihm was Geistliches, trotzdem der Gehrock kariert ist‘. Die Beschreibung sei gut, sagt Thomas Mann, ‚allerdings war sein (des Belauschers) Beobachtungsposten der günstigste gewesen.“ (Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 4. Januar 1925 [Entwurf], zit. n.: Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Zürich 1994, S. 262f.).

²⁸ Beispielsweise hatte Stefan Zweig im November 1922 in demselben Heft der „Neuen Rundschau“, in der Thomas Manns Artikel *Von deutscher Republik* erschien, in seinem Geburtstagsgruß an Hauptmann geäußert, dieser sei „als Schriftsteller überhaupt nie in Erscheinung getreten, kleine gelegentliche Äußerungen ausgenommen, und als Schriftsteller repräsentiert statt seiner heute Thomas Mann viel eher die deutsche Geistigkeit.“ (Zit. n.: Peter de MENDELSSOHN: Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Von deutscher Repräsentanz, in: Ders.: Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 170-238, hier S. 199f.). Und Thomas Mann selbst meinte in seinem Artikel mit deutlichem Seitenhieb auf den Konkurrenten nicht nur um die Goethe-Nachfolge, sondern auch um die des Repräsentanten deutscher Geistigkeit: „So rufe ich Novalis an, einen Royalisten besonderer Art, der gesagt hat, man werde bald allgemein überzeugt sein, daß kein König ohne Republik und keine Republik ohne König bestehen könne, – ein demokratisches Wort auf jeden Fall und zur Ergänzung auffordernd.“ (GW XI, 812)

Ich war in Not, wurde in Versuchung geführt und gab ihr nach. Die Not war künstlerisch: Ich trachtete nach einer Figur, die notwendig und kompositionell längst vorgesehen war, die ich aber nicht sah, nicht hörte, nicht besaß. Unruhig, besorgt und ratlos auf der Suche kam ich nach Bozen – und dort, beim Weine, bot sich mir an, unwissentlich, was ich, menschlich-persönlich gesehen, nie und nimmer hätte annehmen dürfen, das ich aber, in einem Zustande herabgesetzter menschlicher Zurechnungsfähigkeit, annahm, annehmen zu dürfen glaubte, blind von der begeisterten Überzeugung, der Voraussicht, der Sicherheit, daß in meiner Übertragung (denn natürlich handelt es sich nicht um Leben, sondern um einer der Wirklichkeit innerlich überhaupt fremde und äußerlich kaum noch verwandte Übertragung und Einstilisierung) die auf immer merkwürdigste Figur eines, wie ich nicht länger zweifle, merkwürdigen Buches daraus werden würde. Kein Fühlender läßt sich darüber durch die – sagen wir: ironischen und grotesken Kunstmittel täuschen, die zu handhaben ich gewohnt bin. (Br I, 234/ DüD I, 494)

Trotz aller Beschwichtigungsversuche, die er unternehmen musste, um die dichterische Verwendung von Vorbildern zu rechtfertigen und in seinem Sinne zu deuten, war „über diese Untat – eine Untat der Faszination – so viel gezischt und geschwätzt worden“, wie er in seiner am 9.11.1952 gehaltenen Rede zu Gerhart Hauptmanns 90. Geburtstag bemerkte.²⁹ Er fragte sich, warum solle er „nicht reden davon im Schutz der Verzeihung, die seine großartige Güte mir gewährt hat“, und gab nach der erneuten Lektüre der entsprechenden Stelle im *Zauberberg* rückblickend zu:

Glauben Sie doch nicht, daß ich ihn belauert und heimtückisch beschlossen hätte, ihn abzukonterfeien. So geht dergleichen nicht vor sich, nicht so kleinlich und schlecht. Man ‚beobachtet‘ nicht mit einem Blick, der sich an der Wirklichkeit zum *Schauen* bricht. [...]; ich las die drei Kapitel nach, in denen ich den sündhaften Verrat begangen, und ich gestehe Ihnen: Ich war ergriffen von der überwirklichen Getroffenheit dieser Porträt-Phantasie. Das ist kein schnödes Zerrbild, – es ist *kein* Verrat, sondern eine Huldigung, und als Niederschlag der rührend größten Erfahrung im Menschlich-Persönlichen, die mir je zuteil wurde, mag es der Nachwelt von dem Erlebnis des Daseins, von seines Wesens weher Festlichkeit mehr überliefern, als noch so viele kritische Monographien je vermöchten. (GW IX, 812ff.)³⁰

²⁹ Wie nüchtern Thomas Mann das Verhältnis später sah, bezeugt sein Brief an Hans Reisiger vom 26.9.1952, in dem es um die Vorbereitung seiner Gedenkrede ging: Er werde sich „schon irgend etwas ‚herauswürgen‘, – was übrigens, wie mir immer deutlicher vorkommt, auf eine Apologie meines Hauptmann-Portraits im Zbg. hinauslaufen wird.“ (Br III, 270/ DüD I, 583f.)

³⁰ In fast wörtlicher Übereinstimmung gibt er diese Gedanken in einem Brief an Hans Reisiger vom 26.9.1952 wieder, in dem es weiter heißt: „Zufällig hat man mir gerade die Bände zur Signierung geschickt, ich habe die 3 Peeperkorn-Kapitel nachgelesen und bin

Der Grund für diese nunmehr ohne Zurückhaltung eingestandene „Getroffenheit“ war das in zunehmendem Alter gestiegene Selbstbewusstsein, mit dem er sich zu seiner schriftstellerischen Technik – der Gestaltung seiner Romanfiguren nach lebenden Vorbildern – bekannte.

4.3 Operngläser und Kartenhäuser

Die Frage, ob seine Romane als Schlüsselromane zu lesen seien – im Grunde genommen also die Auseinandersetzung um die Existenz von realen, lebendigen Vorbildern für seine Romanfiguren – begleitete Thomas Mann während seiner gesamten schriftstellerischen Karriere. Die Art und Weise, in der er zum einen mit den lebenden Vorbildern für seine Romanfiguren umgegangen und wie er zum anderen dem Vorwurf des Schlüsselromans begegnet ist, illustriert, was er unter dem Begriff „Porträt“ verstand und wie er ihn verstanden wissen wollte. So sah sich Thomas Mann beispielsweise nach der Veröffentlichung des *Zauberberg* dazu genötigt, in einem offenen Brief dem Vorwurf der unzulässigen Verwendung äußerer Züge zur Gestaltung einiger Figuren des Romans scharf entgegenzuhalten: „Über meine Art der Menschenbeobachtung und -ausschlachtung sind so viele verleumderische Märchen, so viele Operngucker- und Belauerungsphantasien im Umlauf, dass mir die Einbürgerung weiterer solcher Legenden äußerst unwillkommen wäre.“ (GW XI, 592)

Der Vorwurf der „Opernguckerei“ stammt ursprünglich von Arthur Holitscher, der sich als Vorbild für Detlev Spinell im *Tristan* erkannt zu haben glaubte. Nach einem freundschaftlichen Treffen im Hause Thomas Mann, so berichtet er, „sah ich oben im Fenster der Wohnung, die ich soeben verlassen hatte, Mann, mit einem Opernglas bewaffnet, mir nachblicken. Es dauerte indes nur einen Augenblick, im nächsten verschwand der Kopf blitzschnell aus dem Fenster.“ Wenige Tage später kam es morgens zu einem Gegenbesuch, und

[...] der Besucher erwähnte nichts von dem Zwischenfall mit dem Opernglas. Durch mein halbwachses Hirn huschte der Eindruck: er sei gekommen, um mich einmal in früher Morgenstunde zu beobachten, dabei ein paar Einzelheiten über die Art, wie ich aussehen, mich benehmen

erstaunt über die seltsame innere Getroffenheit dieses Grotesk-Bildnisses. Das ist keine Verhöhnung und kein Zerrbild, das ist, als Produkt ehrlicher Ergriffenheit von dem menschlichen Phänomen, eine wahrere Überlieferung seines Wesens [...] an die Nachwelt, als alle Hans von Hülsen-Bücher. Eine Groteske natürlich, aber wenn man ergriffen ist – und nachträglich merke ich, wie sehr ich es war – ‚hat man den Mut zu Ausdrücken, die kraß und pietätlos klingen, aber feierlicher sind, als konzessionierte Andachtsworte‘. So heißt es am Schluß.“ (Br III, 270/ DüD I, 584) Auch in seinem Brief an Jonas Lesser schrieb er gleich lautend, fügte jedoch noch hinzu: „Die Szene am Wasserfall ist einfach von endgültiger Symbolik.“ (Br III, 270/ DüD I, 583)

würde, sowie auch über meine Behausung und die Dinge, die mich umgaben, aufzuzeichnen.³¹

Über die Erzählungen Thomas Manns fällt Holitscher zunächst ein grundsätzlich wohlwollendes Urteil: „In nicht minderem Maße als der Roman [gemeint sind die *Buddenbrooks*, der Verf.], in dem er die Schicksale seiner Familie geschildert hatte, verkündeten die Novellen Manns Meisterschaft in der *plastischen Herausarbeitung von Gestalten* und Geschehnissen.“ [Hervorh. d. Verf.] Dann aber kommt er auf seinen eigenen Fall zu sprechen:

In den [...] Novellen aber tummelte sich eine groteske Schar von Karikaturen, [...] die ihre Lebensuntauglichkeit in Situationen von kläglicher Komik bewiesen. Sofort erkannte ich mich in einer dieser böseartig verzerrten Gestalten wieder und erinnerte mich plötzlich an jenes Opernglas, das ein schon von Natur aus scharfes Auge noch schärfer geschliffen hatte. Auch in den anderen Novellen erkannte ich die Urbilder aus Münchens Straßen, aus dem ‚engeren Kreis‘, sie waren mit allen Einzelheiten deutlich erkennbar dem Gelächter der lesenden und schreibenden Spießergewelt preisgegeben.³²

Demgegenüber vermutet HERMAND Peter Altenberg als Modell für die Figur und meint, es handle sich um Personalsatire, da neben „verräterischer Modellnähe“ auch „typisierende Vertiefung“ wirksam werde. Wie sehr HERMAND Thomas Manns Vorgaben und dabei vor allem dessen Typus- bzw. Mythos-Konzeption folgt, wird deutlich an seinem Hinweis, dass in der Figur der Typ des Ästheten erfasst und das „Allzuvergängliche in den Bereich des Ewigwiederkehrenden“ erhoben werde.³³ Wie sehr er damit einerseits Recht hat, wie wenig damit andererseits die Figur als „reine“ Personalsatire durchgeht, zeigt allein der Umstand, dass sich auch Holitscher in Spinell wiederfand. Ob der Vorwurf der „Opernguckerei“ nun berechtigt war oder nicht – ein

³¹ Arthur HOLITSCHER: *Lebensgeschichte eines Rebellen. Meine Erinnerungen*. Berlin 1924, S. 214-221 (hier zit. n.: Klaus SCHRÖTER (Hrsg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg 1969 (Thomas-Mann-Studien 12), S. 16ff.; ebenfalls abgedruckt in Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich 1994, S. 145).

³² Arthur HOLITSCHER: *Lebensgeschichte eines Rebellen. Meine Erinnerungen*. Berlin 1924, S. 214-221 (hier zit. n.: Klaus SCHRÖTER (Hrsg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg 1969 (Thomas-Mann-Studien 12), S. 18). So sehr er damit zumindest teilweise Recht gehabt haben mag, entbehrt seinerseits sein kurz zuvor geäußelter Opernglas-Vorwurf nicht einer gewissen Komik.

³³ Jost HERMAND: Peter Spinell, in: *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, S. 439-447, hier S. 444. Den Nachweis, dass für Detlev Spinell Peter Altenberg Modell gestanden haben soll, versucht auch Wolfdietrich RASCH: *Thomas Manns Erzählung „Tristan“*, in: *Festschrift für Jost Trier*. Hrsg. v. W. Foerster u. K. H. Borck. Köln, Graz 1964, S. 430-456. Vgl. dazu Joachim WICH: *Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F., Bd. 16 (1975), S. 257-275, hier S. 258f.

literarisches Porträt ist in jedem Fall nur bei persönlicher Kenntnis oder bei wie immer geartetem, eingehendem Studium des Modells möglich. Schon in seiner Stellungnahme *Über Königliche Hoheit* hatte Thomas Mann die eigene Beobachtungsgabe polemisch zugespitzt:

Wenn ich zwanzig Minuten lang einem Wittelsbacher zugesehen habe, wie er in einem Ballsaale Cercle hält, oder Wilhelm dem Zweiten, wie er eine Grundsteinlegung vornimmt, so habe ich intensivere, wesentlichere, mitteilenswertere Eindrücke von Fürstentum und Repräsentation gewonnen, als irgendein Hofmarschall in zwanzig Dienstjahren gewinnt. (GW XI, S. 569)

Seine Frau Katia hat das in *Meine ungeschriebenen Memoiren* sehr präzise beschrieben: Es sei das „das Merkwürdige bei ihm; er erfaßte jeden Menschen sofort“. Damit hält sich Katia Mann eng an die Selbstaussagen Thomas Manns, und ihre Einschätzung kann insofern kaum als unabhängiges, gültiges oder gar kritisches Urteil gelten. Aufschlussreich ist sie dennoch vor allem insofern, als sie die Absichtslosigkeit hinsichtlich der nachträglichen Verwendung betont:

Er beobachtete die Leute nicht, um sie nachher zu schildern. Hatte er jemand einmal gesehen, hatte er ihn auch aufgenommen, und kam eine Figur, zu der dieser Jemand paßte, war er wieder da, aber nicht mit Absicht; davon kann keine Rede sein. [...] Es ging ihm grundsätzlich so. Er hätte jeden Menschen, den er einmal wahrgenommen, schildern können, und zwar konnte er es auch so, daß ich ihn sofort erkannte, auch wenn er gar nicht bezweckt hatte, ihn kenntlich zu machen.³⁴

Auch Freunde und Bekannte, die sich durch Thomas Manns Porträtierung nicht immer geschmeichelt gefühlt haben konnten, wurden nicht geschont. Katia gehörte selbst zum Personenkreis der Modelle: Sie wurde nicht nur in der Figur der Imma Spoelmann in *Königliche Hoheit* porträtiert.³⁵ Nicht gerade zimperlich ging sie mit den Entschlüsselungskünstlern um, denn weiter heißt es bei ihr:

Aber die Leute bauen sich ihre Kartenhäuser. Sie wissen von Thomas Manns autobiographischem Verfahren bei seinem Schaffen, wissen, daß er manchmal Personen seines weiteren und engeren Bekanntenkreises in

³⁴ Katia MANN: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 83.

³⁵ Sicher verblüfft die Unverfrorenheit, mit der Thomas Mann beispielsweise von seiner Frau Katia die an sie gerichteten Briefe zurückforderte, um sie als Material für seinen Roman *Königliche Hoheit* zu verwenden. Ob die Verarbeitung erlebter Realität derart dramatisch dargestellt werden darf, ist dann aber doch die Frage: „Künstler dieser Art saugen vampirhaft jedes Erlebnis aus, und wenn sie nichts mehr zu sagen haben, stellen sie auch das Erlebnis bereit – sie provozieren, was ausgedrückt werden soll.“ (Hans WYSLING: *Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 4* (1991), S. 119-135, S. 129).

seinen Büchern skizziert hat, und fangen dann an zu spekulieren, frei und gefällig ins Blaue hinein. Und dann sind sie selig, wenn sie mit ihren Entdeckerkünsten ihn vermeintlich erwischt haben. Da ist es immer zu entsetzlichen Mißverständnissen gekommen und kommt immer noch dazu – und zwar nicht nur hinsichtlich der vermeintlichen Modelle, sondern auch in Hinsicht auf angebliche Beeinflussungen Thomas Manns durch andere Autoren.³⁶

Hatte er darüber hinaus für den *Joseph* noch bildliche Vorlagen verwendet, um das Werk atmosphärisch stimmig zu gestalten, so setzte Thomas Mann auch in *Lotte in Weimar* zeitgenössische Bildquellen für Personenporträts und Innenraumbeschreibungen systematisch und mit der bestimmten Absicht der authentischen Rekonstruktion einer geschichtlichen Wirklichkeit ein.³⁷ Aufgrund seiner Anlage würde dem Roman eigentlich überhaupt das Recht zukommen, als „Porträt“ im engeren Sinne bezeichnet zu werden, zumal es sich schließlich um nichts anderes als die „Characterschilderung einer historischen Persönlichkeit in literarischer Form“ handelt.³⁸

Es ging ihm aber um mehr als nur die Vergegenwärtigung der Persönlichkeit Goethes, wie er gegenüber Kuno Fiedler am 21.12.1937 bemerkt: „Haben Sie übrigens gemerkt, daß ich bei der Beschreibung von Goethes Art, den Mythos zu behandeln, meine eigene beschreibe?“ (DüD II, 463) Dass ihm die Annäherung gelungen sei, liege – so Thomas Mann in einem Brief an Ferdinand Lion vom 15.12.1938 – „am Gegenstand“, denn „wenn man sich darauf einlasse, gerate man unwillkürlich ins Großartige. Er [Erich von Kahler] lachte über das ‚geraten‘, und doch ist es das rechte Wort. Ich schreibe sehr langsam an dem Kapitel und genieße die Intimität, um nicht zu sagen: die unio mystica, unbeschreiblich.“ (DüD II, 469/ Br II, 72)³⁹ Während ihm in jüngeren Jahren

³⁶ Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 123.

³⁷ Auf die Frage, ob die Kutschfahrt von Lotte und Goethe im Roman tatsächlich stattgefunden habe oder von ihm frei erfunden sei, hatte Thomas Mann, wie MOTSCHAN berichtet, einer hartnäckigen Journalistin in seiner ihm eigenen Art geheimnisvoll lächelnd geantwortet: „Dies zu beurteilen, verehrte Dame, bleibt meinen Lesern für immer vorbehalten.“ (Georges MOTSCHAN: Thomas Mann – von nahem erlebt. Nettetal 1988, S. 131).

³⁸ So die Definition von WILPERT (vgl. Kap. 1.1). In seinem Brief vom 21.1.1940 an Hermann Kesten, der den Roman als „das genialischste Goethe-Porträt der nachklassischen Zeit“ bezeichnet hatte, äußerte sich Thomas Mann vorgeblich „etwas erschrocken“ (DüD II, 482). Er verwies stattdessen auf Emil Ludwig, dessen Biographie „Goethe. Geschichte eines Menschen“ 1920 bei Cotta in Stuttgart erschienen war. (Vgl. DüD II, 482; Anm. 127)

³⁹ Dass der Dichter repräsentativ für sein Volk stehe, verdeutlicht ein Goethe-Zitat in *Lotte in Weimar*: „Ich hab mein Deutschtum für mich – mag sie mitsamt der boshaften Philisterei, die sie so nennen, der Teufel holen. Sie meinen, sie sind Deutschland, aber ich bins, und gings zugrunde mit Stumpf und Stiel, es dauerte in mir. Gebärdet euch, wie ihr wollt, das Meine abzuwehren, – ich stehe doch für euch.“ (GW II, 658) Und wenige Seiten später heißt es: „Aber ich bin's gewohnt, daß manches an Euch mir nicht behagt, und Ihr mögt es zufrieden sein, denn es trägt bei zu meiner Bereitwilligkeit, Euch weiterzuhelfen.“ (GW II,

noch Schiller als Identifikationsfigur gedient hatte und als Protagonist seiner kurzen Erzählung *Schwere Stunde* fungierte, verlagerten sich Interesse und Orientierung im Laufe der Zeit zunehmend auf dessen Freund und Antipoden.⁴⁰ Davon zeugen nicht nur zahlreiche Essays, sondern auch die brieflichen Stellungnahmen zu seinem großen Vorbild. Wenn es ihm selber, wie er 1940 in *On Myself* beschrieb, schließlich gelungen sei,

[...] das Naturphänomen eines großen Mannes und großer Menschlichkeit überhaupt dem Leser näherzubringen, so war mir das nur [...] durch die jahrelange Bemühung um das Mythische möglich. [...] Es ist ein Joseph-Spiel, dieser Roman. Der imitatio Gottes, in der Rahels Sohn sich gefällt, entspricht meine imitatio Goethe's: eine Identifizierung und unio mystica mit dem Vater. (GW XIII, 168f./ DüD II, 490)⁴¹

Als seien der anbietenden Versuche nicht genug, ein familiäres Verhältnis zu Goethe zu konstruieren, schrieb Thomas Mann in einem Brief an John B. Cunningham vom 22.8.1941, er glaube „that Goethe would recognize himself in the picture“ (DüD II, 500). Dabei seien ihm, wie er fast ein Jahrzehnt nach Fertigstellung seines Goethe-Romans Eberhard Hilscher am 17.6.1951 erklärte, „gewisse Einzelheiten“

[...] nicht gegenwärtig oder überhaupt nicht bekannt gewesen, so die sehr starke Äußerung der Frau vom Stein, ‚Du trinkst und schöpfst uns alle aus, und dann bedeuten wir Dir nichts mehr‘.⁴² Natürlich war sie gereizt und nicht objektiv, aber das Wort spricht eben doch, wenn auch überspitzt, die Wahrheit aus, wobei freilich nie die vollkommene Unschuld zu vergessen ist, mit der das Genie seine Umgebung und selbst seine Liebschaften sich und seinem Werk dienstbar macht. Der Roman beschäftigt [sich] ganz wesentlich mit dem Genie und stellt mit einem gewissen Humor durch die Worte der in den Zauberkreis festgebannten, aber aufmuckenden Opfer den

673) – Zur Stellvertreterfunktion, die nach Thomas Mann ein Dichter für sein Volk einnehmen könne, vgl. Kap. 5.1; zur repräsentativen Stellung, die er für sich selbst beanspruchte, siehe Kap. 6.2.1.

⁴⁰ Zur Erzählung *Schwere Stunde* sowie zu Thomas Manns Verhältnis zu Schiller und Goethe vgl. ausführlich Kap. 2.3, zum Motiv der mythischen Nachfolge siehe Kap. 6.5.3.

⁴¹ Wie bewusst ihm die Identifikation mit Goethe von Beginn der Arbeit an *Lotte in Weimar* war, belegen zwei Tagebucheinträge aus der Zeit, in der er den Roman konzipierte. Am 24.12.1935 bestätigte er den Eingang einer „Sendung von Dr. Kris, Wien, einer Arbeit aus ‚Imago‘ zur Psychologie älterer Biographik, besonders über mythische Identifikation. Dazu ein Brief wie ich solche nun öfters bekomme und wie Goethe sie auch zu lesen bekam.“ Und schon am 27.12.1935 heißt es: „Beendete die Lektüre der äußerst anregenden Schrift von Kris ‚Zur Psychologie älterer Biographik‘. Beziehungen zum Joseph (der citiert wird) und zur Faustnovelle, deren Helden ich mir heute nicht als Musiker, sondern als Bildhauer dachte, – Gedanke der ‚Gelebten Vita‘, Vermischung von Freiheit und Bindung, Selbständigkeit und Nachahmung in der Lebensgestaltung. Heinrich spricht von meiner ‚Vereinigung mit Goethe‘, die auf dem infantilen Spiel der Identifikation beruht.“ (Tb III, 226ff.)

⁴² Nicht ermittelt; zit. n.: DüD II, 536.

Druck dar, den eine solche Persönlichkeit auf die Mitmenschen ausübt.
(DüD II, 535)

Was er hier mit dem Ausdruck „vollkommene Unschuld“ umschrieb, war nichts weniger als die Rechtfertigung der eigenen Schaffensweise in der Figur Goethes – in *Lotte in Weimar* vollzog Thomas Mann die „unio mystica“ und machte Goethe nicht nur zur Hauptfigur, sondern zum Träger seiner eigenen Gedanken.⁴³ Dabei wird auch die Verwendung von Modellen im Werk selbst thematisiert und das Arbeiten nach lebenden Vorbildern dem großen Vorbild angedichtet. Dessen Sekretär Riemer gibt der Frau Hofrätin zu verstehen, es sei keine „Indiscretion des Genius“, dennoch müsse sie gelitten haben unter Goethes „bürgerlich schwer zu rechtfertigender Art, mit Ihren Personen, Ihren Verhältnissen dichterisch umzuspringen“. Er habe Vorbilder dichterisch verwendet und nicht davor zurückschreckt, „sie vor der Welt, buchstäblich vor dem Erdenkreise unbedenklich bloßzustellen und dabei Wirklichkeit und Erfindung mit jener gefährlichen Kunst zu vermischen, die sich darauf versteht, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben und dem Erfundenen den Stempel des Wirklichen zu verleihen, so daß der Unterschied zwischen beiden tatsächlich aufgehoben und eingeebnet erscheint.“ (GW II, S. 419)⁴⁴ Geradezu wie eine nachträgliche Beglaubigung seitens Katia Manns klingt es, wenn sie erzählt:

⁴³ Die im Anschluss an *Lotte in Weimar* entstandene Erzählung *Die vertauschten Köpfe* wird gewissermaßen Goethe untergeschoben, indem der Selbstappell Thomas Manns im inneren Monolog des Dichters zum „Dichte dies!“ (GW II, 683) des „anderen dort“ wird. Ebenso muss das große Vorbild in seinen Gedankengängen den „auto-biographische[n] Furor“ (GW II, 652) rechtfertigen, der im ganzen Roman deutlich als derjenige Thomas Manns zu erkennen ist. (Vgl. Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 75).

⁴⁴ Es darf also mit gleicher Berechtigung für das Gesamtwerk Thomas Manns gelten, was KRUFTE über die Erzählung *Der Erwählte* feststellt: Es ging ihm „nicht um historische Präzision, sondern um Präzision der Fiktion.“ (Hanno-Walter KRUFTE: *Thomas Mann und die bildende Kunst*, in: KOOPMANN (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch* (1990), S. 343-357, hier S. 355). Selbst noch im Falle der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, die als einzigartige Travestie des Künstlertums und als ins Spielerisch-Humoristische transponierte Autobiographie gelten, orientiert sich Thomas Mann zumindest der Konzeption nach an fremden Vorbildern. So sind die Pläne zur Entwicklung des *Felix Krull* zum großen Teil den Memoiren Manulescus entnommen, wie zahlreiche Aufzeichnungen Thomas Mann zur Fortsetzung des Krullschen Lebensweges nach seiner Abreise aus Lissabon in der entsprechenden Notizsammlung zeigen. (Vgl. hierzu ausführlich: Hans WYSLING: *Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung des „Krull“*, in: Ders.: *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. München 1974 (Thomas-Mann-Studien 3), S. 149-166). Schließlich stehe, wie HONOLD bemerkt, „im Zeichen des Hochstaplers [...] rückblickend schon die seit der Jahrhundertwende geübte literarische Anverwandlung und Beherrschung fremden Lebens, die zugleich täuschend echt wirken und als Täuschung goutiert sein wollte.“ (Alexander HONOLD, *Der Großschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F., Jg. 4, Nr. 2 (1994), S. 357).

Statt frei zu erfinden, stützte Thomas Mann sich am liebsten auf die Wirklichkeit. Er fand lieber als daß er erfand, Schauplätze, Grundzüge von Personen und vieles mehr. Er eignete sich das Gegebene an, durchdrang es auf seine Weise, beseelte es, wie er es nannte, mit seinem Künstlertum. Wie es nicht wenigen Großen der Literaturgeschichte ging, gab er damit seinen Urbildern mitunter Anlaß zum Ärgernis, weil sie sich allzu naiv mit der dichterischen Hervorbringung identifizierten.⁴⁵

In seinem Vortrag *On myself* von 1940 versuchte Thomas Mann ebenfalls, die früheren „Unsitten“ zu relativieren und zu rechtfertigen. So bereitwillig Thomas Mann auch zugab, persönliche Erlebnisse in den *Zauberberg* eingearbeitet zu haben, lag ihm nach seiner Aussage „doch das, was Sie hierzulande mit einem plastischen Ausdruck als ‚muck-raking‘ bezeichnen, ebenso fern wie bei der Benutzung gewisser Porträtähnlichkeiten der Gedanke an die Wirkungen des ‚Schlüsselromans‘.“ Weiterhin verteidigte er vehement die schriftstellerische Technik des Porträtierens:

Hier darf ich vielleicht ein Wort zur Technik der schriftstellerischen Beobachtung überhaupt sagen. Wenn es Autoren gibt, die ihre Mitmenschen sozusagen mit gespitztem Bleistift belauern und sich über deren Aussehen, ihre Eigentümlichkeiten innerlich Notizen machen, so gehöre jedenfalls ich nicht dazu. Das Gebärdenspähen liegt mir gar nicht. So wenig, wie ich nach Stoffen suche, jage ich auch nicht nach Eindrücken. Ich ‚erlebe‘ keine Sensationen; im Gegenteil möchte ich sagen: mein Verhältnis zu den Eindrücken des Lebens ist wesentlich passiv, ein unbewußtes Aufnehmen, irgendwie sickern die optischen und akustischen Wahrnehmungen in mich ein, bildet sich in mir ein Fundus menschlicher Züge und Besonderheiten, aus dem ich, wenn die produktive Gelegenheit kommt, schöpfen kann. In meiner späteren Produktion [...] tritt das naturalistische Porträt immer mehr in den Hintergrund; aber auch in den früheren Werken ist es mir durchweg doch wohl um Stilisierung und geistige Steigerung des naturalistisch beobachteten Materials zu tun, und wenn es für Figuren meiner Arbeiten Modelle aus dem Leben gibt, dann mischen sich doch, wie im Falle Aschenbach des ‚Tod in Venedig‘, die Züge eines Vorbildes mit Anregungen aus ganz andren Quellen, kreuzen sich vielfältig, um im Endergebnis zu der künstlerischen Einheit zu verschmelzen, in der sich der ‚Porträtiererte‘ mit Verwirrung wiedererkennt und doch zugleich wieder nicht erkennt. (GW XIII, 154)

Sicherlich waren die Vorwürfe, die ihn schon anlässlich der *Buddenbrooks* getroffen hatten, nicht unberechtigt. Jedoch stellt die Kombination der unterschiedlichsten Elemente eine Leistung dar, die mehr ist als nur die geschickte Nutzung von Quellen. Schließlich sei es ihm nicht nur um dessen „Stilisierung und geistige Steigerung“ gegangen; auch wären die Figuren im

⁴⁵ Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 123.

Zauberberg als „lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten“ (GW XIII, 157) gemeint gewesen.

So hatte er seine einzigartige Fähigkeit der exakten Wiedergabe eigener Beobachtungen bereits in *Bilse und ich* zum Schicksal des Künstlers stilisiert.⁴⁶

Darüber hinaus sei ein teuflischer Abgesandter, der wie später der Teufel im *Doktor Faustus* durch Kälte gekennzeichnet ist, am Werk beteiligt:⁴⁷

Du magst als Mensch gut, duldsam, liebevoll, positiv sein, magst eine ganz und gar unkritische Neigung haben, alle Erscheinungen gutzuheißen, – als Künstler zwingt dich der Dämon, zu 'beobachten', blitzschnell und mit einer schmerzlichen Bosheit jede Einzelheit zu perzipieren, die im literarischen Sinne charakteristisch ist, typisch bedeutsam ist, [...] – und im

⁴⁶ Bei der von ihm benutzten Ausgabe der Werke Lichtenbergs (Georg Christoph Lichtenberg: Gedanken, Satiren, Fragmente. Hrsg. v. Wilhelm Herzog. Jena 1907) hatte Thomas Mann gemäß seiner üblichen Praxis des Lesens „mit dem Bleistift“ einen Passus angestrichen: „Ich und mich. Ich fühle mich – sind zwei Gegenstände. Unsere falsche Philosophie ist der ganzen Sprache einverleibt; wir können sozusagen nicht rasonieren, ohne falsch zu rasonieren. Man bedenkt nicht, dass Sprechen, ohne Rücksicht von was, eine Philosophie ist ...“ (Lichtenberg, ebd., S. 219). An den rechten Rand hatte Thomas Mann das Wort „Manifest“ notiert. Dieser Kommentar wird verständlich durch zwei weitere von ihm markierte Textstellen, deren Inhalt ihm vertraut und verwandt erschienen sein musste: „Einen Roman zu schreiben, ist deswegen vorzüglich angenehm, weil man zu allen Meinungen, die man gern einmal in die Welt laufen lassen will, allemal einen Mann finden kann, der sie als die seinigen vorträgt.“ (Lichtenberg, ebd., S. 168). Und weiter: „Der Grund von allem ist die Beobachtung und Kenntnis der Welt, und man muß viel selbst beobachtet haben, um die Beobachtungen anderer so gebrauchen zu können, als wenn es eigene wären, sonst liest man sie nur, und sie gehen ins Gedächtnis, ohne sich mit dem Blut zu vermischen; alles Lesen der Alten ist vergeblich, wenn es nicht so getrieben wird.“ (Lichtenberg, ebd., S. 192). Als Thomas Mann sein persönliches „Manifest“ mit dem Titel *Bilse und ich* verfasste, kann er zwar Lichtenbergs Schriften noch nicht gekannt haben, da die ihm vorliegende Ausgabe erst 1907, also ein Jahr später, erschien. Dennoch ist denkbar, dass er bei der Lektüre der Lichtenbergschen Schriften dessen Gedanken als den seinen ähnlich wiedererkannte und daher die Stellen mit seinen typischen Bleistift-Strichen versah. Vgl. Fernand HOFFMANN: Thomas Mann und seine Welt. Hildesheim, Zürich, New York 1992 (Germanistische Texte und Studien 40), S. 122f.

⁴⁷ Einer der ersten, der Verdächtigungen in Hinblick auf dämonologische Tendenzen bei Thomas Mann aussprach, war Wilhelm ALBERTS, der in seiner Arbeit von 1913 nach kurzer Respektsbekundung gleich im Vorwort dazu übergang, Thomas Mann „Unmenschlichkeit“ vorzuwerfen, da man nach seiner Ansicht „offenbar den geistreichen und überlegenen Ironiker, der in diesen Axiomen redete und es wohl auch nicht verschmähte in Mephistophelischer Manier den verehrten Leser ein wenig zu dupieren, zu sehr außer acht gelassen“ hatte. (Wilhelm ALBERTS: Thomas Mann und sein Beruf, hier zit. n.: Sonja MATTHES: Friedrich Mann oder Christian Buddenbrook. Eine Annäherung. Würzburg 1997, S. 8). Zur Rolle, die Alberts insbesondere bei der Reaktion Friedel Manns auf seine Porträtierung in der Figur des Christian Buddenbrook spielte, vgl. ausführlich Kap. 2.1 und 2.2.

'Werk' kommt alles zutage.⁴⁸ Gesetzt nun wieder, daß es sich mit diesem Werk um ein Porträt, um die künstlerische Verwertung einer nahen Wirklichkeit handelt, so ertönt der Klageruf: ‚So also sah er uns? So kalt, so spöttisch-feindselig, mit Augen, so liebeleer?‘ Ich bitte Euch, schweigt! und versucht, in Eurem Innern ein wenig Achtung zu finden für etwas von strengerer, zuchtvollerer, tieferer Art als das, was Euer Weichmut ‚die Liebe‘ nennt! (GW X, 20)⁴⁹

⁴⁸ Die Grundidee für diese Definition hatte er sich in seinen Notizbüchern für Tonio Krögers Temperament vermerkt. (Nb I, 175) Im Gespräch mit Lisaweta Iwanowna erklärt er dann auch: „Sehen Sie mich an. Ich sehe nicht übermäßig munter aus, wie? Ein bißchen alt und scharfzüngig und müde, nicht wahr? Nun, um auf die 'Erkenntnis' zurückzukommen, so ließe sich ein Mensch denken, der, von Haus aus gutgläubig, sanftmütig, wohlmeinend und ein wenig sentimental, durch die psychologische Hellsicht ganz einfach aufgerieben und zugrunde gerichtet würde.“ (GW VIII, 300)

⁴⁹ Thomas Mann verstand unter einem „Porträt“ also „die künstlerische Verwertung einer nahen Wirklichkeit“. Trotz rücksichtsloser Porträtierung wollte er sein persönliches Verhältnis zu den jeweiligen Vorbildern davon unberührt wissen, auch wenn ihm der Vorwurf der Kälte allerorten begegnete (zum Vorwurf der Kälte vgl. auch Kap. 2.1). Über das Motiv der Kälte wird auch eine Identität Leverkühns mit Goethe hergestellt, die nicht zu vernachlässigen ist (vgl. Heinz GOCKEL: Faust im Faustus, in: Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988), S. 133-148, hier S. 136): In *Lotte in Weimar* hieß es noch über Goethe, man könne „nicht umhin, ihm eine eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut zuzuschreiben.“ (GW II, 439) Dementsprechend konnte Thomas Mann über sich, Goethe und quasi vorausblickend auch über seinen Helden Leverkühn am 12.1.1943 an Agnes E. Meyer schreiben: „Ich kenne die Kälte und Entmutigung, die von mir ausgeht [...]. Sie wissen natürlich, daß die unheimliche Atmosphäre, mit der ich Goethe im Roman bis zur Komik umgab, eine Selbstzüchtigung und Selbstverspottung war.“ (Br II, 290, DüD II, 503) Ähnlich verhält es sich mit Leverkühn.

5. Repräsentativer Realismus

Dieses Leben, das von 1875 bis 1955 reichte, war zugleich ungewöhnlich einzelgängerisch und exemplarisch repräsentativ. [...] Es ist eine riesige Strecke deutscher, europäischer Weltgeschichte, und in jeder dieser aufeinanderfolgenden Spannen oder Perioden steht das Werk Thomas Manns mit einem oder mehreren großen Meilensteinen oder Landmarken, von denen der Geist der Epoche, sein Wesen und seine Wandlungen sich eindringlich-sinnfällig ablesen lassen, und wäre es auch nur aus der Art und Weise, wie der Geist der Zeit auf sein Werk reagierte. Das hat keiner vorgelebt, keiner nachgelebt, und deshalb ist es ungewöhnlich. Das haben aber viele mitgelebt, ohne es exemplarisch zu verkörpern, und deshalb ist es repräsentativ.¹

5.1 Überpersönliches

Als Hauptkriterium eines Porträts hat Thomas Mann die Ähnlichkeit hervorgehoben, also die Tatsache, dass der Betrachter – oder in seinem Fall eben: der Leser – ein Porträt als solches erkennen würde. Eine Voraussetzung dafür war zwangsläufig, dass er einen Teil seiner Wirklichkeit darstellte, denn andere Quellen für die Gestaltung von Fiktion – und also fiktiver Personen – kannte er nicht:² „Als ob ich es je mit einem anderen 'Stoff' zu tun gehabt hätte, als mit meinem eigenen Leben.“ (GW XII, 365)³ So äußerte sich Thomas Mann

¹ Peter de MENDELSSOHN: Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers, in: Ders.: Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 48-94, hier S. 73f.

² Vgl. dazu die Einschätzung von ADORNO, der sich selbst als „Mitautor“ des *Doktor Faustus* verstand und es von daher also wissen musste: „Er war überhaupt kein Erzähler von breiter bürgerlicher Welterfahrung, sondern zurückgezogen auf den eigenen Umkreis. Sehr deutsch schöpfte er die gegenständliche Fülle aus derselben Phantasie wie die Namen seiner Figuren; wenig kümmerte ihn, was man angelsächsisch the ways of the world nennt.“ (Theodor W. ADORNO: Zu einem Porträt Thomas Manns, in: Die Neue Rundschau 73 (1962), S. 320-327, hier S. 323).

³ Vgl. Manfred HAIDUK: Abbild und Wirklichkeit. Zu einigen ästhetischen Auffassungen Thomas Manns, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.), Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche (1978), S. 183-190, hier S. 187. Ergänzend dazu schreibt Thomas Mann in seiner *Pariser Rechenschaft* von 1926: „Aber was ist ‚Stoff‘! Das Persönliche ist alles. Der Stoff ist nur durch das Persönliche.“ (GW XI, 96) Vgl. Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20, hier S. 5. Es ist also auch in diesem Fall ein Selbstzitat, wenn Zeitblom im *Doktor Faustus* bemerkt: „Das Nächste, Erregendste, Eigenste ist kein ‚Stoff‘; es ist die *Person* – “ (GW VI, 235) Siehe dazu ausführlich Kap. 6.5.1. Zu den intertextuellen Beziehungen im

in seinem Kommentar *Über Königliche Hoheit* hinsichtlich der stets entscheidenden Frage: „Wer ist ein Dichter? Der, dessen Leben symbolisch ist. In mir lebt der Glaube, daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen, und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühen des Produzierens entschlagen.“ (GW XI, 571)⁴ Zwanzig Jahre später, in seiner *Tischrede bei der Feier des Fünfzigsten Geburtstags*, wurde er noch ein wenig ausführlicher:

Man glaubt nur sich zu geben, nur von sich zu reden, und siehe, aus tiefer Gebundenheit und unbewußter Gemeinschaft gab man Überpersönliches. Es gibt ein Wiedererkennen von Vertrautem, von Zügen der Echtheit, des national Überlieferten und Gemeinschaftlichen, und eben dies Überpersönliche, wodurch das Werk von vorneherein heimlich bestimmt war, ist das Beste. Es macht die Begegnung zwischen dem Dichter und dem geistigen Volk erst möglich. (GW XI, 367)⁵

Dass er zur Repräsentation verpflichtet sei, daran glaubte Thomas Mann schon früh.⁶ Er leitete diese Pflicht aus seinem Beruf als Dichter ab und fühlte sich

Werk Thomas Manns vgl. Rolf Günter RENNER: *Lebens-Werk*. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann. München 1985 und Gert E. BRUHN: *Das Selbstzitat bei Thomas Mann. Untersuchungen zum Verhältnis von Fiktion und Autobiographie in seinem Werk*. New York u. a. 1992 (American University Studies I/98).

⁴ Wie er in seinem Aufsatz über *Leiden und Größe Richard Wagners* ausführte, müsse einem Werk jahrelanges, träumerisches Hin- und Herbewegen vorausgehen, denn „ein Werk muß lange Wurzeln haben in meinem Leben, geheime Verbindungen müssen laufen von ihm zu frühesten Kindheitsträumen, wenn ich mir ein Recht darauf zuerkennen, an die Legitimität meines Tuns glauben soll. Der willkürliche Griff nach einem Stoff, auf den man nicht althergebrachtes Liebes- und Wissensanrecht hat, scheint mir sinnlos und dilettantisch.“ (GW XI, 661) Dabei handelt es sich um ein Lieblings- und Standardzitat der Thomas-Mann-Forschung. (Vgl. Eckhard HEFTRICH: *Vom höheren Abschreiben*, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): *Thomas Mann und seine Quellen* (1991), S. 1-20, hier S. 5f.

⁵ Sein Sohn Michael meinte, dies sei Ausdruck des „erwachten Bewußtseins der *Repräsentanz*“ (Michael MANN: *Thomas Mann. Wahrheit und Dichtung*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 (1976), S. 205). Freilich war ein solches Bewusstsein schon früher ausgebildet, zur vollen öffentlichkeitswirksamen Relevanz kam es jedoch erst bei der Übersiedlung nach Amerika. Zur repräsentativen Stellung, die er für sich beanspruchte, und zur Exilsituation siehe Kap. 6.2.1; zur beispielhaften Rolle, die dabei Goethe für ihn einnahm, siehe Kap. 4.1.

⁶ In *On myself* berichtet Thomas Mann über die Spiele seiner Kindheit, „bei denen ich mir mit stiller Genugtuung der unabhängigen Kraft meiner Phantasie bewußt sein mochte, die nichts mir rauben konnte. (Charakteristischerweise habe ich dieser Phantasie-Spiele in dem Roman-Fragment ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‘ gedacht.) Ich erwachte zum Beispiel eines Morgens mit dem Entschluß, heute ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein. Ich kleidete mich [in] eine gewisse liebenswürdige Hoheit, hielt angeregte Zwiesprache mit einem Gouverneur oder Adjutanten, den ich mir einbildungsweise beigab, und ging umher, stolz und glücklich in dem Geheimnis meiner Würde. Man konnte Unterricht haben, spazieren geführt werden oder sich Märchen vorlesen lassen, ohne daß dieses Spiel einen

bereits im Alter von 28 Jahren angesichts des unerwarteten Erfolgs der *Buddenbrooks* berechtigt, seinen Umgang mit der Umwelt durch den früh erworbenen Ruhm zu rechtfertigen, wie er Walter Opitz am 5.12.1903 auseinandersetzte:

Nun sitzt man nicht mehr einsam, frei und verpflichtungslos in seinem Kämmerlein und dichtet so l'art pour l'art vor sich hin. Nun fühlt man sich im Lichtbereich eines ungeheuren Scheinwerfers,⁷ in ganzer Figur sichtbar der Öffentlichkeit, mit Verantwortung belastet für die Verwendung der Gaben, die man unklug genug war der Mitwelt zu verrathen. [...] Wenn Sie mich persönlich verschlossen fanden, so mag es daran liegen, daß man den Geschmack an persönlicher Mittheilsamkeit verliert, wenn man gewohnt ist, sich symbolisch, das heißt: in Kunstwerken zu äußern. Man führt, möchte ich sagen, ein symbolisches, ein repräsentatives Dasein, ähnlich einem Fürsten ... (Br I, 40)⁸

Dass ihm der frühe Ruhm nicht ungelegen gekommen war, gestand er Kurt Martens am 15.1.1906, denn „das Repräsentieren macht mir Spaß.“ (Br I, 61)⁹ Als frühes Vorbild diente ihm dabei Tolstoi, in dessen Werk er das autobiographische Verfahren zur Würde künstlerischer Repräsentanz erhoben sah. Auf das Beispiel anderer Schriftsteller griff er gerne zurück, um seinen rücksichtslosen Umgang mit biographischen Details aus dem Leben anderer zu rechtfertigen. So schrieb er an Ida Boy-Ed am 19.8.1904:

Wie denken *Sie* nun eigentlich über Indiskretion? Ich schäme mich nicht, ebenso darüber zu denken, wie ganz große Kollegen, zum Beispiel Turgenjew¹⁰ und Rousseau, welch letzterer in seinen ‚Confessions‘

Augenblick unterbrochen zu werden brauchte, und das war das Praktische daran.“ (GW XI, 328)

⁷ Zur Lichtscheuheit Adrian Leverkühns sowie Tonio Krögers vgl. ausführlich Kap. 6.6.3.

⁸ Fast wörtlich wiederholt er mit dieser Rechtfertigung seines eigenen Umgangs mit der Umwelt einen Einfall, den er sich ursprünglich für die Fürstennovelle notiert hatte, in der er seine künstlerische in eine aristokratische Existenzweise transponierte: „Kgl. H[öheit] Der Künstler empfindet direkte, menschliche Vertraulichkeit und Mittheilsamkeit als unzulänglich und trivial, da er gewohnt ist, sein Leben in Symbolen (Kunstwerken) darzustellen. Er führt ein symbolisches, repräsentatives Dasein, – wie der Fürst!“ (Nb II, 96) Deutlich wird darin seine Auffassung von Repräsentanz. Vgl. dazu ausführlich Günter BLÖCKER: Symbolisches Dasein, in: Merkur, Jg. 16, Nr. 168 (Februar 1962), S. 183-184 und Peter de MENDELSSOHN: Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Von deutscher Repräsentanz, in: Ders.: Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 170-238.

⁹ Auch in seinem *Bilse*-Aufsatz fiel das Stichwort in aller Deutlichkeit: „Für viele zu stehen, indem man für sich steht, *repräsentativ* zu sein, auch das, scheint mir, ist eine kleine Art von Größe.“ (GW X, 11)

¹⁰ Wie sehr ihm gerade Turgenjew als Vorbild gedient hatte, zeigt nicht nur die Tatsache, dass er diesen auch in *Bilse und ich* als Gewährsmann erwähnt (vgl. Kap. 2.1), sondern auch ein früher Brief an Otto Grautoff vom 25.10.1898: „Mit etwas Philosophie und versöhnendem Spott kommt man schon durch, und – jugendlichere Kräfte, als diese, sind ebenfalls noch

bemerkt: ‚Meine Bekenntnisse sind natürlicher Weise mit denen vieler anderer Leute verbunden; ich spreche die einen wie die anderen mit der gleichen Offenheit aus, da ich glaube, daß ich gegen niemanden mehr Rücksichten zu beobachten brauche, als ich auf mich selbst nehme.‘ Das ist es. Ich finde, daß Indiskretion jeden Stachel verliert, sobald sie auch (und in erster Linie) gegen die eigene Person des Autors gerichtet ist. Ich liefere in meinen Productionen mich selbst mit einer solchen Leidenschaft aus, daß die paar Indiskretionen gegen andere daneben eigentlich kaum in Betracht kommen.¹¹

Die Absicht, sein schriftstellerisches Mittel anzuwenden und „lebende Personen seiner Bekanntschaft“ zu porträtieren, klingt fast wie eine Drohung an seine Zeitgenossen, die sich von ihm abwenden würden, „wenn ich bei der künstlerischen Erledigung irgendeines Erlebnisses ein wenig rücksichtslos gegen *sie* gewesen sein werde ...“. (GW X, 13)¹² In diesem Sinne instruierte er auch Kurt Martens am 28.3.1906:

Es geht nicht an, zu sagen, daß ich ‚den Werth der schöpferischen Phantasie dem der Colportage-Erfindung gleichstellen möchte.‘ Ich sage, daß ich in der Gabe, Figuren und Intriguen zu erfinden, nicht das Criterium des Dichterthumes sehe. Jeder Lyriker, der nichts kann, als direkt seine eigene Seele aussprechen, beweist, daß ich Recht habe. Und ich bin ja ein Lyriker (wesentlich). Ich sage, daß, wer nichts hätte als ‚Erfindung‘, von der Colportage nicht weit entfernt wäre. Ich sage, daß sehr große Dichter ihrer Lebtag nichts erfunden, sondern nur Überliefertes mit ihrer Seele erfüllt und gestaltet haben. Ich sage, daß Tolstoi’s Werk mindestens ebenso streng autobiographisch ist, wie mein winziges. ‚Phantasie‘? Du wirst zugeben, daß ich einiges Détail, einige Lebhaftigkeit und

immer im Spiele, denn Du weißt, daß neben dem Träumer Iwan Sergejewitsch Turgenjew noch immer wie zur Zeit, als Doctor Bähge mich zu erziehen versuchte, der Sieger Napoléon (übrigens neu eingerahmt) auf meinem Schreibtisch steht, – und da giebt es mancherlei Hoffnung und Stolz und Ehrgeiz ...“ (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 106). Vgl. Terence James REED: Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 48-65, hier S. 61.

¹¹ Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 149f.

¹² Dass es ihm durchaus um Rache zu tun war, wenn er Personen eindeutig als Porträts kennzeichnete, mag ein Fall in den *Buddenbrooks* illustrieren, wie EICKHÖLTER berichtet: „In Thomas Manns Schlüsselisten zu *Buddenbrooks* ist Tesdorff eindeutig mit Stefan Kistenmaker gleichgesetzt. [...] In einem Brief hat er laut de Mendelssohn offen ausgesprochen, dass er Rache nehmen wollte durch die literarische Gestaltung im Roman. Später, so de Mendelssohn, habe Thomas Mann von ‚schweren Verlusten‘ geredet.“ (Manfred EICKHÖLTER: Senator Mann und Thomas Buddenbrook als Lübecker Kaufleute. Historische Quellen und literarische Gestaltung, in: EICKHÖLTER/ WISSKIRCHEN (Hrsg.): *Buddenbrooks* (2000), S. 74-99, hier S. 78).

Gegenwärtlichkeit, einige Sehschärfe und *Energie der Vorstellung* besitze. Und was wäre das Alles denn sonst, als Phantasie? (Ich schweige von der sprachlich-stilistischen Phantasie.) ‚Schöpferische Phantasie‘? Aber ich habe ja geschaffen! Schrecklich wenig bis jetzt, vier mittelgute Bücher, aber sie sind doch *da*. Was wollt Ihr eigentlich? (Br I, 62)¹³

Ein frühes, in seiner Deutlichkeit fast erschütterndes Beispiel für die Rezeptionslenkung seitens Thomas Manns ist ein Schreiben an Grautoff, in dem dieser ausführlich von Thomas Mann angeleitet wurde, wie er eine Rezension der *Buddenbrooks* zu verfassen habe.¹⁴ Grautoffs Name steht jedoch auch für

¹³ Wie er am 19. Mai 1934 während seiner *Meerfahrt mit Don Quijote* notierte, heißt „Phantasie haben [...] nicht, sich etwas auszudenken; es heißt, sich aus den Dingen etwas machen ...“. (GW IX, 430) Ausführlicher erläuterte er dies in seinem Vortrag *Zur Gründung einer Dokumentensammlung in Yale University*: „Dies eigentlich scheint mir die Bestimmung der Phantasie: nicht Erfindung des Unwirklichen, sondern die Erfüllung und Ausstattung des Wirklichen mit Gefühl und Sinn und Merkwürdigkeit, die Verstärkung und Steigerung des Lebens in Freud und Leid durch die Empfindung und den Gedanken.“ (GW XI, 459)

¹⁴ Der Brief an seinen Freund vom 26.11.1901 sei hier ausführlich zitiert, weil so gut wie alle Schlüsselbegriffe darin vorkommen, die fortan die gesamte Rezeption der Werke Thomas Manns bestimmten: „Ein paar Winke noch, Buddenbrooks betreffend. Im Lootsen sowohl wie in der Neuesten betone, bitte, den deutschen Charakter des Buches. Als zwei echt deutsche Ingredienzien [...] nenne Musik und Philosophie. Seine Meister, wenn schon von solchen die Rede sein müsse, habe der Verfasser freilich nicht in Deutschland. Für gewisse Partien des Buches sei Dickens, für andere seien die großen Russen zu nennen. Aber im ganzen Habitus (geistig, gesellschaftlich) und schon dem Gegenstande nach echt deutsch. [...] Tadle ein wenig (wenn es dir recht ist) die Hoffnungslosigkeit und Melancholie des Ausganges. Eine gewisse nihilistische Neigung sei bei dem Verf. manchmal zu spüren. Aber das Positive und Starke an ihm sei sein Humor: Der äußere Umfang sei etwas nicht ganz Bedeutungsloses. In der Zeit des „Überbrettl“ und der Fünf-Sekunden-Lyrik sei es wenigstens ein Zeichen ungewöhnlicher künstlerischer Energie, ein solches Werk zu concipieren und zu Ende zu führen. Es sei dem Verf. gelungen, den epischen Ton vortrefflich festzuhalten. Die eminent epische Wirkung des Leitmotivs. Das Wagnerische in der Wirkung dieser wörtlichen Rückbeziehung über weite Strecken hin, im Wechsel der Generationen. Die Verbindung eines stark dramatischen Elementes mit dem epischen Dialog. Damit genug! Mach Deine Sache recht gut und verschiebe sie nicht zu lange.“ (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 139f.). Nicht genug damit, dass Thomas Mann Grautoff die Stichworte lieferte; er gibt ihm sogar detailliert vor, was dieser zu loben oder zu tadeln habe. In seiner Rezension der *Buddenbrooks* kam es dann auch zu fast wörtlichen Übernahmen: Bis in Formulierungen hinein folgte Otto Grautoff Thomas Manns Anweisungen. (Vgl. Hans WISSKIRCHEN: Die frühe Rezeption von Thomas Manns „Buddenbrooks“, in: BARTL u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 301-322, hier S. 311f.). Auch wenn Grautoffs Rezension nicht direkt zum Erfolg der *Buddenbrooks* beitrugen, hatte sie erheblichen Anteil an der frühen Lenkung der Rezeption in Hinblick auf einen Begriff, der dem Autor selbst wichtig zu sein schien: „echt deutsch“. Die „Leiden an Deutschland“ sind also bereits beim jungen Thomas Mann vorgeprägt und keineswegs erst Resultat der Exil-Erfahrung, wie vielfach vereinfachend angenommen wurde, sondern schon in den Briefen an Grautoff aus Rom nachzuweisen. (Vgl. Hans Rudolf VAGET: Auf dem Weg zur Repräsentanz. Thomas

eine der frühesten Verwendungen eines Vorbilds durch den Autor. So schreibt Thomas Mann Ende Mai 1895 an seinen Jugendfreund mit Bezug auf den Novellen-Entwurf „Walter Weiler“, aus dem später *Der Bajazzo* wurde: „Indessen bleibe ich dabei, daß dieser unglückliche Dilettant [...] viele Ähnlichkeit mir Dir hat“, wobei er noch relativierend hinzufügt: „Und mit tausend an[deren] ...“¹⁵ Dies verleitete REED dazu, hinsichtlich der Psychologie der frühen Figuren auf die Selbstbeobachtung und -analyse Thomas Manns zu verweisen und die Schlussfolgerung zu ziehen, Grautoff habe „darum nicht zu ‚Walter‘ Modell gestanden, sondern gewiss nur das von Thomas Mann schon Erlebte und Formulierte bestätigt“.¹⁶

Jedoch lautet die Konsequenz, die Thomas Mann aus der unsicheren Position des Künstlers gegenüber der Gesellschaft zog, dass man wissen müsse, „was man ist“, wie er in seinem Essay über Gabriele Reuter ausführt: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt.“ (GW XIII, 394) Daraus ergibt sich Souveränität als selbstbewusstes Bekenntnis zum eigenen, spezifisch ausgeprägten Künstlertum, das Thomas Mann trotz aller Versuche der Annäherung an die Sphäre der Bürgerlichkeit problematisch erscheinen musste. Noch in der Erzählung *Schwere Stunde* ist die Sorge thematisiert, die neue Verfassung, die er sich durch die Heirat mit Katja gegeben zu haben meinte,¹⁷ könne seinem künstlerischen Talent sogar entgegenwirken. In den Reflexionen Schillers, die deutlich an die eigenen angelehnt sind, lässt Thomas Mann den Dichter betrübt die Summe der vergangenen Jahre ziehen:

Die Jahre der Not und der Nichtigkeit, die er für Leidens- und Prüfungsjahre gehalten, sie eigentlich waren reiche und fruchtbare Jahre gewesen; und nun da ein wenig Glück sich herniedergelassen, da er aus dem Freibeutertum des Geistes in einige Rechtlichkeit und bürgerliche Verbindung eingetreten war, Amt und Ehren trug, Weib und Kinder besaß, nun war er erschöpft und fertig. (GW VIII, 374)¹⁸

Mann in Briefen an Otto Grautoff (1894-1901), in: Die Neue Rundschau 91 (1980), S. 58-82, hier S. 65ff.).

¹⁵ Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 50.

¹⁶ Terence James REED: Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 48-65, hier S. 54.

¹⁷ Vgl. den Brief an Heinrich vom 17.1.1906: „Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben.“ (Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1968, S. 46).

¹⁸ Eine bislang häufig übersehene Tatsache in der brüderlichen Auseinandersetzung ist, dass in dem selben Jahr, in dem Thomas Mann seine Version des an seinem Werk leidenden Schiller veröffentlichte, Bruder Heinrich in seinem Aufsatz *Gustave Flaubert und George Sand* Flaubert darstellte, wie dieser am eigenen Schaffen verzweifelt und zu ähnlich vernichtend ausfallenden Selbstreflexionen kommt: „Betrachte Dich: wie es Dich schon zurichtete! In Deinem kuttenähnlichen Rock haben Deine Schultern sich gewölbt, Dein Gesicht mit dem gallischen Schnurrbart war rund und fest, nun ist es zerfetzt durch die sich

Stand im *Tonio Kröger* die Sehnsucht nach dem Normalen, Gesunden noch als Merkmal des künstlerischen Menschen für das Leiden an der Welt, für das allein das Talent entschädigen konnte, wurde nun das Talent selbst problematisch und als Grund für das Leiden problematisiert: „Das Talent selbst – war es nicht Schmerz?“ Ausweg konnte allein die ausschließliche Gültigkeit des eigenen Künstlertums bieten: „Größe! Außerordentlichkeit! Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens!“ (GW VIII, 375f.) Hinter diesen martialischen Formeln verbirgt sich eben nicht nur die Bewunderung konkreter „Welteroberer“ wie Napoleon, dessen Ausspruch „Man taugt nur einige wenige Jahre für den Krieg“ zu den Lieblingszitaten Thomas Manns gehörte.¹⁹ Mit genau diesem Satz beschrieb er in einem Brief vom 15.4.1955 an Harald Kohtz den Ruhestand und die Situation, in der Felix Krull seine Memoiren verfasst, nachdem er zuvor über seine Pläne zur Fortsetzung des Romans berichtet hatte. Das „Heldentum“ nahm er dann aber – wenn auch über Umwege – für die Dichter allgemein in Anspruch: „Ein Gott vielleicht, – ein Held war er nicht. Aber es war leichter, ein Gott zu sein als ein Held! [...] Aber war Schaffen

windende Seele; es hat sich, rot von den Ausschweifungen der Arbeit, gesenkt um die Augen her; Deine Lider liegen in Falten vom Hohn auf das groteske Leben, und Dein Blick ist so müde, als wäre dies Gelächter schwere Arbeit gewesen; eine Braue krampft sich die kahle Stirn hinan; und als übriggebliebene Lüge von Jugendmut fallen Dir romantische Locken über die Ohren. Du bist vierzig, und es ist keine Hoffnung, von dieser Galeere noch einmal zu entkommen.“ (Heinrich Mann: Gustave Flaubert und George Sand, in: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin von Prof. Dr. Alfred Kantorowicz. Berlin 1954, Bd. XI, S. 82). Als hätten die Geschwister einen Wettbewerb veranstaltet, bei dem es darum ging, die Schwierigkeiten des Schöpfertums zu gestalten, ist auch der Protagonist der *Schweren Stunde* in seinem vierzigsten Lebensjahr. (Vgl. Peter von MATT: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München, Wien 1983, S. 189ff.). Die Konkurrenz, die sich zwischen den Brüdern in jungen Jahren entspann, wirkte bekanntlich auch später noch fort. (Zum Verhältnis zwischen Heinrich und Thomas um die Jahrhundertwende vgl. beispielsweise Renate WERNER: „Cultur der Oberfläche“. Anmerkungen zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Manns, in: *Fin de siècle*. Hrsg. v. BAUER/ HEFTRICH/ KOOPMANN. Frankfurt/M. 1977, S. 609-641; Herbert LEHNERT: Heinrich und Thomas Mann: Brüderlicher Austausch in der frühesten Prosa, in: BARTL u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 255-272 und Peter-Paul SCHNEIDER: „... wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muß ...“ Die bislang unbekannte Antwort Heinrich Manns auf Thomas Manns Abrechnungsbrief vom 5. Dezember 1903, in: BARTL (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 231-253).

¹⁹ Entsprechend heißt es in den Notizen für den Roman *Königliche Hoheit*, der aus Motiven der Zeit seines Werbens um Katia schöpft: „Repräsentativer Beruf (in irgend einem Sinne, []) ob im Napoleonischen [,] oder nur Klaus Heinrich'schen, großen oder kleinen) macht notwendig egoistisch. Man trotzt natürlich auf seine Persönlichkeit, wenn man in ihr ein Symbol sieht, eine Incarnation, ein Sammelbecken, einen Mikrokosmos [!].“ (Nb II, 150) Vgl. Werner FRIZEN: Zaubersprüche der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt/M. u. a. 1980 (Europäische Hochschulschriften I/342), S. 327.

göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!“ (GW VIII, 377)²⁰

Als einzige ausführliche Stellungnahme Thomas Manns zur schriftstellerischen Gestaltung von Romanfiguren nach Vorbildern kann der Aufsatz *Bilse und ich* gelten: „Die Beseelung ... da ist es, das schöne Wort. Es ist nicht die Gabe der Erfindung, – die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht.“ Um seine Definition zu verdeutlichen, betont er ausdrücklich den Unterschied von ‚Urbild‘ und ‚Werk‘. Er besteht darauf, dass es um die „*subjektive Vertiefung* des Abbildes einer Wirklichkeit“ gehe. (GW X, 15f.) Dabei identifiziere „jeder echte Dichter sich bis zu einem gewissen Grade mit seinen Geschöpfen“, so dass „alle Gestalten [...] Emanationen des dichtenden Ich“ seien. Für den Fall also, dass es sich „um ein Porträt, ein Abbild“ handle, eigne sich der Dichter für die „Benutzung eines Porträts zu höheren Zwecken“ Äußerlichkeiten an, die dem lesenden Publikum durchaus „ein Recht geben, zu sagen: Das ist Der, ist Die.“ Doch „noch immer forscht man: ‚Wer soll es sein?‘“, und hat Thomas Mann nach eigenem Bekunden als „Publikumssitte, [...] nach Persönlichem zu schnüffeln, [...] rasend gemacht“. (GW X, 17f.)

Dementsprechend war er seit den *Buddenbrooks* und der Abwehr des Schlüsselroman-Vorwurfs darum bemüht, von konkreten Modellen abzulenken und sein spezifisches Künstlertum zu betonen, denn „nicht von Euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir ...“. Immer eindringlicher heißt es weiter:

Lest dies! Merkt dies! Es ist ein Sendschreiben, ein kleines Manifest. Fragt nicht immer: Wer soll es sein? Noch immer male ich Männerchen, bestehend aus Umrissen, und gar niemanden stellen sie vor, wenn nicht mich selber. Sagt nicht immer: Das bin ich, das ist jener. Es sind nur Äußerungen des Künstlers gelegentlich eurer. Stört nicht mit Klatsch und Schmähung seine Freiheit, die allein ihn befähigt, zu tun, was ihr liebt und lobt, und ohne die er ein unnützer Knecht wäre. (GW X, 22)

In diesem Sinne stellte er am 29.5.1953 gegenüber Emil Preetorius fest, dass auch der *Doktor Faustus* kein „Klatsch- und Schlüsselbuch“ sei, „so wenig wie einst ‚Buddenbrooks‘ das waren, und man sollte sich schämen vor seinem Ernst und vor der Einsamkeit, in der er beheimatet ist, sein Personal schwatzhaft zu verwechseln mit dem der Realität.“ (DüD III, 276)²¹ Die Fähigkeit, seine

²⁰ Vgl. Karin TEBBEN: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt“. Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904 – „Gabriele Reuter“, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 77-97, hier S. 96f.

²¹ Seine Grundstimmung in Hinblick auf Leben und Werk hat Thomas Manns in einem Tagebucheintrag vom 22.5.1919 beschrieben: „Es ist lange her, daß ich so lange allein war. Ich nannte es heute unterwegs meine Tonio-Kröger-Einsamkeit. Zu Anfang regte sie mich auf, aber die Umstände begünstigten sie so sehr, daß ich mich rasch in sie eingelebt habe. Über Einsamkeit und ‚Weib und Kinder‘ wäre manches zu sagen, d. i. über ihre Würdigkeit, Ratsamkeit, Zuträglichkeit, ihre inneren Wirkungen. Die entscheidende Erwägung und Sicherheit bleibt mir, daß ich mich meiner Natur nach im Bürgerlichen bergen darf, ohne

Beobachtungen exakt wiederzugeben, stilisierte Thomas Mann in *Bilse und ich* zum Schicksal des Künstlers, auch wenn von realen Menschen die Rede ist, die als Vorbilder für seine Romanfiguren gedient hatten. So schwer erträglich das Pathos scheinen mag, mit dem Thomas Mann seine Empörung zum poetologischen Konzept erhebt, wird es doch immerhin durch Nietzsche und Schopenhauer beglaubigt, indem von der „Fröhlichen Wissenschaft der Kunst“ und der damit verbundenen Schwierigkeit die Rede ist: „Wie aber kann ich mein ganzes Selbst preisgeben, ohne zugleich die Welt preiszugeben, die meine Vorstellung ist?“ (GW X, 22)²²

Wie sehr er dieses Anliegen vor einer breiten Öffentlichkeit aufklären zu wollen schien, wird bereits im Vorwort zur selbstständigen Publikation des *Bilse*-Essays deutlich, von dem er sagt: „Seine Publizität kann nicht hell und weit genug sein.“ Die darin entfaltete Problematik ginge, wie ihm „ein junger und schon berühmter Bildhauer“ sagte, „alle Künstler an und nicht nur die Schriftsteller ...“. (GW X, 9f.) So sei der 1906 erstmals in dem „Münchner Neuesten Nachrichten“ erschienene Text „für jetzt und künftighin“ (GW X, 13) gedacht, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu definieren.²³ Zur Bestätigung seiner Orientierung an der Wirklichkeit weist er noch in einem Brief vom 19.11.1951 an Henry Hatfield auf die russische Literaturkritik hin, der zufolge „realistisch‘ ja nichts als ‚gesellschaftsbezogen‘“ bedeute, denn

[...] welche gute Kunst wäre denn eigentlich *nicht* realistisch? Das Getroffene, das ‚Echte‘, das frappierende Wiedererkennen des wirklichen Lebens ist es zuletzt doch immer, was uns freut an der Kunst, im Seelischen wie im Gegenständlichen. [...] Wir mögen stilisieren und symbolisieren so viel wir wollen, – ohne Realismus geht's nicht. Er ist das Rückgrat und das, was überzeugt. Was habe ich im ‚Joseph‘ und im ‚Erwählten‘ anderes getan, als zu realisieren? (DüD II, 340/ Br III, 231)

eigentlich zu verbürgerlichen. Hat man Tiefe, so ist der Unterschied zwischen Einsamkeit u. Nicht-Einsamkeit nicht groß, nur äußerlich.“ (Tb I, 246f.) Vgl. Dirk HEISSERER, Dirk: Wellen, Wind und Dorfbanditen. Literarische Erkundungen am Starnberger See. München 1995, S. 159-169/ 236-265, hier S. 251. Zum Motiv der Einsamkeit siehe auch Kap. 6.1.3 und 6.2.1.

²² WYSLING hat diese Vorgehensweise ziemlich nüchtern beschrieben. Mit deutlichen Worten stellt er fest, „daß Thomas Mann wirklichkeitshungrig Dinge und Menschen an sich rafft, um dem Werk Authentizität und Dingreichtum zu sichern, und daß er gleichzeitig die bezaubernde, schillernde Mannigfaltigkeit des Geschehens als Schauspiel nimmt“. (Hans WYSLING: Thomas Manns Deskriptionstechnik, in: Ders.: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge. Bern, München 1976, S. 83).

²³ Vgl. Herbert LEHNERT: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 109.

Als er schließlich für den *Doktor Faustus* auf der Suche nach einem Vorbild für eine Romanfigur war, merkte er selbst, wie sehr seine Suche nach Modellen derjenigen von Malern ähnelte, denn „auf geistige, steigernde Art nach der Natur zu arbeiten, ist das Allervergnüglichsste, und der Klage über Unähnlichkeit würde ich schon, wie Liebermann, mit der Antwort begegnen können: ‚Das ist ähnlicher als Sie selbst!‘ -“ (GW XI, 279f.)

5.2 Nicht Individuen, sondern Masken

Laut Thomas Mann besteht der dichterische Prozess nicht im Abbilden der Wirklichkeit, sondern in der „*subjektive[n] Vertiefung* des Abbildes einer Wirklichkeit“. (GW X, 16) Der Unterschied kann, gerade in Hinblick auf Thomas Mann und vor allem, was seinen Umgang mit lebenden Modellen betrifft, nicht überschätzt werden. So sehr die einzelnen Porträts als solche erkennbar und die Vorbilder identifizierbar sind, kann und darf nicht nur im Gefolge der Intention des Autors, sondern auch im Interesse einer kritischen Untersuchung der Voraussetzungen von Literatur nicht die Rede davon sein, die porträtierten Personen seien „gemeint“; sie sind bestenfalls mitgemeint, wenn es um historische Genauigkeit, also letzten Endes um die Anschaulichkeit geht, die Thomas Mann nicht nur dem „Roman seiner Epoche“, dem *Doktor Faustus*, sondern allen seinen literarischen Schöpfungen verleihen wollte.²⁴

Wie KRISTIANSEN schreibt, habe bei Thomas Mann das Subjektive „eine augenfällige Vorrangstellung vor allem Objektiven“, wodurch „alle Objektivität, alle Aneignung und Kolportage“ (GW X, 16) zur ‚Maske‘ und zur ‚Äußerlichkeit‘ (GW X, 17) gerate, die nicht deswegen in den Darstellungsprozeß einbezogen werden, weil auch eine bestimmte gesellschaftliche Situation in ihrer Realitätsfülle eingefangen und geschildert werden soll, sondern weil der Dichter eine dünne Realitätsschicht, eine Maske des Objektiven zur ‚Darstellung eines Problems‘ braucht, ‚das ihr vielleicht ganz fremd ist‘ (GW X, 17).²⁵ So dünn kann die erforderliche Realitätsschicht

²⁴ Vgl. hierzu den Kommentar von LEHNERT: „Die exakte Beschreibung von Wirklichkeit, seien es Straßen oder Gebäude, Landschaften und anderes Äußere, aber auch, im übertragenen Sinne, das Innere, die Wohnungen und Lebensräume der Figuren – all das bildet ein zentrales Element im Schaffen Thomas Manns. Von Beginn an, eben seit der Kindheit und Jugend in Lübeck, entwickelt Thomas Mann sich daher zu einem der großen Realisten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.“ (Herbert LEHNERT: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 101ff.).

²⁵ Børge KRISTIANSEN: *Das Problem des Realismus. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur*, in: KOOPMANN (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch* (1990), S. 823-835, hier S. 823f. Nach eigener Aussage besaß Thomas Mann eine „unbedenkliche Bereitschaft zur Aneignung dessen, was ich als mein eigen empfinde“, wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* bekannte. (GW XI, 174) Siehe auch Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. *Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, in: *Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999*. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 137.

denn doch nicht sein, wenn Thomas Mann zum Zwecke der Veranschaulichung und Genauigkeit Vorbilder aus seinem Bekanntenkreis heranzieht, die in der Art und Weise, wie sie „verwendet“ werden, keineswegs darüber erhaben sind, eine „bestimmte gesellschaftliche Situation in ihrer Realitätsfülle“ wenigstens ausschnittsweise zu repräsentieren. Schließlich kam es ihm genau darauf an: einen „Roman seiner Epoche“ zu schreiben.

Der Vorrang einer subjektiv gefärbten Weltsicht gegenüber einem „objektiven“ Realismus, wie er Thomas Mann oft, und leider allzu oft fälschlicherweise unterstellt wurde, kommt nicht nur im *Bilse*-Essay, sondern letztlich im gesamten Werk Thomas Manns zum Ausdruck. Dieses ist damit eher dem magischen Idealismus eines Novalis verwandt, als dass es einem Konzept von Naturalismus oder Realismus entspräche.²⁶ Dennoch ist Thomas Manns Sichtweise keineswegs „romantisch“ zu nennen,²⁷ sondern eher an Schopenhauer geschult, dessen philosophischen Schriften er die Grundeinsicht entnehmen konnte, nicht sein „ganzes Selbst preisgeben [zu können], ohne zugleich die Welt preiszugeben“ – was er für sich und sein Schaffen so verstand, dass er nur sein Selbst preiszugeben brauche, um auch die Welt preiszugeben: Eine radikale Deutung, die zur Folge hatte, dass seine „radikale Autobiographie“ zugleich auch als radikale Darstellung seiner Welt und

²⁶ Als „Realist“ wurde Thomas Mann, mit welchen graduellen Abstufungen oder Modifikationen des Begriffs „Realismus“ auch immer, schon seit Beginn der Rezeption der *Buddenbrooks* bezeichnet: Auerbach, der den Mimesis-Begriff neu zu fassen versuchte, begrüßte Thomas Manns Erstling *Buddenbrooks* als realistischen Roman. Damit begründete er eine lange Folge von Interpreten, die Thomas Mann als Realisten sahen und sehen. Die Liste derer, die sein Werk in die Tradition französischer oder russischer Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts stellten, ist so lang wie die Diskussion komplex ist, so dass hier weder eine Aufzählung der teilweise prominenten und noch heute anerkannten Thomas-Mann-Forscher noch ein Überblick über die einzelnen Beiträge geboten werden kann. Der einzige, der aus dem nahezu einstimmigen Urteil derer ausschert, die die Zugehörigkeit Thomas Manns zum Realismus nicht in Frage stellen, ist ROTHENBERG, dessen Arbeit jedoch kaum in der Forschung berücksichtigt wurde. (Klaus-Jürgen ROTHENBERG: *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Behandlung von Wirklichkeit in den „Buddenbrooks“*. Köln, Wien 1969). KOOPMANN greift die Frage auf und bietet einen Überblick über die Diskussion: Helmut KOOPMANN: *Warnung vor Wirklichem. Zum Realismus bei Thomas Mann*, in: *Wegbereiter der Moderne. Festschrift für Klaus Jonas*. Hrsg. v. Helmut Koopmann u. Clark Muenzer. Tübingen 1990, S. 68-87.

²⁷ Dabei hatte Thomas Mann in der *Meerfahrt mit Don Quijote* versucht, sich mit den Romantikern zu verbrüdern: „Sie [die Romantiker] waren nicht gerade die größten Künstler, aber sie haben am geistreichsten nachgedacht über die witzigen Tiefen und Spiegel-Unergründlichkeiten der Kunst und des Illusionären, und eben weil sie Künstler mit und über der Kunst waren, lag ihnen die ironische Auflösung der Form so gefährlich nahe. Es ist gut, sich bewußt zu halten, daß diese Gefahr mit jeder kunsthumoristischen Verwirklichungstechnik nahe beisammenwohnt. Von der Scherzhaftigkeit gewisser epischer Verwirklichungsmittel ist zum Witz- und Trickhaften, zur nicht mehr formfesten, formgläubigen Eulenspiegelerei nur ein Schritt.“ (GW IX, 444)

Wirklichkeit zu verstehen sei – und nur so auch zu verstehen ist.²⁸ LEHNERT schreibt dazu:

Das Verfahren, das Thomas Mann hier [also sowohl in dem frühen wie auch in dem späten Werk, der Verf.] anwendet, beschreibt er in seiner 1926 im Stadttheater gehaltenen Rede *Lübeck als geistige Lebensform*. Er sagt dort, es sei sein ‚Ehrgeiz, nachzuweisen, daß Lübeck als Stadt, als Stadtbild und Stadtcharakter, als Landschaft, Sprache, Architektur durchaus nicht nur in ‚Buddenbrooks‘, deren unverleugneten Hintergrund es bildet, seine Rolle spielt, sondern daß es von Anfang bis zu Ende in meiner ganzen Schriftstellerei zu finden ist, sie entscheidend bestimmt und beherrscht.‘ (GW XI, 388) [...] Er bildet eine Reihe, die aus drei Elementen besteht und die von außen nach innen führt. Es heißt ‚Lübeck als Stadt, Stadtbild und Stadtcharakter‘.²⁹

²⁸ Zur Komplexität der dargestellten Realität siehe die Darstellung von LEHNERT, der in Bezug auf die *Buddenbrooks* mitteilt: „Stadtgeschichte, Archäologie, Architektur, Bau- und Hausforschung sowie die Stadtgeographie, um nur einige für Lübeck relevante Wissenschaftsfelder zu nennen, liefern wertvolle Einzelhinweise, sie bleiben aber, was *Buddenbrooks* und die frühen Erzählungen angeht, Hilfswissenschaften. Die abschließende Bewertung der Befunde, ihre Relevanz für Thomas Mann, kann nur die Literaturwissenschaft vornehmen. Nur sie versteht die Grammatik des Textes, nur sie kann die vielen Einzelheiten der Wirklichkeit, die dem Text zugrunde liegen, zu einem Ganzen fügen.“ (Herbert LEHNERT: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 104). Zum Komplex von Wirklichkeit und Literatur bei Thomas Mann vgl. die nachfolgenden, auch heute noch grundlegenden Arbeiten: Walter WEISS: *Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration*, in: Beiheft zur Zeitschrift ‚*Wirkendes Wort*‘. Band 13. Düsseldorf 1964; Klaus-Jürgen ROTHENBERG: *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Behandlung von Wirklichkeit in den „Buddenbrooks“*. Köln, Wien 1969; Gunter REISS: *Allegorisierung und moderne Erzählkunst. Ein Studie zum Werk Thomas Manns*. München 1970.

²⁹ Auch der Fluss, dessen Name Albrecht van der Qualen in Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank* nicht einfallen will („Sieh da, dachte er, ein Fluß, der Fluß. Angenehm, daß ich seinen ordinären Namen nicht weiß ... Dann ging er weiter.“ (GW VIII, 154)), bleibt ebenso anonym wie die Stadt im Roman *Buddenbrooks*. Laut LEHNERT ist es „Thomas Mann nicht um die literarische Schilderung eines ganz bestimmten Flusses zu tun, der möglichst exakt und mit allen richtigen Einzelheiten dargestellt wird, sondern es geht um den Fluss als solchen, ja mehr noch, um den Fluss mit seinem ganzen Arsenal von mythischen Bedeutungen, die ihm im Laufe der abendländischen Kulturgeschichte zugewachsen sind.“ (Herbert LEHNERT: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 103). So konstituieren bestimmte Attribute den Landschaftshintergrund in Thomas Manns Frühwerk. Beispielsweise schafft die Farbe grau Verbindungen zwischen den verschiedenen Erzählungen, etwa wenn es zu Beginn von *Der kleine Herr Friedemann* heißt: „Das graue Giebelhaus, in dem Johannes Friedemann aufwuchs, lag am nördlichen Tore der alten, kaum mittelgroßen Handelsstadt.“ (GW VIII, 78) Dass dabei immer Lübeck als Vorbild dient, macht das Motiv der spitzen, gotischen Kirchen deutlich, das auch in *Der Bajazzo* aufscheint: „Sie liegt so weit dahinten, die kleine, alte Stadt mit ihren schmalen, winkligen und giebeligen Straßen, ihren gotischen Kirchen und Brunnen, ihren betriebsamen, soliden und einfachen Menschen und dem großen, altersgrauen Patrizierhaus,

Ähnlich beschreibt Thomas Mann in seinem *Bilse*-Essay „das Vorgehen des Dichters, das ebenfalls aus einem Dreischritt von Realitätsaufnahme, -interpretation und endgültiger -aneignung besteht [...]“. Der dritte vergleichbare Dreischritt betrifft die Figuren und besteht in der Aufnahme von Details, der Darstellung von Äußerlichkeiten sowie der Hinzufügung von Eigenem. Unter der Realisation des Kunstwerks ist also vor allem das problematische Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit zu verstehen, das Thomas Mann zu lösen versucht, indem er in seinem Werk eine Wahr-Scheinlichkeit schafft. Mit Blick auf Nietzsche versteht Thomas Mann das Kunstwerk als Scheinwelt. Damit es sich nicht in bloßem Schein erschöpft, will er der Fiktion durch die Anreicherung mit Details aus der Sphäre der Wirklichkeit Wahrheitscharakter verleihen. Dingreichtum soll Authentizität sichern, Fiktion letztlich in nichts anderem als transponierter Wirklichkeit bestehen.

Dabei stellt sich die Frage, ob die Verwendung konkreter, lebender Vorbilder als Modelle für einzelne Romanfiguren unter dem allgemeinen Begriff der Vorlagen Thomas Manns zu subsumieren ist.³⁰ Die karikaturistische Tendenz, mit Hilfe der übergenaue Gestaltung physiognomischer Details gerade von Nebenfiguren eine spöttische Distanz zur Wirklichkeit zu wahren sowie durch protokollartiges Aufzeichnen eigenartiger Züge, Verhaltensweisen und sonstiger Charakteristika Neugier und Aufmerksamkeit auf die Deformationen der Realität zu lenken, hat ROTHENBERG in der Aussage zusammengefasst: „Es ist, als sei hier ein Anatom und nicht ein Porträtist am Werk.“³¹ Sicher ist, dass die einzelnen Modelle sich in den wenigsten Fällen ihrer Verwendung bewusst sein konnten. Sicher ist demzufolge auch, dass dieser Vorgang nur aufgrund Thomas Manns spezifischer Beobachtungsgabe möglich war, die er selbst gern mit Hilfe des Goetheschen Ausspruchs „Das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache: ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie“ (Nb II, 169) erklärte – vor allem mit dem Zusatz, er seinerseits habe sich stets ans Finden gehalten.³²

Dazu gehört aber auch die „Realisierung des Mythos“, unter der er nicht nur in der *Joseph*-Tetralogie die Aktualisierung einer vorhistorischen Handlung begreift, sondern vor allen Dingen die Darstellung der mythisch gewordenen Persönlichkeit Goethes als Figur in *Lotte in Weimar*. Wie Thomas Mann seinem Bruder Heinrich am 3.3.1940 erklärt, habe der Leser bei der Lektüre des Romans „die Illusion, ganz genau zu erfahren, wie *es* wirklich war und glaubt

in dem ich aufgewachsen bin.“ (GW VIII, 107) Vgl. Herbert LEHNERT: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 107.

³⁰ Vgl. Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975, S. 12.

³¹ Klaus-Jürgen ROTHENBERG: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Zur Behandlung von Wirklichkeit in den „Buddenbrooks“. Köln, Wien 1969, S. 150. Ganz so arg ist es denn doch nicht, da Thomas Mann in keinem Fall die individuelle Person aus dem Blick verliert, die ihm trotz aller Anomalien als jeweils typisch und repräsentativ wichtig zu sein schien. (Vgl. Wolfgang SCHNEIDER: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19), S. 27).

³² Vgl. dazu ausführlich Kap. 2.1.

dabei zu sein.“³³ Im Sinne Schopenhauers soll hier eine Individualisierung der Idee stattfinden, das Typische im Einzigartigen verständlich und anschaulich gemacht werden. Der Zweck der Komposition wiederum verweist auf die Fülle an Relationen, den ein bestimmtes Element oder eine bestimmte Anspielung im Gefüge des Romans annehmen kann. Wie Goethe die Bedeutung des Symbols dadurch definierte, dass im Besonderen ein Allgemeines sichtbar gemacht werden könne, wird bei Thomas Mann der Beziehungsreichtum eines besonderen Details zum allgemeinen Ganzen mit der Bedeutungskraft eines Motivs gleichgesetzt.³⁴ Die Welt der individuellen Charaktere wird dem Leser also nur vorgetäuscht – eine realistische Darstellung der Lebenswirklichkeit also nicht nur nicht angestrebt, sondern bewusst unterminiert, indem dem Leser die Scheinhaftigkeit der Realität anschaulich und die Wurzeln der Fiktion in der Realität durchschaubar gemacht werden. Trotz allem handelt es sich bei der Orientierung der Darstellung an der Wirklichkeit um eine notwendige Bedingung von Dichtung, da sie in Thomas Manns Konzept künstlerischen Schaffens nicht länger durch autonome Phantasie oder Willkür des Dichters ersetzt werden kann.³⁵

Auch wenn hinsichtlich der Zuordnung von Thomas Manns Gesamtwerk zum Realismus Bedenken mehr als angebracht sind, steht insbesondere die Personencharakteristik nicht nur in den *Buddenbrooks* in der Nachfolge des

³³ Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. von Hans Wysling. Frankfurt 1968, S. 194.

³⁴ Am Beispiel der Übernahme von Blake's Poesien im Faustus-Roman konstatiert PACHE: „Über die völlige Integration in den Roman sollen die ihres Zusammenhangs mit der Realität beraubten Montage-Elemente einen neuen Ausdruckswert erhalten.“ (Walter PACHE: Blake's Seltsame Poesien. Bildzitat und Bildwirkung in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: *Arcadia* 8 (1973), S. 138-155, hier S. 153f.). Dagegen meint WYSLING, Thomas Manns Art, „das Beziehungsreiche mit dem Bedeutenden gleichzusetzen“ entspreche „den Möglichkeiten seiner *ars combinatoria*“, unterscheide sich aber von Goethes Symbolkunst insofern, als er lediglich „die Symbolkraft fremder Dichtung und Kunst in das eigene Werk einströmen“ ließe. Vgl. Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*. Bern, München 1975, S. 13f.

³⁵ Weder als Realist noch als Symbolist will PÜTZ Thomas Mann betrachtet wissen: „Denn Zweifel an der Gültigkeit klassischer Symboltheorien teilt Thomas Mann mit Franz Kafka, Hermann Broch und Robert Musil. Verwenden diese aber für das Irrationale zwar mehrdeutige, aber immerhin das Gemeinte umgreifende Zeichen und Chiffren, so ist bei Thomas Mann das analytische Erzählen am weitesten fortgeschritten. Nur mit größter artistischer Anstrengung werden die unzähligen Bausteine zu einem dichten ästhetischen Ganzen zusammengezwungen. Der komplexe Verweisungszusammenhang bezieht sich aber nur auf sich selbst, bleibt werkimmanent und zeigt nicht nach draußen. Der Autor gewinnt dabei disziplinierteste, redlichste Exaktheit in seinem Spiel mit Motiven und immer wiederkehrenden Erzählrequisiten, er bezahlt vielleicht mit weitgehendem Verlust an unmittelbarer poetischer Expression. Thomas Manns Kunst ist weder als Realismus noch als Symbolismus zu etikettieren, sie arbeitet mit den vielfältigen und doch monotonen Mitteln des perspektivischen Sehens und Erzählens.“ (Heinz-Peter PÜTZ: *Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82 (1963), S. 500-515, hier S. 509).

realistischen Romans. Indem die Figuren nach realen Vorbildern gestaltet sind, wird der Realismus wenigstens in dieser Hinsicht sogar noch „verdichtet“. Insbesondere im *Doktor Faustus* erfährt die Verwendung realer Personen für die Gestaltung einzelner Figuren eine Zuspitzung, die dem Dokumentarismus nahe steht. Doch auch wenn die Figurendarstellung den Gesetzen der Lebenswirklichkeit gehorcht, erschöpft sich „das Realistische“ wiederum im Detail: Indem nur eine Oberflächenschicht erfasst wird, bleibt aller Realismus nur vordergründig und maskenhaft. Was Thomas Mann im Sinne hatte, waren denn auch, wie ein Eintrag in seinen Notizbüchern bezeugt,

[...] nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealistische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit, Zeitcharaktere, Lokalfarbe zum fast unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet, in jedem andern als dem artistischen Sinne wirkungslos gemacht, keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort wähernder Neubeseelung und Umbildung: das ist die Kunst, so wie sie Goethe später verstand, so wie sie die Griechen, ja auch die Franzosen übten. (Nb I, 581)³⁶

5.3 Solche Späße

Die wenigen, kurzen biographischen Skizzen Thomas Manns sind mit schöner Regelmäßigkeit verfasst und entsprechen seiner lebensgeschichtlichen Arithmetik: Der *Lebensabriß* von 1930, der Vortrag *On Myself* von 1940 und der Aufsatz *Meine Zeit* von 1950 tragen nicht nur ähnlich vorläufig und ausschnitthaft klingende Titel, sie lesen sich auch wie Bilanzierungen, in denen er in regelmäßigen Abständen Rückschau hält und die Summe seines Lebenswegs zieht.³⁷ Vielleicht aus Respekt vor Goethe führte Thomas Manns

³⁶ Als Quelle und Vorbild für eine solche Auffassung mag ihm Wilhelm Bölsche gedient haben, in dessen Schrift „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ er gelesen haben könnte: „Einen Menschen bauen, der naturgeschichtlich echt aussieht und doch sich so zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen erhebt, dass er im Stande ist, uns zu interessieren aus mehr als einem Gesichtspunkte, – das ist zugleich das Höchste und das Schwerste, was der Genius schaffen kann.“ (Wilhelm Bölsche: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Leipzig 1887, S. 13, zit. n.: Werner FRIZEN: Zauberkraft der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt/M. u. a. 1980 (Europäische Hochschulschriften I/342, S. 578).

³⁷ Zu Thomas Manns autobiographischen Schriften siehe vor allem Helmut KOOPMANN: Thomas Manns Autobiographien, in: Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature Honouring Claude Hill. Hrsg. v. Ralph Ley u. a. Heidelberg 1987, S. 198-213. In *Meine Zeit* hat Thomas Mann seine Abneigung deutlich gemacht: „Ich habe geringe

Abneigung gegen die Autobiographie dazu, dass es kein Äquivalent zu *Dichtung und Wahrheit* gibt – ein Gegenstück schon: die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, die man mit KÄHLER durchaus als „blasphemische[n] Spaß der Paraphrasierung von ‚Dichtung und Wahrheit‘“ bezeichnen kann.³⁸ Dabei hat EXNER bemerkt, dass die eigentlichen „Enthüllungen“ des Künstlers und Menschen Thomas Mann nicht in den Tagebüchern statt[finden], sondern im Werk.³⁹ Dem ist zumindest zum Teil zu widersprechen. Natürlich findet das autobiographische Bekenntnis auf der figürlichen Ebene durch das Mittel des Porträts in den Werken selbst statt. Immerhin hat Thomas Mann die Grenze zwischen privaten Aufzeichnungen und literarischem Werk verwischt. Als er im Jahre 1928 im Rahmen einer Rundfrage gebeten wurde, zum Thema „Zur Physiologie des dichterischen Schaffens“ Stellung zu nehmen, beantwortete er die Frage, wie er den ersten Einfall fixiere, wie folgt:

Da gibt es nichts zu fixieren. Ich führe kein Taschenbuch. Dagegen bildet das zu Machende fortan den Mittelpunkt aller Aufmerksamkeit, und alles

Neigung oder gar keine, Ihnen einen autobiographischen Vortrag zu halten. Der Wunsch, ich möchte einmal, nach so vielen Büchern, die ich aus meinem Leben gemacht, ein Buch daraus machen und meine Lebensgeschichte erzählen, ist wohl zuweilen an mich herangetreten, aber nur sehr gelegentlich und fragmentarisch, nur in sehr beschränktem Rahmen bin ich der Anregung nachgekommen, nur indem ich den Freunden und mir selbst wohl einmal die Entstehungsgeschichte eines oder des anderen Werkes erzählte. Vielleicht liebe ich mein Leben nicht genug, um zum Autobiographen zu taugen.“ (GW XI, 302) Wie OHL erläutert, gebe es bei Thomas Mann nur Interpretationen der eigenen Werke, die als Ersatz für eine solche Autobiographie dienen könnten: „Seine Interpretationen eigener Werke sind in einem ganz wörtlichen Sinne ‚Autor-Interpretationen‘: sie fungieren als Beiträge zu seinem ‚Selbstbildnis‘ und stellen Bruchstücke seiner ungeschriebenen Autobiographie dar. Und da jeder Autobiograph um den Nachweis der Kontinuität seines Lebens bemüht ist, bilden seine Selbstaussagen wesentlich Akte der Selbstinszenierung, einer literarischen Öffentlichkeit zugeordnet, um ihr immer erneut Zusammenhang und innere Folgerichtigkeit seines Werkes – und damit auch seines Lebens – vorzuführen.“ (Hubert OHL: Der Erfolg heiligt die Mittel oder Den Sinn liefert die Zeit. Thomas Manns Selbstdeutungen am Beispiel von ‚Fiorenza‘, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70, 1996, II.4, S. 670-691, hier S. 690f.). Siehe auch Kap. 7.1.

³⁸ Erich von KÄHLER: Säkularisierung des Teufels, in: Die Neue Rundschau 59 (1948), S. 185-202, hier S. 191. Siehe ausführlich Thomas SPRECHER: Felix Krull und Goethe. Thomas Manns „Bekenntnisse“ als Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“. Frankfurt/M. u. a. 1985 (Europäische Hochschulschriften I/841), zum Verhältnis von Identität und Rolle im *Felix Krull* vgl. Kerstin SCHULZ: Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen „Joseph und seine Brüder“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“. Frankfurt/M. u. a. 2000 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 55), zur autobiographischen Dimension des Romans und anderer Werke Thomas Manns vor allem S. 425-489.

³⁹ Richard EXNER: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Lösung oder Umgehung eines Konflikts, in: Die Frau als Heldin und Autorin. Neue Kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Bern, München 1979, S. 17-54, insbes. S. 21. Zu Thomas Manns Schaffensweise siehe ausführlich Ernst NÜNDEL: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 122), darin zur künstlerischen Tätigkeit insbes. S. 79-94.

Erleben wird, wenigstens versuchsweise, in Beziehung dazu gesetzt: nicht nur das Gegenwärtige, sondern auch das Frühere und Einverleibte; das ‚Werk‘, klein oder groß, wird zum Brennpunkt des gesamten Ich- und Weltgefühls. Es wird, praktisch gesprochen, zum Lebenszweck. (GW XI, 778)⁴⁰

Bekanntlich führte Thomas Mann nicht nur Zeit seines Lebens sehr gewissenhaft Tagebuch in einer Weise, die es als eigenes „Werk“ und als gleichrangig neben den anderen, „eigentlichen“ literarischen Werken gelten lassen müssen.⁴¹ Nebenher trug er seine Erlebnisse auch in Notizbüchern ein, die er dann als Materialfundus, gewissermaßen als Reservoir für sein schriftstellerisches Werk verwendete.⁴² Schon in seiner Erzählung *Das Eisenbahnunglück* von 1909 hatte Thomas Mann von seinem „Fuchsbau“,

⁴⁰ Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 144. Anlässlich der von Ferne beabsichtigten Darstellung seines Lieblingsknecht Frido hat Thomas Mann in einem Brief vom 27.8.1944 an Jonas Lesser den fließenden Übergang von Leben und Werk in „chiasmischer Knappheit“ dargestellt: „[...] und so weiß das Werk immer in den gelebten Tag, das Leben ins Werk den Weg zu finden.“ (Vgl. Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 138). Zu den persönlichen Details, die in den *Doktor Faustus* eingegangen sind, siehe vor allem Kap. 6.4.

⁴¹ Die tägliche Beschäftigung mit dem Tagebuch war möglicherweise angeregt durch Johann Kaspar Lavater, wofür ein verstecktes Indiz in den *Buddenbrooks* spricht: Sesemi Weichbrodt verschenkt zu Weihnachten Lavaters „Geheimes Tagebuch von einem Beobachter Seiner Selbst“. (GW I, 548) MOTSCHAN überliefert zu Lavater eine interessante Anekdote, die Thomas Mann erzählt habe: Goethe wäre anlässlich einer Reise in Zürich gewesen, habe jedoch Lavater nicht besucht, sondern diesem im „Lindenhof“ (sic!) aufgelauert, um ihn heimlich zu beobachten. (Siehe Georges MOTSCHAN: Thomas Mann – von nahem erlebt. Nettetal 1988, S. 26f.).

⁴² Über die eigene langsame, vor allem aber nach eigenem Bekunden musikalisch-kompositorische Arbeitsweise schrieb er anlässlich von *Königliche Hoheit* in seiner *Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn*: „Ich bin [...] zu meiner ‚Musik‘, meinem Roman zurückgekehrt, den die ‚Neue Rundschau‘ schon allzulange ankündigt und den sie schon noch eine Weile wird ankündigen müssen. Jeden Vormittag ein Schritt, jeden Vormittag eine ‚Stelle‘, – das ist einmal meine Art, und sie hat ihre Notwendigkeit.“ (GW XI, 715f.) Auch über die Arbeit an *Lotte in Weimar* bemerkte er, wie MOTSCHAN berichtet: „An der Lotte schreibe ich [...] täglich ungefähr soviel, wie auf eine, höchstens anderthalb Manuskript-Seiten geht. Die Arbeit, das Schreiben, geht leicht von der Hand, der Teufel sitzt aber im Detail, es gilt, sehr vieles nachzulesen, Exzerpte anzufertigen, Notizen zu machen, gar manches muß nachgeschlagen werden, denn [...] man kann ja nicht alles wissen, aber man kann nachschlagen! Und was sich später so leicht und selbstverständlich lesen lassen muß, ist fast immer das Resultat gründlicher, oft stundenlanger, manchmal Tage dauernder Vorarbeit, eines zeitraubenden Sich-Hineindenkens, wogegen das Niederschreiben selbst mehr die Frage der Zucht, der Beherrschung des Gedankenandranges ist.“ (Zit. n.: Georges MOTSCHAN: Thomas Mann – von nahem erlebt. Nettetal 1988, S. 29f.)

seinem „Bienenstock“ und seinem „Kunstgespinst“ gesprochen, das von seinem „in Jahren zusammengetragenen, erworbenen, erhorchten, erschlichenen, erlittenen Hamsterschatz von Material“ zehre. (GW VIII, 423f.)⁴³ Es ging bei ihm also stets um Material, um Stoff, um Quellen und um Studien, die zur Vorbereitung für das jeweilige Werk nötig waren. Thomas Mann sammelte nicht nur Material, er verwendete nicht nur Quellen und betrieb Studien – er arbeitete laut eigener Aussage nach „Modellen“. In unverhohlener selbstironischer Manier stellte er in *Der Künstler und die Gesellschaft* sein Verhältnis zu der ihn umgebenden Umwelt dar:

Der Urheber solcher Späße hat unbedingt nicht das Gefühl, einer besonders achtenswerten Beschäftigung obzuliegen. Nach seiner Auffassung [...] treibt er Allotria, mit denen er dem Ernst des Lebens auf recht abseitige und unerlaubte Weise ein Schnippchen schlägt, und sein Gewissen als Mitglied der menschlichen Gesellschaft, deren Ansprüche bei so unseriösen Neigungen zu kurz zu kommen pflegen, ist denn auch nicht das beste. (GW XI, 462)⁴⁴

Wie ernst es ihm damit war, zeigt bereits der Brief an Heinrich vom 8.1.1904: „Die Erkenntnis, daß alle Gedanken nur Kunstwerth aber keinen Wahrheitswerth haben, würgt mich physisch an der Kehle, ich gerate ins Zittern, ich habe Magenklöpfen (eine Eigenheit von mir anstelle des üblichen

⁴³ In seiner Erzählung *Das Eisenbahnunglück* schreibt er über das Manuskript, um das der Protagonist fürchtet, es sei „das Beste von mir“. (GW VIII, 423) Wie ein spätes Echo klingt es, wenn Thomas Mann selbst in einem Brief vom 3.12.1947 an Agnes E. Meyer über seinen Roman *Doktor Faustus* äußert, dieser sei „das Beste, was ich zu geben habe und auch das Beste wohl, was ich je zu geben hatte“. (DüD III, 113) Ähnlich schreibt er rund ein halbes Jahr später an Caroline Newton am 20.6.1948, er „glaube wohl auch, daß es mein bestes ist, wozu alles Frühere hinführt, und das[s] es alles resumiert“. (DüD III, 171) Allerdings äußerte er gegenüber Wilhelm Buller am 22.2.1949 über sämtliche seiner Bücher, sie seien „ja schließlich das Destilliert-Beste von mir“. (Br III, 73)

⁴⁴ Seiner Selbstbeobachtung zufolge sei der Dichter ein „[...] reizbares und unnützlich Luxus-Individuum [...]. Mag er die Leiden, die seine schöne und empfindliche Seele in dieser Welt zu erdulden hat, in noch beweglicher Anklage schildern, einmal, sofern er die schmerzliche Tugend der Ehrlichkeit besitzt, einmal im Jahre wird er zu sich selber sagen: ‚Wir Poeten und Artisten sind bei Tage besehen eine ziemlich zweifelhafte Sippe. Wir würden uns schon mit fünfzehn Jahren auch auf der reformiertesten Schule schlecht benehmen, wir würden auch in einer bis zum Ideal verbesserten Welt immer voll Opposition, Protest, Ironie stecken, immer fremd, anders, ‚besser‘, bürgerlich untauglich sein und uns im Kampf mit dem Segenvoll-Bestehenden befinden. Diejenigen von uns, welche die menschliche Gesellschaft nicht durch die Ergötzlichkeit ihres Talentes für ihre totale Unbrauchbarkeit zu entschädigen vermögen, täten gut, möglichst rasch zugrunde zu gehen, anstatt durch allerlei ausschweifende Forderungen den Bürger in verständnisloses Staunen zu versetzen! [...] Und wenn er seinen Typus vollkommen darstellt, wird er obendrein eine Schwäche für sein Gegenteil haben, eine kleine perverse Liebhaberei für die Gemeinheit und das Leben, die ihn zum ernsthaften Weltverbesserer vollends untauglich macht.“ (GW XIII, 392ff.)

Herzklopfens), das Gehirn dreht sich mir herum, und wenn ich nicht auf der Stelle verrückt werden will, muß ich mich zusammennehmen und ‚Hol’s der Teufel!’ sagen.“⁴⁵ Es ist also auch Selbststilisierung, wenn Thomas Mann Anfang Juni 1904 an Katia schreibt, „daß ich mich Jahre, *wichtige* Jahre lang als Menschen für nichts geachtet und nur als Künstler in Betracht habe kommen wollen ...“ (Br I, 45) Damit korrespondiert eine andere Aussage in seinem Aufsatz *Im Spiegel*, die dann schon wieder sehr direkt auf die eigene Person bezogen wird und eine ironische Rechtfertigung des eigenen Künstlertums zu bringen versucht:

Diejenigen, die meine Schriften durchblättert haben, werden sich erinnern, daß ich der Lebensform des Künstlers, des Dichters stets mit dem äußersten Mißtrauen gegenüberstand. In der Tat wird mein Erstaunen über die Ehre, welche die Gesellschaft dieser Spezies erweist, niemals enden. Ich weiß, was ein Dichter ist, denn bestätigtermaßen bin ich selber einer. Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern gar aufsässig gesinnter Kumpan, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und unscharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin, – übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrühiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben – und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt – als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenschlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehn und höchstem Wohlleben zu bringen. (GW XI, 332)⁴⁶

In einem nicht abgeschickten Briefentwurf vom 5.1.1918 attestiert Heinrich Mann dem jüngeren Bruder eine „wüthende Leidenschaft für das eigene Ich“ und führt weiter aus: „Dieser Leidenschaft verdankst du einige enge, aber

⁴⁵ Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1984, S. 42. In seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* von 1933 (als Buch erschienen 1935) zitiert Thomas Mann aus einem Brief des neununddreißigjährigen Komponisten an Franz Liszt: „Vom wirklichen Genusse des Lebens kenne ich gar nichts: für mich ist ‚Genuß des Lebens, der *Liebe*‘ nur ein Gegenstand der Einbildungskraft, nicht der Erfahrung, So mußte mir das Herz in das Hirn treten, und mein Leben nur noch ein künstliches werden: nur noch als ‚Künstler‘ kann ich leben, in ihm ist mein ganzer ‚Mensch‘ aufgegangen.“ (GW IX, 389f.).

⁴⁶ Vgl. Karin TEBBEN: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt“. Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904 – „Gabriele Reuter“, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 77-97, hier S. 90ff. Wie Thomas Manns erster Biograph MENDELSSOHN darstellt, sehe im Unterschied zu anderen nationalsprachlichen Gepflogenheiten die deutsche Öffentlichkeit „ihre Dichter, Schriftsteller und Literaten als Gruppen von grundsätzlich verschiedener Wesensart, und dieser Wesensart ist eine geistig-schöpferische Qualitätsstufe zugeordnet“. (Peter de MENDELSSOHN: Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Von deutscher Repräsentanz, in: Ders.: Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 170-238, hier S. 171).

geschlossene Hervorbringungen. Du verdankst ihr zudem die völlige Respektlosigkeit vor allem dir nicht Angemessenen, eine ‚Verachtung‘, die locker sitzt wie bei keinem, kurz, die Unfähigkeit, den wirklichen Ernst eines fremden Lebens je zu erfassen. Um dich her sind belanglose Statisten [...].“⁴⁷ Einen späten Versuch, gewissermaßen Abbitte bei den Opfern des ihm nachgesagten „kalten Blicks“⁴⁸ zu leisten, unternahm er im *Felix Krull*, in dem das Selbstporträt als Lord Kilmarnock nicht zuletzt zeigen soll, dass er auch sich selbst nicht geschont hat. So schreibt der Ich-Erzähler der *Bekenntnisse des Hochstaplers* verwundert über die Gesichtszüge des werbenden Alten: „Wie kann man nur, dachte ich, einen so feinen Mund und eine so klobige Nase haben?“ (GW VII, 483) Es sind exakt diese kleinen physiognomischen Besonderheiten – oder im Sinne des Realismuskonzepts „Deformationen“ – , die zahlreiche Karikaturisten und Porträtisten Thomas Manns beobachtet und herausgearbeitet haben, so dass man dem gealterten Dichter selbstironischen Umgang mit der eigenen Person also kaum absprechen kann. Eine entsprechende Souveränität war Thomas Mann jedoch bereits zu einem frühen Zeitpunkt zu eigen, wie ein Brief an Otto Grautoff zeigt: „Desweiteren bin ich kein Schriftsteller sondern ein Dichter, der auch an seinem Leben dichtet. Und indem ich von meiner Künstlereinsamkeit zu jenem Stück Welt schöne Brücken schlage, dichte ich an meinem Leben.“⁴⁹

Geständnisszenen ziehen sich als gängiges Motiv durch das gesamte Werk Thomas Manns.⁵⁰ Dass dies nicht erst seit dem *Zauberberg* oder vorwiegend in den späteren Werken wie dem *Joseph*, dem *Doktor Faustus* und dem *Erwählten* der Fall ist, belegt die kleine *Anekdote* von 1908, und auch der *Krull*-Roman verspricht ja bereits im Titel „Bekenntnisse“, wengleich die Tatsache, dass der Hochstapler seine Memoiren im Zuchthaus verfasst, im Laufe des Romanfortgangs allzu leicht in Vergessenheit geraten mag.⁵¹ Der Geständnischarakter der Werke selbst wiederum liegt in der „autobiographischen Direktheit“ begründet, die für Thomas Mann ja gerade die Faszination der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* ausmachte.

⁴⁷ Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1984, S. 141.

⁴⁸ Vgl. hierzu Kap. 2.1 und 4.3.

⁴⁹ Nicht ermittelt, hier zit. n.: Karin TEBBEN: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt“. Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904 – „Gabriele Reuter“, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 77-97, hier S. 86. Vgl. dazu Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Zürich 1994, S. 140.

⁵⁰ Vgl. hier und im Folgenden Michael MAAR: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Frankfurt/M. 2000, S. 56ff.

⁵¹ Dass dies in den geplanten, späteren Teilen des Romans wieder stärker hätte in den Blick geraten sollen, belegt die Untersuchung von Hans WYSLING: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1995 (Thomas-Mann-Studien 5). Siehe hierzu Thomas Mann: Notizen zu Felix Krull, Friedrich, Königliche Hoheit, Versuch über das Theater, Maja, Geist und Kunst, Ein Elender, Betrachtungen eines Unpolitischen, Doktor Faustus und anderen Werken. Hrsg. v. Hans Wysling. Heidelberg 1973 (Beihefte zum Euphorion, Heft 5).

Jene Fülle bezeugter Wirklichkeitsdetails trifft auch auf den *Tod in Venedig* zu, wie Thomas Mann in seinem *Lebensabriß* von 1930 ausführt: „Der Wanderer am Münchener Nordfriedhof, das düstere Polesaner Schiff, der greise Geck, der verdächtige Gondolier, Tazio und die Seinen, die durch Gepäckverwechslung mißglückte Abreise, die Cholera, der ehrliche Clerc im Reisebureau, der bösartige Bänkelsänger oder was sonst anzuführen wäre ...“ (GW XI, 122) Darüber hinaus vermerkt Thomas Mann ausdrücklich, dass dies auch für den *Tonio Kröger* gelte. (GW XI, 124) Ebenso räumte er in seinem Vortrag über den *Zauberberg* vor Studenten in Princeton von 1939 ein:

Wenn Sie das Kapitel am Anfang des ‚Zauberberg‘ lesen, das ‚Ankunft‘ überschrieben ist, wo der Gast Hans Castorp mit seinem kranken Vetter Ziemßen im Restaurant des Sanatoriums zu Abend speist und nicht nur die ersten Kostproben der vorzüglichen Berghof-Küche, sondern auch von der Atmosphäre des Ortes und dem Leben ‚bei uns hier oben‘ empfängt -, wenn sie dieses Kapitel lesen, so haben Sie eine ziemlich genaue Beschreibung unseres Wiedersehens in dieser Sphäre und meiner eigenen wunderlichen Eindrücke von damals. (GW XI, 604)

Wie MAAR festgestellt hat, kam es dann im *Erwählten* nicht nur zu einer Häufung der Anrede-Form, sondern auch zu einer Verdichtung der Geständnisszenen und somit der „Ich-Agenten“, die Thomas Manns Werk durchziehen.⁵² Hieß es in der Erzählung, die ja gewissermaßen als Nebenprodukt des *Doktor Faustus* entstand, „da richtete der bleiche Mann sich auf und tat seine Beichte [...]“ (GW VII, 219), ist auch noch in der *Entstehung des Doktor Faustus* von Schuldgefühlen die Rede, wenn Thomas Mann seine auf „Konzentrationszerstretheit beruhende Unmenschlichkeit“ erwähnt. (GW XI, 265) Obwohl diese Aussage umständlich und gestelzt klingen mag, entbehrt sie doch nicht eines entlarvenden Inhalts.⁵³ Bezeichnete Thomas Mann den *Doktor Faustus* wiederholt als „Lebensbeichte“, lag dem Roman nach eigener Aussage eine Sühneabsicht zugrunde, indem er in seinem letzten umfangreichen Prosawerk autobiographische Details in einem Maße einarbeitete, wie er es sich nie zuvor gestattet hatte.⁵⁴

⁵² Vgl. Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 90. Zu den „Ich-Agenten“ siehe auch Kap. 6.3.1.

⁵³ Vgl. Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 92.

⁵⁴ Damit befindet er sich in der Nachfolge jener Künstler und Auftraggeber, die glaubten, durch die Nähe ihres Abbilds zur Darstellung eines Heiligen oder Christi selber in einen Zustand der Gnade gelangen zu können, der ihnen jenseits ihres irdischen Daseins Heil verspreche.

Die Themen, die dann im *Doktor Faustus* gebündelt wiederkehren, sind schon in der „Ansprache an den Bruder“ unter dem Titel *Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit* von 1931 angelegt. Dort nämlich wird die künstlerische Herkunft beschrieben „mit ihrem Rittertum zwischen Tod und Teufel, mit ihrer Neigung zu Passion, ihrem Leidensweg und Kryptenhauch, ihrer faustischen Melencolia, ihrer demütigenden Kleinlichkeit, die Ewigkeitsblick besitzt“. (GW X, 310)⁵⁵

⁵⁵ Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 88.

6. Porträts im *Doktor Faustus*

Da [...] die Erkenntnis der Idee aber notwendig anschaulich, nicht abstrakt ist; so würde die Erkenntnis des Genius beschränkt seyn auf die Ideen der seiner Person wirklich gegenwärtigen Objekte und abhängig von der Verkettung der Umstände, die ihm jene zuführten, wenn nicht die Phantasie seinen Horizont weit über die Wirklichkeit seiner persönlichen Erfahrung erweiterte und ihn in den Stand setzte, aus dem Wenigen, was in seine wirkliche Apperception gekommen, alles Uebrige zu konstruieren, und so fast alle möglichen Lebensbilder an sich vorübergehen zu lassen.¹

Weisen die *Buddenbrooks* eine Fülle von Porträts auf, finden sich im *Doktor Faustus* zwar vergleichsweise wenig direkte Porträtierungen, schon weil die Zahl der Figuren des Künstlerromans gegenüber der des Familienromans geringer ist – dafür aber enthält das Werk ein wesentlich erweitertes Spektrum verschiedener Arten der Orientierung an Vorbildern.² Kam Thomas Mann im *Doktor Faustus* einerseits auf „bürgerlich-moderne Stoffe“ zurück, spielten andererseits auch „Quellen und Studien“ eine bedeutsame Rolle. Da er zudem gleichermaßen auf „menschliche Modelle“ zurückgriff, kann der Roman sehr wohl als „Synthesis meiner Fähigkeiten“ (DüD III, 113) gelten, wie er in einem Brief vom 3.12.1947 an Agnes E. Meyer schrieb.

6.1 Thematische Ebene

6.1.1 Theologie

Bei aller Authentizität, die Thomas Mann seinem Roman zu verleihen versucht hat, ist immerhin erstaunlich, dass als Herkunftsort des Protagonisten nur eine fiktive Stadt vorgestellt wird. Finden sich im Roman verschiedene Anspielungen auf konkrete Personen und Orte, ist die Heimat des Helden aus verschiedenen Bestandteilen realer Städte zusammengesetzt und geographisch

¹ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch, § 36, in: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich 1988, Bd. I, S. 253.

² Einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Facetten des Romans bietet Jürgen JUNG: Altes und Neues zu Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Quellen und Modelle, Mythos, Psychologie, Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus. Frankfurt/M. u. a. 1985. Stärker auf die Erzählhaltung und die formalen Vorbilder des *Doktor Faustus* fokussiert Margaret KLARE: Studien zu Thomas Manns „Doktor Faustus“. Bonn 1973 (Diss.).

ziemlich genau eingeordnet, aber dennoch eben fiktiv.³ Als Grund dafür mag die beabsichtigte Allgemeingültigkeit der Herkunftsstadt Leverkühns im deutschen Sprachraum gelten. Der Ubiquität Kaisersascherns als typisch deutsche Stadt mittelalterlicher Prägung entspricht die Kulisse Lübecks in den *Buddenbrooks*, deren Name ja an keiner Stelle genannt wird. Beschwor Thomas Mann später seine Heimatstadt *Lübeck als geistige Lebensform*, besann er sich in dem entsprechenden Vortrag auf die umfassende Bedeutung dieses Ortes, die er in den *Buddenbrooks* keineswegs absichtlich als universell beschrieben haben wollte: „Man gibt das Persönlichste und ist überrascht, das Nationale getroffen zu haben. Man gibt das Nationalste – und siehe, man hat das Allgemeine und Menschliche getroffen, – mit viel mehr Sicherheit getroffen, als wenn man sich den Internationalismus programmatisch vorgesetzt hätte.“ (GW XI, 385)

Die einzelnen Elemente, aus denen die fiktive Stadt Kaisersaschern zusammengesetzt wurde, sind hinreichend ausgemacht. Die quasi-encyklopädische Beschreibung des Ortes im Roman könnte als glaubwürdiges Dokument von der realen Existenz dieser Stadt überzeugen.⁴ Wenngleich Kaisersaschern also aus Elementen verschiedener realer Städte montiert ist,⁵

³ Laut PÜTZ umfasst die Stadt Kaisersaschern „in ihrer unbestimmten, aber dennoch gefüllten Allgemeinheit Elemente der Theologie, der Kunst, des Altertümlichen und Dämonischen und repräsentiert damit den gesamten Kernbestand aller wesentlichen Motive in einem kunstvoll aufgebauten Komplex von Beziehungen.“ (Heinz Peter PÜTZ: Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963), S. 500-515, hier S. 506). Sie ist demnach zwar frei erfunden, aber dennoch real in dem Sinne, dass sie an realen Vorbildern orientiert ist. Zu Kaisersaschern vgl. auch Friedhelm KRÖLL: Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann. Cadolzburg 2001, hier S. 190-197.

⁴ Thomas Mann selbst hat einen solchen Lexikonartikel verfasst. Dieser wurde in ein aktuelles Konversationslexikon einmontiert und abgedruckt in WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ (1998), S. 190.

⁵ Unter allen montierten Details ist jedoch vor allem eines interessant, das in mehrfacher Hinsicht auf die verschiedenen Deutungsebenen des Romans verweist: Die Verlegung des Grabes Otto III. von Aachen nach Kaisersaschern nämlich ist nicht nur aus dem Grunde bedeutsam, dass dieser Herrscher durch den Versuch der Verleugnung seiner Herkunft und seiner deutschen Identität sowie die Sehnsucht nach Italien eine Vorausdeutung des Lebensweges Adrian Leverkühns darstellt und auf die ambivalente Existenz früherer Helden Thomas Manns wie Gustav Aschenbach oder insbesondere Tonio Kröger verweist (vgl. dazu Kap. 6.3.2 und Kap. 6.6.2). In gleichem Maße mit der Zeit seiner Regentschaft verbunden ist eine deutliche Ritualisierung des Hofzeremoniells, die den künstlerischen Stil als Ausdruck politischer Codes im Umkreis des Herrschers ermöglichte und somit zur Geschichte der Entwicklung der Gattung Porträt nicht unerheblich beitrug. In dieser Zeit erblühte nicht nur die ottonische Buchmalerei, sondern wurden auch diverse Apokalypse-Zyklen verfasst, die um 960 n. Chr. entstanden und als spanische Beatus-Handschriften bekannt sind. Wurde damals gemäß entsprechender Auslegung der Bibelstelle in der Apokalypse, wo von tausend Jahren die Rede ist, nach deren Ablauf das Weltende bevorstehe, im Vorfeld der Jahrtausendwende die Gegenwart als Endzeit empfunden und literarisch gestaltet, stellt die Herstellung dieses Bezugs im *Doktor Faustus* nicht nur einen bislang nicht erkannten

wird „die Identität des Ortes“ bewahrt und „behauptet sich gegen den Fluß der Zeit, der darüber hingehet und vieles fortwährend verändert, während anderes – und bildmäßig Entscheidendes – aus Pietät, das heißt aus frommem Trotz gegen die Zeit und aus Stolz auf sie, zur Erinnerung und der Würde wegen stehen bleibt“. (GW VI, 51) Auch der Name Kaisersaschern deutet bereits den Rückbezug auf Vergangenheit und Vergänglichkeit an, die gerade „bildmäßig“ den Ort als Kulisse des Romans qualifizieren. Nach Zeitbloms Aussage kann darüber kaum Zweifel bestehen, zumal er Leverkühns „Berufswahl als bedeutend, als charakteristisch empfunden hätte? Habe ich sie nicht mit dem Namen ‚Kaisersaschern‘ erklärt? Oft rief ich diesen zu Hilfe, wenn die Problematik von Adrians Studiengebiet mich plagte.“ (GW VI, 124) Der Name der fiktiven Stadt wird stellvertretend für die Anbindung Leverkühns an Heimat und Tradition ins Spiel gebracht, die seine Berufung zur Theologie vermeintlich vorbestimmten, und stellt neben vielem einen Rückbezug auf Aschenbach und dessen Todesverfallenheit her.⁶

Insofern ist Kaisersaschern – wie die Theologie im Roman allgemein – dämonisches Gebiet, weil man sich, wie es in einer viel zitierten Stelle der Beschreibung der Stadt im *Doktor Faustus* heißt, denken könnte, dass „plötzlich hier eine Kinderzug-Bewegung, ein Sankt Veitstanz, eine Kreuzwunder-Exzitation mit mythischem Herumziehen des Volks oder dergleichen ausbräche – kurzum, ein altertümlich-neurotischer Untergrund war spürbar, eine seelische Geheimdisposition, deren Ausdruck, die vielen Originale waren, die sich in solcher Stadt immer finden [...]“.⁷ In der Atmosphäre der „Unterteuftheit“ kehren die Kindheitserlebnisse der jungen Tony aus den *Buddenbrooks* im *Doktor Faustus* wieder, mit all den skurrilen Erlebnissen und Gestalten, denen sie in Lübeck begegnet war.⁸

Vorgriff auf Leverkühns „Apocalipsis“ dar, sondern weist ihrerseits auch auf den Endzeit-Charakter des Romans selbst hin.

⁶ Dass es auch eine direkte Verbindung des historischen Faust zu Venedig gegeben haben soll, dafür spricht Philipp Melancthons Darstellung in seinen Wittenberger Vorträgen über den Magister Faustus: „Einen sündigen Menschen riß der Teufel zu Venedig in die Luft, und dann ließ er ihn ziemlich unsanft nieder.“ (Zit. n.: FAUST-ZYKLUS, 12. Februar bis 25. Juni 1994. Hrsg. vom Berliner Philharmonischen Orchester. Philharmonische Programmhefte (1993/1994), S. 70.

⁷ Vgl. dazu REHFELD-KIEFER: „Allerdings erfährt der Begriff des Monströsen zugleich eine Erweiterung durch das Teuflische.“ (Margarete REHFELD-KIEFER: Grotteske Züge in der Personengestaltung des mittleren und späten Werkes Thomas Manns. Marburg/Lahn 1965 (Diss.), S. 139). In *Deutschland und die Deutschen* ergänzt Thomas Mann: „[...] wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel.“ (GW XI, 131)

⁸ Vgl. Herbert LEHNERT: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 108f. Der Begriff der „Unterteuftheit“ kommt zwar etymologisch von Tiefe, lässt aber trotzdem die Assoziation Teufel nicht nur zu, sondern begünstigt sie geradezu. (Vgl. Michael NEUMANN: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7), S. 173). Durch seine Altertümlichkeit mag dieser Begriff Thomas Mann gefallen haben, weil er nicht nur auf untergründig oder unterschwellig sich abspielende

Obwohl Leverkühn während seiner Jugendzeit in Kaisersaschern noch gänzlich wechselnden Einflüssen ausgesetzt ist, spielt doch die Atmosphäre seiner Heimatstadt in die theologische Dimension seiner späteren künstlerischen Entwicklung hinein. Insofern bildet Kaisersaschern gewissermaßen den „Landschaftshintergrund“, vor dem der Teufelspakt Leverkühns sich abzeichnet.⁹ Um Theologie oder Dämonologie zu studieren, schickt Thomas Mann seinen Helden aber nach Halle, und um ein solches Studium auch authentisch schildern zu können, bat er Paul Tillich brieflich um Instruktionen.¹⁰ Dessen Lehrer Martin Kähler darf dementsprechend als erstes Vorbild für die Figur des Ehrenfried Kumpf gelten.¹¹ Demgegenüber hat MAYER darauf hingewiesen, dass auch Clemens Brentano 1797 in Halle studiert hatte. Nach MAYERS Auffassung seien Sprachskepsis und Liberalismus Elemente der Charakterisierung Kumpfs, die sich nur durch die Orientierung am Vorbild Brentano erklären lassen.¹² Weiterhin sei die Abwendung von der Dichtung hin zur Theologie ein biographisches Detail, das von Kumpf auf Brentano verweist. Doch das wesentlichste Vorbild für die Figur des Ehrenfried Kumpf ist natürlich Luther.¹³ Während dessen Tischreden und Briefe verwendet

Prozesse anspielt, sondern auch der Name dessen anklingt, dessen Erscheinung im 34. Kapitel schon hier von ferne sich ankündigt.

⁹ Der Teufel ist es ja auch, der Leverkühn den entsprechenden Hinweis in Hinblick auf dessen Herkunft nicht nur offeriert, sondern quasi als Bekenntnis nahe legt: „Wenn du nur sagtest, ‚Wo ich bin, da ist Kaisersaschern‘, gelt, so stimmte die Sache auf einmal.“ (GW VI, 301) Der Tonsetzer wird also dazu aufgefordert, seine Heimat als portativ zu begreifen, um wie Thomas Mann bei seiner Ankunft in Amerika äußern zu können: „I carry my German culture in me“ – und zur Kultur gehört, zumindest nach Thomas Manns Verständnis, nicht zuletzt die Religion. Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.2.1.

¹⁰ Vgl. hierzu Paul TILLICH: Aus den Materialien zum „Doktor Faustus“. Paul Tillichs Brief an Thomas Mann vom 23.5.43, in: Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft, Nr. 5 (1965), S. 48-52.

¹¹ Vgl. Christoph SCHWÖBEL: „... alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm ...“. Theologisches in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 153-178, hier S. 158 u. 165.

¹² Vgl. Reinhard MAYER: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8), hier S. 16ff. Schwach sind MAYERS weitere Argumente: Zum einen meint er, durch Thomas Manns Schreibweise „Loreley“ an Stelle von „Lorelei“ werde nicht auf Heines Gedicht, sondern auf Brentanos Sage hingedeutet, zum anderen passe das Gitarre-Spiel kaum zu Luther, der zwar Kirchenlieder komponiert, aber keineswegs Volkslieder intoniert hat, während Brentano hingegen für sein Spiel gerühmt worden sei.

¹³ Zur konkreten Einarbeitung „lutherischer“ Partien in den *Doktor Faustus* vgl. Gunilla BERGSTEN: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3), die den Nachweis von Namen und Zitaten aus Buchwalds Ausgabe der Lutherbriefe erbringt (siehe darin S. 41 u. 52f.), sowie Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur

wurden, um den Theologie-Dozenten und Lehrer Leverkühns zu charakterisieren, lässt sich Erasmus von Rotterdam eher auf Zeitblom beziehen, dessen Vorname Serenus fast ein Anagramm von Erasmus ist.¹⁴ Ein Hinweis auf die Tatsache, warum Zeitblom und Leverkühn nicht in Wittenberg, sondern in Halle studieren, findet sich im Roman selbst: Der Beweggrund Zeitbloms, „die Brust der Alma Mater Hallensis anzunehmen“ sei, dass diese „für die Einbildungskraft den Vorzug der Identität mit der Universität Wittenberg besitzt, denn mit dieser wurde sie bei ihrer Wiedereröffnung nach den Napoleonischen Kriegen zusammengelegt“. (GW VI, 117)

Das „Lutherische“ trug jedoch nicht nur zur Atmosphäre bei, indem es sprachlich ein altdeutsches Kolorit erzeugte; gleichzeitig bildete es den Ausgangspunkt für die geistesgeschichtliche Entwicklung zum Nationalismus.¹⁵ Kumpf wird im Roman explizit als „massiver Nationalist lutherischer Prägung“ (GW VI, 130) charakterisiert, wodurch Zeitblom zufolge der Nationalismus eine der Reformation analoge Bewegung sei. Tatsächlich ist Kumpf jedoch nicht als Luther, sondern als Karikatur Luthers konzipiert: Ihn ereilt die teuflische Erscheinung nicht im Studierzimmer, was ihn wie Luther als Gelehrten und Mönch gezeigt hätte, sondern im Speisezimmer,¹⁶ und folgerichtig wirft die Romanfigur auch nicht mit einem Tintenfass, sondern mit einer Semmel nach dem Teufel. Selbst der Teufel fällt scheinbar auf diese Verwechslung herein, indem er an „Dr. Martinus“ erinnert, „der auf so derbem, herzlichem Fuß mit mir stand und mit der Semmel, nein, mit dem Tintenfaß nach mir warf“. (GW VI, 308)¹⁷ Zeitblom darf die parodistische Intention des Autors entdecken, wenn er Leverkühns briefliches Spiel mit dem sprachlichen Vorbild Luther deutet:

Deutschen Literatur 39), die auf Luthers Briefe, Strauß' „Hutten“, Waetzoldts „Dürer“, Steins „Riemenschneider“ und Institoris „Hexenhammer“ als Quellenwerke für die Zeitebene der Reformation hinweist (siehe darin S. 131-150). Zu Thomas Manns Plan, ein Werk über Luthers Hochzeit zu verfassen vgl. Hermann FÄHNRIch: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz. Frankfurt/M. 1986, S. 455-476 sowie vor allem Bernd HAMACHER: Thomas Manns letzter Werkplan „Luthers Hochzeit“. Edition, Vorgeschichte und Kontexte. Frankfurt/M. 1996 (Thomas-Mann-Studien 15).

¹⁴ Vgl. Jeffrey MEYERS: Dürer and Mann's Doctor Faustus, in: Art International, Jg. 17, Nr. 10 (Oktober 1973), S. 56-60, 63-64, hier S. 57.

¹⁵ Bernd HAMACHER: Thomas Manns letzter Werkplan „Luthers Hochzeit“. Edition, Vorgeschichte und Kontexte. Frankfurt/M. 1996 (Thomas-Mann-Studien 15), hier S. 57.

¹⁶ In *Deutschland und die Deutschen* schrieb Thomas Mann über die Atmosphäre in Luthers Speisezimmer: „Ich hätte nicht Luthers Tischgast sein mögen, ich hätte mich wahrscheinlich bei ihm wie im trauten Heim eines Ogers gefühlt [...]“. (GW XI, 1132f.) Das Wort „Oger“ gebrauchte er dann im *Doktor Faustus* zur Beschreibung der Tischwerkzeuge im Hause Manardi, wodurch die Teufelerscheinung Leverkühns vorbereitet wird. Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.6.3.

¹⁷ Siehe dazu ausführlich Bernd HAMACHER: Thomas Manns letzter Werkplan „Luthers Hochzeit“. Edition, Vorgeschichte und Kontexte. Frankfurt/M. 1996 (Thomas-Mann-Studien 15), hier S. 64f.

Dies war mir klar: wegen seiner historischen Affinität zum Religiösen war das Reformationsdeutsch für einen Brief gewählt worden, der mir diese Geschichte bringen sollte. Wie hätte ohne das Spiel mit ihm das Wort hingeschrieben werden können, das doch hingeschrieben sein wollte: ‚Betet für mich!‘? Es gab kein besseres Beispiel für das Zitat als Deckung, die Parodie als Vorwand. (GW VI, 194)¹⁸

An dieser Stelle kommt das Thema der Gnade ins Spiel: Wie SCHWÖBEL zurecht bemerkt, stellt dies einen Konvergenzpunkt der unterschiedlichen Romandimensionen dar. Darüber hinaus ist es ohne Zweifel nicht nur Kulminationspunkt des Leverkühnschen Hauptwerks, der Kantate „Dr. Fausti Weheklag“, sondern des gesamten Romans.¹⁹

6.1.2 Faust

Seit 1933 erwog Thomas Mann immer wieder die Möglichkeit, eine Faust- oder Goethe-Novelle zu schreiben, deren „deutsche Problematik“ ihm zu dieser Zeit aktueller denn je vorkam. Durch diese Verbindung erscheint *Lotte in Weimar* wie eine Präfiguration des *Doktor Faustus*.²⁰ Ein Tagebucheintrag vom 11.2.1934 bezeugt, dass Adrian Leverkühn schon zu dieser Zeit als Symbolfigur konzipiert worden war: „Auf dem Abendspaziergang dachte ich wieder an die Faust-Novelle und sprach auch zu R.[eisiger] davon. Ein solches freies Symbol für die Verfassung und das Schicksal Europa’s wäre vielleicht nicht nur

¹⁸ Hinzu kommt, dass Thomas Mann seinem Romanhelden ein direktes Zitat aus den Briefen Luthers unterschiebt, das er zur Zeit der Niederschrift des *Doktor Faustus* selber gerne als stehende Wendung in seiner Korrespondenz verwendete: „Bin also fleißig, zelo virtutis, ja fast überladen und übermengt mit Sachen.“ (GW VI, S. 188). Vgl. Bernd HAMACHER: Thomas Manns letzter Werkplan „Luthers Hochzeit“. Edition, Vorgeschichte und Kontexte. Frankfurt/M. 1996 (Thomas-Mann-Studien 15), hier S. 62.

¹⁹ Inwiefern die Theologie allgemein als „Kitt“ oder „Kontaktkleber“ – wie SCHWÖBEL es nennt – die unterschiedlichen Romandimensionen verbindet und „als eine Art sprachliche Zeitmaschine“ fungiert, vgl. Christian SCHWÖBEL: „leider auch die Theologie durchaus studiert mit heißem Bemühn“. Theologie im Zitat bei Thomas Mann, in: ENGELHARDT/ WISSKIRCHEN (Hrsg.): Thomas Mann und die Wissenschaften (1999), S. 25-40, hier S. 35ff. Auch SCHEIFFELE meint, die religiöse bzw. theologische Deutungsschicht sei grundlegend für die gesamte Struktur des Romans und führt als „Zeugen“ SCHWÖBEL an. (Eberhard SCHEIFFELE: Spiel und Bekenntnis. Zur strukturalen Zwieschlächtigkeit von Thomas Manns Doktor Faustus, in: Ders.: Über die Rolltreppe. Studien zur deutschsprachigen Literatur; mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik. München 1999, S. 81-98). Zur Theologie bei Thomas Mann siehe außerdem Peter MENNICKEN: Für ein ABC des Menschenbenedmens. Menschenbild und Universalethos bei Thomas Mann. Mainz 2002 (Theologie und Literatur 15).

²⁰ Vgl. Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20, hier S. 6.

glücklicher, sondern auch richtiger u. angemessener als ein redend-richtendes Bekenntnis.“ (Tb II, 321)²¹

Titel und Thematik des *Doktor Faustus* resultieren primär jedoch weder aus der Darstellung des Erzählers Zeitblom, noch aus der Sichtweise des Lesers. Es ist der Protagonist Leverkühn selbst, der die Nähe zu seinem mythischen Vorbild herstellt. Wie ASSMANN feststellt, heißt der Roman „*Doktor Faustus*, weil der aus Hoffart kalte Adrian Leverkühn sein Leben als mythische Wiederkehr des sündigen Lebens jenes Johann Faust sieht.“²² Während Thomas Mann alle Verweise auf Goethes *Faust* bewusst zu verbergen versuchte sowie bei jeder Gelegenheit jeglichen Bezug beharrlich abstritt,²³ wird das große Vorbild im

²¹ Zum Verhältnis des *Doktor Faustus* zur Faust-Tradition allgemein vgl. Dietrich ASSMANN: *Faustus Junior. Thomas Mann und die mythische Identifikation*, in: *Neuphilologische Mitteilungen*, Jg. 72, Nr. 3 (1971), S. 549-553; Dietrich ASSMANN: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Faust-Tradition. Eine vergleichende Untersuchung*, Helsinki 1973 (als Buch erschienen Helsinki 1975); Karl THEENS: *Vom historischen Faust zur Faust-Gesellschaft*, in: *Imprimatur*, N. F., Bd. 8 (1976), S. 141-164; Anni CARLSSON: *Das Faustmotiv bei Thomas Mann*, in: WOLFF (Hrsg.): *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Wirkung* (1983), Teil 1, S. 84-105; Heinz GOCKEL: *Faust im Faustus*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 1* (1988), S. 133-148; Dietrich ASSMANN: „Schließlich aber holt ihn der Teufel“. *Zur Faust-Tradition in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 33-59; Jan-Dirk MÜLLER: *Faust – ein Mißverständnis wird zur Symbolfigur*, in: RÖCKE (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997* (2001), S. 167-186.

²² Dietrich ASSMANN: *Thomas Manns Faustus-Roman und das Volksbuch von 1587*, in: *Neuphilologische Mitteilungen*, 68. Jg., H. 2 (1967), S. 130-139, hier S. 135. Weiter heißt es: „Nicht die Geschichte Fausts wird erzählt, sondern die eines Künstlers und Menschen, der sich als Faust sieht, und dessen Schicksal im Rahmen des Faust-Stoffes Gewicht und Repräsentanz erhält.“ (ASSMANN, ebd., S. 139). Zweifel an der *imitatio fausti* seitens Leverkühn äußert dagegen Elisabeth FRENZEL: *Der doppelgesichtige Leverkühn. Motivverschränkungen in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Gelebte Literatur in der Literatur*. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Göttingen 1986, S. 311-320, insbes. S. 316ff. Auf alle Fälle zu weit geht die Bewusstheit, die NIELSEN Leverkühn bei der *Imitatio Fausti* unterstellt: als würde er das Schema, nach dem er lebt und erlebt, nicht nur kennen, sondern danach seine Entscheidungen treffen (Birgit S. NIELSEN: *Adrian Leverkühns Leben als bewußte mythische Imitatio des Dr. Faustus*, in: *Orbis Litterarum* 20 (1965), S. 128-158). Zu Thomas Manns Verhältnis zu Friedrich Nietzsche, insbesondere aber zur Verwendung von dessen *Vita* im *Doktor Faustus* vgl. Kap. 6.1.4.

²³ Nach Auffassung von KOOPMANN spielt Goethe bzw. insbesondere sein *Faust* in Thomas Manns *Doktor Faustus* keine Rolle. (Helmut KOOPMANN: „Doktor Faustus“ als Widerlegung der Weimarer Klassik. Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck. Bern 1987, S. 92-109). Wie so oft handelt es sich um einen Fall, in dem die Thomas-Mann-Forschung auf eine Selbstauskunft des Autors zu sehr vertraut hat. Noch am 24.8.1953 hatte dieser gegenüber Hilde Zaloscer apodiktisch festgestellt: „Mit Goethe’s Faust – das will auch gesagt sein – hat mein Roman *nichts* gemein, außer der gemeinsamen Quelle, dem alten Volksbuch.“ (DüD III, 278) Zu den Beziehungen von Thomas Manns *Doktor Faustus* zu Goethes *Faust* vgl. Eva BAUER LUCCA: *Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Wiesbaden 2001, S. 185-227; zum Verhältnis

Roman vom Teufel beinahe namentlich genannt: „Was der in seinen klassischen Läuften allenfalls ohne uns haben konnte, das haben heutzutage nur wir zu bieten.“ (GW VI, 316)²⁴ Auch an weiteren deutlichen Parallelen fehlt es nicht. Beispielsweise bemerkte Thomas Mann in *Über Goethe's ‚Faust‘*: „Clavigo und Carlos sind ein und dieselbe Person in dichterischer Rollenverteilung, ebenso wie Tasso und Antonio, Faust und Mephistopheles dialektische Auseinanderlegungen der Dichterpersönlichkeit sind [...]“ (GW IX, S. 591)²⁵ Damit hatte Thomas Mann in seinem Vortrag von 1938 schon das Prinzip der Doppelung beschrieben, das dann im *Doktor Faustus* wesentlich wird: „Eine Menschlichkeit äußert sich, in der das Dämonische und das Urbane, das Unbedingte und das Artige, Genie und Schicklichkeit eine ganz einmalige und großartig-liebenswürdige Mischung eingegangen waren.“ (GW IX, 582) Was dort für Goethe gelten soll, gilt hier für Zeitbloms und Leverkühns Identität, die im Zusammenhang mit dem Wendepunkt des Teufelsgespräch gar nicht mehr so geheimnisvoll wirkt: Die bei Goethe in Szene gesetzte Zweiteilung in Faust und Mephisto findet ihre Entsprechung bei Thomas Mann durch die Zweiteilung des Autors in die beiden Protagonisten Leverkühn und Zeitblom – sie steht hier wie dort für die Identität des Autors mit seinen Helden.²⁶ Präzisiert hat Thomas Mann diesen Zusammenhang in seiner *Ansprache im Goethejahr 1949*, in der es heißt: „Nichts und alles sind das eins, wie Mephistopheles und Faust eins sind in der Person ihres Schöpfers, der sie ihren Pakt schließen lässt auf dem Grund einer totalen, das Höllische ins Allmenschliche umdeutenden Lebenshingegenheit.“ (GW XI, 497) Wie Goethes Faust gerettet und nicht

Faust-Leverkühn-Goethe-Mann vgl. Paul ALTENBERG: Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung. Bad Homburg 1961, S. 236f.

²⁴ Mit dem „in seinen klassischen Läuften“ kann nur Goethe gemeint sein, wie eine Stelle nur wenige Seiten weiter auf subtile Weise belegt: „Die Subsumption des Ausdrucks unters versöhnlich Allgemeine ist das innerste Prinzip des musikalischen Scheins. Es ist aus damit. Der Anspruch, das Allgemeine als im Besonderen harmonisch enthalten zu denken, dementiert sich selbst. Es ist geschehen um die vorweg und verpflichtend geltenden Konventionen, die die Freiheit des Spiels gewährleisten.“ (GW VI, 322) Damit wird auch die Goethesche Stellungnahme entkräftet, wonach es „[...] ein großer Unterschied [sei], ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“ Und gleich darauf: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“ (Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen Nr. 751/752, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. XII).

²⁵ Vgl. Kurt SONTHEIMER: Thomas Mann und die Deutschen. München 1961, S. 158.

²⁶ Vgl. Heinz GOCKEL: Faust im Faustus, in: Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988), S. 133-148, hier S. 140f. und Dietrich ASSMANN: „Schließlich aber holt ihn der Teufel“. Zur Faust-Tradition in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 33-59, insbes. S. 41.

gerichtet wird, leuchtet auch für Leverkühn – gegen den Einwand Adornos – ein „Licht in der Nacht“. (GW VI, 651)²⁷

Von größerer Wichtigkeit schien es Thomas Mann jedoch gewesen zu sein, stattdessen auf die *Historia von D. Johann Fausten* zu verweisen, die ihm als Quelle und Vorbild gedient hatte. Doch so weit der Lebenslauf des modernen und des alten Faust übereinstimmen mögen, so erheblich sind doch die Unterschiede, was die Verortung im gesellschaftlichen Gefüge der Romanhandlung betrifft.²⁸ Im Mittelpunkt der *Historia* steht das Individuum und sein persönliches Schicksal. Der gesellschaftliche Umgang wird nur insofern relevant, als es sich um dort spürbare Konsequenzen handelt, die sich aus seinem Pakt mit dem Teufel ergeben. Dementsprechend beschränken sich die gesellschaftlichen Aktivitäten des Faustus in der *Historia* auf gelegentliche Begegnungen, zufällige Bekanntschaften und größere gesellschaftliche Kreise, in denen er seine Späße treibt. Persönliche Beziehungen hingegen werden nur angedeutet. Indem sein individuelles Schicksal der Warnung dienen soll, steht er stellvertretend für die frühneuzeitliche Gesellschaft. Demgegenüber ist im *Doktor Faustus* das Spektrum der unterschiedlichen gesellschaftlichen Beziehungen und Formen der Vergesellschaftung beträchtlich ausgeweitet worden.²⁹ Insbesondere die Rolle des Teufels, der in der *Historia* allein durch

²⁷ Siehe dazu auch Kap. 6.5.1. In diesem Zusammenhang vgl. auch die Einschätzung von FRIZEN, dass „[...] Goethes Figuren Goethes andere Möglichkeiten repräsentierten, von denen er sich befreien wollte, ohne sie verdammen zu können. Daraus erklärt sich das Ineins von Faszination und Kritik, mit der beide Autoren ihre Figuren begleiten, zumal die Figur, um die es hier geht und die für beide eine Lebens- und Werk-Figur schlechthin war. Faust.“ (Werner FRIZEN: Fausts Tod in Venedig, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 228-253, hier S. 228f.).

²⁸ BERGSTEN hat dies in einem Schema nachgewiesen: Gunilla BERGSTEN: Thomas Manns „Doktor Faustus“. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litterarium Upsaliensia 3), S. 57ff. Zum Verhältnis der *Historia* zum *Doktor Faustus* existieren darüber hinaus zahlreiche Aufsätze, von denen die wichtigsten hier genannt seien: Geneviève BIANQUIS: Thomas Mann et le Faustbuch de 1587, in: Dies.: Etudes sur Goethe. Paris 1951, S. 163-168; Henri BIRVEN: Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ und das Faustbuch von 1587, in: Blätter der Knittlinger Faust-Gedenkstätten, Nr. 3. Knittlingen 1956, S. 36-39; Dietrich ASSMANN: Thomas Manns Faustus-Roman und das Volksbuch von 1587, in: Neuphilologische Mitteilungen, 68. Jg., H. 2 (1967), S. 130-139; Marguerite de HUSZAR ALLEN: Montage and the Faust Theme. The Influence of the 1587 Faustbuch on Thomas Manns Montage Technique in „Doktor Faustus“, in: Journal of European Studies, Nr. 13 (1983), S. 109-121; Werner RÖCKE: Teufelsgelächter. Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der „Historia von D. Fausten“ (1587) und in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Ders. (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 187-206.

²⁹ MAGRIS irrt, wenn er schreibt: „In einer anonymen Gesellschaft, in der alle gleich sind, in welcher der Mensch eine bloße Kristallisation unpersönlicher Mechanismen ist, scheint die moralische Spannung zu verschwinden, durch die der ‚Doktor Faustus‘ von Thomas Mann noch lebt, und [...] Faust stirbt.“ (Claudio MAGRIS: Faust-Metamorphosen, in: FAUST-ZYKLUS. 12. Februar bis 25. Juni 1994. Hrsg. vom Berliner Philharmonischen Orchester. Philharmonische Programmhefte (1993/1994), S. 21) Der *Doktor Faustus* lebt, weil Thomas

Mephistopheles vertreten ist, teilen sich im *Doktor Faustus* zahlreiche Personen, wodurch dieser in seine einzelnen Elemente aufgesplittert erscheint.³⁰

Offensichtliche Transfigurationen des Teufels sind zunächst der Dozent Schleppefuß, der Leverkühn mit dämonischer Theologie vertraut macht, und der Fremdenführer in Leipzig, der ihn zur Hetaera Esmeralda und somit auf den Weg zu der Infektion bringt, die im *Doktor Faustus* anstelle eines expliziten Teufelspaktes die eigentliche Verschreibung darstellt. Beide tragen als Attribut den Spitzbart, der im Roman leitmotivisch auf dämonische Aktivitäten hindeutet. Somit gehört auch der Erpresser Clarissas in diese Kategorie. Zudem zeigt der Gelehrte Capercailzie Leverkühn die Tiefsee und die „Wunder des Alls“, während ihn der Musik-Agent Fitelberg in Anspielung auf die biblische Episode der Versuchung Christi zur weltweiten Wirksamkeit verführen will.

Bereits die Eltern, die in der *Historia* schon früh aus der Verantwortung entlassen werden und keine Rolle mehr spielen,³¹ übertragen im *Doktor Faustus* auf Leverkühn „faustische“ Züge. Vater Jonathan vererbt Adrian nicht nur die Migräne, sondern bereitet mit seinem Hobby, die „elementa zu speculieren“, auch Adrians Hochmut vor. Auch die Musik, die der Roman als dämonisches Gebiet vorstellt, wird Leverkühn auf dem heimatischen Hof durch das Kanon-Singen mit „Stall-Hanne“ und später durch Onkel Nikolaus mit seinem Instrumenten-Magazin nahe gebracht. Darüber hinaus bildet ihn der Musik-Lehrer Wendell Kretschmar aus und fungiert fortan als geistiger Beistand.

Die Verhältnisse von Leverkühns Heimat wiederholen sich später in verschiedenen Variationen. Während er in München bei der Familie Rodde „die Rolle des Haussohnes“ spielt, untersteht er am Ort der Teufelerscheinung in Palestrina dem Hausvorstand Peronella Manardis. Auf Hof Pfeifferring wiederum, der die äußere Umgebung von Hof Buchel bis in kleinste Details rekapituliert, tritt die Mutterfigur Else Schweigestill als stets präsenter, alles verstehender Schutzgeist auf. So entsteht eine räumliche wie zeitliche Kontinuität, in deren Rahmen die dämonische Atmosphäre sich entfalten und ihren Beitrag zur Geschichte von Adrians Teufelsverschreibung leisten kann. Neben den nahezu identischen äußerlichen Verhältnissen trägt aber auch die Charakterisierung der Figuren dazu bei, zwischen beiden Orten eine Identität zu suggerieren:

Mann seine Romanfiguren in realen Vorbildern verankert und dadurch der Anonymität entgegenwirkt.

³⁰ Vgl. Kapitel 6.6.3.

³¹ Bezeichnend ist immerhin auch, dass die Faust-Figur des Mannschen Romans im Unterschied zum Marloweschen oder Goetheschen Faust nicht nur überhaupt Eltern hat, worin sich eine bewusste Anlehnung an das Volksbuch zeigt. Zudem sind diese auch deutlich umrissen und mit eigenständigem Charakter ausgestattet, wobei die Gestaltung der äußeren Züge der Eltern Leverkühns nach Bildvorlagen von Dürer den Rückbezug auf die Zeit der Reformation noch verstärkt. Siehe hierzu ausführlich Kap. 6.3.2. Vgl. Peter V. BRINKEMPER: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg 1997 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 227; zugl. Diss., Bonn 1995), S. 128.

Vor allem schützte er Rücksichtnahme vor auf Frau Schweigestill, die er nicht zu kränken wünsche, indem er irgendeine auswärtige Allerweltpflege der ihren vorzog, – da er sich doch in dieser, in dem Verständnis, der gelassenen, menschlich-kundigen Fürsorge der Mutter weitaus am besten aufgehoben fühle. Wirklich konnte man fragen, wo er es haben würde wie bei ihr [...]. (GW VI, 459)

Frau Schweigestill hat selbst Kinder, so dass die Bezeichnung „Mutter“ sachlich richtig ist. Doch rückt die Charakterisierung sie in die Position einer Ersatzmutter Adrians, die in Pfeifferring an die Stelle der leiblichen getreten ist. Leverkühns leiblicher Mutter Elsbeth hingegen, die auf Hof Buchel verharret, verbleibt die Aufgabe, am Ende ihren widerstrebenden Sohn heimzuziehen.

Leverkühn ist zudem von zahlreichen dienenden Geistern umgeben. Im Unterschied zur *Historia*, in der Faustus allein der Famulus Wagner als lernwilliger Diener zur Verfügung steht, unterstützen Kunigunde Rosenstiel und Meta Nackedey, Jeannette Scheurl und die geheimnisvolle Gönnerin Frau von Tolna als Verehrerinnen und Vertraute Leverkühns Leben und Werk durch ihre Versorgungsarbeit. Auch ein engerer Freund des Faustus wird in der *Historia* lediglich kurz erwähnt, während im *Doktor Faustus* nicht nur der Jugendfreund und Biograph Serenus Zeitblom langjähriger Lebensgefährte Leverkühns ist. Zu den jeweiligen Begleitern von Leverkühns Lebensphasen zählen auch Rüdiger Schildknapp, mit dem er seine Reisen unternimmt, und Rudi Schwerdtfeger, der um seine Freundschaft wirbt und daran letztendlich zugrunde geht. Schließlich darf Leverkühn keine „wärmende Liebe“ empfinden, seit er sich bei der Hetaera infiziert hat. So führt die Werbung um Marie Godeau nicht nur zu Schwerdtfegers Tod, sondern auch die Zuneigung und Liebe zu seinem Neffen Echo zu dessen Tod und zu Leverkühns Ende im Wahnsinn.

Insgesamt begleiten Leverkühns Lebensweg im *Doktor Faustus* zahlreiche Figuren, mit denen er eine persönliche Beziehung unterhält. Zwar sind auch sie zu einem großen Teil auf die Hauptfigur hin konzipiert, führen aber innerhalb des Romans ein Eigenleben. In der *Historia* erhalten die gesellschaftlichen Beziehungen der einzelnen Personen nur durch ihren unmittelbaren Bezug auf die Hauptfigur und ihrem individuellen Schicksal einen Sinn. Demgegenüber enthält der *Doktor Faustus* eine Fülle von verschiedenen Interaktionen, die zur eigentlichen Faust-Problematik nicht mehr und zur Biographie des Protagonisten Leverkühn nur indirekt in Beziehung stehen. Schon in der Zeit von Leverkühns Studium in Halle durch die „Schlafstroh“-Gespräche im Winfried-Studenten-Bund, spätestens aber in München durch die Salons bei Roddes und bei Schlaginhauens sowie vor allem durch die Gespräche im Kridwiß-Kreis wird der *Doktor Faustus* zum Gesellschaftsroman, wie Thomas Mann am 11.10.1944 gegenüber Agnes E. Meyer bestätigte:

Der Faustus ist jetzt in eine Phase des Gesellschaftsromans getreten. Er spielt jetzt in München, und ich krame in meinen gesellschaftlichen Erinnerungen an das München von 1910. Adrian paßt natürlich wenig in die Atmosphäre dieses einfältigen Capua, das dann zur ‚Wiege der

Bewegung' werden sollte. Ich hatte immer eine Ahnung von diesem Dummheitsschicksal. (Br II, 393/ DüD III, 31f.)

War Leverkühn noch als Mitglied des Winfried-Studenten-Bundes in die ihn umgebende Umwelt eingebunden, nimmt er in München an verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen schon nicht mehr teil. Zwar spielt er im Haus der Roddes „die Rolle des Haussohnes“, aber bei den geselligen Treffen im Salon wie bei den Schlaginhaufens ist er eigentlich nur ein mehr oder weniger unbeteiligter Gast. Ebenso verfolgt er die Ereignisse um Ines Rodde nur am Rande und durch die Erzählungen Zeitbloms vermittelt, während er im Kridwiß-Kreis erst gar nicht verkehrt. Leverkühn pflegt als Außenseiter nur gelegentlichen Umgang mit der Gesellschaft. Sein Leben verläuft in einigem Abstand parallel zur geschichtlichen Entwicklung. Vertrat Faust in der *Historia* durch sein individuelles, zugleich aber exemplarisches Schicksal paradigmatisch die Gesellschaft, in der er sich bewegte und in der er lebte, bleibt Leverkühn gesellschaftlichen Ereignissen zu fern, als dass er allein stellvertretend für sie stehen könnte.³² Wenn überhaupt kommt im *Doktor Faustus* die Rolle des gesellschaftlichen Stellvertreters dem Erzähler und Chronisten Zeitblom zu, der die geschichtliche Entwicklung beispielhaft mitvollzieht.³³

Gerade der Vergleich mit der *Historia* zeigt, dass der *Doktor Faustus* nicht nur in der Tradition der Faust-Thematik die Geschichte einer Teufelsverschreibung oder ein außergewöhnliches, möglicherweise paradigmatisches Schicksal erzählt, sondern auch und vor allem ein zeitgeschichtlicher Roman sein soll, dessen ausdrückliches Ziel es ist, die gesellschaftlichen Verhältnisse abzubilden. Nach Thomas Manns Selbstverständnis schließt dies notwendig die Einarbeitung autobiographischer Elemente und die Gestaltung der Romanfiguren nach realen Vorbildern ein, damit durch die Form des Porträts der fiktive Text möglichst wirklichkeitsnah erscheint.³⁴

³² REHFELD-KIEFER bemerkt hierzu: „Die gesellschaftlichen Ereignisse in München lassen ihn zwar teilhaben an der Hintergründigkeit einer zu Ende gehenden Epoche – er schreibt in dieser Zeit seine ‚Puppen-Grotesken‘ – in seiner geistigen Verfassung ist er jedoch mit seiner Umgebung nicht gleichzusetzen.“ (Margarete REHFELD-KIEFER: Groteske Züge in der Personengestaltung des mittleren und späten Werkes Thomas Manns. Marburg/Lahn: 1965 (Diss.), S. 44.

³³ Zur Stellvertreterfunktion Zeitbloms als (innerer) Exilant vgl. Kap. 6.2.1, zu seiner Rolle als Autor siehe Kap. 6.5.1. Die gesellschaftliche Ebene des Romans ist dargestellt in Kapitel 6.2.3.

³⁴ Thomas Mann benutzte neben der Ausgabe von Scheible („Die Sage vom Faust bis zum Erscheinen des ersten Volksbuches, mit Literatur und Vergleichung aller folgenden, von J. Scheible. Stuttgart 1847“, zit. n.: Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Zürich 1994, S. 394) diejenige von Petsch, dessen Einleitung er wesentliche Akzentuierungen entnahm. (Vgl. Elisabeth FRENZEL: Der doppelgesichtige Leverkühn. Motivverschränkungen in Thomas Manns Doktor Faustus, in: Gelebte Literatur in der Literatur. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Göttingen 1986, S. 311-320, hier S. 316). Bereits das Volksbuch von 1587 hatte aus zahlreichen Quellen geschöpft: „Die Literatur, die zur Abfassung des Faust-Buches herangezogen wurde, ist zudem so umfangreich, daß sofort gesagt werden kann, der Autor hat eine für seine Zeit beträchtliche

Schon der Faust der *Historia* war ein kompilatorischer Charakter, zumal nicht nur die Erzählform inhomogen und aus verschiedenen tradierten Erzählmustern zusammengesetzt, sondern vor allem die Figur keineswegs im Sinne einer neuzeitlichen, geschlossenen Personendarstellung gestaltet ist. Anders als die „runde“, kompakte Persönlichkeit des Goetheschen *Faust* ist der Protagonist der *Historia* eine gebrochene Persönlichkeit, in deren literarischer Existenz verschiedene personifizierte Ideen vereinigt sind.³⁵ Thomas Mann geht also insofern hinter die Konzeption Goethes zurück, als sein bewusster Rückgriff auf die Anfänge der tradierten Faust-Topik – gleich, welche Anregungen er nun dem Volksbuch oder der Marlowe'schen Dramatisierung entnahm – nichts weniger als einen Versuch darstellt, an die Ursprünge der sagenhaften Figur zurückzukehren. Vor allem aber handelt es sich um eine Legitimation der eigenen Verfahrensweise.³⁶

Es findet also auch in diesem Sinne eine Rebarbarisierung statt, wie sie Thomas Mann der gesamten historischen Entwicklung Deutschlands zu unterstellen versucht: Er negiert die Aufklärung zunächst einmal dadurch, dass er mit Leverkühn einen Faust einsetzt, der als Held seiner Epoche gelten soll, bei aller Komplexität, jedoch bewusst darauf verzichtet, dem Protagonisten ein individuelles Antlitz zu verleihen. Stattdessen montiert er seine Hauptfigur aus verschiedenen Biographien – einschließlich seiner eigenen! – und kompiliert

Bildung besessen. Theologische und geographische, naturwissenschaftliche und literarische Werke haben ihm zur Verfügung gestanden.“ (Hans HENNIG: *Das Faust-Buch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung.* Weimar 1960, S. 35ff.). Ebenso bestand für Thomas Mann die Arbeit an seinem Faust-Roman in der Aneignung von Quellen und „im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten“. (GW XI, 165)

³⁵ Oswald Spengler schrieb in seinem *Untergang des Abendlandes* von Faust als dem „Portrait einer ganzen Kultur“. (Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes.* München 1923, Bd. 2, S. 138). In allen nachantiken Lebensbereichen – auch in Kunst und Philosophie – sah er das „Faustische“ am Werk, vornehmlich in der Technik, die die Natur beherrschen und ihre Kräfte verwerten will.

³⁶ HUSZAR ALLEN vertritt die Ansicht, nicht nur der Begriff, sondern auch grundsätzlich das Prinzip der „Montage“ sei Thomas Manns Lektüre der *Historia von D. Johann Fausten* zu verdanken: „The possibility exists, however, that the *Faustbuch* provided not only a framework of action, essential thematic material, and important stylistic elements for Mann's montage technique, but that it also influenced Mann's montage technique itself in ‚Doktor Faustus‘. Mann came to view montage as an integral part of the Faust theme.“ (Marguerite de HUSZAR ALLEN: *Montage and the Faust Theme. The Influence of the 1587 Faustbuch on Thomas Manns Montage Technique in ‚Doktor Faustus‘*, in: *Journal of European Studies* 13 (1983), S. 109-121, hier S. 109. Insofern ist seine Selbstaussage, er habe noch nie vor Montage zurückgeschreckt, nur eingeschränkt richtig, wie HUSZAR ALLEN zurecht bemerkt: „However, we must not forget that this concept of a montage technique does not appear in any of Mann's writings until he is at work on ‚Doktor Faustus‘.“ (HUSZAR ALLEN, ebd., S. 112). Allerdings irrt HUSZAR ALLEN, wenn sie den Erstgebrauch des Begriffes auf den ausführlichen Brief an Adorno vom 30.12.1945 datiert. Zum Begriff der „Montage-Technik“ siehe ausführlich Kap. 7.1, zur Tauglichkeit der Kategorie für die Beschreibung der Mannschen Personendarstellung vgl. Kap. 7.2.

damit gewissermaßen einen neuen Faust.³⁷ Thomas Mann präsentiert so einen Charakter, der die Summe seines „wirklichen“ Umfelds ist und bleibt, aber gerade deswegen nur existieren kann, weil er jenseits aller fiktiven Individualität seine Daseinsberechtigung daraus bezieht, dass er verschiedene Anleihen an reale Personen zwar nicht leugnet, darüber hinaus aber auch keine Ansprüche auf Eigenständigkeit erhebt.

Doch führt der Roman nicht nur den Namen des „Doktor Faustus“ im Titel, der auf die mythische Ebene der Faust-Thematik sowie der damit verbundenen Teufelsverschreibung verweist, sondern auch das „Leben des deutschen Tonsetzers“ im Untertitel, womit auf die musikalische Deutungsebene des Werkes hingedeutet wird.³⁸ Entsprechend schreibt Thomas Mann in *Deutschland und die Deutschen*:

Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm [...] als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes. [...] Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der Musik in Verbindung bringen [...] Die Musik ist dämonisches Gebiet [...] Soll Faust Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, d.h. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt. (GW XI, 131)

6.1.3 Musik

Dass die Musik als solche schon nicht gänzlich „einwandfrei“ und jeglicher moralischer Bedenken abhold sei, ist kein neuer Standpunkt im Werk Thomas Manns. Schon Settembrini durfte im *Zauberberg* dozieren: „Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren. Ich bleibe dabei, daß sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre.“ (GW III, 162)³⁹ Nicht zuletzt aus diesem Grund hatte Thomas Mann die Idee einer musikalischen Faust-Figur entwickelt, die für seinen Roman grundlegend wurde und die er in seinem Vortrag über

³⁷ Zu den changierenden Zügen Leverkühns vgl. Kap. 6.4.2 und 6.6.3.

³⁸ Auf die Verbindung des „Faustischen“ zu den Deutungsebenen des Nationalen und der Musik weist bereits der Titel des Romans hin, worauf DÖRR hingewiesen hat. (Hansjörg DÖRR: Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F., Bd. 11 (1970), S. 285-322, hier S. 286).

³⁹ Dass diese Worte ausgerechnet aus dem Mund Settembrinis kommen, der nicht nur durch seinen Namen, sondern auch durch sein Äußeres zu den frühen Vorläufern des Teufels im *Doktor Faustus* gehört, ist ein pikantes Detail der intertextuellen Beziehungen im Werk Thomas Manns. Zum Zusammenhang zwischen Musik und Dämonologie vgl. Tobias PLEBUCH: Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 207-262.

Deutschland und die Deutschen publik machte.⁴⁰ Die umgekehrte Konsequenz, die literarische Figur zum Helden eines Musikdramas zu machen, hatte schon Goethe gesehen: „Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein. Mozart hätte den Faust komponieren müssen.“⁴¹

Die Zusammenstellung der Komponisten, die im Roman erwähnt werden, ist dagegen äußerst vielfältig. Bei der subjektiven Auswahl, die der Autor vorgenommen hat, fehlen viele Epochen und Gattungen ganz, wobei sich die rund 80 Komponisten in vier Gruppen einteilen lassen⁴²: Zum einen gibt es diejenigen, die lediglich eine periphere, im Zusammenhang mit musikalischen Veranstaltungen atmosphärisch passende, aber austauschbare Rolle spielen, wie Ariosti, Borodin, Burck, Buxtehude usw., deren Reihe in alphabetischer Folge hier aufzuzählen sich erübrigt. Ebenfalls unwesentlich für die exakte musikalische Verortung des Komponisten im Roman sind die Namen der Violinmeister, die im Zusammenhang von Leverkühns Violinkonzert für Schwerdtfeger erwähnt werden, wie Bériot, Delius, Vieuxtemps oder Wieniawski. Ergänzend kommen jene berühmten Dirigenten und Interpreten hinzu, die im Roman namentlich erwähnt werden, wie Otto Klemperer, Volkmar Andreae, Ernest Ansermet, Pierre Monteux sowie Paul Sacher mit seinem Basler Kammerorchester. An jene hatte Thomas Mann wohl auch mitgedacht, als er in der *Entstehung des Doktor Faustus* über „die Einschwärmung lebender, schlechthin bei Namen genannter Personen unter die Figuren des Romans, von denen sie sich nun an Realität oder Irrealität nicht mehr unterscheiden“, schrieb. (GW XI, 165)

⁴⁰ Die Musik als zentraler Bestandteil der Sinnstruktur des Romans ist natürlich in zahlreichen Studien untersucht worden, so dass an dieser Stelle nur einige wenige genannt seien: Hanspeter BRODE: Musik und Zeitgeschichte im deutschen Roman, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 17, Bd. 17 (1974), S. 455-472; Agnes SCHLEE: Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonmusik. Frankfurt/M., Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften I/ 384); Volker SCHERLISS: Zur Musik im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 113-151.

⁴¹ So in einem Brief vom 12.2.1829, zit. nach: FAUST-ZYKLUS. 12. Februar bis 25. Juni 1994. Hrsg. vom Berliner Philharmonischen Orchester. Philharmonische Programmhefte (1993/1994), S. 73. Tatsächlich hatte Beethoven eine Faust-Vertonung geplant, wie dieser 1823 an Rochlitz schrieb: „Ist diese Periode [der drangvollen pekuniären Umstände nämlich, d. Verf.] vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist: Faust.“ (Zit. n.: FAUST-ZYKLUS. 12. Februar bis 25. Juni 1994. Hrsg. vom Berliner Philharmonischen Orchester. Philharmonische Programmhefte (1993/1994), S. 73). Zur musikalischen Verarbeitung des Faust-Stoffes vgl. Susanne STÄHR: Von unserem Fleisch und Blut. Der „Faust“-Mythos und die Musikgeschichte, in: Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999. Wabern-Bern 1999, S. 132-158; zur Rolle Beethovens im *Doktor Faustus* siehe Elvira SEIWERT: Beethoven-Szenarien. Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Adornos Beethoven-Projekt. Stuttgart, Weimar 1995 (zugl. Diss., Kassel 1993), S. 201-211.

⁴² Im Folgenden vgl. Volker SCHERLISS: Zur Musik im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 113-151, hier S. 136f.

Mehrfach erwähnt, für Leverkühns musikalische Bildung wesentlich sind Musiker wie Palestrina, Händel, Haydn, Mozart (insbesondere durch Kierkegaards „Don Giovanni“-Deutung im Teufelsgespräch), Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Bruckner, Tschaiikowski, Mahler, Hugo Wolf und Monteverdi.⁴³ Die kleinste, aber entscheidende Gruppe bilden die direkten Ahnherren von Leverkühn, die auch zentrale Figuren in seinem musikalischen Denken sind – nämlich Bach, Beethoven, Wagner und Brahms. Nicht zu vergessen sind natürlich auch die ideellen Vorbilder Leverkühns. Beispielsweise konnte BRODE die Parallelen zu Leben und Werk Alban Bergs aufzeigen, mit dem Leverkühn etwa das gleiche Geburtsjahr und die Tatsache gemeinsam hat, erst vergleichsweise spät Musiker geworden zu sein.⁴⁴ Auch weisen Leverkühns Werke nach Art und Gestaltung sowie in Einzelheiten des Zustandekommens ihrer Veröffentlichung viele Ähnlichkeiten mit den Musikstücken Bergs auf. Allerdings muss BRODE einschränkend feststellen, dass die Verbindungen nur wenig tiefgehend und eher Thomas Manns Absicht zu schulden sind, eine typische Künstler- bzw. Musikerbiographie zu gestalten. Ein weiteres Beispiel ist Anton Webern, der insofern als Ahnherr Leverkühns gelten kann, als sein Palindrom ein Vorbild für das magische Quadrat und die Idee der Vertauschbarkeit in der Musik darstellt.⁴⁵ Einen besonderen Fall stellt dagegen die Anspielung auf Richard Strauß dar, indem Leverkühn zur Premiere der „Salome“ nach Graz reist, bei der nachweislich auch „Bruder Hitler“ anwesend war.⁴⁶ SCHERLISS stellt klar:

Freilich wäre es unsinnig, alle Eigenschaften und Lebensumstände Leverkühns im einzelnen durchbuchstabieren und aus konkreten Vorbildern ableiten zu wollen. Das würde der Absicht und der Leistung Thomas Manns in keiner Weise gerecht (sonst wäre der Roman nicht mehr

⁴³ Einen Sonderfall unter den Komponisten, die im Roman erwähnt werden, stellt Johann Conrad Beißel dar, dessen Lebensgeschichte im VIII. Kapitel ausführlich erzählt wird. Thomas Mann schrieb an seinen Sohn Michael am 31.1.1948: „Daß Du Beißel als zugehörig anerkennst, freut mich. Adorno riet mir immer von ihm ab, und doch ist er irgendwie am Platze.“ (Br III, 16f.) Siehe hierzu ausführlich Theodor KARST: Johann Conrad Beißel in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 12 (1968), S. 543-585.

⁴⁴ Vgl. Hanspeter BRODE: Musik und Zeitgeschichte im deutschen Roman, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 17, Bd. 17 (1974), S. 455-472, hier S. 458f.

⁴⁵ Es ermöglicht wie das magische Quadrat Dürers alle denkbaren Umkehrungen und lautet:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

⁴⁶ Über den „gleichzeitigen“ Besuch Leverkühns und Hitlers bei der Premiere der „Salome“ in Graz siehe Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/M. 1970, S. 425. Vgl. Eckhard HEFTRICH: Leverkühn auf der Reise nach Prag oder: Hitler in Graz, in: Ders.: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Bd. II. Frankfurt/M. 1982, S. 173ff. Zum Aufsatz *Bruder Hitler* siehe auch Kap. 6.2.2.

als eine kompilatorische Fleißarbeit), denn er hat ja nicht schlicht kopiert, sondern – eben – montiert: Leverkühn ist nicht das Abbild einer einzelnen historischen Persönlichkeit, sondern in ihm faßt Thomas Mann verschiedene Facetten zusammen.⁴⁷

Zusammenfassend kann er konstatieren, „daß Thomas Mann in der Figur Leverkühns trotz aller Verschlüsselungen und Realisierungsbemühungen kein bestimmtes Einzelporträt, sondern eben eine Summe – gewissermaßen die personifizierte Idee der neuen Tonkunst – dargestellt hat ...“.⁴⁸ In der *Entstehung des Doktor Faustus* berichtet Thomas Mann davon, „daß die Schwierigkeit gerade darin bestehe, eine Musiker-Existenz frei zu erfinden, die ihren glaubhaften Platz zwischen den realen Besetzungen des modernen Musiklebens habe.“ (GW XI, 203) Schwierigkeiten gab es vor allem mit Arnold Schönberg, der eigentlich überhaupt nicht zu den Personen gezählt werden darf, die im Roman porträtiert wurden, da lediglich seine Erfindung der Zwölftonmusik in den Roman einging.⁴⁹ Schönberg meinte darin jedoch geistigen Diebstahl ausgemacht zu haben und fühlte sich durch die Figur Adrian Leverkühns verunglimpft.⁵⁰ Die populäre Auseinandersetzung fand ihren Niederschlag in der kurzen Nachschrift des Romans, welche die Zwölftonmusik als Schönbergs geistiges Eigentum ausweist.⁵¹ Auch in einem Brief vom

⁴⁷ Volker SCHERLISS: Zur Musik im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 113-151, hier S. 138f.

⁴⁸ SCHERLISS, ebd., S. 147.

⁴⁹ Dazu bemerkt FÖRSTER: „Hierzu ist jedoch zusammenfassend festzustellen, daß Mann sich weder selbst an Schönberg ausrichtet – diese Ausnahme geriete extrem in Widerspruch zu seiner Sprachbehandlung auf der Basis der Integration verschiedener Sprachzustände und -formen, noch läßt er Leverkühns Zwölftonsatz nach Schönberg klingen, sondern deutet ihn den eigenen Intentionen entsprechend zu einem Vorbild für seinen Roman um. Infolge dieser im Ganzen nicht in sich stimmigen, nur partiell an bestimmten realen Vorbildern orientierten Musikkonzeption läßt sich die Zwölfton-Montage nur im Sinne einer Chiffre oder Metapher für das Verfahren Manns auffassen.“ (Wolf-Dietrich FÖRSTER: Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im Doktor Faustus, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49 (1975), S. 694-720, hier S. 711). Zu Thomas Manns Verhältnis zu Schönberg siehe FÖRSTER, ebd., S. 701ff., zur musikalischen Struktur des Romans vgl. ausführlich Kap. 6.5.2.

⁵⁰ In seinem Brief an die „Saturday Review of Literature“ vom 13.11.1948 schrieb Arnold Schönberg vom dem „hässlichen Anschein literarischer Piraterie“ und prognostizierte für sich und Thomas Mann: „Allerdings, in zwei oder drei Jahrzehnten wird man wissen, welcher von uns beiden des andern Zeitgenosse war.“ (Abgedruckt unter dem Titel „Der Eigentliche. Die Dissonanzen zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann“ in: Thomas Mann: Essays Bd. 6. Meine Zeit 1945 – 1955. Hrsg. v. Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski. Frankfurt/M. 1997, S. 98-100, hier S. 100). Das Urteil der Nachwelt fiel leider deutlich zuungunsten Schönbergs aus.

⁵¹ Der Hinweis, dass die Zwölftontechnik geistiges Eigentum Arnold Schönbergs sei, zerstört ein wenig die Illusion des authentischen, zeitgeschichtlichen Dokuments, als das sich der Roman ausgibt. Gleichzeitig wird er gerade dadurch aber wiederum als solches beglaubigt, insofern der Vermerk die Orientierung an der Realität nicht erst offenbart, aber

17.2.1948 versuchte Thomas Mann Schönbergs Verärgerung zu dämpfen, denn „eine Verkleinerung Ihrer geschichtlichen Figur ist das nicht. Gewiß, alle Schuld rächt sich auf Erden! Ich habe, unter Verwendung von viel Wirklichkeits-Montage, allerlei zusammenfabuliert (,Viel ja lügen die Dichter', sagt Homer).“ (Br III, 22/ DüD III, 140)⁵²

Ein eben solcher Fall von „Wirklichkeits-Montage“, auf den Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* hingewiesen hat, war die „Übernahme von Tschaikowski's unsichtbarer Freundin, Frau von Meck, als Madame de Tolna“ (GW XI, 166), die den Komponisten aus der Ferne gönnerhaft unterstützte. Tschaikowski-Gönnerin Nadeshda von Meck bildet jedoch nur den Anfang einer langen Reihe von Namen, die gewissermaßen die Ahnenreihe für die Figur der Frau von Tolna bildet und zu der auch Cosima Wagner gehört.⁵³ Ein weiteres mögliches Vorbild für die mysteriöse Figur der Frau von Tolna ist Irene Hirsch-Hatvány, die Schwester von Ludwig von Hatvány, der ein guter Bekannter Thomas Manns war und dessen Gastfreundschaft er bei seinen zwei Besuchen in Ungarn genossen hatte.⁵⁴ Zurecht moniert SEIDLIN in seiner Darstellung des geheimnisvollen Aufenthalts Leverkühns in Ungarn anlässlich der leichtfertigen Identifizierungen möglicher Modelle der Frau von Tolna, diese habe „eine beträchtliche Anzahl von Interpreten auf den Plan gerufen, die leider im guten alten Stil glauben, daß eine literarische Figur und Konfiguration enträtselt ist, wenn man ein ‚Modell‘ festmachen kann“.⁵⁵

bezeugt. (Vgl. Susanne STÄHR: Von unserem Fleisch und Blut. Der „Faust“-Mythos und die Musikgeschichte, in: *Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999*. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 129).

⁵² Siehe hierzu den aufschlussreichen Kommentar von MAERGAARD: „Schönbergs Wut über den Roman ist dem Verfasser nie ganz verständlich geworden. [...] Verständlich wird die Sache erst, wenn man Schönbergs grundsätzliche Ablehnung der ‚Philosophie der neuen Musik‘ kennt und wenn man sich dazu die Art der Zusammenarbeit zwischen Mann und Adorno vor Augen hält. [...] So mag der ganze Schönberg/Mann-Streit letzten Endes darauf basieren, daß Mann zu wenig und Adorno zu viel von Schönbergs Musik wußte.“ (Jan MAERGAARD: *Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit*, in: *Gedenkschrift für Thomas Mann 1875 – 1975*. Hrsg. v. Rolf Wiecker. Kopenhagen 1975, S. 215-222, hier: S. 221).

⁵³ Außerdem konnte MENDELSSOHN in Strawinskys Biographie Marie Laurencin als Vorbild für die Figur der Marie Godeau ausfindig machen, die Thomas Mann „mit all ihren Accessoires, ihrer ganzen geistigen und künstlerischen Welt aus Strawinskys Memoiren herausgehoben“ habe. (Peter de MENDELSSOHN: *Nachbemerkungen des Herausgebers*, in: *Thomas Mann, Doktor Faustus (Gesammelte Werke in Einzelbänden)*, S. 731). Weit eher spiegelt sich im Verhältnis Leverkühns zu Marie Godeau die vergebliche Liebeswerbung Nietzsches um Lou Andreas-Salomé wider.

⁵⁴ Vgl. dazu ausführlich Rosemarie PUSCHMANN: *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*. Bielefeld 1983, insbes. S 142f. sowie Oskar SEIDLIN: *Doktor Faustus reist nach Ungarn. Notiz zu Thomas Manns Altersroman*, in: *Heinrich-Mann-Jahrbuch 1 (1983)*, S. 187-204, hier S. 194.

⁵⁵ Ohne den Namen des Autors zu erwähnen, nennt er eine Arbeit, in der „aber schon sehr früh, etwa ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans, eine ganz andere Vermutung laut“

Doch auch wenn die Identität zwischen der Dirne Hetaera Esmeralda und der geheimnisvollen Gönnerin Leverkühns schon früh vermutet worden ist,⁵⁶ stellt die „geheime Identität“ der adligen Ungarin mit Esmeralda ein bislang nur wenig erforschtes Pendant zu derjenigen Zeitbloms mit Leverkühn dar.⁵⁷ Bedeutete der Smaragd bei Nietzsche ein Zeichen für den schöpferischen Impuls, steht „Esmeralda“ im Rahmen der romaneigenen Logik in symbolhafter Verbindung zur Frau von Tolna. Gewiss nicht zufällig, sondern in bewusster Anlehnung an das umstrittene Vorbild, äußerte Thomas Mann in einem Brief an Agnes E. Meyer den Wunsch, selber einen Smaragd-Ring zum Geburtstag geschenkt zu erhalten.⁵⁸ Zur Bedeutung, die der Ring für Thomas Mann selbst gehabt haben mochte, ist eine Passage aus dem *Doktor Faustus* aufschlussreich – auch wenn sie natürlich nicht unmittelbar übertragen werden darf:

Bedachte er wohl, daß der Ring das Symbol der Bindung, der Fessel, ja der Hörigkeit ist? Offenbar machte er sich keine Gedanken darüber, sondern sah in dem kostbaren Glied einer unsichtbaren Kette, das er zum Komponieren an den Finger steckte, nichts weiter als die Verbindung seiner Einsamkeit mit der Welt, – die ihm gesichtslos, persönlich kaum umschrieben war, und nach deren individuellen Zügen er sich anscheinend viel weniger fragte, als ich es tat. (GW VI, 522)⁵⁹

wurde. Gemeint ist Victor A. OSWALD jr. sowie dessen „phantastische Vermutung, die jedoch bei aller Bizarrerie in die richtige Richtung weist, weil sie, anstatt nach einem Modell zu jagen, auf die Bedeutung der ‚figura‘ innerhalb des Romankontextes abzielt.“ (Oskar SEIDLIN: *Doktor Faustus reist nach Ungarn. Notiz zu Thomas Manns Altersroman*, in: *Heinrich-Mann-Jahrbuch 1* (1983), S. 187-204, hier S. 194).

⁵⁶ Siehe Victor J. OSWALD jr.: *Thomas Mann's Doktor Faustus. The Enigma of Frau von Tolna*, in: *The Germanic Review*, 23 (1948), S. 249-253. Zustimmung fand er bei Gunter REISS: „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns. München 1970, hier S. 182; und Rosemarie PUSCHMANN: *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*. Bielefeld 1983, hier S. 139ff.

⁵⁷ VAGET geht so weit, von der „Kennzeichnung Esmeraldas von Tolna als einer Repräsentantin des ‚Ewig-Weiblichen‘“ zu sprechen. (Hans Rudolf VAGET: *Frau von Tolna. Agnes E. Meyer und Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Zeitgenossenschaft. Zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. a. Frankfurt/M. 1987, S. 140-153, hier S. 150).

⁵⁸ Vgl. *Thomas Mann: Briefwechsel mit Agnes E. Meyer 1937-1955*. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1992, S. 797. Agnes E. Meyer fand übrigens sich im „Joseph der Ernährer“ in der eindrucksvollen Gestalt der Thamar porträtiert.

⁵⁹ Der Pfeil, der auf dem Ring zu sehen ist, stellt jedoch nicht nur einen Giftpfeil dar, sondern auch den, der wie das dichterische Wort „schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt“, wie es im *Bilse*-Aufsatz heißt. (GW X, 21) Die Bedeutung eines Ring-Geschenks lässt sich auch an der Tatsache abschätzen, dass auch Felix Krull während der Abfassung seiner Lebensgeschichte einen Ring trägt, den er von Lord Kilmarnock erhielt. (GW VII, 491) Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: *Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen*

In der Tat kann man Thomas Mann eine gewisse Gleichgültigkeit bzw. mangelndes Gefühl für Agnes E. Meyer kaum absprechen. Entscheidend für ihn wie für Adrian Leverkühn ist die Überwindung der Grenze zur Welt sowie die Orientierung am Publikum, wie sie schon in seiner Erzählung *Schwere Stunde* zum Ausdruck kam.⁶⁰ Es gibt jedoch eine zentrale Stelle im *Doktor Faustus*, die auf die Verbindung zwischen der Figur der Frau von Tolna und Agnes E. Meyer explizit hinweist, indem vom schriftlichen Verkehr zwischen ihr und dem Helden gesagt wird,

[...] daß er seit Jahr und Tag in brieflichem Austausch mit ihr stand, einer Korrespondenz, in welcher sie sich als die klügste und genaueste Kennerin und Bekennerin seines Werkes, dazu als sorgende Freundin und Ratgeberin, als unbedingte Dienerin seiner Existenz erwies, und worin er für sein Teil an die Grenze der Mitteilsamkeit und des Vertrauens ging, deren die Einsamkeit fähig ist. (GW VI, 518f.)

In ähnlicher Weise wollte und musste auch der „Wirkliche Geheime Rat“ (GW XI, 293), wie Thomas Mann in seiner *Entstehung des Doktor Faustus* schrieb, besänftigt werden, zumal Adorno nach der These von DÖRR nicht nur als Berater, sondern als Mitautor des *Doktor Faustus* zu bezeichnen ist.⁶¹ Tatsächlich verdankt die Figur des Wendell Kretzschmar, der im Roman die nicht unbedeutende Funktion zukommt, als Musiklehrer des Protagonisten Leverkühn dessen künstlerische Laufbahn entscheidend zu beeinflussen, nicht nur hinsichtlich der musiktheoretischen Ratschläge viel Theodor W. Adorno – so stammen beispielsweise die Erläuterungen zu Beethovens Sonate op. 111

Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 102f.

⁶⁰ Zur Publikums- bzw. Öffentlichkeitsorientiertheit siehe Kap. 2.3. Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 96.

⁶¹ Dieser These, die Adorno selber verfocht (und derentwegen nach Thomas Manns Aussage die *Entstehung des Doktor Faustus* entstanden ist; siehe dazu auch Kap. 6.5.3), wird im Brief an Jonas Lesser vom 15.10.1951 die Berechtigung abgesprochen. Erst wehrt Thomas Mann ängstlich einen Vergleich seines Werks mit Texten Adornos ab, dann fährt er fort: „Mit der ‚Entstehung‘ habe ich einen recht starken Scheinwerfer auf ihn [Adorno] gerichtet, in dessen Licht er sich in nicht ganz angenehmer Weise bläht, so daß es bei ihm nachgerade ein wenig so herauskommt, als habe eigentlich er den ‚Faustus‘ geschrieben.“ (Br III, 225f.) Siehe ausführlich Hansjörg DÖRR: Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F., Bd. 11 (1970), S. 285-322, hier S. 288 u. 305. In zahlreichen Punkten geht die Argumentation DÖRRs jedoch fehl; so vermutet er beispielsweise, dass selbst der Hinweis auf das „magische Quadrat“, das als Sinnbild für die Zwölftontechnik steht, sich der Anregung Adornos verdanke (DÖRR, ebd., S. 310). Dabei ist es ein unentbehrliches Requisite der Dürer-Sphäre und Teil des Melancholie-Themas im Gefüge des *Doktor Faustus*. Siehe dazu ausführlich Henry HATFIELD: The Magic Square: Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Euphorion 62 (1968), S. 415-420.

beinahe wörtlich von ihm. In Hinblick auf seine physiognomischen und charakterlichen Eigenarten ist Kretzschmar insofern eine Karikatur Adornos, als die Eloquenz des Vorbilds mit dem charakteristischen Stottern der Figur kontrastiert.

Darüber hinaus können mehrere Vorbilder als Einflüsse geltend gemacht werden, da etwa eben diese Pointe, die in den Vorträgen Kretzschmars einen bedeutsamen Beitrag zur ironischen Durchheiterung des Romans bildet, auch auf den deutsch-amerikanischen Komponisten Hermann Hans Wetzler zutrifft, während dem Musikforscher und -pädagogen Hermann Kretzschmar der Name entliehen ist. Darüber hinaus wurde der Musikverband „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“, der später in der Reichsmusikkammer aufging, von einem gewissen August Ferdinand Kretzschmar gegründet. Auch hier eröffnet sich also eine Fülle von Bezügen, die nicht nur auf die Figur von Adrians musikalischem Lehrer und Mentor sowie auf die deutsche Entwicklung zum Faschismus hindeuten, sondern zugleich auch plausibel machen, warum im Titel des Romans die archaisierende Bezeichnung „Tonsetzer“ gebraucht wird.⁶²

Von Interesse für die künstlerische Entwicklung des Romanhelden ist auch die Tatsache, dass Kretzschmar Leverkühn exakt auf jene beiden Vorbilder Wagners hinweist, die letztlich auch für den fiktiven Komponisten prägend werden. Insofern erweist sich Wagner, wie SCHER meint, „als die hintergründige, für die musikgeschichtlich orientierte Romanthematik unentbehrliche Verbindungsfigur zwischen den zwei sonst im Doktor Faustus dominierenden Musikergestalten: Beethoven und Leverkühn.“⁶³ Zwar wird Wagner im *Doktor Faustus* von Leverkühn kritisiert, doch nötigt ihm sein Werk bei allem strengen Urteil auch Respekt ab, denn „schließlich sei es doch wahr, dass die ganze deutsche Musikentwicklung zu dem Wort-Ton-Drama Wagners hinstrebe und ihr Ziel darin finde.“ (GW XI, 218) Leverkühns kompositorisches Vorhaben zielt ja gerade auf die Überwindung Wagners, insofern als „das, was er von weitem vorhatte, so unwagnerisch wie möglich, der Natur-Dämonie und dem mythischen Pathos am allerfernsten war: eine Erneuerung der opera buffa im Geist künstlichster Persiflage und der Persiflage der Künstlichkeit, etwas von hoch-spielerischer Preziosität, die Verspottung affektierter Askese und jenes Euphuismus, der die gesellschaftliche Frucht der klassischen Studien war.“ (GW VI, 218)

⁶² Der Untertitel klingt auch deutlich an J. W. Wackenroders romantische Erzählung „Das merkwürdig musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“ an, womit auf die Romantik und auf die Tradition des musikalischen Künstlerromans angespielt wäre. Vgl. hierzu sowie zur gesamten Entwicklung des vollständigen Buchtitels, den Varianten und zur Bedeutung der einzelnen Komponenten: Eva BAUER LUCCA: „Diesmal wird mit dem Namen herausgeplatzt“. Bemerkungen zum vollständigen Buchtitel von Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: *Colloquia Germanica*, Bd. 29, Nr. 3 (1996), S. 223-234, hier S. 228ff.

⁶³ Steven Paul SCHER: Kreativität als Selbstüberwindung – Thomas Manns permanente „Wagner-Krise“, in: *Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Internationale Forschungen zur neueren deutschen Literatur. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung*. Hrsg. v. Dietrich Papenfuß u. Jürgen Söring. Stuttgart u. a. 1976, S. 263-274, hier S. 269.

Ebenso gut und mit gleicher Berechtigung lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen Wagner und Leverkühn anführen. Dazu gehören zunächst rein äußerlich konstruierte Übereinstimmungen wie der Kopfschmerz, unter dem beide leiden, oder die Tatsache, dass Wagner in späteren Jahren sein Haupt mit einer „Dürermütze“ zierte (vgl. GW IX, 409f.). Aber auch Werk und Wirkung des Werkes gestaltet Thomas Mann so, dass sich Äußerungen über Leverkühn im *Doktor Faustus* und Passagen aus *Leiden und Größe Richard Wagners* parallel und inhaltsgleich lesen und verstehen lassen.⁶⁴ Dementsprechend kann kaum die Rede davon sein, dass Wagner als historische Person im Roman eine untergeordnete Rolle spielt.⁶⁵ Zahlreiche Motive und Details verweisen auf die Musikdramen und die Person Richard Wagners.⁶⁶ Insbesondere der „Parsifal“, als dessen lebensgeschichtliches Äquivalent Thomas Mann seinen Faust-Roman ansah, wie er in einem Brief an Sohn Klaus vom 27.4.1943 schrieb (Br II, 309/

⁶⁴ Die Literatur, die sich mit dem Verhältnis Thomas Manns zu Richard Wagner befasst, ist beinahe unüberschaubar; an dieser Stelle sei lediglich auf folgende Arbeiten verwiesen: Hermann FÄHRICH: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz. Frankfurt/M. 1986, S. 425-450; Joachim KAISER: Thomas Mann, die Musik und Wagner, in: *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Norbert Miller. München 1988 (Dichtung und Sprache 7), S. 19-28; Peter WAPNEWSKI: Der Magier und der Zauberer, in: THOMAS MANN UND MÜNCHEN. Fünf Vorträge von Reinhard Baumgart, Joachim Kaiser, Kurt Sontheimer, Peter Wapnewski, Hans Wysling. Frankfurt/M. 1989, S. 78-100; Ruprecht WIMMER: „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“ Richard Wagner in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann* (1993), S. 49-68; Michael SCHULZE: Immer noch kein Ende. Wagner und Thomas Manns „*Doktor Faustus*“, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 13 (2000), S. 195-218.

⁶⁵ Noch 1971 konnte KOPPEN ungeniert feststellen: „Es ist merkwürdig, daß Thomas Mann [seine] politische Auseinandersetzung mit Wagner nicht in seinem erzählenden Werk fortgesetzt hat, obwohl sich der nun entstehende ‚Doktor Faustus‘ dazu angeboten hätte. Die Gestalt Adrian Leverkühns trägt nicht die Züge Wagners, und es scheint auch so, als habe Thomas Mann Wagner aus dem ‚Doktor Faustus‘ geradezu herausgehalten.“ (Erwin KOPPEN: *Vom Décadent zum Proto-Hitler. Wagner-Bilder Thomas Manns*, in: *Thomas Mann und die Tradition*. Hrsg. v. Peter Pütz. Frankfurt/M. 1971, S. 221).

⁶⁶ Bei aller vordergründigen Distanz, die ihm unterstellt wurde, kann und will der Roman die Nähe zu Wagner nie ganz verleugnen. (Vgl. Ruprecht WIMMER: „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“ Richard Wagner in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann* (1993), S. 49-68, hier S. 60ff.). Schon der Titel „*Doktor Faustus*“ deutet laut SCHULZE darauf hin: „Bereits der Titel des Romans ist eine entsprechende Anspielung, denn Wagner wurde in seiner Zeit als Dresdener Kapellmeister vom Volk mit dem Spitznamen ‚Doktor Richard Faust‘ bedacht.“ (Michael SCHULZE: *Immer noch kein Ende. Wagner und Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 13 (2000), S. 195-218, hier S. 206). Nach seiner Ansicht sei Thomas Mann möglicherweise über Wagner auf Goethe, darüber aber wieder auf den Faust-Stoff und somit auf das alte Volksbuch zurückgekommen. Tatsächlich könnte ein Brief an Karl Kerényi vom 6.12.1938 als Beleg dienen, in dem es heißt: „Das Mythologische bei Goethe, besonders in der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ bedeutet für mich immer die Brücke von ihm zu Wagner, der gerade diesen Teil des ‚Faust‘ besonders liebte und in seiner letzten Zeit in Venedig den Seinen, oft unter Ausrufen der Bewunderung, daraus vorlas.“ (Br II, 69)

DüD III, 8), bot ihm die Gelegenheit zu zahlreichen parallelisierenden Bezugsbildungen nicht erst in Briefen oder in der *Entstehung*, sondern schon im *Doktor Faustus* selbst. Nicht umsonst erinnert Zeitblom gelegentlich eines Briefes Leverkühns dessen „jokose Unterschrift sehr stark an eine ebensolche Richard Wagners, der zur Zeit des ‚Parsifal‘ seinem Namen unter einem Brief den Titel ‚Oberkirchenrat‘ hinzufügte“. (GW VI, 495)

Auch sonst sorgen zahlreiche Anspielungen auf Leben und Werk Richard Wagners dafür, dass die Grundstimmung des *Doktor Faustus* durchaus „wagnerisch“ geprägt ist.⁶⁷ Auf diesem Weg wird alle oberflächliche Kritik, die der Roman unter anderem aus dem Munde seines Protagonisten artikuliert, auf der Ebene der Erzählhaltung unterlaufen. Stimmung und Stil sind unverkennbar im Sinne und Geiste Wagners, wenn etwa das zum Teufelspakt gehörende Liebesverbot Leverkühns in Anlehnung an Wagners Musikdramen zum Tod der jeweiligen Objekte der Zuneigung führt.

Doch auch und gerade mit der Malerei wird Wagner in Verbindung gebracht. Wird zunächst Delacroix erneut aus dem Munde Leverkühns „für den Wagner der Malerei“ (GW VI, 192) erklärt, darf später Fitelberg über die Einstellung des Komponisten zur Malerei die Einschätzung äußern, dieser „schmähte den malerischen Impressionismus seiner Zeit als Kleckserei, – streng konservativ, wie der Mann war, auf diesem Felde.“ (GW VI, 538) Der Musik-Agent, der als komödiantisches Äquivalent des Teufels immerhin den die wagnersche Kunst negierenden Komponisten zur „Weltwirksamkeit“ verführen und nach Paris locken will – dem Ort also, an dem Wagner seinerzeit ja auch gewesen war –, geht noch weiter in seinen Ausführungen, denn Wagners Kunstgeschmack war „in Wirklichkeit [...] wohl eher etwas zwischen Piloty und Makart, dem Erfinder des dekorativen Bouquets, und Tizian, das war mehr Lenbachs Sache, der seinerseits von Wagner so viel verstand, dass er den ‚Parsifal‘ ein Tingel-Tangel nannte – und zwar in des Meisters Gesicht hinein.“ (GW VI, 538)⁶⁸

⁶⁷ So stellt der Name des Studentenbundes im *Doktor Faustus*, in dessen Rahmen die beiden Protagonisten des Romans an den präfaschistischen „Schlafstrohgesprächen“ teilnehmen, eine Beziehung zu Wagner her: „Winfried“ spielt ebenso auf den Ruhesitz des Komponisten an wie auf „Wingolf“ und auf Winnifred Wagner. Die Mitglieder der Verbindung werden folgerichtig, aber nicht ganz stimmig als „Musensöhne“ (GW VI, 154) bezeichnet, was nur durch diese Assoziation durchschaubar ist. (Vgl. Matthias SCHULZE: Immer noch kein Ende. Wagner und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 13 (2000), S. 195-218, hier S. 207). Schon Thomas Manns frühester Titelheld, „Der kleine Herr Friedemann“, heißt nicht zufällig so – die Leser assoziierten zur Zeit des allgemeinen Wagner-„Fiebers“ nicht nur „Wahnfried“, sondern konnten auch die Klage des zum Untergang bestimmten Siegfried in der Walküre mithören: „Friedmund darf ich nicht heißen;/ Frohwalt möchte ich wohl sein;/ doch Wehwalt – muß ich mich nennen.“ (Zit. n.: Eckhard HEFTRICH: „In my beginning is my end“. Vom „Kleinen Herrn Friedemann“ und „Buddenbrooks“ zum „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 203-215, hier S. 205).

⁶⁸ Beispiele für die Ablehnung des Komponisten finden sich so auch in dem Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* (GW IX, 363-426), wie auch der Ausruf „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“ (GW IX, 422) (Vgl. Ruprecht WIMMER: „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“ Richard Wagner in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: GOCKEL/WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 49-68, hier S. 66f.). Die

Kaum kann es sich um einen Zufall handeln, dass an dieser Stelle ausgerechnet jene Maler genannt werden, denen Thomas Mann kritisch oder zumindest skeptisch gegenüberstand. Da sie als Ahnherren und Repräsentanten der Münchener Kunstwelt um die Jahrhundertwende galten und in einer Weise klassizisierend-realistisch arbeiteten, die seiner eigenen Arbeitsweise durchaus entsprach, literarisierte Thomas Mann sie in gleichem Maße satirisch, wie er durch sie – gleich ob positiv oder negativ – geprägt und beeinflusst worden war. Es ist erneut das „leuchtende“ München der Jahrhundertwende gemeint, wenn Zeitblom die Konzerte im Roman beschreibt, denn „da überdies der Dirigent, Dr. Edschmidt, gerade für diesen Abend ein besonders hausfüllendes Berlioz-Wagner-Programm gewählt hatte, so war, wie man so sagt, ganz München da.“ (GW VI, 592)

Der Name Wagner wird im Roman an zwanzig Stellen erwähnt, was in einem Buch, das als authentischer Musikerroman glaubhaft werden will, die Erneuerung der Musik im Zeichen der Moderne zum Thema hat und seinem Helden eine Vielzahl zeitgenössischer Komponisten gleichberechtigt gegenüberstellt, kaum verwundern sollte. Auch wenn (oder gerade weil) Leverkühn nicht nur seinem Charakter nach, sondern auch seine Kompositionen betreffend als Gegenbild zu Wagner konzipiert ist, bleibt jener im Roman als Hintergrundfolie allgegenwärtig.⁶⁹ Andererseits spielt Wagner auf der Ebene der Erzählhandlung eine vergleichsweise geringe Rolle, zumindest wenn man die lebenslange Vorliebe Thomas Manns für Wagner in Rechnung stellt, die ihn trotz aller Abwendung und Kritik nie ganz verlassen hat. Doch ein anderes Licht aus dem Mannschen „Dreigestirn“ darf im Roman namentlich gar nicht erst auftauchen: Friedrich Nietzsche.

6.1.4 Nietzsche

Friedrich Nietzsche nimmt im Roman eine zentrale Stellung ein, schließlich existiere „die Verflechtung der Tragödie Leverkühns mit derjenigen Nietzsche's, dessen Name wohlweislich in dem ganzen Buch nicht erscheint, eben weil der euphorische Musiker an seine Stelle gesetzt ist, so daß es ihn nun nicht mehr geben darf.“ (GW XI, 165)⁷⁰ In der *Entstehung des Doktor Faustus* führt

gerade in Bezug auf die möglichen Vorbilder Thomas Manns höchst interessante Beziehung zwischen Wagner und Lenbach wird im Roman selbst auch thematisiert. Dem Redefluss Saul Fitelbergs an unauffälliger Stelle untergemischt, wird das Verhältnis beschrieben als „ah, comme c'est mélancholique, tout ça!“ Vgl. auch Kap. 3.2.

⁶⁹ Ähnlich verhält es sich mit Goethe, der als überdimensionaler Vorgänger der Bearbeitung der „Faust“-Geschichte im Roman nur beiläufig erwähnt wird; trotzdem bleibt dieser doch ständig präsent, wie auch der *Doktor Faustus* quasi als Versuch der Negierung des klassischen Dramas gelten soll und darf (vgl. Kap. 6.1.2).

⁷⁰ Zum Verhältnis Thomas Manns zu Friedrich Nietzsche, insbesondere aber zur Verwendung von dessen Vita im *Doktor Faustus* vgl. ausführlich Hubert MAINZER: Thomas Manns „Doktor Faustus“ – ein Nietzsche-Roman?, in: *Wirkendes Wort* 21 (1971), S. 24-38; Theda REHBOCK: Thomas Mann – Friedrich Nietzsche, in: *Die menschliche Individualität*.

Thomas Mann zahlreiche Details aus Nietzsches Biographie an, die in den *Doktor Faustus* eingearbeitet sind. Sie umfassen zentrale Ereignisse wie die „wörtliche Übernahme von Nietzsche's Kölner Bordell-Erlebnis“, das im Roman lediglich nach Leipzig verlegt ist, vergleichsweise banale Details wie das „Zitat von Diät-Menü“ oder die Überreichung eines Blumenstraußes zu seinem letzten Geburtstag (vgl. GW XI, 165f.). Auch die Lebensdaten Leverkühns stimmen weitgehend mit denen Nietzsches überein und sind lediglich um 40 Jahre verschoben. Nicht nur Nietzsches Herkunft aus dem protestantischen Mitteldeutschland, sein Theologie-Studium mit nachfolgendem Wechsel zur Musik und das Klavierspiel wurden auf Leverkühn übertragen, sondern vor allem die durch eine luetische Infektion bewirkte Genialisierung sowie das Ende im Wahnsinn und sein zehn Jahre späterer Tod. Die Berührungspunkte mit Nietzsche beschränken sich jedoch nicht allein auf äußerliche Lebensdaten oder diverse Details aus der Biographie. Auch inhaltliche Auseinandersetzungen im Roman sind durch die Orientierung an Nietzsche geprägt.

So ist Leverkühns Kunstauffassung deutlich an Nietzsche geschult, wie die Wirkung eines musiktheoretischen Vortrags auf ihn zeigt: Denn „daß die Kultur-Idee eine geschichtlich transitorische Erscheinung sei; daß sie sich auch wieder in anderem verlieren könne; daß ihr nicht notwendig die Zukunft gehöre, diesen Gedanken hatte er entschieden aus Kretzschmars Vortrag ausgesondert.“ (GW VI, S. 82) Damit Kunst überhaupt möglich wird, bedient sich Leverkühn der Ironie. Er verfolgt kein geringeres Ziel als die Erneuerung der Musik „im Geist künstlichster Persiflage und der Persiflage der Künstlichkeit, etwas von hoch-spielerischer Preziosität, die Verspottung affektierter Askese und jenes Euphuismus, der die gesellschaftliche Frucht der klassischen Studien war“. (GW VI, 218) Auch Leverkühn bestreitet die Idee eines „organischen“ Kunstwerks, denn „an einem Werk ist viel Schein, man könnte weitergehen und sagen, daß es scheinhaft ist in sich selbst, als 'Werk'. Es hat den Ehrgeiz, glauben zu machen, daß es nicht gemacht, sondern entstanden und entsprungen

Festschrift zum 85. Geburtstag von Herbert Cysarz. Hrsg. v. Karel Mácha. München 1981, S. 29-76; Liisa SAARILUOMA: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996; Thomas KLUGKIST: Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns Doktor Faustus im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption. Würzburg 1999. Zu Einzelheiten der Biographie Nietzsches im Roman siehe E. KUNNE-IBSCH: Die Nietzsche-Gestalt in Thomas Manns Doktor Faustus, in: *Neophilologus*, Jg. 53, Nr. 2 (April 1969), S. 176-189; Elisabeth FRENZEL: Der doppelgesichtige Leverkühn. Motivverschränkungen in Thomas Manns Doktor Faustus, in: *Gelebte Literatur in der Literatur*. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Göttingen 1986, S. 311-320; Erkme JOSEPH: Nietzsche im Doktor Faustus, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 61-111. Leverkühns Nachfolge Nietzsches ist, in gleichem Maße wie sein Leben nicht als bewusste Imitatio Fausts gelten kann, streng genommen natürlich keine, wie FRENZEL klarstellt: „Da es Nietzsche für Leverkühn nicht gibt, kann er ihn nicht nachleben, ganz abgesehen davon, daß eine Imitatio in diesem Fall nicht einer literarischen Gestalt, sondern einer realen historischen gegolten hätte. Der Nachvollzug von Nietzsches Vita ist eine Sache des Regisseurs Thomas Mann und nicht die seines Geschöpfs.“ (FRENZEL, ebd., S. 315).

sei ...“ Stattdessen hebt er die Leistung hervor, die erbracht werden müsse, und betont, ein Kunstwerk könne den Eindruck der Unmittelbarkeit zwar erwecken, „doch das ist Vorspiegelung. Nie ist ein Werk so hervorgetreten. Es ist ja Arbeit, Kunstarbeit zum Zwecke des Scheins ...“. (GW VI, 241) Seine Erörterung mündet in eine Formulierung, in der Ebenfalls Nietzsche anklingt: Die Kunst wolle „aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden“. (GW VI, 242) Die Polarität von „Arbeit“ und „Schein“ ruft Erinnerungen an das alte Gegensatzpaar „naiv“ und „sentimentalisch“ hervor, das Thomas Mann schon in *Schwere Stunde* thematisiert hatte. Dort hatte als Gegenbild zum „sentimentalischen“ Schiller der „naiv“ schaffende Goethe gedient, der auch im *Doktor Faustus* als alternativer Entwurf künstlerischer Existenzweise präsentiert wird:

Das ist es, du denkst nicht an die Läufe, du denkst nicht historisch, wenn du dich beklagst, daß der und der es *ganz* haben konnte, Freuden und Schmerzen unendlich, ohne daß ihm das Stundglas gestellt war, die Rechnung endlich präsentiert wird. Was der in seinen klassischen Läufen allenfalls ohne uns haben konnte, das haben heutzutage nur wir zu bieten. (GW VI, 315f.)

Wie Leverkühn ohne Teufelspakt nicht das vermag, was „der in seinen klassischen Läufen“ noch leistete, ignoriert Thomas Mann bewusst die Kritik Nietzsches an Wagner, dieser könne kein organisches Kunstwerk schaffen.⁷¹ Indem er das Zitat und die Montage-Technik verwendet, verwirklicht er geradezu die Schaffensweise, die Nietzsche im *Fall Wagner* gerügt hatte.⁷² Dennoch soll der Schein aufrechterhalten werden, das Kunstwerk sei auf natürliche Weise gewachsen oder „als seliges Diktat empfangen“ (GW VI, 317), wie er den Teufel in Paraphrasierung einer Stelle aus Nietzsches *Ecce Homo*⁷³ sagen lässt. Die ihm vom Teufel zgedachte Nietzsche-Nachfolge, der Zukunft den Marsch zu schlagen, nimmt Leverkühn jedoch nicht an. Hierin unterscheidet er sich deutlich von der Rolle, die Nietzsche für die aufziehende Barbarei spielen sollte, und stellt der falschen Zukunftsfreudigkeit eine Klage entgegen.

Nicht zuletzt aus diesem Grund ist Adrian Leverkühn durch die einseitige Identifikation mit Nietzsche nur äußerst unzureichend charakterisiert. Vielmehr verschmelzen in ihm einzelne Merkmale verschiedener Personen zu einer Romanfigur, die letztlich rein fiktiven Charakter hat. Entsprechend kritisierte

⁷¹ In seinem Vortrag *Über Richard Wagner* von 1933 bezeugt Thomas Mann sogar noch: „Sie [Wagners Kunst], die wie ein Geysir aus vorkulturellen Tiefen des Mythos hervorzuschießen scheint (und nicht nur scheint: sie tut es wirklich), ist in Wahrheit und außerdem – gedacht, berechnet, hochintelligent, von ausgepichteter Klugheit.“ (GW IX, 380f.)

⁷² Vgl. Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 6, S. 27f.

⁷³ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 6, S. 339f.

Thomas Mann gegenüber Hilde Zaloscer am 24.8.1953 die etwas einseitigen „Äußerungen jenes französischen Germanisten [...], der sich so viel darauf zugute tat, meinen Raub an Nietzsches Leben und Schicksal entdeckt zu haben und ihn zu enthüllen“. (DüD III, 277) Die Autorin hatte in ihrem Aufsatz über „Le ‚Doctor Faustus‘ des Thomas Mann et ses modèles“⁷⁴ offenbar den Sinn und Zweck der Porträts richtig gedeutet, so dass Thomas Mann ihr gegenüber die Möglichkeit einräumt, der Roman sei doch als Schlüsselroman zu verstehen sei, zumindest hinsichtlich der Gestaltung von zeittypischen Figuren, zu denen auch Nietzsche gehört:

Über Nietzsche scheint M. Colleville's entdeckender Scharfblick nicht hinausgelangt zu sein. Mehr hat er nicht gemerkt. Da geht es bei Ihnen anders zu. Sie haben mehr gesehen von den verschwiegenen und doch so offenkundigen Hintergründen des Buches, und wenn Sie es geradezu ‚une sorte de roman-clef de notre époque‘ nennen, so hat mich das, weil es witzig ist, amüsiert und, weil es wahr ist, ergriffen. (DüD III, 277)

Auf der Suche nach möglichen Vorbildern für die Romanfigur Zeitblom konnte HILGERS vor allem im Umfeld Nietzsches Modelle identifizieren. Auf Nietzsches Freund Overbeck hatte Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* selbst hingewiesen,⁷⁵ während er Deussen nicht nur die Schilderung von Nietzsches Bordell-Erlebnis verdankte. Dabei versäumt HILGERS nicht darauf hinzuweisen, dass in die Gestaltung der Figur Züge von Nietzsche selbst sowie autobiographische Elemente von Thomas Mann eingeflossen sind. Jedoch konstatiert er auch, dass die Konstruktion eines vermeintlich naiven, bürgerlichen Biographen, der das Leben eines genialen, intelligenten Menschen erzählt, in der Weltliteratur nicht gerade einzigartig und originell ist.⁷⁶ Das einseitig bewundernde Verhältnis zwischen Chronist und Held ist demjenigen nicht unähnlich, das Thomas Mann in den Gesprächen Goethes mit Eckermann vorgefunden und bereits in *Lotte in Weimar* verwendet hatte. Dass der „Bescheidwiser von Weimar“ (GW VI, 373) ihm seinerseits mittlerweile zum kaum zu hinterfragenden Vorbild geworden war, bestätigen die Erinnerungen

⁷⁴ Hilde ZALOSKER: Le ‚Doctor Faustus‘ de Thomas Mann et ses modèles, in: Revue du Caire, Jg. 16, Nr. 160 (Mai 1953), S. 384-404.

⁷⁵ Wie Thomas Mann auch am 29.1.1948 an Jonas Lesser unmissverständlich mitteilte, habe Zeitblom „viel von einem Nietzsche-Freund (Overbeck)“ (DüD III, 130) Bei der Verwendung von Franz Overbeck als Vorbild griff er vor allem auf das Werk von Carl Albrecht Bernoulli zurück, der in „Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft“ den Theologen als einzigen Freund Nietzsches bezeichnet hatte. (Vgl. hierzu ausführlich Andreas Urs SOMMER: Der mythoskritische „Erasmusblick“. „Doktor Faustus“, Nietzsche und die Theologen, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 61-71, hier S. 67f.). Overbecks Theologie-Kritik, die ihm immerhin den Verlust seiner Professur an der Universität Basel einbrachte, wird von Zeitblom fast wörtlich übernommen.

⁷⁶ Vgl. Hans HILGERS: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften I/1500), S. 93.

Arthur Koestlers, der von seinem Besuch im Hause Mann wenig ehrfurchtsvoll berichtet, dass er

[...] plötzlich Thomas Manns Stimme am Ende eines Satzes, dem ich nicht zugehört hatte, über den Tisch dröhnen hörte: ‚(bum – bum – bum) – wie Goethe Gelegenheit hatte, Eckermann gegenüber zu bemerken.‘ Und ein paar Minuten später wandte er sich an mich: ‚(bum – bum – bum) – wie ich Gelegenheit hatte, auf unserem kleinen Spaziergang zu bemerken‘⁷⁷.

Statt jedoch in seiner Funktion als Erzähler von Leverkühns Leben lediglich die Rolle des Nietzsche-Biographen zu übernehmen, trägt auch Zeitblom ganz offensichtlich Züge von Nietzsche selbst. Zu den weniger auffälligen Analogien zählen dabei noch die starke Kurzsichtigkeit und die Tatsache, dass Zeitblom wie Nietzsche Geige spielt. Weitere und deutlichere Übereinstimmungen sind das Militärjahr in Naumburg sowie das Studium der Altphilologie. Indessen fällt kaum ins Gewicht, dass Zeitblom es nur zum Gymnasiallehrer und nicht wie Nietzsche zu einem ordentlichen Lehrstuhl für klassische Philologie gebracht hat. Zeitblom übernimmt die Abscheu Nietzsches gegen alle Erscheinungen der physikalisch-materiellen Welt, die von Thomas Mann wenn nicht geteilt, so doch zumindest nachempfunden wurde:

Die Daten der kosmischen Schöpfung sind ein nichts als betäubendes Bombardement unserer Intelligenz mit Zahlen, ausgestattet mit einem Kometenschweif von zwei Dutzend Nullen, die so tun, als ob sie mit Maß und Verstand noch irgend etwas zu tun hätten. Es ist in diesem Unwesen nichts, was meinesgleichen als Güte, Schönheit, Größe ansprechen könnte, und nie werde ich die Hosianna-Stimmung verstehen, in die gewisse Gemüter durch die sogenannten ‚Werke Gottes‘, sofern sie Weltphysik sind, sich versetzen lassen. Ist überhaupt eine Veranstaltung als Gottes Werk anzusprechen, zu der man ebensogut ‚Wenn schon‘ wie ‚Hosianna‘ sagen kann? Mir scheint eher das erste als das zweite die rechte Antwort zu sein auf zwei Dutzend Nullen hinter einer Eins oder auch hinter einer Sieben, was schon gleich nichts mehr ausmacht, und keinerlei Grund kann ich sehen, anbetend vor der Quinquillion in den Staub zu sinken. (GW VI, 361)⁷⁸

⁷⁷ Arthur Koestler: Als Zeuge der Zeit. Das Abenteuer meines Lebens. Frankfurt/M. 1986, S. 367f.

⁷⁸ Die Abneigung, die Zeitblom gegenüber der Astronomie und ihren Erkenntnissen empfindet, teilt sein Autor, wie er 1934 in *Meerfahrt mit ‚Don Quijote‘* bekennt. Er achte „denjenigen nicht hoch, der im Anblick der Elementarnatur sich nur der lyrischen Bewunderung ihrer ‚Großartigkeit‘ überläßt, ohne sich mit dem Bewußtsein ihrer gräßlich gleichgültigen Feindseligkeit zu durchdringen.“ (GW IX, 429) Und weiter: „Aber ist es nicht so, daß der kosmologischen Weltbetrachtung im Vergleich mit ihrem Gegensatz, der psychologischen, etwas Pueriles anhaftet? Wobei ich mich der blanken und kugelrunden Kinderaugen Albert Einsteins erinnere. Ich kann mir nicht helfen: die humane Erkenntnis, die Vertiefung ins Menschenleben, hat reiferen, erwachseneren Charakter als die

Im zur Zeit der Entstehung des *Tonio Kröger* angefertigten siebenten Notizbuch findet sich auf Blatt 103 ein Gesprächs-Entwurf, in dem es heißt: „Ich hasse die Natur wie ich alle dumme Zuversichtlichkeit der Regungen hasse.“ (Nb II, 76) Dies geht auf eine Stelle im 9. Abschnitt von Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* zurück, in der Nietzsche freimütig seine Abneigung gegen alles Natürliche bekennt: „Denkt euch ein Wesen, wie es die Natur ist, verschwenderisch ohne Maass, gleichgültig ohne Maass, ohne Absichten und Rücksichten, ohne Erbarmen und Gerechtigkeit, fruchtbar und öde und ungewiß zugleich.“⁷⁹ Zeitblom hingegen äußert sich nur wenig zurückhaltender und diagnostiziert bei sich selbst eine „bis zur Abneigung gehende Interesselosigkeit an den Faxen und Geheimnissen des Natürlichen, an ‚Natur‘ überhaupt“.⁸⁰ Stattdessen empfindet er seinem Studium der klassischen Philologien entsprechend eine „Anhänglichkeit an die Sphäre des Sprachlich-Humanen“. (GW VI, 358) Wie Thomas Mann in einem Brief an Enzo Paci vom 12.8.1950 jedoch ausdrücklich klarstellte, ist Zeitblom durch seine Charakterisierung als Humanist weder mit Nietzsche noch mit ihm selbst zu verwechseln:

Daß aber auch in der Definition als Nietzsche-Roman das Wesen des Buches nicht aufgeht, liegt an dem Charakter als autobiographische Dichtung, als religiös tief aufgewühltes Bekenntniswerk, das mich beinahe das Leben gekostet hätte, – wobei nun wieder die übertragene Autobiographie auf mystifizierende Weise kompliziert wird durch die Zweiteilung des Autors in den Helden und den Erzähler, die sehr verschiedene Leute und doch derselbe sind. Sie haben sehr recht, zu sagen, daß Zeitbloms Humanismus nicht so ganz der meine ist. Manches davon ist schlechthin *Komik*, – wie denn der Humorist in mir es war, der auf den

Milchstraßenspekulation – in tiefstem Respekt möchte ich's wahrhaben. ‚Dem einzelnen‘, heißt es bei Goethe, ‚bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihn nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch‘.“ (GW IX, 447)

⁷⁹ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 5, S. 21.

⁸⁰ Bei Brandes, der ihm schon für die *Buddenbrooks* zahlreiche Anregungen geliefert hatte, mag Thomas Mann auch über Novalis gelesen haben (Georg Brandes: *Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1924, Band 1, S. 213). Laut Friedrich von Hardenberg mache Religionshass „[...] die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller und eigentlich ein echtes perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei“. (Vgl. hierzu Hans-Joachim SANDBERG: *Suggestibilität und Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes*, in: *Nerthus, Nordisch-deutsche Beiträge* Bd. III (1972), S. 119-163, hier S. 136). Im Gegensatz dazu schrieb Friedrich Schlegel in seiner Besprechung über Goethes *Wilhelm Meister*: „Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben, und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns der Sinn für das Weltall.“ (Vgl. Hermann PONGS: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 3: *Der symbolische Kosmos der Dichtung*. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 428).

Trick verfiel, das Dämonische durch ein völlig undämonisches Medium gehen zu lassen, es durch einen rührend erschütterten Gymnasiallehrer vortragen zu lassen. (DüD III, 254)

Die „Zweiteilung des Autors“ in Leverkühn und Zeitblom ermöglichte also eine Intimität des Autors mit seinen Figuren, die im Roman durch das „Zusammenleben“ der beiden Protagonisten ausgedrückt ist. Schließlich kann den „rührend erschütterten Gymnasiallehrer“ nicht einmal die räumliche Entfernung während Leverkühns Aufenthalt in Leipzig irritieren, denn „es war ja ein Beweis altgesicherter Intimität, eines Zusammenlebens, das durch die einjährige Trennung gar nicht hätte berührt werden können.“ (GW VI, 212)

Die Mischung aus Distanz und Bewunderung charakterisiert das Verhältnis Zeitbloms zu Leverkühn ebenso wie dasjenige Thomas Manns zu Nietzsche.⁸¹ Beide empfinden gegenüber dem Schicksal des jeweils anderen gleichermaßen Mitleid und Ehrfurcht, denn „es gibt Menschen, mit denen zu leben nicht leicht, und die zu lassen unmöglich ist.“ (GW VI, 294) Diese sentenzartige Aussage deckt sich mit Thomas Manns Einstellung gegenüber seinem Helden Leverkühn, denn „buchstäblich teilte ich die Empfindungen des guten Serenus für ihn, war sorgenvoll in ihn verliebt von seinen hochmütigen Schülertagen an, vernarrt in seine ‚Kälte‘, seine Lebensferne, seinen Mangel an ‚Seele‘, dieser Vermittlungs- und Versöhnungsinstanz zwischen Geist und Trieb, in sein ‚Unmenschentum‘ und ‚verzweifelt Herz‘, seine Überzeugung, verdammt zu sein.“ (GW XI, 203) Hatte Nietzsche unzweifelhaft als Vorbild für Leverkühn gedient, offenbart sich Thomas Manns Identifizierung mit Zeitblom im Bekenntnis der Wirkung des Helden auf den Chronisten:

Es sei noch einmal gesagt, gewiß nicht im Sinne der Ruhmredigkeit, sondern als einfache Feststellung, daß ich mein eigenes Leben, ohne es gerade zu vernachlässigen, immer nur nebenbei, mit halber Aufmerksamkeit, gleichsam mit der linken Hand führte, und daß meine eigentliche Angelegentlichkeit, Spannung, Sorge dem Dasein des Kindheitsfreundes gewidmet war, in dessen Nähe zurückgeführt zu sein mich so froh machte, – wenn dieses Wort ‚froh‘ am Platze ist bei dem leisen und kühlen Schauer von Beklemmung, schmerzlichem Unbeantwortetsein, der von seiner in wachsendem Maße schöpferischen Einsamkeit ausging. ‚Ein Auge auf ihn zu haben‘, sein außerordentliches und rätselhaftes Leben zu bewachen, schien immer dem meinen zur eigentlichen und dringlichen Aufgabe gesetzt; es bildete seinen wahren Inhalt, und darum sprach ich von der Entleertheit meiner gegenwärtigen Tage. (GW VI, 415)

⁸¹ Wie Michael MANN richtig festgestellt hat, geht es bei Thomas Manns „Nietzsche-Erlebnis“ sowohl um das Erlebnis Nietzsches seitens des Autors, als auch um die Verarbeitung von Nietzsches Erlebnissen durch den Autor im Werk. (Michael MANN: Adrian Leverkühn. Repräsentant oder Antipode?, in: Die Neue Rundschau 76 (1965), S. 202-206, hier S. 204).

Dennoch greift die einseitige Deutung des Verhältnisses von Zeitblom zu Leverkühn als das von Thomas Mann zu Nietzsche, wie sie KOOPMANN noch 1983 vornahm,⁸² letztendlich zu kurz und verengt die Perspektive. Wenngleich zahlreiche Einzelheiten und Bezüge nachzuweisen sind, ist die Verkörperung Nietzsches durch Leverkühn zusammen mit der bewundernden Haltung, die Thomas Mann und Zeitblom dem anderen gegenüber jeweils einnehmen, nur einer von vielen Aspekten des Romans. Leverkühn trägt ebenso viele Züge von Thomas Mann, wie auf der anderen Seite Zeitblom auch charakteristische Elemente von Nietzsche übernommen hat. Diesbezüglich bemerkte Thomas Mann am 10.12.1948 in einem Brief an die „Saturday Review of Literature“, man habe „den ‚Faustus‘ einen Nietzsche-Roman genannt, und wirklich enthält das Buch, das den Namen Nietzsches aus guten Gründen vermeidet, viele Anspielungen auf dessen geistige Tragödie, ja direkte Citate seiner Krankheitsgeschichte.“ Man habe aber „auch gesagt, ich hätte mich zweigeteilt in dem Werk, und der Erzähler sowohl wie der Held hätten etwas von mir. Auch daran ist etwas Wahres ...“ (GW XI, 683/ Br III, 60/ DüD III, 206)

Als Zeitblom nach Abschluss seiner Arbeit im Nachwort Rückschau hält, bedient er sich eben nicht zufällig jener im Werk Thomas Manns wohlvertrauten Formulierung, die auch schon auf Nietzsche Anwendung gefunden hatte. Er habe eine Aufgabe „bewältigt, für die ich von Natur nicht der rechte Mann, zu der ich nicht geboren, aber durch Liebe, Treue und Zeugenschaft berufen war.“ (GW VI, 668)⁸³ In seinem Vortrag *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* vom Frühjahr 1947 deutete Thomas Mann an, es gäbe in „geistig-dichterischer Hinsicht zwei brüderliche Möglichkeiten, die das Erlebnis Nietzsches zeitigt. Die eine ist jener Ruchlosigkeits- und Renaissance-Ästhetizismus, jener hysterische Macht-, Schönheits- und Lebenskult, worin eine gewisse Dichtung sich eine Weile gefiel. Die andere heißt Ironie, – und ich spreche damit von meinem Fall.“ (GW XII, 25)⁸⁴

⁸² Helmut KOOPMANN: Doktor Faustus und sein Biograph. Zu einer Exilerfahrung sui generis, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 2, S. 17f.

⁸³ Vgl. Kapitel 6.5.3.

⁸⁴ Dass aber die Ironie und die damit gewonnene „Durchheiterung“ nicht nur im erzählerischen Werk, sondern auch für ihn selbst gerade im Fall des *Doktor Faustus* eine wichtige Rolle spielte, verriet er schon wenige Wochen nach Beginn der Arbeit in einem Brief vom 21.6.1943 an Agnes E. Meyer: „Die schlimme, deutsch-mittelalterlich angehauchte Geschichte geht nämlich durch das Medium eines durchaus rational-humanistisch gesinnten Referenten und gewinnt dadurch die Durchheiterung, die sie braucht, – und die ich brauche. Der Schreibende [...] heißt Dr. phil. Serenus Zeitblom. In diesem Stil sind fast alle Namen gehalten. Nun denken Sie sich das Weitere!“ (Br II, 323/ DüD III, 11) Zu den Namen vgl. ausführlich Kap. 6.3.1.

6.2 Gesellschaftliche Ebene

6.2.1 Exil

Thomas Mann entschied sich also für den Einsatz eines fiktiven Erzählers. Wie ein Tagebucheintrag vom 2.6.1943 dokumentiert, habe er „Durchheiterung als notwendig empfunden, darum das Medium Zeitblom.“ (Tb V, 583) Die Figur des Biographen, der sowohl die Lebensgeschichte seines Freundes erzählt, als auch das Zeitgeschehen kommentiert, verdankt seine Existenz dem Bedürfnis, die düstere Thematik und Atmosphäre des Romans zu mildern.⁸⁵

Nicht zufällig beginnt der Erzähler seine Aufzeichnungen am 23.5.1943. An genau diesem Tag hatte auch Thomas Mann mit der Niederschrift des Romans begonnen. Während Zeitbloms psychische Ausgangssituation durch „herzpochedendes Mitteilungsbedürfnis und tiefe Scheu vor dem Unzukömmlichen“ (GW VI, 9) gekennzeichnet ist, war auch Thomas Manns Stimmung an diesem Tag „sehr nervös, reizbar und leidend.“ (Tb V, 579)⁸⁶ Zeitblom demonstriert aber auch großes Selbstbewusstsein, wenn er angesichts des Inhalts seiner Aufzeichnungen auf die Überzeugungskraft seiner Person vertraut. Folglich glaubt er „nicht nur, daß, die mich lesen, diese seelische Erschütterung mit der Zeit begreifen werden, sondern auch, daß sie ihnen selbst auf die Dauer nicht fremd bleiben wird.“ (GW VI, 41) Gerade in den ersten fünf Kapiteln fällt auf, wie oft der Erzähler bedauert, zu sehr von seinem eigentlichen Gegenstand abzuschweifen, und dabei halbsbrecherische erzählerische Volten schlägt, „um auch hier von mir nicht zu reden [...].“ (GW VI, 86) Diese allzu häufigen Rechtfertigungen hätte er kaum nötig, wäre die fiktive Figur des Erzählers nicht zugleich als maskierter Stellvertreter des realen Autors im Roman zu verstehen.⁸⁷

⁸⁵ Auch in einem Brief vom selben Tag an Agnes E. Meyer betonte Thomas Mann diese Notwendigkeit, denn „um genießbar zu sein, bedarf die Geschichte der Durchheiterung, und dazu bedarf es der Heiterkeit. Aber die ist mir bisher ja auch in noch schlimmeren Zeiten nicht ausgegangen.“ (Br II, 320/ DüD III, 11) Vgl. Hellmuth KIESEL: Thomas Manns „Doktor Faustus“. Reklamation der Heiterkeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 726-743 und Gerhard KAISER: „und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine“. Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Stuttgart, Weimar 2001.

⁸⁶ In einem früheren Tagebuch-Eintrag vom 8.2.1942 heißt es: „Über das Falsche, Schädliche und Kompromittierende des Tagebuch-Schreibens, das ich unter dem Choc des Exils wieder begann und fortführte, um diese Geschichte zusammen mit meinem Alltag zu notieren.“ (Tb V, 390) Mit dieser „Geschichte“ war zu diesem Zeitpunkt natürlich in erster Linie die welthistorische Entwicklung gemeint, die er ja tatsächlich in unmittelbarem Nebeneinander mit Notizen aus seinem intimsten Privatbereich protokollartig aufzeichnete. Mit dem „zusammen“ ist aber ebenfalls jene Gleichzeitigkeit politischer und persönlicher Ereignisse treffend bezeichnet, die später den *Doktor Faustus* im Spannungsfeld zwischen „Roman meiner Epoche“ und „radikaler Autobiographie“ charakterisiert.

⁸⁷ Über das Verhältnis Thomas Manns zu seinem fiktiven Erzähler in Hinblick auf die Beziehung zwischen Autor und Figur vgl. ausführlich Kap. 6.5.1.

In einem Brief an Max Rychner vom 24.12.1947 bekennt Thomas Mann, dass zwischen ihm und Zeitblom viele Gemeinsamkeiten bestehen, denn „Sereni Zeitbloms ‚Politik‘, seine ‚Durchbruchs‘-Philosophie etc. [...] entsprechen ziemlich genau den Stationen meiner eigenen ‚Entwicklung‘.“ (Br II, 578/ DüD III, 120) Sicherlich hatte er im Unterschied zum Erzähler zur Zeit der Niederschrift des *Doktor Faustus* in Pacific Palisades keineswegs zurückgezogen und in einfachen Verhältnissen, sondern in einer finanziell gesicherten Position und mit allen erdenklichen Freiräumen gelebt:

Aber die Freiheit hat ja auch schon [...] in den Kämpfen der Geschichte eine Rolle gespielt. Sie tut das auch eben jetzt, während ich diese Lebensbeschreibung verfasse, – in dem gegenwärtig tobenden Kriege und, wie ich in meiner Zurückgezogenheit glauben möchte, nicht zuletzt in der Seele und den Gedanken unseres deutschen Volkes, dem unter der Herrschaft kühnster Willkür vielleicht zum erstenmal in seinem Leben ein Begriff davon dämmert, was es mit der Freiheit auf sich hat. (GW VI, 136)⁸⁸

Als Ursache für die Zurückgezogenheit des Erzählers werden dementsprechend auch nicht äußerliche oder materielle Umstände geltend gemacht. Vielmehr gab die „Wortverdrehung“ den Ausschlag, zumal er es nicht liebe, „wenn einer alles haben will, dem Gegner das Wort aus dem Munde nimmt, es umdreht und Begriffsverwirrung damit treibt. Das geschieht heute mit größter Kühnheit, und es ist die Hauptursache meiner Zurückgezogenheit.“ (GW VI, 137)⁸⁹ Von häufigen tagespolitischen Forderungen abgesehen, konnte Thomas Mann sich im kalifornischen Exil ungestört seiner literarischen Produktion widmen, aber „dennoch, und trotz meiner persönlichen Geborgenheit, darf ich wohl sagen, daß diese Zeiten der steten Förderung einer Aufgabe wie der meinen nicht eben

⁸⁸ Wie MOLINELLI-STEIN annimmt, besteht ein deutlicher Unterschied zwischen den Ansichten Zeitbloms und Thomas Manns während des Zweiten Weltkriegs, und die Verzerrung von des Autors eigenem Empfinden sei in parodistischer Absicht geschehen (vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 130ff.). Tatsächlich ist der fiktive Erzähler aber zumindest in dieser Hinsicht keine parodistisch konzipierte Figur, da die Parodie sich bereits in seinen eigenen Aussagen nachweisen lässt. Über das Verhältnis Thomas Manns zu seinem fiktiven Erzähler im Hinblick auf die tagespolitischen Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs siehe auch Kap. 6.1.4.

⁸⁹ Zur Exilsituation vgl. Helmut KOOPMANN: Doktor Faustus und sein Biograph. Zu einer Exilerfahrung sui generis, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 2, S. 8-26; Maria GIEBEL: Erzählen im Exil. Eine Studie zu Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“. Frankfurt/M. u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften I/1806), S. 156-173 und Sybille SCHNEIDER-PHILIPP: Überall heimisch und nirgends. Thomas Mann – Spätwerk und Exil. Bonn 2001 (Studien zur Literatur der Moderne).

günstig sind.“ (GW VI, 230)⁹⁰ Dank der „persönlichen Geborgenheit“ und der „steten Förderung einer Aufgabe“, die er in Pacific Palisades erfuhr, während parallel zu seiner Arbeit am Roman in Europa der Zweite Weltkrieg sich seinem Ende näherte, konnte er sich aus dieser Distanz die allgemeine Begeisterung über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Jahre 1914 ins Gedächtnis zurückrufen:

In unserem Deutschland, das ist gar nicht zu leugnen, wirkte er [der Ausbruch des Krieges] ganz vorwiegend als Erhebung, historisches Hochgefühl, Aufbruchsfreude, Abwerfen des Alltags, Befreiung aus einer Welt-Stagnation, mit der es so nicht weiter hatte gehen können, als Zukunftsbegeisterung, Appell an Pflicht und Mannheit, kurz, als heroische Festivität. [...] Wird der Krieg, mit mehr oder weniger Klarheit, als eine allgemeine Heimsuchung empfunden, in welcher der einzelne, so auch das einzelne Volk, seinen Mann zu stehen und mit seinem Blute Sühne zu leisten bereit ist für die Schwächen und Sünden der Epoche, in die die eigenen eingeschlossen sind [...], so ist die alltägliche Moral überboten und verstummt vor dem Außerordentlichen. (GW VI, 399)⁹¹

Obwohl selbstverständlich ein selbstironischer Ton mitschwingt, wenn Zeitblom in übertragener Form Thomas Manns Haltung aus der Zeit der *Betrachtungen eines Unpolitischen* einnimmt, „glaube doch niemand, daß ich mich lustig mache! Es ist kein Anlaß dazu, vor allem nicht, weil ich in keiner Weise präntendieren kann, mich von der allgemeinen Ergriffenheit ausgeschlossen zu haben.“ (GW VI, 402) Wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* bekannte, wertete Thomas Mann für die Gestaltung „der Ereignisse und geistigen Vorgänge von 1913 bis zum Ende“ (GW XI, 219) alte Tagebuch-Aufzeichnungen aus. Dementsprechend stellt Zeitblom im Roman trotz aller Zurückhaltung fest, es sei „für das höhere Individuum auch wieder ein großer Genuß, einmal – und wo hätte dieses Einmal zu finden sein sollen, wenn nicht hier und jetzt – mit Haut und Haaren im Allgemeinen unterzugehen.“ (GW VI, 402) Wenngleich Thomas Manns „Weltverhältnis“ nicht in katholischer, sondern in protestantischer Tradition stand, spiegelt sich in der Selbstcharakterisierung des Chronisten Zeitblom auch seine eigene politische Auffassung,

[...] denn als deutscher Mann hege ich ungeachtet einer universalistischen Tönung, die mein Weltverhältnis durch katholische Überlieferung erfährt,

⁹⁰ Vortragsreisen oder andere Aufgaben erforderten die Unterbrechung seiner Arbeit, während derer er jedoch stets die Hauptarbeit im Auge behielt: „Überhaupt war meine Lektüre in Zügen und Hotelzimmern durchaus in loserer oder engerer ‚Zugehörigkeit‘ bestimmt gewesen. Nichts anderes ging mich an, konnte mich fesseln, – ausgenommen etwa, wenn man das eine Ausnahme nennen kann, Zeitungsberichte über die Ereignisse des Tages, die Zeitbloms Angelegenheit waren so gut wie meine.“ (GW XI, 186)

⁹¹ Siehe dazu ausführlich Walter SCHOEMERS: *Serenus Zeitblom und die Ideen von 1914*. Essays. Würzburg 2002.

ein lebendiges Gefühl für die nationale Sonderart, das charakteristische Eigenleben meines Landes, seine Idee sozusagen, wie sie sich als Brechung des Menschlichen gegen andere, ohne Zweifel gleichberechtigte Abwandlungen desselben behauptet und nur bei einem gewissen äußeren Ansehen, im Schutz eines aufrechten Staats sich behaupten kann. (GW VI, 449)

Dabei verbarg Thomas Mann keineswegs seine gutbürgerliche Herkunft, denn „als mäßiger Mann und Sohn der Bildung hege ich zwar ein natürliches Entsetzen vor der radikalen Revolution und der Diktatur der Unterklasse, die ich mir von Hause aus schwerlich anders als im Bilde der Anarchie und Pöbelherrschaft, kurz, der Kulturzerstörung vorzustellen vermag.“ (GW VI, 451) Allerdings waren nach seiner Ansicht der bürgerlichen Demokratie „Führer erstanden, welche, nicht anders als ich, der Sohn des Humanismus, in dieser Herrschaft das Letzte sahen, was der Menschheit auferlegt werden konnte und durfte, und ihre Welt zum Kampf auf Leben und Tod dagegen bewogen.“ (GW VI, 452) Als ein solcher „Führer“ galt Franklin D. Roosevelt, mit dem Thomas Mann eine persönliche Bekanntschaft verband und den er nach Kräften unterstützte.

Im Unterschied dazu begegnete er den in Deutschland Verbliebenen mit ähnlich großem Misstrauen wie Zeitblom dem Paläozoologen Dr. Egon Unruhe. Fragte sich Zeitblom nicht zu Unrecht, „woher mein Mißtrauen gegen den gelehrten und denkerisch hochbemühten Mann“ kam, schien ihm im Fall des Literaturhistorikers Georg Vogler alias Joseph Nadler gleichermaßen „das alles sehr bieder, mannhaft, gediegen und kritisch dankenswert.“ (GW VI, 482) Auch das Werk des Dichters Daniel zur Höhe, in dem Thomas Mann den George-Schüler Ludwig Derleth karikierend porträtiert hatte, „war ‚schön‘ auf eine grausam und absolut schönheitliche Weise, in dem unverschämt bezuglosen, juxhaften und unverantwortlichen Geist, wie eben Dichter ihn sich erlauben.“ (GW VI, 483) Thomas Manns Überlegungen in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* waren keineswegs „juxhaft“, aber immerhin aus einem „unverantwortlichen Geist“ entstanden, den er rückblickend eingestand und selbstkritisch verurteilte. Zeitblom dagegen fühlt sich nicht befugt, über andere zu urteilen, aber er bekennt seine „innere Unduldsamkeit [...] mit einer gewissen Verwunderung, da ich mir sonst doch keineswegs in der Rolle des Tugendboldes und Splitterrichters gefalle.“ (GW VI, 513)

Gerade durch seine Durchschnittlichkeit gerät der bürgerliche Chronist Zeitblom, der während der gesamten Zeit der erzählten Handlung eine eher unauffällige, durchschnittliche Randexistenz geführt hat, unversehens zum repräsentativen Bürger. Er durchlebt nicht nur Thomas Manns „Stationen seiner Entwicklung“, sondern steht auch stellvertretend für die gesellschaftliche Entwicklung seiner Epoche als „ein schlichter deutscher Mann und Gelehrter“.⁹² Er habe „viel Deutsches geliebt, ja, mein unbedeutendes, aber der

⁹² NEUMANN vertritt die Ansicht, es gebe es keine politische Entwicklung der Figur Zeitblom während der Niederschrift (Vgl. Michael NEUMANN: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7), S. 180), wie sie noch von VAGET angenommen wurde.

Faszination und Hingabe fähiges Leben war der Liebe, der oft verschreckten, der immer bangen, aber in Ewigkeit getreuen Liebe zu einem bedeutend deutschen Menschen- und Künstlertum geweiht ...“ (GW VI, 600)⁹³

Dass Thomas Mann zahlreiche autobiographische Elemente in den *Doktor Faustus* eingearbeitet hat, deckt sich durchaus mit der Gesamtkonzeption. Zu einem „Roman seiner Epoche“ gehörte dies selbstverständlich dazu. Diese Einsicht in die Bedeutung und Symbolhaftigkeit der eigenen Persönlichkeit wird auch im Roman selbst verbalisiert, indem niemand geringeres als der Teufel Leverkühn unmissverständlich dazu auffordert, „dir zu sagen: ‚Wo ich bin, da ist Kaisersaschern‘, gelt, so stimmte die Sache auf einmal ...“. (GW VI, 301f.)⁹⁴ In auffälliger Weise stimmt dies mit der sprichwörtlich gewordenen Aussage Thomas Manns überein, die er am 21.2.1938 bei der Ankunft in New York in

Zwar ist der Chronist Zeitblom angesichts der gesellschaftlichen Veränderungen offenbar nur langsam zu lernen imstande und gibt oftmals in gleichem Maße wie sein Autor Thomas Mann fragwürdige, teilweise haarsträubend naive Kommentare zum Zeitgeschehen ab. War dies nun beabsichtigt oder nicht, qualifiziert ihn gerade diese Indifferenz erst recht zum Repräsentanten seiner Zeit. Auch Thomas Mann selbst wurde als Repräsentant der Emigration angesehen, obwohl die Existenz im Exil so unterschiedliche Menschen vereinigte, dass er durchaus nicht mit allen eines Sinnes war und auch kaum sein konnte. Während STERNBERGER noch konstatiert, „der schreibende Zeitblom zwischen 1943 und 1945 [sei] die Figur des deutschen inneren Emigranten, wie sie im Buche steht“ (Dolf STERNBERGER: Deutschland im „Doktor Faustus“ und „Doktor Faustus“ in Deutschland, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 155-172, hier S. 157), stellt VAGET rabulistisch die Frage: „Ist es nicht vielmehr so, daß Zeitblom den Leser über weite Strecken an einen Emigranten erinnert, der sich vorzustellen versucht, wie ein sogenannter innerer Emigrant empfinden und sprechen würde?“ (Hans Rudolf VAGET: „Germany: Jekyll and Hyde“. Sebastian Haffners Deutschlandbild und die Genese von „Doktor Faustus“, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 249-271, hier S. 269f.). Zur Thematik des deutschen Widerstands in Reden, Essays und Aufsätzen sowie im literarischen Werk Thomas Manns vgl. Hans Rudolf VAGET: Thomas Mann und der deutsche Widerstand. Zur Deutschland-Thematik im „Doktor Faustus“, in: Exil und Widerstand. Hrsg. v. Claus-Dieter Krohn u. a. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. München 1997 (Exilforschung 15), S. 88-101.

⁹³ Auch Thomas Manns zwischenzeitliche Erkrankung, die eine Lungenoperation erforderlich machte, fand Eingang in den Roman. Auf der zeitlichen Ebene der Niederschrift ist dieser Einschnitt an der Stelle auszumachen, an der die Fortsetzung des 34. Kapitels erfolgt (GW VI, 480). Erklärt wird die Unterbrechung von Zeitblom durch seine Begegnung mit der Vergangenheit, denn „beinahe vier Wochen lang habe ich an diesen Aufzeichnungen nicht fortgeschrieben, angehalten erstens durch eine gewisse seelische Erschöpfung nach dem vorstehend Erinnernten ...“. (GW VI, 636)

⁹⁴ Da Leverkühn von Fitelberg, der komödiantischen Variante des Teufels, zwar ausdrücklich aufgefordert wird, dem aber nicht folgt bzw. die magischen Worte nicht spricht, Thomas Mann hingegen sich unaufgefordert dieses Bekenntnis entlocken lässt, wird deutlich, dass die Romanfigur schwerlich die deutsche Kultur repräsentiert, sondern wenn überhaupt – nach der Intention ihres Autors – „Deutschland“. Doch auch eine solche Parallelführung erweist sich als äußerst problematisch: Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.2.2.

einer Pressekonferenz verlauten ließ: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur.“⁹⁵ Das Zitat wurde im Zusammenhang mit dem Originaltext am folgenden Tag abgedruckt und erscheint so weniger als überhebliche Feststellung eines saturierten Schriftstellers, sondern als verständliche Reaktion eines Emigranten:

He was asked whether he found his exile a difficult burden. ‚It is hard to bear’, he admitted, ‚but what makes it easier is the realization of the poisoned atmosphere in Germany. That makes it easier because it's actually no loss. Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me. I have contact with the world and I do not consider myself fallen.’⁹⁶

Letztendlich dient auch die elfjährige Unterbrechung von Zeitbloms Lehrtätigkeit der Verkleidung von Thomas Manns Exil, denn die „Gründe, aus denen ich vor elf Jahren aus meinem Lehramt schied, fallen unter den Donnern der Geschichte dahin.“ (GW VI, 669) Die politischen Betrachtungen und Überzeugungen Zeitbloms stimmen dementsprechend denn auch mit denjenigen Thomas Manns überein, die er in den Rundfunkansprachen an *Deutsche Hörer!* formuliert hat. Hatte er seine Funktion als Repräsentant der deutschen Kultur stets mit einer aufklärerischen Aufgabe verbunden, schien nach Kriegsende auch in seinem Fall nahe zu liegen, „daß meiner Rückkehr in den Schuldienst

⁹⁵ Zit. n.: Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt. Stockholm 1946/ Berlin 1947, S. 231. Vgl. dazu ausführlich Helmut KOOPMANN: Lotte in Amerika, Thomas Mann in Weimar. Erläuterungen zum Satz „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 324-342. Zur beispielhaften Rolle, die Goethe für Thomas Mann einnahm, siehe Kap. 4.1; zur Stellvertreterfunktion, die nach Thomas Mann ein Dichter für sein Volk einnehmen könne, vgl. Kap. 5.1.

⁹⁶ Zit. n.: Thomas Mann: Briefwechsel mit Agnes E. Meyer 1937-1955. Hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt/M. 1992, S. 833f. HONOLD stellt gerade diese Geste nachhaltig in Frage, indem er schreibt: „Doch der von Thomas Mann gern zur Selbstbeschreibung gewählte und ihm dann vielfach nachgesprochene Titel des ‚Repräsentanten‘ täuscht mit dem Glanz gediegener Bedeutsamkeit darüber hinweg, daß seine Substanz letztlich aus nichts anderem als der Unklarheit besteht, wer oder was da eigentlich repräsentiert werden sollte: das eigene Ich in seiner Empfindlichkeit, die Auflösung des bürgerlichen Zeitalters, als dessen Repräsentanten er Goethe gefeiert hatte, oder gar die deutsche Kulturnation, wie das von der Ankunft in New York überlieferte Statement beansprucht: ‚Where I am, there is Germany’.“ (Alexander HONOLD: Der Grossschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für Germanistik, N. F., Jg. 4, Nr. 2 (1994), S. 350-365, hier S. 354). HONOLD unterläuft jedoch dasselbe Missverständnis, dem viele vor ihm erlegen waren. So richtig seine Frage ist, was mit Repräsentanz gemeint sein soll, so falsch liegt er mit dem Hinweis auf Thomas Manns Ausspruch bei seiner Ankunft in New York: Betrachtet man die Aussage im Zusammenhang des Interviews, so wird deutlich, dass Thomas Mann damit keineswegs meinte, er betrachte sich als Vertreter des „guten“ Deutschland oder als Repräsentanten einer Kulturnation. Vielmehr wollte er damit zum Ausdruck bringen, dass ihn der Verlust seiner Heimat im Sinne eines Lebensortes zwar schmerze, er sich aber damit tröste, dass er seine geistige Heimat – nämlich die der deutschen Sprache und Kultur – nicht zu missen brauche, da diese nicht an einen Ort gebunden sei.

bald nichts mehr im Wege stehen wird.“ (GW VI, 669)⁹⁷ Doch war seine „Einsamkeit“ nicht frei gewählt, sondern erzwungen und vor allem daran zu messen, dass er Deutschland als unentbehrliche literarische Heimat begriff. Daraus erklärt sich Thomas Manns Entfremdung und sein Unwille, nach Deutschland zurückzukehren, zumal ihn mit Zeitblom vor allem die Furcht verbindet, künftig nicht oder nur falsch verstanden zu werden, denn

[...] in dieser wilden Dekade ist ein Geschlecht herangewachsen, das meine Sprache sowenig versteht wie ich die seine, ich fürchte, die Jugend meines Landes ist mir zu fremd geworden, als daß ich ihr Lehrer noch sein könnte, – und mehr: Deutschland selbst, das unselige, ist mir fremd, wildfremd geworden, eben dadurch, daß ich mich, eines grausigen Endes gewiß, von seinen Sünden zurückhielt, mich davor in Einsamkeit barg. (GW VI, 669)

An der Figur des Erzählers Zeitblom wurde von Anfang an beanstandet, dass es in Deutschland während der Zeit des Nationalsozialismus die Möglichkeit gar nicht gegeben habe, sich „davor in Einsamkeit“ zu bergen und ein derart zurückgezogenes, verborgenes Leben zu führen. Seine Existenz als glaubwürdiger Chronist wird dadurch zumindest fragwürdig.⁹⁸

⁹⁷ Als nach dem Krieg die Frage einer eventuellen Rückkehr nach Deutschland immer drängender wurde, griff er in einem Brief an Wilhelm Buller vom 22.2.1949 die Formulierung als kaum verhülltes Selbstzitat noch einmal auf, indem er sich fragte, „was muß ich auch leiblich in Deutschland sein?“ Dabei versuchte er von seiner physischen Existenz abzulenken und gleichzeitig auf den bleibenden Wert seiner Werke zu verweisen, denn „wo ich bin, da ist Deutschland“, und wo meine Bücher sind, da bin ich. Sie sind ja schließlich das Destilliert-Beste von mir, und die Deutschen sollen sie nur lesen, alsob ich schon ein abgeschiedener Geist wäre. Gar so weit ist es ja sowieso nicht mehr dahin.“ (Br III, 73)

⁹⁸ Beispielsweise hatte Kuno Fiedler in seiner Besprechung des *Doktor Faustus* die Möglichkeit einer solchen Existenz mit dem Hinweis auf sein eigenes Schicksal bestritten. Da er sich auch dagegen verwahrt hatte, als Vorbild für Zeitblom gedient zu haben, musste er in einem Brief vom 19.5.1948 zurechtgewiesen werden, denn „an Ihren Fall habe ich nicht einen Augenblick gedacht. Nur Sie haben das getan, um einige kauzische Koketterie spielen zu lassen, über die Sie dann beim Wiederlesen recht lachen konnten. Worauf ich nur sagen kann, daß bei gewissen Gelegenheiten nicht gut lachen ist.“ (DüD III, 164) Auch Ernst Bertram, dessen Nietzsche-Biographie Thomas Mann als Quelle gedient hatte und mit dem ihn eine persönliche Bekanntschaft verband, stand unter Verdacht, in der Figur des Erzählers porträtiert worden zu sein. Immerhin verdankt sich der Titel der Novelle *Tod in Venedig* einer Bemerkung in der Schrift des Kollegen und Freundes, die Thomas Mann in engem Zusammenhang zu seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* sah und gesehen wissen wollte. Darüber hinaus wurde Bertram zum Taufpaten der jüngsten Tochter Thomas Manns. Jedoch glaubt Katia Mann zurecht „nicht, daß mein Mann bei der Figur des Serenus Zeitblom im ‚Doktor Faustus‘ an ihn gedacht hat.“ (Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 157). Zum Verhältnis Thomas Manns zur inneren Emigration vgl. Eckhard HEFTRICH: Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die „innere Emigration“, in: *Études Germaniques*, Nr. 2 (Avril-Juin 1998), S. 455-469.

6.2.2 Deutschland

Eine aufschlussreiche Rechtfertigung für seine Art der Darstellung des Lebens Adrian Leverkühns gibt Thomas Mann in einem Brief an Hans Reisiger vom 4.9.1947, weil „die von einem anderen aufgezeichnete Biographie, als die es sich gibt, soviel Unheimlich-Autobiographisches [...] enthält und schließlich das arge Leben Adrian Leverkühns nicht nur ein Symbol ist für das Verderben Deutschlands, die Krisis der Epoche, die Krisis der Kunst etc., sondern auch eine versetzte, verschobene, verzerrte, dämonische Wiedergabe und Bloßstellung meines eigenen Lebens [...].“ (GW XIII, 221/ DüD III, 98f.) Dass also Adrian Leverkühn als Symbol für Deutschland steht, war neben vielen anderen Deutungsmöglichkeiten durchaus von Thomas Mann selbst intendiert.⁹⁹ Auch wenn Zeitblom über Leverkühn noch räsoniert, dass es kaum „möglich war, das Absinken seiner Gesundheit mit dem vaterländischen Unglück in gemüthafte Verbindung zu bringen“ (GW VI, 454), waren Versuche nicht selten, den Lebens- und Leidensweg Leverkühns mit Ereignissen der deutschen Zeitgeschichte zu parallelisieren. Die Berechtigung liefert Zeitblom im Roman scheinbar selbst, denn dessen

[...] Neigung, das eine mit dem andern in objektivem Zusammenhang, symbolischer Parallele zu sehen, diese Neigung, die eben nur durch die Tatsache der Gleichzeitigkeit mir eingegeben sein mochte, war

⁹⁹ Hinweise auf die Parallele zwischen Adrian Leverkühn und Deutschland sowie allgemein zum historischen Hintergrund und zur Deutschland-Thematik im Roman finden sich bei Hans Rudolf VAGET: *Kaisersaschern als geistige Lebensform. Zur Konzeption der deutschen Geschichte in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Bern, München 1977, S. 200-235; Helmut WIEGAND: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk*. Frankfurt/M. 1982 (Frankfurter Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte 1); Käte HAMBURGER: *Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman*, in: WOLFF (Hrsg.): *Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung* (1983), Teil 1, S. 124-151, insbes. S. 143ff.; Hans WISSKIRCHEN: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“*. Bern 1986 (Thomas-Mann-Studien 6); Hans WISSKIRCHEN: *Verbotene Liebe. Das Deutschland-Thema im „Doktor Faustus“*, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): *„Und was werden die Deutschen sagen?“* (1998), S. 179-207; Jochen STROBEL: *Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*. Dresden 2000 (Arbeiten zur Neueren Deutschen Literaturwissenschaft 1; zugl. Diss., Dresden 1997), S. 237-292; Hans-Rudolf VAGET: *Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Lichte unserer Erfahrung*, in: RÖCKE (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997* (2001), S. 11-34; Stefan BREUER: *Wie teuflisch ist die „konservative Revolution“? Zur politischen Semantik Thomas Manns*, ebd., S. 59-71; Eberhard LÄMMERT: *„Doktor Faustus“ – eine Allegorie der deutschen Geschichte*, ebd., S. 73-88; Herfried MÜNKLER: *Wo der Teufel seine Hand im Spiel hat. Thomas Manns Deutung der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, ebd., S. 89-107. Den deutlichsten Hinweis auf die Parallelführung der beiden Handlungsebenen, der Biographie des Tonsetzers und der Geschichte der Nation, gibt Zeitblom selbst in den Schlussworten des Romans: „Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“ (GW VI, 676)

unbesieglich durch seine Ferne von den äußeren Dingen, mochte ich den Gedanken auch sorgsam bei mir verschließen und mich wohl hüten, ihn vor ihm auch nur andeutungsweise zur Sprache zu bringen. (GW VI, 454f.)

Dennoch beschwert er sich in einem Brief an Tochter Erika vom 6.11.1948, dass „... alle die d-e-u-t-sche Allegorie so fürchterlich hervorheben“; muss aber selbstkritisch einräumen: „Bin ja selber schuld. Weiß es.“ (Br III, 55/ DüD III, 196) Bereits die ersten Rezensionen in Deutschland kurz nach Erscheinen des Romans versuchten, dieser „symbolischen Parallele“ nachzuspüren und das Schicksal Adrian Leverkühns als stellvertretend für die deutsche Geschichte zu deuten. Diese Verknüpfung nahm bisweilen groteske Formen an. So versuchte beispielsweise BRODE in seinem Aufsatz über „Musik und Zeitgeschichte im deutschen Roman“, die Verschränkungen in einzelnen Punkten aufzuzeigen: Thomas Mann habe diese bewusst vorgenommen und mittels zeitlicher Koinzidenzen Leverkühn als Allegorie für die deutsche Geschichte darzustellen versucht.¹⁰⁰ Leverkühns Lehrjahre bei Kretzschmar und seine Infektion korrelierten etwa mit der Marokko-Krise und der zunehmenden Isolation des Deutschen Reiches, sein Werk „Love's Labour's Lost“ hingegen mit der deutsch-englischen Rivalität. Weiterhin entsprächen die Reise nach Italien und das Teufelsgespräch der Entsendung eines deutschen Kanonenbootes nach Agadir, während die „Apocalipsis“ mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und den Wirren der deutschen Revolution sowie der Konstituierung der neuen Republik zusammenfalle. Schließlich stünde das Ende Leverkühns in geistiger Umnachtung für das Ende der Weimarer Republik und die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. BRODE führt weitere Beispiele an, die aber wenig zur Verständnis des Romans beitragen.¹⁰¹

Entgegen der einseitigen Deutung BRODES und anderer, die in der Gestalt Leverkühns eine Verkörperung des deutschen Schicksals zu sehen versuchten, ist ja auch Zeitblom eine Symbolfigur für Deutschland, was wiederum die Diskussionen um die Glaubwürdigkeit seiner Existenz in der inneren Emigration belegen.¹⁰² Einen ähnlichen Versuch, Leverkühns Lebensdaten mit

¹⁰⁰ Vgl. Hanspeter BRODE: Musik und Zeitgeschichte im deutschen Roman, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 17, Bd. 17 (1974), S. 455-472, hier S. 460ff.

¹⁰¹ Beispielsweise gehört Schleppefuß, der eine frühe Figuration des Teufels ist, auf der Zeitebene der Leverkühnschen Biographie in die Zeit seiner theologischen Grundbildung, auf der parallel geführten Deutschland-Ebene aber in die Gegenwart des Romans, da er als Porträt Goebbels' fungiert. (Vgl. Jeffrey MEYERS: Dürer and Mann's Doctor Faustus, in: Art International, Jg. 17, Nr. 10 (Oktober 1973), S. 56-60, 63-64, hier S. 58).

¹⁰² Schon sehr früh wurde wahrgenommen, dass „durchaus auch Zeitblom und nicht etwa nur Leverkühn von Thomas Mann als repräsentative Gestalten gemeint sind“. So schrieb Walther Victor in seiner Rezension, dass sie „nicht nur die Leverkühn und Zeitblom im deutschen Volke, sondern auch die Seelen in Thomas Manns eigener Brust“ darstellten. (Walther Victor: Thomas Manns „Doktor Faustus“. Erster Eindruck von des Dichters großem Roman, in: „Aufbau“ (4. Jg., 1948, H. 6), zit. n.: Kurt SONTHEIMER: Thomas Mann und die Deutschen. München 1961, S. 160f.).

wesentlichen Entwicklungen der deutschen Zeitgeschichte zu vergleichen, unternahm Ludwig Marcuse in seiner Rezension:

Aber Thomas Mann parallelisiert doch die Katastrophe Adrians und die Katastrophe des Dritten Reichs: So schillert Adrian ein wenig faschistisch und das Dritte Reich ein wenig genialisch. Das hat Thomas Mann bei Gott nicht gewollt; aber das kommt davon, wenn man auch nur eine einzige Zeile von Nietzsche nazistisch interpretiert. Weil der Nazismus viele befeindete, die Nietzsche vorher befeindet hatte – sind sie deshalb vergleichbar? Vielleicht waren, was Leverkühn seit je hörte, die Trommeln in der Nacht der langen Messer? Als er sie hörte – tanzte er dazu? Das Buch entgeht nicht ganz der Gefahr, das Dritte Reich nachträglich mit einem Leverkühn zu beschenken.¹⁰³

Diese Deutung ist die einzige, zu der Thomas Mann ausführlich Stellung bezogen hat, nämlich in Form eines brieflichen Kommentars gegenüber Kuno Fiedler vom 5.2.1948, in dem er einräumt, „Adrian schillere etwas faschistisch und das Dritte Reich etwas genialisch“. (DüD III, 135) Angesichts der Notizen Thomas Manns für den *Doktor Faustus*, die exakte Pläne für die zeitliche und geschichtliche Konzeption des Romans enthalten und von VOSS dargestellt und ausgewertet werden konnten,¹⁰⁴ sind derart detaillierte Übereinstimmungen zwischen der Biographie des Helden und der deutschen Geschichte jedoch nicht belegbar.¹⁰⁵

Soll die Figur des Adrian Leverkühn als Allegorie für die deutsche Geschichte funktionieren, dann schon eher für Grundzüge der historischen Entwicklung vom Zeitalter der Reformation bis zur Gegenwart des Romans. Doch auch bei dem kulturgeschichtlichen Panorama, das der Roman entfaltet, fallen einige Unstimmigkeiten auf: Leverkühn wächst in einer noch mittelalterlich geprägten Welt auf, für die Luther und Dürer Pate gestanden haben. Die Kulisse ist aus verschiedenen Vorbildern zusammengesetzt, zu denen unter anderem Lübeck, Naumburg und Dürers Heimatstadt Nürnberg zählen.¹⁰⁶ Dann aber springt

¹⁰³ Ludwig Marcuse: *Essays, Portraits, Polemiken*. Die besten Essays aus vier Jahrzehnten. Hrsg. v. Harald v. Hofe. Zürich 1979, S. 259. Vgl. Hans WISSKIRCHEN: *Zeitgeschichte im Roman*. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“. Bern 1986 (Thomas-Mann-Studien 6), S. 160-195, hier S. 181.

¹⁰⁴ Vgl. Lieselotte VOSS: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39), S. 201.

¹⁰⁵ Dass der *Doktor Faustus* nicht ausschließlich als „politische Allegorie“ zu deuten und Leverkühns Schicksal nicht (nur) als Parallele zum Schicksal Deutschlands, sondern auch als im Sinne einer „Polarität“ zu verstehen ist, hat Michael MANN auf die schlüssige Formel gebracht: „Leverkühn steht für und gegen seinen politischen Hintergrund.“ (Michael MANN: *Adrian Leverkühn. Repräsentant oder Antipode?*, in: *Die Neue Rundschau* 76 (1965), S. 202-206, hier S. 205).

¹⁰⁶ Die Beschränkung der geschichtlichen Perspektive spiegelt sich auch in der ungleichmäßigen Verteilung der historischen Details und der Personen, die im Roman eine

Thomas Mann zum 19. und übergeht damit das 17. und 18. Jahrhundert. Da diese Zeit auf der Ebene der historisierenden Anspielungen im *Doktor Faustus* fast völlig fehlt, kann der Roman nur als unvollständiges Abbild und Leverkühns Schicksal nur bedingt als Allegorie der deutschen Geschichte verstanden werden.¹⁰⁷ Dass sein Held dennoch als Stellvertreter Deutschlands empfunden und gedeutet wurde, hätte Thomas Mann zwar persönlich schmeicheln können, doch in einem Brief an Alfred Kazin vom 5.11.1948 plädierte er ausdrücklich gegen eine solche einseitige Deutung:

The book is indeed full of allusions to the parallel between Adrian Leverkuehn and his country, but I took great pains to extend the story's theme into the universally human end epochal, and in my opinion Leverkuehn is far more a representative of his century and its problems, of the crisis of culture and art, in an word ‚A Hero of Our Time’, to speak with Lermontov, – than one allegory of Germany in particular. (DüD III, 196)

Um die Geschichte eines „Helden unserer Zeit“ darzustellen, ergab es sich nach Thomas Manns Verständnis von selbst, ausgerechnet einen Künstler vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte als Hauptfigur einzusetzen. Das Problem, welche Schuld ein Künstler auf sich lade oder wie viel politische Verantwortung ein Ästhet zu tragen habe, bestand nun nicht länger – es konnte der Aufforderung nachgekommen werden, Geschichte und Politik zu ästhetisieren, wie er es in seinem Essay *Bruder Hitler* ausgeführt hatte.¹⁰⁸ Schließlich urteilte sein Verleger Gottfried Bermann Fischer in einem Brief vom 9.9.1938 über

Rolle spielen wider. Die Herleitung der Ursprünge deutschen Wesens aus der Zeit der Reformation fixiert die atmosphärische Gestaltung der Figuren auf den Umkreis Dürers und Luthers. Dabei spielte es für Thomas Mann offenbar keine Rolle, ob es sich um bildliche Vorlagen (aus dem schöpferischen Werk Dürers), um Namen (aus den Briefen Luthers) oder um sonstige Details handelt, die zur Charakterisierung einer Romanfigur hätten beitragen können.

¹⁰⁷ Es ist jedoch falsch, Thomas Mann zum Vorwurf zu machen, dass das im *Doktor Faustus* gezeichnete Deutschlandbild bestimmte Persönlichkeiten und Epochen gänzlich ausblende, wie es etwa Staiger getan hat. Das Fehlen der Aufklärung ist nicht Thomas Mann anzulasten, da es so auch im historischen Zusammenhang besteht, der zum Nationalsozialismus führte. Insofern ist der geschichtliche Ablauf korrekt dargestellt, auch wenn der Autor den Anspruch auf Vollständigkeit eigentlich nie erhoben hat. (Vgl. Hans WISSKIRCHEN: Verbotene Liebe. Das Deutschland-Thema im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 179-207, hier S. 189).

¹⁰⁸ Mit dem Essay korrespondiert die Erzählung *Mario und der Zauberer*, in dem die Thematik der Verführung explizit dargestellt ist. Wie KAHLER ausführt, geht es darin um „ein Gleichnis des Künstlers, des Künstlers nämlich als des unverantwortlichen Seelenspielers, der mit seiner Magie die illegitimsten Erschütterungen in den Menschen hervorzubringen vermag: der Künstler schillert hier zum demagogischen Diktator hinüber.“ (Erich von KAHLER: Säkularisierung des Teufels, in: Die Neue Rundschau 59 (1948), S. 185-202, hier S. 191).

diesen Essay optimistisch, er gebe „das Porträt des Ungenannten, das alle Darstellungen in Bild und Plastik an Ähnlichkeit übertrifft, man kann sagen: es ist von sprechender Ähnlichkeit und wird in die Geschichte eingehen.“¹⁰⁹

6.2.3 Gesellschaft

Im Tagebuch notierte sich Thomas Mann am 1.9.1933 die Idee für einen „zu schreibenden Roman der Sphäre Wagner – Liszt – Cosima – Nietzsche“, dessen Gegenstand er in einem Gespräch mit Wagner-Enkel Franz W. Beidler ganz unverfänglich als „ein höchst interessantes Thema, der komplizierteste, weitschichtigste, europäisch-deutsche Gegenstand“ (Tb II, 165f.) bezeichnete.¹¹⁰ Laut VAGET sei dieses Szenario nicht nur als frühester Zeitpunkt für die Konzeption eines Nietzsche-Romans auszumachen; es bilde auch die Keimzelle für die gesellschaftliche Komponente des Romans und ungeachtet aller Diskussionen um eine direkte geschichtsphilosophische Konzeption des *Doktor Faustus* „die wohl wichtigste Vorstufe“ für das Werk.¹¹¹

In der *Entstehung des Doktor Faustus* machte Thomas Mann deutlich, welche grundsätzlichen Überlegungen in der Phase der ersten Vorarbeiten für den Roman dazu führten, dass er Erinnerungen und Erlebnisse im Umfeld seiner Familie und seines Freundes- und Bekanntenkreises in den Roman einarbeitete:

Was noch fast völlig fehlt, ist die menschenfigürliche Ausstattung des Buches, die Füllung mit prägnanten Umgebungsfiguren. [...] Beim ‚Krull‘ hätte die Welt phantasmagorisch sein dürfen. Sie darf es bis zu einem gewissen Grade auch hier, doch ist mehrfache Vollrealität erfordert, und da fehlt es an Anschauungsstütze ... Irgendwie muß aus der Vergangenheit, aus Erinnerung, Bildern, Intuition geschöpft werden. Aber die Entourage ist erst zu erfinden und festzustellen ... (GW XI, 160)¹¹²

¹⁰⁹ Thomas Mann: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932-1955. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 187.

¹¹⁰ Vgl. Erkme JOSEPH: Nietzsche im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 61-111, hier S. 73.

¹¹¹ Hans Rudolf VAGET: Frau von Tolna. Agnes E. Meyer und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Zeitgenossenschaft. Zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. a. Frankfurt/M. 1987, S. 140-153, hier S. 141. Siehe dazu auch Erkme JOSEPH: Nietzsche im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 61-111, insbes. S. 101 und Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 71.

¹¹² Ein weiterer Tagebucheintragung vom 30.4.1943 spricht von einer vorläufigen „Figuren-Revue für den ‚Faust‘“. (Tb V, 569) Vgl. dazu Thomas SPRECHER: Zur Entstehung des

Die „Vollrealität“ und die „Anschauungsstütze“ sollte durch die Montage der Romanfiguren nach realen Modellen gewährleistet werden. Wenige Seiten später verkündet er anlässlich eines Vergleichs mit früheren Werken, welche Absicht er dabei verfolgt: „Was ich wollte und was ich mir aufgab: nichts Geringeres als den Roman meiner Epoche, verkleidet in die Geschichte eines hoch-prekären und sündigen Künstlerlebens.“ (GW XI, 169) Die Epoche sollte durch die „Geschichte eines Künstlerlebens“ in ihrem gesellschaftlichen Umfeld anschaulich gemacht werden.

Dabei mag ihm Hans Schliepmanns inzwischen fast vergessene Erzählung *Gefallen!* nicht nur als Vorbild für seine erste Erzählung gleichen Titels gedient haben,¹¹³ sondern auch als thematischer Fundus für den *Doktor Faustus*: Zahlreiche Motive wie die Kopfschmerzen des Helden, eine Prostituierte, die Syphilis, das Theologie-Studium und die Person Luther tauchen in beiden Werken auf. Eine weitere Überschneidung stellt die Tatsache dar, dass der Protagonist unfreiwillig in ein zweifelhaftes Etablissement geführt wird und ebenfalls auch zunächst von dort flüchtet. Dennoch bewegte sich eine Untersuchung, die von einem direkten Einfluss der Schliepmannschen Erzählung auf den *Doktor Faustus* spräche, nicht nur auf dünnem Eis – sie käme einem Wandeln auf Wasser gleich. Aber ein tastendes Vorwärtsbewegen darf erlaubt sein, das immerhin von einem Eindruck ausgehen kann, den die Novelle bei Thomas Mann hinterlassen haben mag.¹¹⁴ Denn so gängig, gewöhnlich oder zeittypisch diese Topoi um die Jahrhundertwende gewesen sein mögen: Gerade in dieser Zeit empfing Thomas Mann alles, was er schon in der Erzählung vom *Eisenbahnunglück* seinen „Hamsterschatz an Material“ genannt hatte. Zudem konnte er bei Oskar Bie in der „Freien Bühne“, und zwar in der gleichen Ausgabe unmittelbar vor Schliepmanns *Gefallen!* folgendes lesen:

Der Vorzug unserer heimischen, aller nordischen Kunst war es von jeher, nicht in der Form, der Pose, der Konvention und Ueberlieferung ihr Höchstes zu finden, sondern im wahren Ausdruck, in der eingehenden Charakteristik, dem individuellen Leben. [...] Was ist die neue Bewegung in der Kunst wieder anderes, als ein solches Sichselbstbesinnen des Nordens? Die Dichtung der Charakteristik, die Musik des Ausdrucks, die Malerei der Wahrheit, die Architektur der Originalität – alle haben sich im Norden, in germanischen Ländern entwickelt. [...] Macht man sich in

„Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): "Und was werden die Deutschen sagen??" (1998), S. 9-32, hier S. 15.

¹¹³ Vgl. Hans Rudolf VAGET: Die literarischen Anfänge Thomas Manns in „Gefallen“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 (1975), S. 235-253.

¹¹⁴ Das Arbeiten nach literarischen Vorlagen war Thomas Mann durchaus vertraut. So hat Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva* vermittelt und angeregt durch die Freud-Lektüre als Anregung für den *Tod in Venedig* gedient; ebenso hat Manolescus *Ein Fürst der Diebe* als Vorbild für den *Felix Krull* eine wesentliche Rolle gespielt, wie er im *Lebensabriß* von 1930 bekannt machte. (GW XI, 122) Vgl. dazu Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 136.

dieser Weise die Mission, welche der Norden gegen den Süden hat, klar – so weiß man, was man an der neuen Wendung der Kunst beschützt. Man beschützt den Ausdruck gegen die Form, den Charakter gegen die Tradition, das Individuum gegen den Typus, die Wahrheit gegen die Schablone, Germanentum gegen Romanentum.¹¹⁵

Diese Sätze lesen sich wie eine Überleitung von der Gedankensphäre des *Tonio Kröger* zur Atmosphäre des *Doktor Faustus*. Auch wenn die „menschliche Gewagtheit“ vieler Porträts bei der Arbeit am Roman sein „Bewußtsein nicht berührte“, wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* schrieb (GW XI, 202f.), handelte Thomas Mann im *Doktor Faustus* bei der Einarbeitung autobiographischer Elemente und der Figurenmontage durchaus gemäß seinem Produktionsprinzip, mit dem freien Erfinden von Handlungen und Begebenheiten zurückhaltend zu sein und vielmehr auf die eigenen Erfahrungen und Erlebnisse zurückzugreifen. Die Annahme, der Roman nehme gerade durch die Fülle der Anspielungen auf die außerliterarische Realität sowie deren nur mangelhafte Verschleierung eine besondere Stellung im Gesamtwerk ein, wird vor allem durch Äußerungen Thomas Manns forciert, in denen er – wie beispielsweise in einem Gespräch mit Otto Basler am 30.5.1947 – den *Doktor Faustus* als „das Buch, das von allen mir am nächsten steht, weil mehr als in den andern eigener Lebensstoff darin verarbeitet ist“ bezeichnet.¹¹⁶ Tatsächlich ist die Anzahl der Personen, die im Roman porträtiert wurden, beachtlich. Schließlich ging es nach seinem Selbstverständnis bei der Verwendung von Modellen für das Romanpersonal des *Doktor Faustus* – und auch schon in früheren Werken, wie der Vergleich mit den *Buddenbrooks* und dem *Zauberberg* zeigt – nicht um deren Individualität, sondern um deren Funktion als Repräsentanten der geistigen Richtungen und Positionen ihrer Zeit. Dabei bot ihm gerade die Schilderung der gesellschaftlichen Ereignisse in München die Gelegenheit, persönliche Erlebnisse und Erinnerungen gezielt in den Roman einzuarbeiten. Lagen diese in Wirklichkeit weit zurück, bekamen sie im Roman durch den Rückgriff auf altes Material eine unmittelbare Präsenz. Vor allem die Verwendung von alten, skizzenhaften Entwürfen für Personen und Szenen aus den Notizbüchern stellte einen unmittelbaren Bezug zur persönlichen Erfahrungswelt Thomas Manns her. Der Romanplanung war von Anfang an eine autobiographische Komponente immanent:

Zweiundvierzig Jahre waren vergangen, seit ich mir etwas vom Teufelspakt eines Künstlers als mögliches Arbeitsvorhaben notiert, und mit dem Wiederaufsuchen, Wiederauffinden geht eine Gemütsbewegung, um nicht zu sagen: Aufgewühltheit einher, die mir sehr deutlich macht, wie um den dürftigen und vagen thematischen Kern von Anfang an eine Aura von Lebensgefühl, eine Lufthülle biographischer Stimmung lag, die die

¹¹⁵ Oskar BIE: Unsere Nationalgalerie und die nationale Kunst, in: Freie Bühne, IV. Jahrgang, 3. u. 4. Quartal (1893), S. 1349-1354, hier S. 1352.

¹¹⁶ Volkmar HANSEN/ Gert HEINE (Hrsg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. Hamburg 1983, S. 279.

Novelle, meiner Einsicht recht weit voran, zum Roman vorherbestimmte.
(GW XI, 155f.)¹¹⁷

Derart hat auch der *Doktor Faustus* „lange Wurzeln“ im Werk Thomas Manns, auch wenn diese keineswegs ausschließlich im so genannten Drei-Zeilen-Plan bestehen.¹¹⁸ So finden sich zu Beginn der Konzeption einer geplanten Faust-Novelle, also in unmittelbarer Nähe zur viel strapazierten Keimzelle des Romans, erste Entwürfe für Figuren, die ursprünglich dem „Maja“-Projekt zugeordnet waren. Mit den Erinnerungen ist also auch der Plan für den „figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppeich“ (GW VIII, 450) gemeint.¹¹⁹ Dieses Projekt, das er neben vielen anderen zu dieser Zeit mit sich herumgetragen, nicht ausgeführt und seinem Helden Aschenbach im *Tod in Venedig* vermacht hatte, griff er nach knapp einem halben Jahrhundert wieder auf.¹²⁰ Was also ursprünglich als Münchner Gesellschaftsroman geplant war, wurde in Form der Ideen für die Gestaltung der Personen weitgehend und in einzelnen Fällen wie den Figuren Ines und Helmut Institoris nahezu unverändert in den *Doktor Faustus* eingearbeitet.¹²¹ Beispielsweise war die Geschichte Ines Roddes, für die unter anderem das Schicksal Julia Manns sowie insbesondere ihre 1900 geschlossene

¹¹⁷ Was REICH-RANICKI über die Essays bemerkt, gilt in ähnlicher Weise auch für das erzählerische Werk. Diese beschäftigten sich „mit Künstlern, denen Thomas Mann die Träume seiner Jugend verdankt. Ob Goethe, Schiller oder Kleist, Platen oder Chamisso, Storm oder Fontane, ob Richard Wagner oder Leo Tolstoj – es sind immer Jugenderlebnisse, die Thomas Mann nach Jahrzehnten rekapituliert und besingt, revidiert und ergänzt. Es sind die Träume seiner Jugend, an die er sich mit Respekt und Wehmut erinnert und denen er auf rührende Weise die Treue hält.“ (Marcel REICH-RANICKI: *Thomas Mann und die Seinen*. Frankfurt/M. 1990, S. 70). Siehe dazu Joëlle STOUPEY: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adalbert von Chamisso, in: *Thomas Mann Jahrbuch 12* (1999), S. 99-112, hier S. 100.

¹¹⁸ Vgl. Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: *Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999*. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 134.

¹¹⁹ Man könnte auch über die Verwendung der alten Notizen zum „Maja“-Projekt im *Doktor Faustus* sagen, was Thomas Mann 1938 über Schopenhauer gesagt hat: „Er ist zum alten Manne geworden über der Ausgestaltung, sammelnden Kommentierung, zähen und unermüdlichen Sicherung und Erhärtung dessen, was ein Geschenk der Jugend war, so daß er das seltsame Schauspiel eines Greises bietet, der sich bis zum letzten Augenblick, in unheimlicher Treue, um sein Jugendwerk müht.“ (GW IX, 560) Vgl. Hans WYSLING: *Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 4* (1991), S. 119-135, hier S. 134.

¹²⁰ Vgl. Hans WYSLING: *Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt*, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns* (1967), S. 23-47, hier S. 24f.

¹²¹ Vgl. Erkmé JOSEPH: *Nietzsche im „Doktor Faustus“*, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 61-111, hier S. 61.

Ehe mit dem Bankdirektor Josef Löhr als Vorbild gedient hatte, zum Teil schon in der Figur der Adelaide für „Die Geliebten“ vorgesehen.¹²²

Zu den Plänen für die geplante Novelle, aus der später der Gesellschaftsroman „Maja“ werden sollte, gehört auch die Trambahn-Episode, die Thomas Mann sich in seinen Notizbüchern vermerkt hatte und schließlich in den *Doktor Faustus* einarbeitete. Sie stellt die früheste Notiz zu der ursprünglich geplanten Novelle dar und geht auf einen Zeitungsbericht über eine wirklichen Begebenheit zurück. Über seine Absicht, diesen Stoff literarisch zu verarbeiten, gab Thomas Mann gegenüber Hilde Distel bereits am 14.3.1902 Auskunft:

Durch die Journale ging vor einiger Zeit eine trübe Geschichte, die sich in Dresden zwischen einem jungen Musiker, einem Mitglied des Hof-Orchesters, und einer Dame der Gesellschaft zugetragen hat. [...] Mir hat sie, aus Gründen theils technischer und theils seelischer Natur, einen ganz merkwürdig starken Eindruck gemacht, und es ist nicht unmöglich, daß ich mich ihrer einmal als Tatsachen- und Fabel-Gerippe zu einer wundervoll melancholischen Liebesgeschichte bediene. (Die ‚Fabel‘ ist ja unendlich gleichgültig, aber man muß doch eine haben, nicht wahr?) (Br I, 31f.)

Eine besondere Ironie stellt die Tatsache dar, dass er sich diesen Trambahn-Vorfall ausgerechnet von Hilde Distel, der Schwester von Paul Ehrenberg, ausführlich schildern ließ. Dessen Romanporträt Rudolf Schwerdtfeger ist ja dann pikanterweise derjenige, der in der literarischen Umsetzung bei dem Vorfall ums Leben kommt.¹²³ Thomas Mann schrieb weiter:

Das Alles könnte ich mir natürlich sehr gut selbst ausdenken, und es ist wahrscheinlich, daß ich es mir, wenn ich die Wirklichkeit in Händen habe, *trotz* ihrer *anders* ausdenken werde. Ich rechne nur auf die stimulierende Wirkung der Thatsachen und auf die Verwendbarkeit einiger lebendiger Détails. Sollte ich wirklich etwas aus der Sache machen, so wird sie nachher vermuthlich kaum wiederzuerkennen sein. (Br I, 32)

Es gibt im Roman aber noch einen anderen „Trambahn-Vorfall“, über den Ida Herz berichtet, weil er sie selbst betraf:¹²⁴ „Von dem, wie es wirklich und ursprünglich gewesen war, ist dort [d. h. im *Doktor Faustus*] nichts im Spiel.

¹²² Vgl. Hans WYSLING: Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 23-47, hier S. 27. Siehe dazu auch Gunilla BERGSTEN: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3), S. 25f. und H. VOGELSANG: Vorbilder und ihre Integration in Thomas Manns Dr. Faustus. Staatsarbeit. Bochum 1964 (ungedruckt), S. 56-59.

¹²³ Vgl. Heinz SAUERESSIG: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75, hier S. 73.

¹²⁴ Ida HERZ: Ein Roman wandert aus. Zum Erscheinen von ‚Die Geschichten Jaakobs‘, in: The German Quaterly, Vol. XXXVIII (1965), H. 4, S. 630, zit. n.: Friedhelm KRÖLL: Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann. Cadolzburg 2001, S. 43.

Immerhin mußte diese, unsere erste längere Begegnung auch für ihn, um mich in Thomas Mann's Terminologie auszudrücken, ‚buchenswert‘ gewesen sein.¹²⁵ Doch nicht nur die Trambahn-Episode, sondern auch andere „lebendige Details“ ihrer Person waren besser wiederzuerkennen, als ihr lieb gewesen sein mochte. Es drängt sich die Frage geradezu auf, ob es nicht doch in der Absicht des Autors lag, Ida Herz als Vorbild der Meta Nakedey kenntlich zu machen.

Darüber hinaus wurden aus den „schrillen Eindrücken (dortselbst)“, die die Protagonistin der Novelle „Die Geliebten“ hätte machen sollen, nachdem sie sich „in Litterarische Kreise einführen“ ließ (Nb II, 87), die Erlebnisse Leverkühns in den Salons. Als Quelle für die Beschreibung dieser Atmosphäre konnten ihm eigene Besuche im Haus Pringsheim dienen. Diese Beobachtungen hielt er in gleicher Weise in seinem Notizbuch fest wie die Pläne zu seinem Romanprojekt: „Für Prs. giebt es eigentlich keine Autorität, weil ihnen, im Gegensatz zu meiner ehrfürchtigen Provinzial-Optik, alles Große persönlich, menschlich, civil nahe steht. Z. B. Wagner, Björnson, die Ternina, Lenbach. ‚Dann hat Wagner sich eben geirrt‘ – im Munde so junger Leute!“ (Nb II, 120)¹²⁶

Demgemäß rekrutiert sich das breite Spektrum an Personen, die Thomas Mann nach lebenden Vorbildern gestaltete, aus persönlichen Bekanntschaften oder Freundschaften im Umfeld der bürgerlichen Salons und gesellschaftlichen Ereignisse in München. Galten gerade diese Salons als typische Form bürgerlicher Vergesellschaftung, konnte Thomas Mann hier auf zahlreiche Erinnerungen an die persönliche Lebenswirklichkeit zurückgreifen und die eigenen Erlebnisse in der Form des Porträts – seiner selbst und der vielen Vorbilder für die einzelnen Romanfiguren – als repräsentativ für seine Epoche in den Roman einarbeiten. Die Überbrückung räumlicher wie zeitlicher Abwesenheit – ein Merkmal der Gattung „Porträt“ – machte sich Thomas Mann

¹²⁵ Dabei kommt es aber natürlich nicht zum Mord, sondern zur Begegnung Adrian Leverkühns mit Meta Nakedey. (Siehe GW VI, 416f. Vgl. dazu den Kommentar von KRÖLL, ebd., S. 169). Ein weiteres interessantes Detail ist, dass Thomas Mann seine spätere Ehefrau Katia – auch wenn Kaulbachs Gemälde „Kinderkarneval“ seit Schülerzeiten über seinem Schreibtisch hing – in der Münchner Trambahn kennen lernte. Katia Mann erzählt über diesen Vorfall: „Kennengelernt habe ich Thomas Mann überhaupt erst nach dem Abenteuer in der Trambahn. Ich fuhr, wenn nicht mit dem Rad, immer mit der Trambahn vor- und nachmittags ins Kolleg, und Thomas Mann fuhr auch oft mit derselben Bahn. Am einer bestimmten Stelle, Ecke Schelling-/Türkenstraße, mußte ich aussteigen und ging dann zu Fuß, mit der Mappe unterm Arm. Als ich aussteigen wollte, kam der Kontrolleur und sagte; Ihr Billet! Ich sag: Ich steig hier grad aus. Ihr Billet muß i ham! Ich sag: Ich sag Ihnen doch, daß ich aussteige. Ich hab's eben weggeworfen, weil ich hier aussteige. Ich muß das Billet – . Ihr Billet, hab ich gesagt! Jetzt lassen Sie mich schon in Ruh! sagte ich und sprang wütend hinunter. Da rief er mir nach: Mach daß d' weiterkommst, du Furie! Das hat meinen Mann so entzückt, daß er gesagt hat, schon immer wollte ich sie kennenlernen, jetzt muß es sein.“ (Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 21f.).

¹²⁶ Vgl. Hans WYSLING: Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 23-47, hier S. 37.

dabei zunutze. So verwendete er auch zur möglichst realitätsnahen Gestaltung eines gesellschaftlichen Panoramas in München zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg Material, das er in eben dieser Zeit gesammelt hatte: Aufzeichnungen über Typen, Redeweisen, Gesten, gesellschaftliche Umgangsformen und Konstellationen sowie allgemeine Beobachtungen, die er in seinem Umfeld gemacht hatte.¹²⁷

6.3 Figürliche Ebene

6.3.1 Symbolischer Anklang

Die Bedeutung, die die Namensgebung hinsichtlich der Kennzeichnung der Figuren im Werk Thomas Manns hat, ist kaum zu überschätzen.¹²⁸ Wie um den spielerischen Umgang Thomas Manns mit den Namen seiner Figuren allgemein sowie vor allem den exzessiven Gebrauch der literarischen Onomastik in seinem Faust-Roman zu bezeugen und zu rechtfertigen, findet sich auch in Goethes Faust-Drama eine Anspielung auf das Verhältnis zwischen Name und

¹²⁷ Als Beispiel mag dafür eine Passage im Roman dienen, in der Zeitblom seine Eindrücke bei einer Sitzung der „Räte geistiger Arbeiter“ wiedergibt, „bei der etwa ein etwa ein belletristischer Schriftsteller, nicht ohne Anmut, sogar auf sybaritische und grübchenhafte Weise über das Thema ‚Revolution und Menschenliebe‘ sprach“ (GW VI, 453). Im Tagebuch vom 8.10.1918 hieß es: „B. Frank ist als Redner für die erste öffentliche Versammlung des ‚Politischen Rates‘ angemeldet. Dieser kleine Hochstapler mit dem Grübchen in der Wange spricht über ‚Revolution und Menschenliebe‘.“ (Tb I, 105) Befürchtungen, die Witwe des Freundes könne sich an der Karikatur stoßen, wollte Tochter Erika zerstreuen, wie ein Eintrag am 9.4.1947 belegt: „Liesl Frank begeistert von ihrer Lektüre eines Durchschlags des Romans. Mein ‚bestes Buch‘. Ein Jammer, daß Bruno es nicht mehr lesen kann. Sie ist noch nicht bei dem sybaritischen Revolutionsredner, den Erika für Zarek ausgeben will.“ (Tb VII, 113)

¹²⁸ Einen ersten Beitrag zu dem Anteil, den die Namen zur Personendarstellung bei Thomas Mann leisten, lieferte Hans-Armin PETER: *Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst*. Bern 1929 (Sprache und Dichtung 43), S. 74-80. Zur Verwendung der Namen bei Thomas Mann siehe weiterhin Manfred LINK: *Namen im Werk Thomas Manns. Deutung, Bedeutung, Funktion*. Tokyo 1967. (Studienreihe für ausländische Literatur 14,1); Walter L[antridge] ROBINSON: *Name-Characterization in the Works of Thomas Mann*. University of Texas, Austin 1959 (Diss.); Doris RÜMMELE: *Mikrokosmos im Wort. Zur Ästhetik der Namengebung bei Thomas Mann*, Freiburg i. Br. 1969 (Diss.); Siegmund TYROFF: *Namen bei Thomas Mann in den Erzählungen und den Romanen Buddenbrooks, Königliche Hoheit, Der Zauberberg*. Bern, Frankfurt/M. 1975 (Europäische Hochschulschriften I/102). Zu Namen in der Literatur allgemein siehe Hendrik BIRUS: *Poetische Namensgebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings ‚Nathan der Weise‘*. Göttingen 1978 und Ders.: *Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 67 (1987), S. 38-51. Zum Problem der Übersetzbarkeit siehe Eliza PIECIUL: *Literarische Personennamen in deutsch-polnischer Translation. Eine kontrastive Studie aufgrund von ausgewählten Prosawerken von Thomas Mann*. Frankfurt/M. 2003 (Danziger Beiträge zur Germanistik 5).

Persönlichkeit des Trägers: „Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen / Gewöhnlich aus dem Namen lesen.“ (V. 1331)¹²⁹

Auch im Fall des *Doktor Faustus* stand zu Beginn der Arbeit am Roman fest, dass den Namen bei der Charakterisierung der Personen eine wichtige Rolle zukommen würde.¹³⁰ Bei den ersten Notizen zu den Romanfiguren handelt es sich bemerkenswerter Weise nicht etwa um Charakterskizzen oder um äußerliche Details, sondern – wie VOSS dargestellt hat¹³¹ – allein um Zusammenstellungen von Namen, die Thomas Mann für das Romanpersonal offenbar geeignet schienen. Im wesentlichen war die Auswahl dabei durch die Lektüre von Luthers Briefen bestimmt. Beispielsweise verdankt sich der Name von Zeitbloms Gattin „Helene, geb. Ölhafen“ (GW VI, 18) dieser Quelle. An Anna C. Oelhaf, die wohl eine ihren Namen betreffende Anfrage gestellt hatte, schrieb Thomas Mann am 5.2.1949, dass „the name Oelhafen, as I used it in 'Doctor Faustus', is a very good old German name which is mentioned already repeatedly in Luther's correspondence. I have adopted it for my novel because it seemed to fit well into its atmosphere.“ (DüD III, 220) Wie sehr Thomas Mann auf die Ausgestaltung der Atmosphäre bedacht war, zeigt auch die Figur des Kunsthistorikers Helmut Institoris. Der Name stammt vom Mitautor des *Hexenhammers* von 1487, aus dem zahlreiche Zitate insbesondere in das Teufelsgespräch eingegangen sind.¹³² Darüber hinaus tragen die Studenten des Winfried-Bundes Namen von Anführern der Wiedertäufer-Bewegung, von Mitgliedern der Böhmisches Brüder oder des Schlesischen Bundes, was ebenfalls in die historische Sphäre des 15. und 16. Jahrhunderts zurückweist.

¹²⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, in: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. III, S. 13. Vgl. Werner FRIZEN: *Fausts Tod in Venedig*, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann* (1993), S. 228-253, hier S. 238).

¹³⁰ Auch die Ortsnamen weisen jeweils auf ein ganzes Spektrum an möglichen Bedeutungen und Querverweisen hin. So erklärt sich der Ortsname „Pfeiffering“ aus dem Motivzusammenhang des Pfeifens, zu dem beispielsweise die Tatsache gehört, dass der Verführer Schwerdtfeger durch die ungewöhnliche Begabung gekennzeichnet ist, Melodien zu pfeifen. Durch den Hund auf Hof Schweigestill, den Leverkühn mittels einer für menschliche Ohren unhörbaren Pfeife beruhigt, wird eine Verbindung zur thematischen Sphäre des Dämonischen geschaffen. (Vgl. die Deutung von H. J. DILL: *Zur Erklärung des Namens Pfeiffering in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Germanic Notes* 2 (1971), S. 34-36).

¹³¹ Vgl. Lieselotte VOSS: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (*Studien zur Deutschen Literatur* 39), S. 74ff.

¹³² Zur Herkunft vor allem der Ortsnamen im Roman schreibt OSWALD: „Finally, besides the name Institoris, the Hammer has furnished the following further nomenclature: Oberweiler for Adrian's native heath; Buchel for the Leverkühn family manor, Waldshut for the little city near the Schweigestill place; Walpurgis for the name of the Schweigestills' dairymaid. To these data should be added the fact that Pfeiffering, the name of the Schweigestill place, and Rohmbühel, the name of the hill behind it, are taken from the Spiess chapbook.“ (Victor A. OSWALD jr.: *Full Fathom Five. Notes on Some Devices in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *The Germanic Review* 24 (1949), S. 274-278, hier S. 276).

Dabei könnte die fast ausschließliche Verwendung von Namen, die aus der Zeit der Reformation stammen, zunächst befremdlich wirken in einem Roman, der immerhin ein gesellschaftliches Panorama des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vorstellen will. Überraschenderweise scheinen aber die vorab ausgewählten Namen in einzelnen Fällen hervorragend zu den Romanfiguren zu passen. Bei der Darstellung der gesellschaftlichen Treffen in München etwa spielt allein der Name des Gastgebers eines Salons auf die Beschreibung der Hölle an, schließlich mag man „viel Worte brauchen und machen, aber allesamt sind sie nur stellvertretend, stehen für Namen, die es nicht gibt, können nicht den Anspruch erheben, das zu bezeichnen, was nimmermehr zu bezeichnen und in Worten zu denunzieren ist“ (GW VI, 326): Legt der Name „Kridwiß“ die Assoziation „kreideweiß“ nahe, ist es laut Auskunft des Teufels in der Hölle „unglaublich zum Kreideweißwerden“. (GW VI, 327)

Im Falle des Gelehrten Chaim Breisacher wiederum lässt sich die Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft, also von Rückwärtsgewandtheit und Modernismus bereits am Namen der Figur ablesen, indem die Kombination des archaisierenden hebräischen Vornamens mit dem modernen Nachnamen auf den Charakter der Figur verweist.¹³³ Während also einerseits die Namen ihren Teil zur ironischen Charakterisierung der Figuren beitragen und somit der angestrebten Erheiterung dienen, versuchen sie zugleich, die Atmosphäre vergangener Jahrhunderte heraufzubeschwören. Gerade die Verwendung von Namen aus dem Zeitalter Luthers und der Reformation stellt einen Bezug des *Doktor Faustus* zu der Sphäre her, in der auch das Volksbuch der *Historia von D. Johann Fausten* entstand. Nicht ohne Grund führt etwa der Gelehrte, der Leverkühn die „Wunder des Alls“ und der Tiefsee zeigt, den Namen Capercailzie, wie Thomas Mann am 2.11.1948 in einem erläuternden Brief an die französische Übersetzerin Louise Servicen verdeutlicht:

„Auerhahn“, oder in alter Schrift „Awerhahn“, ist oft in den Zaubergeschichten des 16. Jahrhunderts die Bezeichnung des den Teufelsbeschwörer bedienenden Dämons. „Mein Geist und Auerhahn.“ Warum, das ist nicht recht klar. Ich habe aber deshalb auch dem Professor, mit dem Adrian in die Tiefsee gefahren sein will, den Namen Capercailzie (englisch für „Auerhahn“) gegeben. Vielleicht besteht eine Ideenverbindung zwischen dem balzenden, männlichen Vogel und dämonischer Hilfe und Inspiration. (DüD III, 194)¹³⁴

¹³³ Vgl. Christian HULSHÖRSTER: Thomas Mann und Oskar Goldbergs „Wirklichkeit der Hebräer“. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 21), S. 243.

¹³⁴ Thomas Mann unterschlägt dabei die Tatsache, dass „Capercailzie“ nicht der britische, sondern der schottische Name für Auerhahn ist. (Vgl. dazu Dietrich ASSMANN: Thomas Manns Faustus-Roman und das Volksbuch von 1587, in: Neuphilologische Mitteilungen, 68. Jg., H. 2 (1967), S. 130-139, hier S. 134). Damit aber rückt die Versuchung, der Leverkühn ausgesetzt ist und erliegt, in die Nähe derjenigen, die an Felix Krull in Form des Angebots durch Lord Kilmarnock herangetragen wird, dem dieser jedoch widersteht. Auch hier wäre also ein Wegscheid zu verorten, an dessen Stelle sich Thomas Mann von einer möglichen

Der Auerhahn wird noch von Adrian Leverkühn selbst ins Spiel gebracht, wenn er eine Passage der *Historia* wörtlich zitiert und in seiner Schlussansprache von seinem „Geist und Auerhahn“ spricht. (GW VI, 608)¹³⁵ Angesichts der verschiedenen Namen, die Leverkühn im Teufelsgespräch für den Teufel parat hat, stellt dieser fest, Leverkühn möge „darunter wählen, – ich habe ja fast nur solche, fast nur Necknämchen, mit denen man mir, so zu reden, mit zwei Fingern unter dem Kinn spielt: Das kommt von meiner kerndeutschen Popularität.“ Amüsiert darüber fordert er Leverkühn geradezu zu deren Gebrauch heraus, denn „wenn du mich schon nennen willst, obgleich du ja meistens die Leute gar nicht bei Namen nennst, weil du aus Uninteressiertheit ihren Namen nicht weißt, – suche dir unter den bäurischen Zärtlichkeiten eine aus nach Belieben!“ (GW VI, 301) Bei aller Liebe zur Spielerei mit Namen berichtigt er allerdings fälschliche Namensgebung, denn „Samiel – die Form ist dumm. Ich bin wahrlich fürs Volkstümliche, aber Samiel, zu dumm, das hat Johann Balhorn von Lübeck verbessert. Sammael heißt es.“ Anerkennend bestätigt er, er habe „was übrig für die Diskretion, mit der du die Verdeutschung mir überläßt. ‚Engel des Giftes‘ heißt es.“ (GW VI, 304) Als Leverkühn später versucht, sich die Namen der Teilnehmer an den Schlafstroh-Gesprächen aus seiner Studienzeit ins Gedächtnis zu rufen, muss er von Zeitblom korrigiert werden. Den Vorwurf des Teufels aufgreifend, trifft dieser damit offenbar einen wunden Punkt Leverkühns, denn „Namen haben sich dir nie sehr eingepägt.“ (GW VI, 409)

Ganz im Gegensatz dazu hat Thomas Mann das Spiel mit Namen nicht nur im *Doktor Faustus*, sondern auch in anderen Werken hingebungsvoll betrieben. Wie auch schon im Fall der Thematisierung des Porträts, spielt der *Zauberberg* in gewisser Weise auch eine vorbereitende Rolle, was die Verwendung der Namen angeht.¹³⁶ Gerade in heiklen Angelegenheiten wie bei Castorps wiederentdeckter Jugendliebe Pribislav Hippe wird dem Namen eine besondere Bedeutung beigemessen, denn „dieser absonderliche Vorname stimmte nicht schlecht zu seinem Äußeren“ (GW II, 170):

Option seiner Existenz literarisch verabschiedete, indem er das Schicksal einer seiner Figuren übertrug. (Zur Zweiteilung, die Thomas Mann in seinen Romanfiguren vornahm, vgl. Kap. 2.2 sowie Kap. 6.1.4, zum Motiv des Wegscheids siehe ausführlich Kap. 6.6.3).

¹³⁵ Vgl. Victor A. OSWALD jr.: Full Fathom Five. Notes on Some Devices in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: *The Germanic Review* 24 (1949), S. 274-278, hier S. 274.

¹³⁶ Beispielsweise bietet DILL eine Erklärung für den Namen Settembrini (H. J. DILL: Zur Erklärung des Namens Pfeiffering in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: *Germanic Notes* 2 (1971), S. 34), wobei er sich an WEIGAND anlehnt. (Hermann J. WEIGAND: *Thomas Mann's Novel „Der Zauberberg“*. New York 1933, S. 11). Zum Beleg dient ein Brief Thomas Manns an Harry W. Rudman vom 24.3.1950: „The name Settembrini had indeed its origin in a historical association, and [...] its choice was connected with the revolutionary date of the ‚venti settembre‘. However, it is entirely possible that also a direct reference to Luigi Settembrini played into it.“, zit. n.: Heinz SAUERESSIG: Die Entstehung des Romans „Der Zauberberg“. Biberach an der Riss 1965, S. 12. Überzeugender sind dagegen die Ausführungen von Helmut KOOPMANN: Wer ist Settembrini? Über Namen und Identität einer Figur aus Thomas Manns „Der Zauberberg“, in: *Davoser Revue*, Jg. 69, Nr. 3 (1994), S. 24-27. Vgl. Kap. 6.6.2.

Aber erstens lag nicht die geringste Nötigung zur Namengebung vor, da kein Gedanke daran war, daß der Gegenstand je zur Sprache gebracht werden konnte, – dazu eignete er sich nicht und verlangte auch nicht danach. Und zweitens bedeutet ein Name ja, wenn nicht Kritik, so doch Bestimmung, das heißt Unterbringung im Bekannten und Gewohnten, während Hans Castorp doch von der unbewußten Überzeugung durchdrungen war, daß ein inneres Gut, wie dieses, vor solcher Bestimmung und Unterbringung ein für allemal geschützt sein sollte. (GW II, 171)¹³⁷

Wie sich MAAR zufolge „mittlerweile gezeigt hat, kommt man weit damit, Thomas Manns ‚Zauberberg‘ wie auch die anderen Romane über die Namen zu lesen – Karen, Anton, Peeperkorn, Knut, Ziemßen, Holger.“¹³⁸ Wurde der Namensnennung auch in der *Joseph-Tetralogie* eine außerordentliche Bedeutung beigemessen,¹³⁹ arbeitete er später im *Felix Krull* mit wirklicher Namenskomik, indem er beispielsweise dem Professor aus Lissabon den Namen „Kuckuck“ verlieh. Die Irritation, die Krull bei der gegenseitigen Vorstellung empfindet, zielt auf die Wirkung ab, die in Thomas Manns Fall die Nennung

¹³⁷ Eine herausragende Funktion hat der Name auch bei der Annäherung Castorps an Clawdia, indem er bei Fräulein Engelhart nach dem Namen seiner Angebeteten fragt: „Von Hause aus hat sie einen anderen Namen, einen russischen und keinen französischen, einen auf -anow oder -ukow, ich habe ihn schon gewußt und nur wieder vergessen; wenn Sie wollen, erkundige ich mich danach; es gibt sicher mehrere Personen hier, die den Namen kennen.“ (GW II, 192f.) Nachdem die Lehrerin tatsächlich Kenntnisse eingeholt hatte, ließ Hans Castorp „sich den Namen wiederholen und buchstabieren, bevor er ihn auffaßte. Dann sprach er ihn mehrmals nach, indem er dabei mit rotgeäderten Augen zu Frau Chauchat hinüberblickte und ihn ihr gewissermaßen anprobierte. ‚Clawdia‘, sagte er ‚ja, so mag sie wohl heißen, es stimmt ganz gut.‘ Er machte kein Hehl aus seiner Freude über die intime Kenntnis und sprach jetzt nur noch von ‚Clawdia‘, wenn er Frau Chauchat meinte.“ (GW II, 196)

¹³⁸ Weiter heißt es: „Der Name der Hauptfigur ist mehrfach determiniert, Hans Castorp ist der deutsche Hans, der Märchenhans, Andersens Tölpel-Hans, er ist Pollux-bedürftiger Castor, selbst der Pastor, der er gern geworden wäre, läßt sich ihm entlösen, und was nicht noch.“ (Michael MAAR: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. Frankfurt/M. 1997, S. 249). Zur Herkunft des Namens Castorp vergleiche auch Günter SCHWARBERG: *Es war einmal ein Zauberberg. Eine Reportage aus der Welt des deutschen Zauberers Thomas Mann*. Hamburg 1996, S. 51-54.

¹³⁹ Gleich zu Beginn gibt der Erzähler einen Hinweis darauf, denn „zum fünften- und sechstenmal nennen wir seinen Namen und mit Befriedigung; denn *um den Namen steht es geheimnisvoll*, und uns ist, als gäbe sein Besitz uns Beschwörerkraft über des Knaben zeitversunkene, doch einst so gesprächig-lebensvolle Person“ (GW IV, 10). Und nur wenig später ist in beschwörendem Tonfall die Rede von „Unkenntnis der Ruhe, Fragen, Horchen und Suchen, ein Werben um Gott, ein bitter zweifelvolles Sichmühen um das Wahre und Rechte, das Woher und Wohin, *den eigenen Namen*, das eigene Wesen, die eigentliche Meinung des Höchsten [...]“. (GW IV, 50) [Beide Hervorhebungen durch den Verf.].

seines eigenen Nachnamens hervorgerufen haben mag.¹⁴⁰ Allerdings hat er nirgendwo sonst so prononciert seinen eigenen Namen eingebracht wie im *Doktor Faustus*, wo an zahllosen Stellen das Wort „Mann“ vorkommt. Diese überhäufige Nennung kann kaum Zufall sein, da in keinem anderen Werk so viel „von ihm selbst“ die Rede ist wie im *Doktor Faustus*. Selbst als Zeitblom versucht, seine Selbstzweifel zu zerstreuen, lautet seine Rechtfertigung, er habe „diese Aufzeichnungen ja mit dem Ausdruck des Zweifels begonnen, ob ich der rechte Mann sei für meine Aufgabe.“ (GW VI, 204) Auf die merkwürdige Homonymie seines Namens wird im Roman jedoch auch direkt angespielt: Während historisierende Namen wie „Deutschlin“ oder „Teutleben“ die Nationalität anklingen lassen, bezeichnet Fitelberg den Namen des Schriftstellers France als „nationalistischer nom de guerre. Ein deutscher Schriftsteller könnte sich nicht gut ‚Deutschland‘ nennen, so nennt man höchstens ein Kriegsschiff. Er müßte sich mit ‚Deutsch‘ begnügen, – und da gäbe er sich einen jüdischen Namen, – oh, la, la!“ (GW VI, 541) In diesem Sinne musste Thomas Mann sein eigener Name stets als humanistischer „nom de guerre“ vorgekommen sein.

Insgesamt ist Thomas Mann in seinem schriftstellerischen Werk bei der Vergabe von Namen nicht anders verfahren als bei der Gestaltung seiner Romanfiguren überhaupt. Er hat sie nicht frei erfunden oder willkürlich ausgedacht, sondern dem wirklichen Leben entnommen und „beseelt“.¹⁴¹ In einem Brief an Albert Moeschinger vom 22.3.1948 kommt seine Meinung zum Ausdruck, wonach dieses Verfahren denkbar einfach sei, denn „der Gebrauch wirklicher Namen, sonderbar und selbst anstößig wie er berühren mag, hängt mit dem Memoiren-Charakter des Buches und der ihm eingeborenen Neigung zur Wirklichkeits-Montage zusammen.“ (DüD III, 154)¹⁴² So war ihm der Name Adrian Leverkühns durch die Bekanntschaft mit einer realen Person vertraut: Sein offizieller Vormund, der nach dem Tode seines Vaters die Familienangelegenheiten regelte und den Nachlass verwaltete, hieß August Otto

¹⁴⁰ Schon in den frühesten Erzählungen sind Johannes Friedemann, Dunja Stegemann und Paolo Hofmann, um einen Begriff von MAAR zu gebrauchen, „Ich-Agenten, die das autobiographische Siegel schon im Namen tragen“. (Vgl. Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 44). Dazu gehört im späteren Werk auch die Figur des Schridaman aus der indischen Erzählung *Die vertauschten Köpfe* (vgl. MAAR, ebd., S. 74). Zu den „Ich-Agenten“, die sich durch Thomas Manns gesamtes Werk ziehen, siehe auch Kap. 5.3.

¹⁴¹ Selbst noch eine entlegene Nebenfigur wie „Mathilde Spiegel“ trägt den Namen einer ehemaligen Nachbarin Thomas Manns im Haus Breite Straße in Lübeck, welches später von einem gewissen Konsul Peter Hinrich Rodde aufgekauft wurde, dessen Name wiederum der Senatorenwitwe im *Doktor Faustus* übertragen wurde (vgl. Klaus JODEIT: „Die verrückte Spiegel“, in: Thomas Mann, geboren in Lübeck. Hrsg. v. Jan Herchenröder u. Ulrich Thoemmes f. d. Thomas-Mann-Gesellschaft in Lübeck z. 100. Geburtstag. Lübeck 1975, S. 97-101, insbes. S. 99).

¹⁴² Auffallend ist, dass Frau Senatorin Rodde im *Doktor Faustus* keinen Vornamen hat, wie auch im *Felix Krull* die Mutter des Protagonisten nicht bei ihrem Vornamen genannt wird: „‚Krull!‘ hub mein Pate an (in bequemer Freundschaftlichkeit pflegte er auch meine Mutter lediglich mit Nachnamen anzureden).“ (GW VII, 331)

Leverkühn.¹⁴³ Da mochte es, wie VAGET festgestellt hat, nahe gelegen haben „die weitgehend autobiographische Hauptgestalt nach jenem Manne zu benennen, dem aufgrund seiner vom Vater sanktionierten Vormundschaftsrolle eine Art von Stellvertretungsfunktion für die eigene Existenz zugeschrieben werden konnte.“¹⁴⁴ MENDELSSOHN wies jedoch bereits darauf hin, dass dieser bis auf den Namen nichts mit der literarischen Figur gemein hat.¹⁴⁵ Demgemäß erklärt Thomas Mann am 29.10.1948 Leonhard Grisebach, er sei „nie mit dem Herrn in Berührung gekommen“, und erläutert, „daß mir bei der Namengebung für die Hauptfigur meines Romans keine Person und keine Familie vorgeschwebt hat, sondern eben nur der Name, der ja einen gewissen symbolischen Anklang (die Verbindung von Leben und kühn) besitzt und mir rein gefühlsmäßig für die Figur passend schien“. (DüD III, 193)

Die „Verbindung von Leben und kühn“ sowie die Assoziation eines „hochprekären und sündigen Künstlerlebens“, die Thomas Mann an dem Namen gereizt hatte, geht auf Nietzsche und dessen Formulierung „gefährlich leben“¹⁴⁶ zurück. Dabei bleibt der Name Leverkühn nicht von einem Wortspiel verschont. Saul Fitelberg wandelt ihn in seiner weltmännischen Weise ab, „indem er den Namen auf der dritten Silbe betonte, so, als würde er Le Vercune geschrieben.“ (GW VI, 528) Auch auf die Formulierung des Untertitels wirkte sich der Name maßgeblich aus, wie Thomas Mann an Agnes E. Meyer am 13.9.1944 schrieb:

Es mußte nämlich, des Klanges wegen, das Wort ‚Leben‘ von dem Namen ‚Leverkühn‘ möglichst weit getrennt werden. Darum zu der Charakterisierung ‚Tonsetzer‘ auch noch die Bezeichnung ‚deutsch‘. Ich war aber im Grunde immer darauf aus, dies Wort in den Titel aufzunehmen, weil das Deutsche, das unselig dämonisch und tragisch Deutsche, zur Grund-Conception des Buches gehört und seinen tiefsten Gegenstand bildet. (DüD III, 29)

Der Vorname hingegen stand ursprünglich keineswegs fest. Thomas Mann erwog Adrian, Andreas und Anselm (vgl. GW XI, 163), bevor er sich endgültig

¹⁴³ Darüber hinaus wurde, als die „Gesellschaft von Freunden der Lübecker Stadtbibliothek“ Thomas Mann an dessen 50. Geburtstag zu seinem Ehrenmitglied ernannte, die entsprechende Urkunde von Amtsgerichtsrat August Leverkühn unterzeichnet. (Vgl. Richard CARSTENSEN: Thomas Mann – sehr menschlich. Streiflichter – Schlaglichter geworfen von Richard Carstensen. 2. Aufl. Lübeck, Zürich 1975, S. 48).

¹⁴⁴ Hans Rudolf VAGET: Frau von Tolna. Agnes E. Meyer und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Zeitgenossenschaft. Zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. a. Frankfurt/M. 1987, S. 140-153, hier S. 142f.

¹⁴⁵ Vgl. Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil. Frankfurt/M. 1975, S. 135f.

¹⁴⁶ Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 3, S. 526.

für Adrian entschied.¹⁴⁷ Entstand dadurch eine ähnliche Mischung von nordischen und südländischen Elementen wie schon bei „Tonio Kröger“, wird damit ebenso die Thematik der früheren Werke angedeutet, so wie auch die Gestaltung der äußeren Züge von Leverkühns Mutter nach Dürers „Bildnis einer Deutschen in Venedig“ in ähnlicher Weise auf diese Ambivalenz zurückverweist.¹⁴⁸

Adrian ist nicht nur, wie Erich Kahler bemerkt, „ein zugleich romantischer und papistischer Name: Hadrian“¹⁴⁹, es gibt darüber hinaus noch weitere, versteckte Hinweise auf die mögliche Herkunft des Vornamens für den Protagonisten des *Doktor Faustus*: Zum einen heißt die Figur des „Spaniers Armado“ in Shakespeares „Love’s Labour’s Lost“, nach der Leverkühn eine Operette komponiert und die im Roman auch namentlich erwähnt wird (GW VI, 293), mit vollem Namen Don Adriano de Armado,¹⁵⁰ zum anderen berichtet Thomas Mann in seinem Brief an Karl Kerényi vom 3.12.1945 dem Adressaten über seine Lektüre von dessen Werk über „Bachofen und die Zukunft des Humanismus“¹⁵¹, dass „ich jetzt bei Ihnen wieder von seiner dichterischen Idee sumpfiger Stofflichkeit und der Wasserpflanzen und Sumpfffauna-Symbolik las ...“. (Br II, 461)¹⁵² Das darin befindliche „Intermezzo über Nietzsche und

¹⁴⁷ In einem Tagebucheintrag vom 27.6.1943 heißt es: „Vormittags die deutsche Sendung zu Ende geschrieben, mir nahegehend, nicht zuletzt weil einer der exekutierten Münchener Studenten Adrian hieß.“ (Tb V, 593) Dabei handelt es sich um einen Irrtum seitens Thomas Mann, denn kein Münchener Student, der Mitglied der „Weißen Rose“ war, hieß Adrian. (Vgl. Hans Rudolf VAGET: Thomas Mann und der deutsche Widerstand. Zur Deutschland-Thematik im „Doktor Faustus“, in: Exil und Widerstand. Hrsg. v. Claus-Dieter Krohn u. a. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. München 1997 (Exilforschung 15), S. 88-101, hier S. 89).

¹⁴⁸ In einer Einführung zu einer Brentano-Ausgabe, die Thomas Mann nachweislich für die Arbeit am *Doktor Faustus* benutzt hatte, fand er ein Vorbild für diese Problematik: „Clemens Brentano wurde am 8. September 1778 in Ehrenbreitstein geboren, das Kind einer ungleichen Ehe, in der italienisches mit deutschem Blut zusammenkam, und wo die entgegengesetzten Charaktere der beiden Gatten nur schwer zu leidlicher Eintracht gelangten ... Die angeborenen Gegensätze werden bei Clemens durch die uneinheitliche Erziehung verschärft.“ (Hermann Todsen (Hrsg.): Clemens Brentano Gedichte. München 1907, S. 5). Vgl. dazu ausführlich Reinhard MAYER: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8), S. 3. Zur Rolle Brentanos vgl. auch Kap. 6.1.3, zur Thematik der Sehnsucht nach dem Süden im *Doktor Faustus* siehe Kap. 6.3.2.

¹⁴⁹ Erich von KÄHLER: Säkularisierung des Teufels, in: Die Neue Rundschau 59 (1948), S. 185-202, hier S. 193.

¹⁵⁰ Vgl. Ulrich KINZEL: Die Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Frankfurt/M. u. a. 1988 (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts 8), S. 63.

¹⁵¹ Karl KERÉNYI: Bachofen und die Zukunft des Humanismus. Mit einem Intermezzo über Nietzsche und Ariadne. Zürich 1945, S. 22.

¹⁵² Auch abgedruckt in: Thomas Mann – Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. Hrsg. von Karl Kerényi. Zürich 1960, S. 123.

Ariadne“ mochte ihm nicht nur den Ariadne-Mythos, sondern auch den Namen empfohlen haben, der in anagrammatischer Vertauschung den Vornamen Adrian ergibt.¹⁵³

Auch der Name Serenus Zeitblom lässt verschiedene Deutungen zu. „Serenus“ lässt zunächst an einen heiteren Menschen denken, während die Nachsilbe „-blom“ die Assoziation „bleiern, schwer“ hervorruft und sogleich einen Gegensatz schafft. Auf seine Rolle als Chronist hingegen wird durch die Silbe „Zeit“ angespielt. Dabei hatte Thomas Mann den Namen des Malers Bartholomäus Zeitblom, der von 1455 bis 1518 lebte, auch den Briefen Martin Luthers entnommen, wie er Erich Fetter am 6.3.1949 erläuterte:

Sagen Sie doch Ihrem Korrespondenten, daß er sich über die Symbolik der Namen im Faustus nicht allzusehr den Kopf zerbrechen soll. Es handelt sich fast in keinem Fall um eigentliche Symbolik, sondern vielmehr um eine Auswahl, die mir rein dekorativ und stimmungsmäßig dem Buch am angemessensten schien, und so ist der Name des Erzählers Zeitblom nichts weiter, als ein guter, alter, weit ins deutsche Leben zurückreichender Name, der zum Beispiel in Luthers Briefen eine Rolle spielt. (DüD III, 226)¹⁵⁴

Nach Thomas Manns Darstellung sei dieser wie alle anderen Namen also nur „dekorativ und stimmungsmäßig“ interessant, da er lediglich die Atmosphäre illustrieren helfen sollte.¹⁵⁵ In Wahrheit stellt er aber durch den Gegensatz „heiter“ und „schwer“ zusammen mit dem expliziten Hinweis auf die „Zeit“ geradezu den Modellfall eines sprechenden Namens dar, indem er einen Chronisten seiner Zeit bezeichnet, der eine düstere Geschichte erzählt und gleichzeitig – zumindest nach des Autors Intention – gleichsam unfreiwillig durchheitert.

¹⁵³ Wohl unrichtig ist dagegen GRETHERS Verbindung zwischen „Adorno“ und „Adrian“ (vgl. Ewald GRETHER: Experimentelle Musik. Zur Problematik der schöpferischen Existenz, in: Die Kommenden, 16. Jg. Nr. 4, Febr. 1962, S. 6). Siehe auch Hansjörg DÖRR: Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F., Bd. 11 (1970), S. 285-322, hier S. 299.

¹⁵⁴ Ehefrau Katia pflichtet ihrem Mann natürlich bei: „Aber Sie müssen sich da sehr vor zu großen Verallgemeinerungen hüten. Symbolik mag gewiss eine Rolle gespielt haben, einschlägige Lexika besaß er überhaupt nicht.“ (Katia Mann, Brief vom 30.06.1967, zit. n. Doris RÜMMELE: Mikrokosmos im Wort. Zur Ästhetik der Namengebung bei Thomas Mann. Bamberg 1969, S. 332).

¹⁵⁵ Bis in welche Einzelheiten hinein dies der Fall ist, zeigt etwa das Beispiel der Randfigur Luca Cimabue. Der Geselle bei Leverkühns Onkel (GW VI, 55) trägt den Namen eines Florentiner Malers (um 1240/45-1302). (Vgl. Gertrud HÖHLER: Der Verdammte, üppig im Fleisch. Ein Bildfund in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Euphorion 62 (1968), S. 405-414, hier S. 408). Ein gänzlich anders gelagerter Fall ist die Tatsache, dass Leverkühn in seinem Pfeifferinger Heim in einem Bernheimer-Stuhl ruht (GW VI, 473); Bernheim ist der Name eines Mittelalter-Historikers (1850-1942) (vgl. Gertrud HÖHLER, ebd., S. 409).

6.3.2 Anschauungsstützen

Neben den sprechenden Namen, die entweder die Atmosphäre des Romans ausgestalten helfen oder aber einen komischen Effekt erzielen sollten, gibt es im *Doktor Faustus* aber auch reale Zeitgenossen aus dem erweiterten Umfeld Thomas Manns, die unter ihrem eigenen Namen auftreten. Auch hier konnte er sich auf sein großes Vorbild Goethe berufen, der zwar an wenig prominenter Stelle, dafür aber umso prononcierter schrieb: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen.“¹⁵⁶ Dazu gehören im *Doktor Faustus* beispielsweise die Dirigenten Otto Klemperer und Bruno Walter, Volkmar Andreae¹⁵⁷ und der Musikkritiker der „Neuen Zürcher Zeitung“, Dr. Willi Schuh. In diese Sphäre der konkreten historischen Wirklichkeit, vor deren Hintergrund die fiktive Realität des Romans sich entfaltet, gehören auch die Donaueschinger Festspiele für Neue Musik und die „Salomé“-Premiere unter der Leitung von Richard Strauss in Graz, die Leverkühn besucht. Ebenso wurde die befreundete Familie Reiff in Zürich,¹⁵⁸ bei der Thomas Mann seinen Helden logieren und Marie Godeau kennenlernen lässt, „sogar mit Namen im ‚Doktor Faustus‘ geschildert“, wie seine Frau Katia bestätigt; als sei dies eine Selbstverständlichkeit, fügt sie hinzu: „Es gehörte zur Technik des Romans, sich derartige Direktheiten ein paarmal zu erlauben.“¹⁵⁹ Ähnlich empfand Thomas Mann offenbar selbst, wie er am 14.12.1946 gegenüber seiner Tochter Elisabeth Borgese-Mann erläutert, denn „ohnehin kommen schon alle Leute darin vor, z. T. mit Namensnennung, wie Reiffs in Zürich. Ganz einfach.“ (Br II, 517/ DüD III, 79)¹⁶⁰

Derart erreichen die „Äußerungen des Künstlers gelegentlich eurer“, wie Thomas Mann in *Bilse und ich* die Verwendung von Realität in seinem fiktiven

¹⁵⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Il Conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni* (Rez., Milano 1820), in: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur II* (Berliner Ausgabe Bd. 18). Hrsg. v. Siegfried Seidel. Berlin, Weimar 1972, S. 200-214, hier S. 208.

¹⁵⁷ Zur persönlichen Bekanntschaft Thomas Manns mit Volkmar Andreae sowie zu dessen Erwähnung im *Doktor Faustus* vgl. Thomas SPRECHER: *Thomas Mann in Zürich*. München 1992, S. 82.

¹⁵⁸ Zur persönlichen Bekanntschaft Thomas Manns mit Familie Reiff, deren Salon in Zürich sowie zu dessen Darstellung im *Doktor Faustus* vgl. Thomas SPRECHER: *Thomas Mann in Zürich*. München 1992, S. 107-109.

¹⁵⁹ Katia MANN: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 104.

¹⁶⁰ Dass es sich nicht immer ganz so einfach verhält, zeigt sich am Beispiel von Carl Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm, dessen kompromittierende Geschichte in der Figur des Barons von Gleichen-Rußwurm im Roman genüsslich ausgebreitet und nacherzählt wird. (Vgl. dazu Hermann WEIGAND: *Zu Thomas Manns Anteil an Serenus Zeitbloms Biographie von Adrian Leverkühn*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), S. 476-501).

Werk nannte, im *Doktor Faustus* ein außerordentliches Ausmaß. Das breite Spektrum an konkreten Modellen für die Montage der Romanfiguren reicht vom engsten Verwandtenkreis über seine Jugendliebe bis hin zu flüchtigen Bekanntschaften und entlegenen Vorbildern. Bei der konkreten Gestaltung seiner Randfiguren im Roman griff er also nicht nur auf tradiertes Kulturgut in Form von Literatur oder Malerei zurück, sondern verwendete lebende Vorbilder mit der gleichen Selbstverständlichkeit als Material. Wie MAYER vorgeschlagen hat, lassen sich die Romanfiguren – je nach dem Grad ihrer Orientierung an der Wirklichkeit – in drei verschiedene Gruppen einteilen:¹⁶¹

Die erste Gruppe umfasst eben jene realen Zeitgenossen Thomas Manns, die er persönlich auftreten ließ. Die wichtigste und zahlenmäßig größte Gruppe unter den Romanfiguren bilden diejenigen, die unter einem fremden Namen auftreten, aber nach konkreten, lebenden Vorbildern gestaltet sind und so durchaus im Sinne eines Schlüsselromans eindeutig identifizierbar sind. Die dritte Gruppe setzt sich aus jenen imaginären Figuren zusammen, die lediglich einzelne, wenn auch für das thematische Gefüge des Romans wichtige Züge von verschiedenen literarischen oder historischen Vorbildern tragen. Während beispielsweise die Figur des Akademikers Ehrenfried Kumpf als Luther-Parodie zu identifizieren ist, bildete für den Hallenser Philosophen Nonnenmacher der Theologe Schleiermacher das Vorbild. Zudem sind die Eltern Leverkühns etwa nach Bildnissen Dürers gestaltet.¹⁶² In einem Brief an Hans Ulrich Staeps vom 9.6.1952 schreibt Thomas Mann:

Was den ‚Faustus‘ betrifft, geehrter Herr Staeps, so kann ich Ihren Fund nur als vollkommen richtig bestätigen. Manche Figuren des Buches sind nach dem Leben gezeichnet. Aber da es sozusagen immer mit einem Fuß im deutschen 16ten Jahrhundert steht, so habe ich damals viele Bilder aus der Zeit, namentlich solche von Dürer angeschaut, und die Physiognomie der Eltern Adrians sind dem Melanchthon und der ‚jungen Deutschen aus Venedig‘ nachgebildet, die des Onkel-Instrumentenmachers dem ‚Baumeister Hieronymus von Augsburg‘.¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. Hans MAYER: Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Frankfurt/M. 1980, S. 272f.

¹⁶² In Ernst BUSCHORS im Jahre 1947 veröffentlichten Studie über „Das Porträt“ finden sich auch Aussagen über Albrecht Dürer – beispielsweise sei das „Selbstbildnis“, in dem Dürer sich als Christus stilisiert, „gewissenhafteste Modellstudie“ und „zugleich tiefste Schauung in persönlichstes Leben und objektive Darstellung einer überpersönlichen geistigen Welt, die das Persönliche stiftet, den hohen Bildnissen der Antike in ihrem Wesen vergleichbar“. (Ernst BUSCHOR: Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden. München 1960, S. 47). Zu den Christusfigurationen im Werk Thomas Manns, der den Dürerschen „Schmerzensmann“ als Vorlage für die Schilderung Leverkühns verwendete, siehe ausführlich Friedhelm MARX: „Ich aber sage Ihnen ...“ Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt/M. 2002 (Thomas-Mann-Studien 25), S. 231-301.

¹⁶³ Unveröffentlicht. Thomas-Mann-Archiv Zürich, hier zit. n. Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975, S. 359.

Tatsächlich trägt der Vater Jonathan die äußeren Züge von Dürers Melanchthon-Porträt, wodurch sich nicht nur die Physiognomie der Person herstellt: Gleichzeitig wird der Charakter durch den Bezug auf den Versuch, Reformation und Humanismus zu verbinden, als Inbegriff für verschenkte deutsche Möglichkeiten gekennzeichnet.¹⁶⁴ Ähnlich verhält es sich mit Leverkühns Mutter Elsbeth, für die Dürers „Bildnis einer Deutschen aus Venedig“ als Vorlage diente.¹⁶⁵ Durch den dezenten Hinweis auf Italien steht sie – wie auch die Verlegung des Kaisergrabes Ottos III. nach Kaisersaschern – für Weltoffenheit sowie für Deutschland-Überdruß und Sehnsucht nach dem Süden. Zudem wird dadurch eine Vorausdeutung auf die Spaziergänge in Palestrina sowie die Ereignisse bei der Familie Manardi gegeben. Die Abbildungen der Werke Dürers, die als Vorlage für zahlreiche Personen und Szenerien im *Doktor Faustus* dienten, verdankte Thomas Mann Wilhelm Waetzoldts Monographie „Dürer und seine Zeit“, die ihm einen reichhaltigen Fundus für die bildhafte Gestaltung des Romans bot. Die relativ unbedeutende Romanfigur des Dürer-Forschers und Kunsthistorikers Dr. Gilgen Holzschuher bildet eine kleine Reminiszenz an Waetzoldt.¹⁶⁶

Gleichwohl hat Holzschuher mehrere mögliche Vorbilder. Dazu zählen etwa Erwin Panofsky, der nicht nur eine Arbeit über gotische Architektur verfasst, sondern sich auch als Dürer-Gelehrter einen Namen gemacht hatte, und Heinrich Wölfflin, der als Nachfolger seines Lehrers Jacob Burkhardt Professor in Basel war.¹⁶⁷ Der Name wiederum geht auf Hieronymus Holzschuher zurück, den Dürer 1526 porträtierte.¹⁶⁸ So finden sich im *Doktor Faustus* auch auf der Ebene der Namen verschiedene Hinweise auf die Dürer-Sphäre, die im Roman entfaltet wird. Baptist Spengler, der sich wie Leverkühn mit Syphilis infiziert hat, verdankt seinen Namen nicht allein Oswald Spengler, sondern auch Lazarus Spengler, der zu Lebzeiten Dürers Stadtsekretär in Nürnberg und Protagonist der Reformation war. Der Vorname von Zeitbloms Vater Wolgemut wiederum stammt von keinem geringeren als von Dürers Lehrer Michael Wolgemut, dessen Porträt 1516 entstand. Ebenfalls aus Dürers Leben und Werk entnommen ist der Familienname Scheurl, deren Wappen Dürer entwarf.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Wilhelm HOLTHUSEN/ Adalbert TAUBNER: Dürers „Philipp Melanchthon“ und „Bildnis einer jungen Frau“ als visuelle Vorbilder für die Eltern von Adrian Leverkühn in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Die Waage, Jg. 3, Nr. 2 (1963), S. 67-69.

¹⁶⁵ Zur Mischung von nordischen und südlichen Elementen vgl. Kap. 6.3.1.

¹⁶⁶ Von Waetzoldt existiert eine kunsttheoretische Schrift über „Die Kunst des Porträts“ aus dem Jahre 1908. Unklar bzw. ungewiss ist, ob diese Schrift Thomas Mann bekannt war. Vgl. Kap. 3.1.

¹⁶⁷ Vgl. Walter REHM: Thomas Mann und Dürer, in: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Festschrift für Friedrich Maurer zum 65. Geburtstag am 5. Januar 1963. Stuttgart 1963, S. 478-497, hier S. 484.

¹⁶⁸ Willibald Pirckheimer seinerseits, den Zeitblom in Zusammenhang mit der Zerstörung Nürnbergs erwähnt, ist von Dürer zwei Mal, nämlich in den Jahren 1503 und 1524 gemalt worden.

¹⁶⁹ Vgl. Jeffrey MEYERS: Dürer and Mann's Doctor Faustus, in: Art International, Jg. 17, Nr. 10 (Oktober 1973), S. 56-60, 63-64, hier S. 57.

Die altdeutsche Kunstwelt um 1500 bildet vor allem wegen der deutlichen Präsenz Albrecht Dürers einen Quellbereich des Romans. Obwohl diese Quelle nicht nur von BERGSTEN nicht erwähnt, sondern auch sonst bislang wenig beachtet wurde, hat Thomas Mann die Beziehung zwischen der von Dürer stammenden Melancholie-Topik und der Faustthematik aller Wahrscheinlichkeit nach von Carl Gustav Carus und dessen Analyse von Dürers „Melencholia“ entnommen.¹⁷⁰ Wie MEYERS festgestellt hat, kann der Einfluss Dürers auf Thomas Mann und speziell den *Doktor Faustus* dahingehend zusammengefasst werden, dass

Mann has a special sympathy with Dürer, the archetypal German artist, and he employs Dürer's work and personality in the context of the Reformation as a model for the modern artist, Adrian Leverkühn. By using Dürer's age, his city, his house, his study, his friends, his style, his art, his creative genius, his melancholia and his apocalyptic vision, Mann is able to suggest that in spite of the contemporary barbarity Serenus records, there still remains some continuity in our experience and in our relationship to the past, even if history is merely an eternal recurrence of madness and destruction.¹⁷¹

Auch Persönlichkeiten wie Tilman Riemenschneider und Bartholomäus Zeitblom, der dem Erzähler seinen Namen leiht, gehören zur atmosphärischen Grundebene des Motivgefüges.¹⁷² Entsprechend ablehnend reagierte Thomas Manns auf die Renaissance-Welt, die sein Bruder Heinrich in den „Göttinnen“ entworfen hatte, wie RITTER-SANTINI schreibt:

Gerade diese Abwesenheit einer ‚deutschen‘ Welt, der Reigen der bemalten Hetären und Madonnen anstelle der Dürer’schen Strenge des Ritter, Tod und Teufel, ließ die bittere Irritation des Bruders Thomas laut werden. Doch wie traditionell und konventionell wirkt dagegen dessen Gebrauch Dürer’scher Stiche und alter Bilder, die er im Faustus und im Erwählten als Anschauungsstützen heranzieht, um seiner Darstellungskraft

¹⁷⁰ SCHMIDT hat darauf aufmerksam gemacht, dass auch Goethe bei der Gestaltung seiner Faust-Figur als melancholischen Charakter Anleihen bei Dürer machte, indem er beispielsweise die bedrückende Enge seines Studierzimmers thematisierte. (Vgl. Jochen SCHMIDT: Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt. Gerhard Kaiser zum 70. Geburtstag, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, Bd. 41 (1997), S. 125-139).

¹⁷¹ Jeffrey MEYERS: Dürer and Mann's Doctor Faustus, in: Art International, Jg. 17, Nr. 10 (Oktober 1973), S. 56-60, 63-64, hier S. 63.

¹⁷² REHM nennt die Dürerschen Vorlagen für Thomas Manns Romandarstellungen ohne Rücksicht darauf, ob es sich um Personen, Orte oder ideelle Konzeptionen wie das „Magische Quadrat“ handelt, „Zitate“ und „Integrierungen“. (Vgl. Walter REHM: Thomas Mann und Dürer, in: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Festschrift für Friedrich Maurer zum 65. Geburtstag am 5. Januar 1963. Stuttgart 1963, S. 478-497, hier S. 489f.). Zum Namen „Zeitblom“ vgl. ausführlich Kapitel 6.3.1.

die erwünschte Kostbarkeit und Präzision zu geben. Thomas Manns Wahl von Bildmaterial hat dokumentarischen Wert für das Werk, verrät jedoch keine erzieherische Absicht. Als elegante, feinsinnige Beschreibung schafft sie keine zweite Realitätsebene des Textes und bedeutet lediglich eine vorgeformte Fixierung der Imagination für treue Bildungsbürger.¹⁷³

Hier irrt RITTER-SANTINI, denn sehr wohl schaffen die Bildzitate Thomas Manns eine zweite Realitätsebene: Sie tragen nicht nur zur Evozierung der Zeitebene des 15. Jahrhunderts bei, sondern konstituieren auch allgemein die historische Durchlässigkeit des Stoffes.¹⁷⁴ Und noch darüber hinaus werden bildnerische Vorlagen im Roman selbst thematisiert. Leverkühns „Apocalipsis“ wird nicht nur von Zeitblom ein „Fresko“ genannt (GW VI, 475) und als „tönendes Gemälde“ bezeichnet (GW VI, 476). Die „Apocalipsis“ folgt im Detail Michelangelos „Jüngstem Gericht“, wie auch der Roman selbst noch eine Anspielung verwendet, indem im Schlussabsatz Deutschland „von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem anderen ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung“ stürzt. (GW VI, 676)¹⁷⁵

¹⁷³ Lea RITTER-SANTINI: Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“, in: Heinrich Mann 1871/1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973, S. 69-96, hier S. 95. Im Unterschied dazu gesteht sie Heinrich Mann einen verantwortungsvolleren Umgang mit bildender Kunst zu: „Heinrich Mann hatte nicht die Intention, die bildende Kunst lediglich als ornamentale, dekorative Hilfe zu gebrauchen, um seine Leser für das ‚Wunderbare‘ der lateinischen Kunst zu erziehen oder sie nach den Regeln der Poetik das Staunen zu lehren. [...] Heinrich Mann zitiert Kunst; er benutzt also bekanntes Material, von dem er erwarten kann, daß es innerhalb des optischen Gedächtnisses seiner Leser liegt. Seine Vorlagen sind fast immer auch ‚literarisch‘ berühmt, d. h. ihre Zitierbarkeit hat eine doppelte Legitimation: eine unmittelbare, die auf Kenntnis der figurativen Assoziationen beruht, und eine mittelbare, die auf das Vergnügen der literarischen Interpretationen der Leser rechnet.“ (RITTER-SANTINI, ebd., S. 73). Und weiter: „Dies ist eine konstante Sorge, die H. Mann trifft, wenn er seine Hilfsmittel wählt: die Aufschlüsselung darf nicht eine Vorbedingung für das Verständnis des Textes sein. Andererseits soll der Kenner nicht nur belanglose Detail-Ausschmückungen finden.“ (RITTER-SANTINI, ebd., S. 78f.). Interessant ist außerdem der Hinweis, dass auch *Die Göttinnen* Heinrich Manns in groben Zügen eine Faust-Thematik enthalten (vgl. RITTER-SANTINI, ebd., S. 84).

¹⁷⁴ Im Unterschied zu früheren Werken finden sich im *Doktor Faustus* zahlreiche Anspielungen auf bildende Künstler und deren Kunstwerke. Zu den erwähnten Malern zählen beispielsweise Tizian, Botticelli, Holbein und El Greco.

¹⁷⁵ Vgl. Gertrud HÖHLER: Der Verdammte, üppig im Fleisch. Ein Bildfund in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Euphorion 62 (1968), S. 405-414, hier S. 409f. HÖHLER irrt jedoch, wenn sie annimmt, Thomas Mann vermeide „hier entschieden die Bekanntgabe der Bildvorlage, die er seiner Bildvorlage zugrundelegt“ – er nennt das Vorbild ja sogar bei Namen (HÖHLER, ebd., S. 410). Zur Parallelführung der musikalischen Werke Leverkühns mit den literarischen Werken Manns vgl. Kap. 6.5.2.

6.3.3 Eine offene Wunde

Zwar stellt Katia Mann fest, ihr Mann habe „nie daran gedacht, was es für eine Wirkung auf Menschen hätte, die er mehr oder weniger als Modelle benutzt hatte. Er sagte mir auch immer mit Recht: ich habe den doch gar nicht gemeint. Ich habe Züge von dem benützt, die mir für diese Figur paßten.“¹⁷⁶ Hatte Thomas Mann bei der Figur des Musikagenten Saul Fitelberg ähnliche Schwierigkeiten empfunden wie einst bei der äußerlichen Gestaltung der Figur Peeperkorn, wies er in der *Entstehung des Doktor Faustus* souverän auf diesen früheren Fall der Porträtierung hin. Nicht zufällig gebraucht er fast wörtlich dieselben Formulierungen, mit denen er schon Gerhart Hauptmann zu beschwichtigen versucht hatte, denn „was mir noch fehlte, was ich so recht nicht mit Augen sah, war die Person, die Erscheinung des Mannes selbst“. Aus diesem Grund

[...] sprach ich meiner Frau von dieser kleinen und doch beschwerenden Sorge, die mich an die fernen Tage in Bozen erinnerte, als ich ratlos war, wie aus Mynheer Peeperkorn etwas Pittoreskes zu machen sei, – und die Befragte wußte Rat. Ungefähr, meinte sie, sei der Typ doch zur Hand, ich brauchte mich nur in allgemeinen Zügen an unseren alten Freund in New York, den ehemals in Paris tätigen Literatur- und Theateragenten S. C. (der freilich der Musik fernstand) zu erinnern, um für den ‚Weltmann‘ ein Gesicht zu haben. Sehr gut! Natürlich, das war er. Wie hatte ich nur daran nicht denken können! Auf geistige, steigernde Art nach der Natur zu arbeiten, ist das Allervergnüglichste, und der Klage über Unähnlichkeit würde ich schon, wie Liebermann, mit der Antwort begegnen können: ‚Das ist ähnlicher als Sie selbst!‘ – “ (GW XI, 279f.)

Die Art und Weise, wie er sowohl im Falle Fitelbergs, als auch rückblickend für die Verwendung Hauptmanns als Modell für die Figur des Peeperkorn seine Frau Katia verantwortlich macht, grenzt schon fast an einen vorsätzlichen Versuch, eventuelle „Mittäter“ zu verraten. Es ist, als versuche Thomas Mann durch die vorgebliche Komplizenschaft Katias, seinen eigenen Anteil „Schuld“ an der Verwendung Verwandter und Bekannter für die Gestaltung seiner Romanfiguren zu mindern. Immerhin sollte der Befürchtung, durch die rücksichtslose Porträtierung von Bekannten und Freunden erneut als Unmensch zutage zu treten, ursprünglich auch in der *Entstehung des Doktor Faustus* ausdrücklich begegnet werden. In einer gestrichenen Passage, die an Erörterungen über das „Porträt Rüdiger Schildknapps“ (GW XI, 202f.) angeschlossen hätte, heißt es: „Es fehlte nur, daß ich mit einem Buch, das mir selber beinahe ans Leben ging, auch noch Mitmenschen wehe tun müßte.“ (Tb VII, 941f.) Seiner Besorgnis, auch hier wieder den Schlüsselroman-Vorwurf

¹⁷⁶ Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 66. Zur Figurengestaltung im *Doktor Faustus* vgl. allgemein Margarete REHFELD-KIEFER: Grotteske Züge in der Personengestaltung des mittleren und späten Werkes Thomas Manns. Marburg/Lahn 1965 (Diss.).

abwehren zu müssen, verlieh er auch in seinem Brief an Erich von Kahler vom 15.12.1947 Ausdruck. In ähnlichem Wortlaut bezeichnet er dort das Buch als

[...] eine offene Wunde, und dabei muß es auch noch verdammt sein, Mitmenschen wehe zu tun, wie Pree oder Reisi. Ich habe ihnen lange Briefe geschrieben, um sie womöglich von bitterer Feindschaft abzuhalten. Das Unglück ist, daß der Teufel mir diese so nie erprobte Montage-Technik diktierte, bei der so viel Wirklichkeit, geistige und bürgerliche, aufs Gemälde geklebt wurde. (DüD III, 118)¹⁷⁷

Das Tagebuch spricht eine noch drastischere Sprache. Darin bezeichnet er am 18.7.1947 kurz nach der Fertigstellung des *Doktor Faustus* die rücksichtslose Porträtierung von Freunden und Bekannten in den Romanfiguren sogar als „Morde“ an den Vorbildern:

Mit K. über die ‚Morde‘ des Buches: Reisi, Annette, Preetorius, Geffcken. Schlimm, schlimm. Das rücksichtslos Autobiographische (unverleugnet) zusammen mit dem Montagehaften macht [?]. Der tief erregende Radikalismus des Ganzen. Jene ‚Morde‘ habe ich mit der Lungenoperation bezahlt, die mit dem Werk in unzweifelhaftem Zusammenhang stand. (Tb VII, 134)

Demgemäß richtete sich nach Erscheinen des Romans sein sorgenvolles Interesse nicht nur darauf, wie Presse und Kritiker reagieren, sondern auch darauf, was die Personen aus seinem sozialen Umfeld und vor allem die porträtierten Personen zu diesem Werk von „schonungsloser Offenheit“ sagen würden. Im Roman prophezeit der Teufel Leverkühn ein „Macht- und Triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut, – eingerechnet noch obendrein die kolossale Bewunderung für das Gemachte, die ihn sogar auf jede fremde, äußere leicht könnte verzichten lassen“. (GW VI, 306). Dagegen konnte „unser“ Thomas „Mann“ nicht so leicht auf „fremde, äußere Bewunderung für das Gemachte“ verzichten – ängstlich war er auf die Aufnahme seines Werkes durch Verwandte, Freunde, Bekannte und die Öffentlichkeit bedacht. Viele fürchteten, im Roman porträtiert worden zu sein, obwohl dies gar nicht zutraf. Zu ihnen gehörte beispielsweise Martin Gumpert, der das Modell für die Figur

¹⁷⁷ Interessant an dieser Passage ist nicht nur, dass Thomas Mann seinen Roman als „Gemälde“ bezeichnet, sondern auch der erneute Hinweis auf einen dämonischen Abgesandten, der am Werk beteiligt sei, wie er schon in *Bilse und ich* gegeben wurde. Siehe dazu ausführlich Kap. 4.3; vgl. auch Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 90. Ganz gleich, ob absichtlich geschehen, oder ob es sich um einen witzigen, zugleich aber bezeichnenden Satzfehler handelt: NEUMANN schreibt über die Verwendung von Vorbildern aus dem engsten Bekanntenkreis Thomas Manns: „Die autobiographische Schonungslosigkeit zieht viele in ihren Malstrom [sic!] [...]“. (Michael NEUMANN: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7), S. 161).

des Mai-Sachme im Roman *Joseph, der Ernährer* gewesen war¹⁷⁸ und an den Thomas Mann am 30.7.1946 schrieb, dass „diesmal nicht Sie, aber eine Menge anderer Leute vorkommen.“ (Br II, 497/ DüD III, 68)

Bereits am 11.10.1944 hatte er Agnes E. Meyer verraten, was er mit der Schilderung der gesellschaftlichen Ereignisse in München im Sinn gehabt habe, und erläutert, man dürfe „wohl bei alldem an den Novellisten in der alten Skizze ‚Beim Propheten‘ denken, von dem es heißt: ‚Er hatte ein gewisses Verhältnis zum Leben.‘“¹⁷⁹ (Br II, 393/ DüD III, 31) Dieser Novellist taucht im *Doktor Faustus* in der Figur des Daniel Zur Höhe wieder auf.¹⁸⁰ Zwar hatte Frederick Morgan zunächst Stefan George als Modell für diese Figur unter Verdacht gehabt, wurde aber von Thomas Mann am 23.4.1949 aufgeklärt, „that the figure was chiefly drawn after a live model, which, however, was only a pupil and disciple of Stefan George by the name of Derleth. By the way, the very same character already figures in an early short story of mine entitled ‚At the Prophet’s‘.“ (DüD III, 233) Auch am Beispiel dieser Figur erläuterte Thomas Mann in seinem Brief vom 1.4.1950 an Otto Reeb seine Vorstellung vom Romanpersonal und beteuerte seine Unschuld - als ob er gar nichts dafür könne, wenn eine Person im Roman porträtiert werde:

So kam es, daß sich mir unwillkürlich eine Figur wie der Dichter Zur Höhe mit ihren an Derleth erinnernden Zügen unter die bedrohlichen, prae-faschistischen Gestalten des Romans drängte. Ganz gewiß ist Zur Höhe nicht der ganze Derleth. [...] Ich bin froh, daß Ludwig Derleth dieses seine

¹⁷⁸ Entsprechend schrieb er am 3.2.1945 an Minni Steinhardt: „Ihren Bruder Martin [Gumpert], unseren lieben Freund, habe ich viel zu lange schon nicht gesehen. Aber im Frühjahr werde ich wieder zu Vorträgen in den Osten reisen und freue mich auf das Wiedersehen mit dem Urbild von Josephs Fronherrn und Hausmeier.“ (DüD II, 311)

¹⁷⁹ Zit. n.: GW VIII, S. 368.

¹⁸⁰ Dass eine fiktive Figur in zwei voneinander unabhängigen Werken eines Dichters zwei Mal auftaucht, ist an sich schon ungewöhnlich genug. So lässt zwar die penetrante Präsenz des Tanzlehrers François Knaak sowohl im *Tonio Kröger* als auch in *Wie Jappe und Do Ecobar sich prügelten* zumindest aufmerken. Doch es lassen sich auch weitere werkübergreifende Porträtierungen feststellen: So tritt Schwester Julia alias Ines Rodde mit ihrem Mann schon in *Königliche Hoheit* als Prinzessin Dietlinde zusammen mit Prinz Philipp auf. Auch Gräfin Löwenjoul kehrt als Baronin von Handschuchsheim im *Doktor Faustus* wieder, indem sie eine spleenige Dame von Adel in Polling um die Jahrhundertwende figuriert. (Vgl. dazu Heinz SAUERESSIG: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75, hier S. 74). Wenn es allerdings wie im Falle des Dichters Daniel Zur Höhe in zwei auch zeitlich dermaßen weit auseinander liegenden Texten – nämlich der Erzählung *Beim Propheten* und dem Roman *Doktor Faustus* – geschieht, sollte bei einem Autor wie Thomas Mann, der sowohl Vorbilder als auch Namen seiner Figuren mit besonderer Sorgfalt ausgewählt hat, ein bestimmter Grund für diese Übernahme vorliegen bzw. eine bestimmte Absicht vermutet werden dürfen – nämlich eine Kontinuität zwischen der Kunstwelt in München und den Salons im *Doktor Faustus* herzustellen.

Persönlichkeit so wenig erschöpfende Halb-Porträt nicht mehr vor Augen gekommen ist. Aber wahrscheinlich hätte er sich gar nicht erkannt.¹⁸¹

Erkannt hatte sich hingegen Oskar Goldberg, der sich sofort gegen seine Porträtierung in der Figur des Chaim Breisacher verwahrte. Auch er zählte zu den Personen, deren Charakterisierung im Roman keineswegs vorteilhaft ausfiel,¹⁸² wie überhaupt die Darstellung der jüdischen Charaktere nicht unproblematisch ist.¹⁸³ In der *Entstehung des Doktor Faustus* räumte Thomas Mann ein, „daß die Gefahr einer antisemitischen Mißdeutung meiner jüdischen Riccaut-Figur [gemeint ist Fitelberg, d. Verf.],¹⁸⁴ bei aller sympathischen Drölerie, die ich ihr mitzugeben suchte, nicht ganz von der Hand zu weisen ist. [...] 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.“ (GW XI, 280f.)¹⁸⁵ Gegenüber Jonas Lesser stellte er in einem Brief vom 25.10.1948 jedoch klar,

¹⁸¹ Abgedruckt in Dominik JOST: Ludwig Derleth. Stuttgart 1965, S. 53. Auch hier greift Thomas Mann mit dem Einwand, das Vorbild habe sich der Figur geradezu aufgedrängt, den alten Topos wieder auf, der schon in *Bilse und ich* Hauptargument für die Verteidigung seiner Verwendung von lebenden Vorbildern war.

¹⁸² REHFELD-KIEFER etwa schreibt über Chaim Breisacher: „Mit redegewandter Schärfe ‚verhohnigelte‘ er ‚den Fortschritt der Malerei von der primitiv flächenhaften zur perspektivischen Darstellung‘. ‚Die Ablehnung der perspektivischen Augentäuschung‘ sei nicht ‚Hilflosigkeit‘ oder ‚linkischer Perspektivismus‘, sondern vielmehr sei der Verzicht auf illusionistische Täuschung ‚einfach ein Zeichen noblen Geschmacks‘, – ja geradezu ‚Weisheit‘.“ (Margarete REHFELD-KIEFER: Grotteske Züge in der Personengestaltung des mittleren und späten Werkes Thomas Manns. Marburg/Lahn 1965 (Diss.), S. 37).

¹⁸³ Die Namen der jüdischen Figuren im *Doktor Faustus*, die im Übrigen eher eine Nebenrolle spielen, wie Féher, Carlebach und Jimmerthal, gehen im wesentlichen auf Schulerinnerungen an Kinder- und Jugendfreunde sowie Bekannte und Mitschüler Thomas Mann zurück, wie er 1921 in einem nicht abgedruckten Rechenschaftsbericht über seine Einstellung und Beziehung zu Juden für den „Neuer Merkur“ schrieb. (GW XIII, 466-475) In dieser autobiographischen Skizze erwähnt er Franz Féher, der als Musikologe auf Betreiben Frau von Tolnas Leverkühns Kompositionen analysiert. Darüber hinaus ist Carlebach der Name des Rabbiners in Kaisersaschern und damit eine der skurrilen Gestalten, die Leverkühns Heimatstadt bevölkern, während der Musikkritiker Jimmerthal eine ausführliche Besprechung von Leverkühns Oper „Verlorene Liebesmüh“ schreibt. Interessanterweise hieß so auch schon eine Figur in *Tonio Kröger*, nämlich ein Schulkamerad, der das Zusammensein des Protagonisten beim Nach-Hause-Weg mit Hans Hansen stört und somit schon dort für „Verlorene Liebesmüh“ sorgt. (Vgl. Oskar SEIDLIN: Doktor Faustus reist nach Ungarn. Notiz zu Thomas Manns Altersroman, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch 1 (1983), S. 187-204, hier 199f. sowie allgemein Egon SCHWARZ: Die jüdischen Gestalten in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2 (1989), S. 79-101).

¹⁸⁴ Siehe dazu ausführlich Harry L. STOUT: Lessing's Riccaut and Thomas Manns Fitelberg, in: German Quaterly, Jg. 36, Nr. 1 (Januar 1963), S. 24-30.

¹⁸⁵ Vgl. Christian HULSHÖRSTER: Thomas Mann und Oskar Goldbergs „Wirklichkeit der Hebräer“. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 21), hier S. 244.

dass dies durchaus seine Berechtigung habe, denn „mehreres von dem, was Breisacher redet, steht ja wirklich ungefähr so in dem Buch von Goldberg, das ich zur Zeit seines Erscheinens gelesen habe und gleich als das Werk eines typischen jüdischen Fascisten empfand.“¹⁸⁶ Einschränkend fügt er jedoch hinzu, es handele sich „nur um ein ‚kulturpolitisches‘ Porträt. Gesehen habe ich nur Breisacher, niemals Goldberg.“ (DüD III, 193)¹⁸⁷

Vor allem die Mitglieder des Kridwiß-Kreises, von denen zahlreiche Figuren mehr oder weniger eindeutig identifiziert werden konnten, schienen mit besonderer Schärfe auf reale Zeitgenossen hinzudeuten. Ebenfalls gegenüber Jonas Lesser bezog Thomas Mann am 23.12.1952 Stellung zu der Klage des Literaturwissenschaftlers Josef Nadler, im *Doktor Faustus* als Literaturhistoriker Georg Vogler zu figurieren, und rechtfertigte sich, er habe „im ‚Faustus‘ niemanden ‚brandmarken‘ wollen, sondern nur eine geschichtliche Geistesverfassung gekennzeichnet, die mir früh schon Angst machte und sich fürchterlich genug ausgewirkt hat“. Darüber hinaus gab er jedoch bereitwillig zu, die Abneigung sei „meine eigene, und zweifellos ist die auf Nadler deutende Figur die fatalste unter denen um Kridwiß.“ (DüD III, 274) Das Vorbild für die Figur des Paläozoologen Dr. Egon Unruhe im *Doktor Faustus* bildete schließlich Edgar Dacqué, dessen Werk *Urwelt, Sage und Menschheit* von Thomas Mann sehr geschätzt und als wesentliche Quelle für seine *Joseph*-Tetralogie verwendet worden war.¹⁸⁸

¹⁸⁶ HULSHÖRSTER schreibt in diesem Zusammenhang: „Thomas Mann betreibt hier eine bewußte Verschärfung, um dem vielfach eher trocken-langweiligen Stil Goldbergs eine kämpferische Dynamik zu verpassen, die so viel besser in die Atmosphäre der beiden Diskussionszirkel paßt und im Hinblick auf die Lesersteuerung ein Klima echter Bedrohlichkeit schafft.“ (Christian HULSHÖRSTER: *Thomas Mann und Oskar Goldbergs ‚Wirklichkeit der Hebräer‘*. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 21), hier S. 252).

¹⁸⁷ Wie KOOPMANN zurecht festgestellt hat, ist Breisacher „eher eine synthetische Figur als ein eindeutiges Goldberg-Porträt.“ (Helmut KOOPMANN: Ein „Mystiker und Faschist“ als Ideenlieferant für Thomas Manns „Josephs“-Romane. *Thomas Mann und Oskar Goldberg*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 1993*, S. 71-92, hier S. 74). Die Frage, was und wie viel Thomas Mann aus Goldbergs *Wirklichkeit der Hebräer* für die Geschichts-Konzeption seiner *Joseph*-Tetralogie übernommen hatte und warum er ihn später als „Mystiker und Faschist“ titulierte, ist hier nicht relevant (vgl. hierzu ausführlich Christian HULSHÖRSTER: *Thomas Mann und Oskar Goldbergs ‚Wirklichkeit der Hebräer‘*. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 21), zumal auch Oswald Spengler mit seiner Untergangsphilosophie (vgl. HULSHÖRSTER, ebd., insbes. S. 247) und wohl auch der Kulturkritiker Theodor Lessing in die Gestalt Breisachers eingegangen sind (vgl. Heinz SAUERESSIG: *Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman*, in: *Die Lesestunde* 43. Berlin 1966, Nr. 1, S. 72-75, hier S. 74). Zu Thomas Manns Verhältnis zu Oswald Spengler vgl. ausführlich Barbara BEBLICH: *Faszination des Verfalls. Thomas Manns und Oswald Spengler*. Berlin 2002, S. 124-142.

¹⁸⁸ Vgl. hierzu den Brief an Ernest M. Wolf vom 11.2.1950, dem Thomas Mann eine Liste derjenigen Bücher beifügte, „die mir als Quellen hauptsächlich gedient haben“. Darin nennt er neben zahlreichen anderen: „*Edgar Dacqué: ‚Urwelt, Sage und Menschheit‘*“ (DüD II, 334). Gemeint ist Edgar DACQUÉ: *Urwelt, Sage und Menschheit. Eine naturhistorisch-metaphysische Studie*. München 1924. Siehe dazu auch den Brief an Emil Preetorius vom

Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen,¹⁸⁹ doch besonders denjenigen gegenüber, die ihm am nächsten standen, schien Thomas Mann sich rechtfertigen zu müssen. So hatte sich beispielsweise die langjährige Freundin Annette Kolb zu ihrem Leidwesen wiedererkannt und ihm daraufhin die Freundschaft gekündigt, da der Ausdruck „mondänes Schafsgesicht“, mit dem Thomas Mann die äußeren Züge Jeanette Scheurls im Roman charakterisierte, sie ihrer Auffassung nach diffamierte.¹⁹⁰ Nicht selten bedurfte es mehrerer Beschwichtigungsversuche von Seiten Thomas Manns, um das Verhältnis wieder einzurenken. So musste die Buchhändlerin Ida Herz am 11.12.1947

24.4.1948: „‚Urwelt, Sage und Menschheit‘ hat mir außerordentlichen Eindruck gemacht, der in dem Vorspiel zum ‚Joseph‘ spürbar ist.“ Zum Gesamtwerk Dacqués fügt er jedoch einschränkend hinzu: „Was nachher von ihm kam, waren für mich zweifelhafte Traktätchen.“ (Br III, 31/ DüD II, 329)

¹⁸⁹ Während der Verleger Radbruch seinen Paten im Rechtsphilosophen Gustav Radbruch hat, der Ehrengast bei der 400-Jahr-Feier der Katharineums zu Lübeck im Jahre 1931 war, setzt sich die Figur des Leo Zink nicht nur rein namentlich aus Franz Blei (Vgl. Michael NEUMANN: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7), S. 169) und Leo Putz zusammen, der ursprünglich als Figur für „Die Geliebten“ vorgesehen war (siehe Nb 9, 76; vgl. Heinz SAUERESSIG: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75, hier S. 74 und Hans WYSLING: Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 23-47, hier S. 36f.). Ebenso entspricht das Ehepaar Knöterich dem Postrat Knötzingen sowie seiner Frau Julia (siehe hierzu Heinz SAUERESSIG: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75, hier S. 74), und Dr. Kranich in ähnlich kaum verhüllender Namensgebung Georg Habich (vgl. -DRAP: Thomas Mann nannte ihn Dr. Kranich. Zum 100. Geburtstag des Darmstädter Numismatikers Georg Habich, in: Darmstädter Echo, 25.6.1968 sowie Michael NEUMANN: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7), S. 160). Zusammenfassend stellt MENDELSSOHN das Personal des *Doktor Faustus* vor: „In der Ausführung, im Kapitel XXXIV, sind es dann alles Leute, die Thomas Mann damals in München persönlich kannte oder mit deren Werk er sich beschäftigte. Sixtus Kridwiß ist der alte Freund Emil Preetorius. In Egon Unruhe erkennt man unschwer Edgar Dacqué, in Georg Vogler ohne weiteres Josef Nadler wieder. Den Dichter Daniel zur Höhe konnte man – wie es auch anfänglich geschah – für Karl Wolfskehl oder gar Stefan George halten, er ist jedoch ein Porträt des George-Schülers Ludwig Derleth, der schon – worauf Thomas Mann selbst hingewiesen hat – in der frühen Novelle ‚Beim Propheten‘ mit eben demselben ‚Proklamationen‘ vorkommt. Der Dürer-Forscher mit dem Dürer-Namen Holzschuher dürfte der von Thomas Mann eifrig studierte Wilhelm Waetzoldt sein, und in dem Fabrikanten Bullinger ist der Mülheimer Industrielle Buller zu vermuten, bei dem Thomas Mann auf Vortragsreisen mehrfach zu Gast war.“ (Peter de MENDELSSOHN: Nachbemerkungen zu Thomas Mann. Teil 1. Buddenbrooks. Der Zauberberg. Doktor Faustus. Der Erwählte. Frankfurt/M. 1982, S. 173f.). Vgl. Peter V. BRINKEMPER: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg 1997 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 227; zugl. Diss., Bonn 1995), hier S. 461.

¹⁹⁰ Bei aller Taktlosigkeit stellt dies jedoch einen beispielhaften Fall dar, in dem in literarischer Form die bildliche Anänelung der menschlichen Physiognomie an die eines Tieres entsprechend den Analogiebildungen vorgenommen wird, welche die seit der Renaissance übliche natürliche Physiognomik bevorzugte.

beruhigt werden, nachdem Käte Hamburger einen entsprechenden Verdacht geäußert hatte:¹⁹¹

Nun muß ich Ihnen aber von einem sonderbaren Vorkommnis berichten. Unsere Hamburger hat in der schwedischen Presse einen Bericht darüber veröffentlicht, den man mir leider übersetzt hat, und der mit Abstand das Stumpfste, Dümme und Versperreste ist, das mir darüber vor Augen gekommen. Sogar etwas giftig nimmt die Sache sich aus und wirkt so unnatürlich, daß unbedingt etwas Persönliches dahinter stecken muß. Vielleicht habe ich kürzlich in Zürich aus Adrian'scher Unachtsamkeit die Frau vernachlässigt und so den Boden bereitet für ein kritisches Versagen, das, glaube ich, für sie trauriger ist als für mich. Vielleicht ist sie nur tückisch gemacht und fühlt sich ganz unsinniger Weise getroffen durch die verehrenden Frauenzimmer um Adrian Leverkühn – wer weiß, was möglich ist!

Nach dieser präventiven Maßnahme gegen Hamburger drückte Thomas Mann in leicht zurechtweisendem Ton die Hoffnung aus, Ida Herz nehme ihm „wenigstens die derbe Geschäfts-Branche nicht übel, die ich mir mit der wüstenraurigen Rosenstiel in Verbindung zu bringen erlaubt habe! Glauben Sie dieser ‚Nuance‘ wegen nicht, daß Sie die Rosenstiel sind! Es wäre Größenwahn! Es wäre die ärgste Hypochondrie!!“ (DüD III, 115)¹⁹²

In der Tat könnte ebenso Käte Hamburger selbst als Vorbild für die Figur der Kunigunde Rosenstiel gedient haben,¹⁹³ während auch Meta von Salis zu den Modellen zählt und durch ihren Vornamen ihren Beitrag zur Figur der Meta Nackedey geliefert haben mag. Doch selbst wenn Ida Herz gewissermaßen verdoppelt in den Figuren der beiden Kontrahentinnen auftaucht,¹⁹⁴ musste sie

¹⁹¹ In einer handschriftlichen Notiz hatte Käte Hamburger Ida Herz auf die vermeintliche Verwendung hingewiesen: „Dein Porträt, oder Züge von Dir, erscheint in der Gestalt der Kunigunde Rosenstiel, einer prächtigen Person – die äußerlich anders aussieht als Du – aber ein Darmgeschäft hat, sehr schöne Briefe schreibt und zusammen mit einer anderen Dame, die mit dem Nachnamen Nackedey heißt, und der ‚Deine Geschichte‘ mit der Anrede auf der Trambahnplattform zuerteilt ist, in treu dienender Freundschaft zu Leverkühn hält.“ (Zit. n.: Thomas Mann – Käte Hamburger: Briefwechsel 1932-1955. Hrsg. v. H. Brunträger. Frankfurt/M. 1999, S. 124f. [Anhang I: Käte Hamburgers Korrespondenz mit Ida Herz]).

¹⁹² Zu Ida Herz vgl. die wichtige Studie von Friedhelm KRÖLL: Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann. Cadolzburg 2001, insbes. S. 146-189. Er bemerkt kritisch: „Hatte sie nicht ‚Lotte in Weimar‘ gelesen, wußte sie nicht aus den Zeilen und zwischen den Zeilen zu lesen, was Thomas Mann über die auratische Kälte um Goethe, die durchaus ihr poetologisches Analogon in der abweisenden Aura des Adrian Leverkühn hat, berichtet hatte!“ (KRÖLL, ebd., S. 176f.).

¹⁹³ Vgl. Michael NEUMANN: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7), S. 162.

¹⁹⁴ Rückblickend berichtet die Betroffene: „Im Doktor Faustus erzählt Thomas Mann wie die Nackedey, ‚ein verhuschtes, ewig errötendes, jeden Augenblick in Scham vergehendes Geschöpf [...] eines Tages als Adrian in der Stadt war, auf der vorderen Plattform einer Trambahn [sich] an seiner Seite gefunden [...]‘ und ihn schließlich ansprach. – Es war mein

sich letzten Endes kompromittiert fühlen – denn „aus der jungen Jungfer wurde schließlich eine alte“, wie JOSEPH süffisant bemerkt.¹⁹⁵ Einige Jahre später klang es dann allerdings in einem Brief vom 15.10.1954 durchaus versöhnlich, wenn Thomas Mann sie – nicht ohne verschmitzte Anspielungen auf die Wirklichkeit im Roman – daran zu erinnern versuchte, „wie es anfang, und Sie [...] mich von Zeit zu Zeit in Pfeiffering besuchten; [...] – das sind freilich weite, bedeutende, bewegende Erinnerungen.“ (DüD III, 284)

Auch der Bühnenbildner und Graphiker Emil Preetorius konnte kaum zufrieden sein mit dem wenig schmeichelhaften Porträt des Sixtus Kridwiß als Gastgeber vom

[...] Münchener Debattier-Klub, bei denen der Teufel mich ritt, an gewisse, mit geistreichen Herren in Ihrem Heim in der Ohmstraße verbrachte Abende zu denken und diese doch eigentlich völlig dezente Erinnerung meiner Schilderung vom Wachstum des Bösen zu unterlegen! [...] Noch einmal, muß ich Sie bitten sich mit mir zusammen über die Dummheit und Bosheit, auch die Entrüstung derer hinwegzusetzen, die da sagen werden, das seien Sie? (GW XI, 681/ Br II, 575/ DüD III, 117)

Im gleichen Brief vom 12.12.1947 musste Thomas Mann sogar „die Bitte ins Beschwörende treiben“. Selbst dies hatte offenbar nicht ausgereicht, die Bedenken vollends auszuräumen. Noch am 24.4.1948 erläuterte er Emil Preetorius die Zusammenhänge, indem er zugab, er habe „die Erlebnisse des Erzählers bei ‚Ihnen‘ (Kridwiß ist eine sehr flüchtig gezeichnete, kaum überhaupt gezeichnete Randfigur [...]) benutzt, gefärbt und zugeschnitten unterm Zwange der Komposition im Sinne des beklemmend Heraufkommenden, im Geist der gegenhuman sich erklärenden Epoche“. (Br III, 30/ DüD III, 159)

Die Porträtierung seines langjährigen Freundes Hans Reisiger in der Figur des Rüdiger Schildknapp hingegen fiel ungleich deutlicher aus, so dass der Hinweis

Erlebnis, von Thomas Mann in eine Travestie und Karikatur übersetzt. Aus welchem Grunde, fragte ich mich, hat er diese Szene in sein ‚Lebens- und Geheimwerk‘ aufgenommen? Denn eine wichtige, fernwirkende Funktion hatte sie ja nur in meinem Leben gewonnen. Oder? ‚Von da stammte diese Bekanntschaft, die Meta nicht eingeleitet hatte, um sie dann auf sich beruhen zu lassen.‘ Schließlich war ja, als er das schrieb, aus dieser ‚Bekanntschaft‘ eine lebenslange Freundschaft geworden. Wie sich aber im nachfolgenden Abschnitt herausstellt, hat er mich mit der Meta Nakedey garnicht gemeint, sondern mit ihrer Gegenspielerin, der Kunigunde Rosenstiel, die durchaus kein ‚verhuschtes, ewig errötendes, jeden Augenblick in Scham vergehendes Geschöpf‘ ist, sondern ‚eine rüstige Geschäftsfrau auf derbem Gebiet [...]‘. Auch mit diesem Porträt fiel es mir nicht leicht, mich abzufinden.“ (Ida HERZ: Ein Roman wandert aus. Zum Erscheinen von ‚Die Geschichten Jaakobs‘, in: The German Quarterly, Vol. XXXVIII (1965), H. 4, S. 630). Vgl. Friedhelm KRÖLL: Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann. Cadolzburg 2001, S. 42.

¹⁹⁵ Erkme JOSEPH: Nietzsche im ‚Doktor Faustus‘, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): ‚Und was werden die Deutschen sagen??‘ (1998), S. 61-111, hier S. 75.

auf den „Zwang der Komposition“ zur Erklärung kaum ausreichen konnte.¹⁹⁶ Hieß es im Roman ursprünglich über Schildknapp, „daß seine Vorfahren reisige Begleiter von Edlen und Fürsten gewesen waren“ (GW VI, 226), erklärte sich Thomas Mann in einem Brief vom 25.6.1948 gegenüber Peter Suhrkamp bereit, „die beanstandete Stelle von dem Wort ‚reisige‘ zu befreien und dafür ‚berittene Begleiter von Edlen und Fürsten‘ zu setzen“:¹⁹⁷

Ganz ehrlich gesprochen habe ich das ominöse Wort gar nicht als Anspielung gemeint, sondern es ergab sich mir durchaus sinngemäß, weil ja von Schildknapps innerer Neigung zum Reiten die Rede sein soll, und weil in dem Begriff des Reisigen nach meinem deutschen Wörterbuch auch die Berittenheit liegt. [...] Es ist nicht so, daß erst mein Brief ihn etwa auf das Porträt aufmerksam gemacht hätte. (DüD III, 173)¹⁹⁸

Schon zu einem relativ frühen Zeitpunkt wurde Hans Reisiger über seine Porträtierung im Roman informiert, obwohl es angesichts der allzu offensichtlichen Übereinstimmungen dessen nicht einmal bedurft hätte. Mit vollem Ernst verkündet ihm Thomas Mann in einem Brief vom 16.9.1946 freimütig, „daß ich Sie in dem deutschen Roman [...] richtig beschrieben habe. Sie heißen da Rüdiger Schildknapp und sind nie zu haben, wenn man sie braucht, sonst aber reizend.“ (DüD III, 73)¹⁹⁹ Die Bereitschaft des Betroffenen, sich im Unterschied zu den erobert reagierenden anderen Vorbildern in sein Schicksal zu fügen und lediglich die Tilgung der offensichtlichen Textstelle zu

¹⁹⁶ Reisigers Qualitäten als Übersetzer wusste Thomas Mann sehr zu schätzen, wie MOTSCHAN berichtet: Über Reisigers Mitarbeit am *Zauberberg* wollte Thomas Mann klargestellt wissen, „nicht daß ‚Reisi‘ etwa aus dem Deutschen ins Französische übersetzt hätte, das nicht, sondern er habe ihm den vorgelegten französischen Text verfeinert, verfranzösisiert.“ (Georges MOTSCHAN: Thomas Mann – von nahem erlebt. Nettetal 1988, S. 103).

¹⁹⁷ Dass Thomas Mann die Bezeichnung zunächst nicht aus seinem Manuskript tilgte, erfüllt eine nicht zu unterschätzende Grundbedingung des Porträts, nämlich „die von seinem Hersteller zweifelsfrei intendierte Beziehung zwischen dem Porträt und seinem menschlichen ‚Original‘“. (Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): Porträt. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 17).

¹⁹⁸ Wenngleich die Stelle später gestrichen wurde, wäre ein derart offensichtlicher Hinweis auf das Modell einer Romangestalt im Roman selbst früher undenkbar gewesen.

¹⁹⁹ Rüdiger Schildknapp ist als „Roué des Potentiellen“, wie Zeitblom ihn nennt (GW VI, 293), eine Persiflage von Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der Thomas Mann als „Großschriftsteller“ titulierte hatte. (Siehe dazu Alexander HONOLD: Der Grossschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für Germanistik, N. F., Jg. 4, Nr. 2 (1994), S. 350-365, hier S. 350). Die Hauptfigur in Musils Roman weiß „in jeder Lage, warum man sich nicht zu binden braucht, und man weiß niemals, wovon man sich binden lassen möchte“ (zit. n.: HONOLD, ebd., S. 350). Von Thomas Manns Schildknapp dagegen heißt es: „Es war als scheute er sich vor jeder Bindung ans Wirkliche zurück, weil er einen Raub am Potentiellen darin sah.“ (GW VI, 226) Vgl. Hermann PONGS: Das Bild in der Dichtung. Bd. 3: Der symbolische Kosmos der Dichtung. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 474.

wünschen, wurde dann auch in der *Entstehung des Doktor Faustus* ausdrücklich gelobt, betrachtete er doch „das Porträt Rüdiger Schildknapps“ als

[...] ein künstlerisch gelungenes Stück, dessen menschliche Gewagtheit – denn um ein Porträt handelt es sich allerdings, und zwar um ein stilisiertes, dessen Lebendigkeit von der des Modells recht verschieden ist – damals mein Bewußtsein nicht berührte. [...] Daß er ein äußerstes Minimum der Empfindlichkeit an den Tag gelegt hat, deren ich mich von ihm zu versehen hatte, sei ihm hier mit Bewunderung bescheinigt. (GW XI, 202f.)

Der langjährige Freund musste Thomas Mann mit seiner edlen Haltung geradezu als ein Musterfall von einem Modell für eine Romanfigur vorgekommen sein. Dennoch sah er sich am 4.9.1947 genötigt, die Beziehung seiner Romanfigur zum Vorbild herunterzuspielen, kaum dass sich Reisiger in Schildknapp erkannt hatte. Im Roman sei nun also „unter anderen montagehaften Vorkommnissen, das ‚Porträt‘, von dem Sie gehört haben, Rüdiger Schildknapp, der ‚Gleichäugige‘, mit dem Adrian so gern lacht, und den er bis zu seinem Ende immer wieder sehen will“. (GW XIII, 221/ DüD III, 99) Doch so einfach wollte Thomas Mann es nicht stehen lassen:

Porträt? Es ist garkein Porträt, obgleich frevelhafterweise als solches gegeben. Ich bin von der Wirklichkeit ausgegangen und habe sie dann mehr als einmal sündhaft im Stich gelassen. Ich habe schon etwas scheinbar Wahres hingestellt, aber ich bin einfach nicht bei der Wahrheit geblieben, und mit Fug und Recht können Sie sagen, und alle, die Sie lieben und schätzen, werden es mit Ihnen sagen: Das und das und das ist nicht wahr. Es ist eine karikierende Halb-Wirklichkeit, nur angelehnt ans Leben und in der Blickweise von der erregt preisgebenden Kälte des ganzen Buches. (GW XIII, 221/ DüD III, 99)

6.4 Persönliche Ebene

6.4.1 Das kalte Porträt der Familie

Mit einer glatten Untertreibung versuchte Thomas Mann gegenüber seinem Bruder Viktor am 20.2.1948 erneut, den Schlüsselroman-Vorwurf im Falle des *Doktor Faustus* abzuwehren:

Seit dem ‚Joseph‘, wo es garkeine Modelle gab, arbeite ich viel weniger nach solchen. Nur gerade im Faustus wieder etwas mehr. Aber es ist ja doch nur eine entfernte Erinnerung an die Wirklichkeit und alles auf eine ganz andere Ebene gebracht, sodaß man nicht ‚entschlüsseln‘ und niemand sich gemeint finden sollte. (Br III, 23/ DüD III, 142)²⁰⁰

²⁰⁰ Dabei liest sich die Aufzählung des Mannschen Bekanntenkreises, die Eggert in ihrem Nachwort zur Ausgabe der Lebenserinnerungen von Julia Mann vorgenommen hat, wie eine

Diesen Hinweis auf die „ganz andere Ebene“ nahm Viktor Mann nicht ohne Grund in seine Autobiographie *Wir waren fünf* auf,²⁰¹ in der er neben vielen anderen Modellen auch Mitglieder der eigenen Familie richtig entschlüsselt hatte. So unterhält die Senatorswitwe Rodde, bei der Leverkühn während seiner Zeit in München zur Untermiete wohnt, in ihrem Salon den „Schauplatz einer Geselligkeit in kleinem Kreise, zu der auch Adrian sich, anfangs widerstrebend, dann gewohnheitsmäßig hinzuziehen ließ, um schließlich, wie die Umstände es mit sich brachten, ein wenig die Rolle des Haussohnes dabei zu spielen.“ (GW VI, 261) Schwer kann es Thomas Mann nicht gefallen sein, sich dies auszudenken und auszumalen, musste er doch bei der Senatorswitwe Mann die Rolle des Haussohnes nicht nur spielen. Indem „die Rolle des Haussohnes“ Adrian Leverkühn quasi als Mitglied der fiktiven Familie Rodde identifiziert, weist sie auf die Rolle des Sohnes Thomas Mann als Mitglied der realen Familie Mann hin.

Bezeichnenderweise wird andererseits der Briefbeschwerer, der bei Clarissas Selbstmord eine Rolle gespielt hatte, nicht einem Familienmitglied vererbt, sondern dem Erzähler Zeitblom, und nachdem „Clarissa sich mit dem Gift, das in der Höhlung verschlossen war, das Leben genommen hatte, überließ mir Frau Senator Rodde den Gegenstand zum Andenken, und ich bewahre ihn noch.“ (GW VI, 262) Aus der Einbindung Leverkühns wie Zeitbloms in die Familiengeschichte erklärt sich, warum die Handlung im Laufe der fortschreitenden Erzählung so ausführlich auf die Familiengeschichte der Roddes abschweift. Oberflächlich betrachtet und im Rahmen der Logik der Romanhandlung erfolgt hier die Verknüpfung von Leverkühns Schicksal mit dem Ines Roddes, die schließlich in der Ermordung Schwerdtfegers kulminiert. Hintergründig verweist diese Konstellation jedoch auf die familiären Bande zwischen den jeweiligen Vorbildern. Den Zusammenhang erläutert Thomas Mann am 4.9.1947 in einem Brief an Hans Reisiger, indem er klarstellt, dass das Buch

[...] soviel Unheimlich-Autobiographisches, das kalte Bild meiner Mutter, das Zugrundegehen meiner Schwestern enthält und schließlich das arge Leben Adrian Leverkühns nicht nur ein Symbol ist [...], sondern auch eine versetzte, verschobene, verzerrte, dämonische Wiedergabe und Bloßstellung meines eigenen Lebens? Das sind Fragen, die viel von Feststellungen haben. (GW XIII, 221/ DüD III, 98f.)

Auflistung des Romanpersonals: „Zu den Freunden und Bekannten der Familie gehörten u. a. Otto Grautoff, Literat und Kunsthistoriker, Lübecker Schulfreund Thomas Manns; die Maler Leo Putz und Baptist Scherer; Georg Knözinger, Oberpostrat und „Allerweltskünstler“, und seine aus Lübeck stammende Frau Julia; Paul Ehrenberg, der Maler, und sein Bruder Carl, Komponist und Kapellmeister; Ilse Martens, Lübeckerin und Schulfreundin Lulas; Liane Pricken, angehende Sängerin und Freundin Carlas; sowie Anna Derleth, die Schwester des zum Stefan-George-Kreis gehörenden Ludwig Derleth.“ (Julia MANN: Ich spreche so gern mit meinen Kindern. Erinnerungen, Skizzen, Briefwechsel mit Heinrich Mann. Hrsg. v. Rosemarie Eggert. Berlin, Weimar 1991, S. 314).

²⁰¹ Viktor MANN: *Wir waren fünf*. Bildnis der Familie Mann. Frankfurt/M. 1976, S. 595.

Die „versetzte Wiedergabe“ umfasst auch den Hof der Schweigestills in Pfeiffing, auf den sich die Senatorswitwe Rodde zurückzieht und der nahezu unverhüllt dem realen Hof der Schweighardts in Polling entspricht, auf dem Frau Senator Mann gegen Ende ihres Lebens gelebt hatte. Keineswegs stillschweigend berichtet Frau Schweigestill im Roman vom Schicksal einer jungen Frau aus der Wagner-Stadt Bayreuth, die man einer Krankheit wegen „noch nach Davos geschickt“ (GW VI, 279) habe. Als gäbe es keine anderen Kurorte, wird das Fräulein eben an jenen Ort gebracht, an dem auch Katia Mann sich zur Kur aufgehalten und der bereits als Kulisse für den *Zauberberg* gedient hatte. Ungleich deutlicher als diese dezente Anspielung stellt die nur wenig verschleierte Porträtierung der eigenen Mutter und Geschwister in der Senatorswitwe Rodde mit ihren Töchtern Ines und Clarissa jedoch nicht nur das vielleicht gewagteste autobiographische Element dar, sondern auch einen Rückbezug zu den *Buddenbrooks* her. Die Dekadenz-Problematik wird von Lübeck nach München verlagert, wobei die Verlegung des Herkunftsortes der Mutter von der Hansestadt Lübeck in die Hansestadt Bremen kaum der Verschleierung dient, sondern die offensichtliche Porträtierung kenntlich macht. Zwar keine Rechtfertigung, aber doch so etwas wie eine Entschuldigung versucht Thomas Mann in einem Brief vom 12.12.1947 Emil Preetorius zu geben: Der Roman und gerade die Figur des Helden Leverkühn enthalte „etwas Kaltes und Unmenschliches, aber auch so viel von Selbstopfer, daß es vielleicht die menschlichen Kruditäten des Buches, das kalte Porträt meiner Mutter, die Preisgabe des Schicksals meiner Schwestern, zu sühnen vermag.“ (GW XI, 681/Br II, 575/ DüD III, 116) Bei dieser „Preisgabe des Schicksals“ von Thomas Manns Schwestern Julia und Carla in den Töchtern der Senatorswitwe Rodde bleibt nicht einmal das Scheitern von Carlas Theaterkarriere ausgespart, die „sich schon darauf vorbereitete, die Stadt zu verlassen, um ein Engagement als jugendliche Liebhaberin an einer Provinzbühne anzutreten.“ (GW VI, 379) Die Rechtfertigung bleibt Zeitblom überlassen, der „seelische Tatsachen“ zu beschreiben vorgibt:

Dies ist kein Roman, bei dessen Komposition der Autor die Herzen seiner Personagen dem Leser indirekt, durch szenische Darstellung erschließt. Als biographischer Erzähler steht es mir durchaus zu, die Dinge unmittelbar bei Namen zu nennen und einfach seelische Tatsachen zu konstatieren, welche auf die von mir darzustellende Lebenshandlung von Einfluß gewesen sind. (GW VI, 393)

Ganz im Gegensatz dazu wird Clarissa Roddes Selbstmord gerade als „szenische Darstellung“ erschlossen, indem die heiklen Einzelheiten von Carla Manns Freitod bis ins Detail übernommen und „unmittelbar bei Namen“ genannt nachgezeichnet sind. Wie weit die Übereinstimmungen reichen, zeigt ein Vergleich der Schilderung des Ereignisses, wie sie Thomas Mann in seinem *Lebensabriß* von 1930 vorgelegt hat, und der entsprechenden Passage im Roman: Von seiner Schwester Carla hatte er berichtet, sie sei „lächelnd [...] in ihr Zimmer“ (GW XI, 120) geeilt, wo sie dann tot aufgefunden wurde. Clarissa hingegen eilt „mit einem flüchtig-wirren und blinden Lächeln in ihr Zimmer“.

(GW VI, 509) Noch die Formulierung in Clarissas Abschiedsbrief – „Je t'aime. Une fois je t'ai trompé, mais je t'aime.“ (GW VI, 510) – zitiert wörtlich den erhaltenen Abschiedsbrief Carla Manns (vgl. GW XI, 121). Im Roman wird dieser Brief wie auch der Briefbeschwerer ausgerechnet von Zeitblom aufbewahrt, wodurch dieser gewissermaßen in den Rang eines Familienmitgliedes erhoben wird, der die Ereignisse einfühlsam nacherzählt. Thomas Mann selbst war angesichts des freiwilligen Todes seiner Schwester Carla eher peinlich berührt und seine Reaktion dementsprechend egozentrisch – noch zwanzig Jahre später sprach er im *Lebensabriß* vom „Verrat an unserer geschwisterlichen Gemeinschaft“. (GW XI, 121)²⁰² Vor diesem Hintergrund erscheint die skrupellose Einarbeitung von Elementen seiner Familienbiographie und insbesondere des Schicksals seiner Schwester Carla natürlich besonders heikel und problematisch.

Der Brief vom 20.2.1948 an seinen Bruder Viktor sollte diese Bedenken zerstreuen. Dessen Vermutung, „die Frau Rodde betreffend, hätte nicht richtiger sein können“, aber „mit Mama hat sie eigentlich nur durch die Töchter Verwandtschaft und allenfalls durch das deracinierte, nach München übergesiedelte norddeutsche Patriziertum.“ (Br III, 23/ DüD III, 142) Ähnlich darauf bedacht, die Porträtierung herunterzuspielen, berichtet Katia Mann:

T. M. hat eine einzige Skizze gemacht, ‚Das Bild der Mutter‘ (der Titel ist nicht einmal von ihm), wo er die Mutter skizziert, so wie er sie als Junge sah, ein stilisiertes Bildnis, eigentlich nicht sehr lebendig, schablonenhaft, gar nicht detailliert, ein bißchen romantisiert, kein Porträt. Wirklich das einzige Mal, daß sie im Roman auftritt, ungefähr wie sie war, ist in einer Nebenrolle, im ‚Doktor Faustus‘, als Mutter der beiden Schwestern Rodde. Und da war sie lange tot. T. M. hat ja überhaupt im ‚Faustus‘ Dinge getan, die er selber ein bißchen ruchlos nannte.²⁰³

Weniger ruchlos waren dagegen die einzelnen Züge, die von Katia Mann auf Marie Godeau übertragen wurden. Zeitblom besteht ausdrücklich auf seiner Kompetenz, ihr Äußeres zu beschreiben, denn „von dieser ein Bild zu geben, bin ich wohl berufen, da wenig später aus guten Gründen mein Auge lange in angelegentlicher Prüfung auf ihr ruhte.“ (GW VI, 555) Beispielsweise habe Katia Mann außergewöhnlich dunkle Augen gehabt, und da Zeitblom auch kleinste Details ausführlich beschreibt, verwundert es kaum, dass Marie Godeau

²⁰² Heinrich Mann hat in seinem Roman *Die Jagd nach Liebe*, der in München als Schlüsselroman gelesen wurde, in zwei Romanfiguren sich und seine Schwester Carla dargestellt, was die Schwester auch prompt erkannt hat. Insofern bestand zwischen Thomas und Heinrich nicht nur eine Konkurrenz um das rechte Kunstideal, sondern auch in Hinblick auf die Schwester. (Vgl. Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich 1994, S. 140 sowie Karin TEBBEN: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt“. Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904 – „Gabriele Reuter“, in: *Thomas Mann Jahrbuch 12* (1999), S. 77-97, hier S. 80).

²⁰³ Katia MANN: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 93.

„die schönsten Augen von der Welt hatte – schwarz wie Jett, wie Teer.“ (GW VI, 555f.)²⁰⁴

Doch auch damit ist die Reihe der Mitglieder seiner Familie, die Thomas Mann im Roman porträtierte, keineswegs erschöpft. Vom erklärten Lieblingsenkel Frido hat der Knabe Echo nicht nur die äußerliche Gestalt verliehen bekommen, sondern vor allem die schwyzerisch gefärbte Sprache.²⁰⁵ Am 27.8.1944 berichtete der Autor in einem Brief an Jonas Lesser umständlich über „Fridolin, 4 1/2 Jahre alt, ein rührendes Wunder an Lieblichkeit, das denn wohl eines Tages wird besungen sein wollen; und so weiß das Werk immer in den gelebten Tag, das Leben ins Werk den Weg zu finden.“ (DüD III, 27f.)²⁰⁶ Damit liefert Thomas Mann nicht nur eine Absichtserklärung, seinen Enkel im Roman porträtieren zu wollen, sondern auch eine Aussage über sein Verständnis des Verhältnisses von Realität und Fiktion, von gesellschaftlicher Wirklichkeit und deren Gestaltung im Roman. Demnach bestünde ein wechselseitiges Verhältnis, als dessen angemessener künstlerischer Ausdruck das Porträt gelten kann.

Es gibt also einen Zeugen dieser Art von Porträtierung, der die „kalten Morde“ Thomas Manns bis zu einem zeitlichen Abstand von einem halben Jahrhundert überlebt und sich entschlossen hat, seine Empfindungen zu beschreiben. Es handelt sich um Frido Mann, der im Alter von vier Jahren von seinem Großvater als Vorbild verwendet wurde und rückblickend konstatierte, es brauchte

[...] eine entsprechend lange Zeit, dem mich einst porträtierenden Meister zu verzeihen. Denn literarische Modelle haben es nun einmal an sich, daß sie sich gegen ihre künstlerische Vereinnahmung in der Regel erst wehren können, wenn es zu spät, das heißt, wenn das Produkt ihrer Porträtierung

²⁰⁴ Es existieren im Werk Thomas Manns nicht wenige Vor- und Nachfahrinnen von Marie Godeau, zumindest was ihre jettenschwarzen Augen betrifft. Dazu gehören sowohl Imma Spoelmann in *Königliche Hoheit* und Rahel im *Joseph*, als auch Wiligis und Sibylla im *Erwählten* sowie Dona Maria Pia Kuckuck im *Felix Krull*. Vgl. Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: *Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999*. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 152.

²⁰⁵ Dazu schreibt Erika Mann ihrem Vater am 1.1.1947: „Und nun gar Echo, das Kind. Ich müßte mich gründlich irren, gäbe es in der Literatur aller Zeiten und Länder etwas Ähnliches und ähnlich Ergreifendes. Und wie verwunderlich es ist, daß Dir da, immer mal wieder, ein Modell erwachsen, wie Du es Dir unheimlich passender nicht hättest träumen lassen können. Allein, daß es – das Modell – auf seine Art gut kumpfisch (himmels-kumpfisch) spricht, ist eine Fügung [...]“ (Zit. n.: Erika MANN: *Mein Vater, der Zauberer*. Hrsg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 194).

²⁰⁶ Die Idee, Frido als Figur Echo im Roman auftreten zu lassen, stammte, wie die *Entstehung des Doktor Faustus* ausweist, ursprünglich von Bruno Walter (GW XI, 162), dem er am 6.5.1943 ausführlich über seinen Lieblingsenkel berichtet hatte (Br II, 310f.). Vgl. in diesem Zusammenhang Barbara MOLINELLI-STEIN: *Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“*. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, insbes. S. 139f. Siehe auch Kap. 5.3.

nicht mehr rückgängig zu machen, unter die Augen der Öffentlichkeit gelangt ist.²⁰⁷

Ein anderes Mitglied der Familie Mann, Sohn Michael, fällt in diesem Zusammenhang ein hellichtiges Urteil über dieses „Lebens- und Bekenntnisbuch von eigentümlicher, fast wilder Direktheit“ (DüD III, 154), indem er dem Vater nachweist, ein „gewisser Mangel an ‚Wählerischkeit‘ gegenüber dem faktischen Material, eine Art von Material-Gier“ habe ihn bei der Abfassung des *Doktor Faustus* charakterisiert.²⁰⁸ In diesem Sinne stellt Thomas Manns Arbeitsweise eine Umkehrung der Leverkühnschen Idee dar, indem er nicht den „Durchbruch“ von der Kunst zum Leben, sondern vielmehr einen „Durchbruch“ vom Leben zur Kunst angestrebt habe. Bei dem Bemühen nämlich, alles Leben „kunstfähig“ zu machen – in der Kombination von „Material-Gier“ und „Mangel an Wählerischkeit“ – ging es um die Integration aller Erinnerungen und Details ins Werk.

6.4.2 Persönliche Details

Angesichts der Vieldeutigkeit der Protagonisten schien es Thomas Mann unangemessen, Leverkühn ein eindeutiges äußerliches Profil zu verleihen und „die Figur physisch zu individualisieren“,²⁰⁹ wobei er in einem Brief vom 13.10.1953 an Martin Flinker eine Stelle aus der *Entstehung des Doktor Faustus* fast wortgetreu paraphrasiert:

Es war unmöglich auf andere Art, als es die Selbstbeschreibung des eingeschobenen Erzählers Zeitblom gewesen wäre – und doch auch wieder auf dieselbe Art. Romanfiguren im pittoresken Sinn, das war das Gebot, durften nur die dem Zentrum ferneren Erscheinungen des Buches sein, nicht seine beiden Protagonisten, der Held und sein Biograph, die zuviel zu verbergen haben, nämlich das Geheimnis ihrer Identität. (DüD III, 280)

Dieses „Geheimnis ihrer Identität“ beschwor Thomas Mann oft und gern vor allem dann, wenn über den autobiographischen Gehalt der beiden Hauptfiguren spekuliert wurde. Was genau es mit dieser Identität auf sich hat, ließ er zwar

²⁰⁷ Frido MANN: „Echo“ zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Hrsg. v. Lisa Dräger u. Wolfgang Tschechne. Lübeck 1998, S. 28.

²⁰⁸ Hier und im Folgenden siehe Michael MANN: Thomas Mann. Wahrheit und Dichtung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), S. 203-212, hier S. 211f.

²⁰⁹ Leverkühns Äußeres ist im *Doktor Faustus* nicht beschrieben; seine Erscheinung wandelt sich und trägt changierende Züge wie die Figur des Teufels in Palestrina. (Vgl. Ruprecht WIMMER, „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“. Richard Wagner in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 49-68, hier 67f.). Siehe vor allem auch Kap. 6.6.3.

stets in der Schwebelage, doch verdeutlicht er in der *Entstehung des Doktor Faustus* zumindest den Grund für die mangelnde physische Gestaltung des Helden, denn „ein Verbot war hier einzuhalten – oder doch dem Gebot größter Zurückhaltung zu gehorchen bei einer äußeren Verleumdung, die sofort den seelischen Fall und seine Symbolwürde, seine Repräsentanz mit Herabsetzung, Banalisierung bedrohte.“ (GW XI, 204) Demzufolge ist das Entscheidende an den beiden Protagonisten eben ihre „Symbolwürde“ und ihre „Repräsentanz“, die nicht durch Äußerliches gefährdet, sondern durch die beiden wesentlichen Vorbilder gewährleistet werden sollte: Friedrich Nietzsche und Thomas Mann selbst.²¹⁰

Nachhaltig und vehement hat sich Thomas Mann zeit seines Lebens gegen den Schlüsselroman-Vorwurf gewehrt, und doch könne man nach seiner eigenen Aussage das Buch „une sorte de roman-clef de notre époque“ (DüD III, 277) nennen. Soll diese Einschätzung wahr sein, muss die Erklärung dafür auf einer anderen Ebene als jener der Gestaltung von Romanfiguren nach realen Vorbildern zu finden sein – nämlich auch und gerade auf der Ebene der Integration persönlicher Details seines eigenen Lebens, das er als repräsentativ begriff. So war ihm, bevor er die Niederschrift seines Romans für zwei Monate unterbrechen musste, um sich in Chicago einer Lungenoperation zu unterziehen, noch ein so abwegiges Laster wie das Rauchen ein paar Zeilen wert, um es Leverkühn anzudichten:

Den Tabak, die Zigarette angehend, so verzichtete Adrian nur gezwungen darauf, [...] mochte aber sonst das unterhaltende Stimulans, das ihm [...] zur Gewohnheit geworden war, nicht entbehren, am wenigsten während der Arbeit, bei der er nach seiner Versicherung ohne das Zwischenein von Wickeln und Inhalieren weniger lange ausgehalten hätte. (GW VI, 419)

Das Rauchen begleitete auch Thomas Mann selbst nicht nur während seines gesamten Lebens, wie er 1928 als Antwort einer Umfrage *Zur Physiologie des dichterischen Schaffens* bekundete: „Beim Schreiben rauche ich.“ Das „Wickeln“ einer Zigarette steht auch am Anfang seiner ersten Novelle *Gefallen*, bei der die Tabakkrümel gewissermaßen den Beginn seiner literarischen Karriere zieren.

Während die Stadt Kaisersaschern in Analogie zu der Bedeutung, die Lübeck für Thomas Mann hatte, den Nährboden der künstlerischen Existenz des Protagonisten bildet, setzt sich der Rückbezug auf die Vergangenheit zur Zeit

²¹⁰ Zum autobiographischen Hintergrund des Romans vgl. allgemein Thomas SPRECHER: *Zur Entstehung des „Doktor Faustus“*, in: WISSKIRCHEN / SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 9-32. Eine chronologische Darstellung bietet ebenfalls Thomas SPRECHER: *Tabellarischer Überblick zur Entstehung des „Doktor Faustus“*, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 211-218. BOSSRAD präsentiert in seiner Untersuchung zu „„Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘“ keine neuen Fakten und also nichts wesentlich Neues zur autobiographischen Dimension des Romans. (Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: *Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999*. Wabern-Bern 1999, S. 132-158).

von Leverkühns Aufenthalt in Halle fort, denn „wenn ich mich umseh in unserem neuen Lebenskreis, so fand ich, daß der Schauplatz sich zwar erweitert, aber nicht wesentlich verändert hatte.“ (GW VI, 124) Dort bewohnt Leverkühn ein Zimmer, von dem aus er einen Blick hatte auf „die Gotik der Marienkirche, zwischen deren gekuppelten Türmen eine Art von Seufzerbrücke geht.“ (GW VI, 125) Die Seufzerbrücke befindet sich bekanntlich in Venedig, wodurch auf den *Tod in Venedig* verwiesen und somit ein versteckter Hinweis auf die Beziehung zwischen Leverkühn und Aschenbach gegeben wird.²¹¹ Wie Thomas Manns eigener Aufenthalt in Venedig den Hintergrund für die Erzählung bildete, lässt er auch seinen Helden im *Doktor Faustus* zusammen mit Schildknapp nach Italien reisen, „wo sie voriges Jahr während eines Aufenthalts von drei Monaten sich heimisch zu fühlen gelernt hatten. Der Ort war Palestrina ...“ (GW VI, 281) An eben diesem Ort hielt er sich zusammen mit seinem Bruder Heinrich auf, als er die *Buddenbrooks* verfasste und seine literarische Karriere begann.²¹² Nach seiner Rückkehr aus Italien wohnte Thomas Mann für kurze Zeit in einer kleinen Pension, wie Adrian „von Palestrina nach München zurückkehrte und für sein Teil zunächst in einer Schwabinger Fremdenpension (Pension Gisella) Wohnung nahm.“ (GW VI, 335) Übrigens ist jene nachweislich nicht identisch mit derjenigen, in der Thomas Mann selbst logierte, auch wenn dort irrtümlicherweise eine Tafel angebracht worden ist.²¹³ Diese erstaunliche Verwechslung zeigt immerhin, wie fließend gerade im Fall des *Doktor Faustus* die Grenzen zwischen Dichtung und Wahrheit sind.

Gewiss nicht zufällig ergeben sich auch engste Berührungspunkte zwischen der fiktiven Biographie Adrian Leverkühns und der realen Biographie Thomas Manns zur Zeit seines Aufenthaltes in München. In seinem *Lebensabriß* von 1930 berichtet er über die Zeit, in der „das Manuskript von ‚Buddenbrooks‘ aufgeschlagen auf meinem feierlich mit grünem Stoff behangenen

²¹¹ Zwischen Lübeck und Venedig besteht im Schaffen Thomas Manns eine geheime Identität. Während Züge der Heimatstadt Thomas Manns in die Gestaltung des fiktiven Handlungsortes Kaisersaschern eingegangen sind, finden sich im ganzen *Doktor Faustus* eine ganze Reihe von Anspielungen auf Venedig. Nicht nur die Seufzerbrücke, sondern auch die Gestaltung der äußeren Züge von Leverkühns Mutter nach Dürers „Bildnis einer Deutschen in Venedig“ weisen darauf hin. Auch Dürers Bildnis des Hieronymus, das als Vorbild für Nikolaus Leverkühn gedient hat, deutet auf Venedig, indem dieser für die Deutschen den Fondaco dei Tedeschi erbaut hat. Bereits in seinen Notizen hatte sich Thomas Mann zudem den Namen Adrian Willaert aufgeschrieben, der zu den Vertretern des „kontrapunktisch-polyphonen Vokalstil der Niederländer“ gezählt und namentlich als „Begründer der venezianischen Schule“ bezeichnet wird (vgl. Rosemarie PUSCHMANN: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Bielefeld 1983, hier S. 162).

²¹² Eine seltsame Ironie des Schicksals ist, dass das Haus Manardi ausgerechnet während der Zeit alliierter Fliegerbomben zum Opfer fiel, als Thomas Mann am Teufelsgespräch schrieb (vgl. Heinz SAUERESSIG: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75, hier S. 75).

²¹³ Vgl. Dirk HEISSERER: Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900. München 1993, S. 99-120, 163-171, hier S. 109.

Ausziehtisch“ (GW XI, 105) gelegen hatte.²¹⁴ Leverkühn seinerseits arbeitet in seinem Domizil in der Rambergstraße an „einem einfachen grün gedeckten Ausziehtisch“ (GW VI, 260) und verfasst dort seine ersten musikalischen Arbeiten. Konnte auch Thomas Mann seine *Buddenbrooks* erst in München abschließen, führt Leverkühn während seines Ortswechsels die unvollendete Partitur von „Love's Labour's Lost“ mit sich. Beide sind viel zu sehr „ein Mann des Semper idem und der Selbstbehauptung gegen Umstände, um es als wünschenswert anzusehen, bei einem Szenenwechsel des Lebens mit der im vorigen Zustand betriebenen Sache rein zu Rande gekommen zu sein.“ (GW VI, 339)

Die „Identität des Ortes“, die Zeitblom im Hinblick auf die Kontinuität der Leverkühnschen Lebensstationen beschwor, bedeutet also auch, dass Thomas Mann nicht nur die Rambergstraße in München und den Hof Schweighardt in Polling, sondern auch weitere Stationen seines eigenen Lebensweges zu vorübergehenden Aufenthaltsorten Leverkühns umgedichtet hat. Er war „entschlossen zu jeder Art von ‚Montage‘“, wie er am 31.1.1948 gegenüber seinem Sohn Michael in einer Stellungnahme zu dessen Besprechung des *Doktor Faustus* betont, „denn was wir beide so nennen hat ja unmittelbar zu tun mit dem eigentümlichen Hinausgehen des Buches über das Literarische, seinem ‚Abschütteln des Scheins der Kunst‘, seiner Wirklichkeit.“ Beschönigt oder idealisiert wird die Montage allerdings keineswegs. So habe er beispielsweise das von Schönberg stammende „Wort von der ‚animalischen Wärme der Musik‘ [...] ‚aufmontiert‘, ein sanfteres Wort für entwendet.“ (Br III, 16f./ DüD III, 132)

Die kulturkritischen Positionen Leverkühns finden sich auch in Thomas Manns Briefen. So wird Leverkühns Prophetie über die Zukunft der Kunst im 31. Kapitel, in dem das Problem des künstlerischen Durchbruchs behandelt wird (vgl. GW VI, 428ff.), nur wenige Wochen nach der Niederschrift des Kapitels in einem privaten Brief vom 28.1.1946 an Pierre-Paul Sagave (vgl. Br II, 475f.) fast wörtlich wiederholt. Einem Brief an Jonas Lesser vom 29.1.1948 zufolge sei Leverkühn „als solcher freilich ein komplizierter Fall, und ich gebe zu, daß die Schwierigkeiten seines Verhältnisses zur Kunst zum Teil die meinen sind. Die Identifizierung ist aber nicht zu weit zu treiben. Es ist eine starke Übertragung, schon weil die Überdeckung mit Nietzsche so viel mitspielt [...].“ (DüD III, 130)

Thomas Manns lebenslange Beschäftigung mit Nietzsche kulminierte in seinem Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, der während der Arbeit am *Doktor Faustus* verfasst wurde und in diesem Sinne als kommentierendes Begleitwerk des Romans zu verstehen ist. Dennoch darf der Essay nicht als Schlüssel für das Verständnis der Einarbeitung von Nietzsches Gedankengut in den Roman gelesen werden, schließlich habe man – wie sich Erika Mann in ihrem Vorwort zu einer Ausgabe autobiographischer Schriften

²¹⁴ Analog heißt es in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*: „Denn zwei Schritte von meinem Kanapee lag aufgeschlagen das unpraktisch anschwellende Manuskript – Last, Würde, Heimat und Segen jenes seltsamen Jünglingsalters, höchst problematisch, was seine öffentlichen Eigenschaften und Aussichten betraf [...].“ (GW XII, 72)

ihres Vaters erinnert – ihm „vorgeworfen, selbst sein Essaywerk sei so egozentriert, daß es weit weniger auf exakte Analyse der Objekte hinauslaufe als auf kaum verkappte Selbstdarstellung“.²¹⁵ Auf eben ein solches verkapptes Selbstzitat griff Thomas Mann allerdings zurück, als er in seiner im Dezember 1945 gehaltenen Rede *Dostojewski – mit Maßen* konstatierte, Nietzsche sei durch seine Krankheit zu einem „Grade des Wissens“ gelangt, „für den der zarte und gütige, in jedem Sinn auf Schonung angewiesene Mann gar nicht geboren, sondern zu dem er, wie Hamlet, nur berufen war.“ (GW IX, 663) Diese Passage wiederholt die Charakterisierung Aschenbachs im *Tod in Venedig*, dessen „Natur von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren war“. (GW VIII, 451) Mit seiner protestantischen Leistungsethik ist Aschenbach eine Präfiguration Leverkühns und wie dieser dem Untergang in rauschhafter Verwirrung geweiht. Die in Leverkühn verkörperte Verbindung von dämonischem Enthusiasmus mit bürgerlichem Leistungsethos setzt das Leitthema der Zähigkeit fort, das schon bei Thomas Buddenbrook und Aschenbach ausgeführt ist.²¹⁶

Zeitblom versucht die musiktheoretischen Thesen Leverkühns zu beschreiben und muss mit Besorgnis feststellen, dass ihm niemand folgen könne, „der nicht die Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei, den Ästhetizismus als Wegbereiter der Barbarei in eigener Seele, wie ich, erlebt hat, – der ich diese Not freilich nicht aus mir selbst, sondern mit Hilfe der Freundschaft für einen teuren und hochgefährdeten Künstlergeist erlebte.“ (GW VI, 495) Der Widerspruch, dass Zeitblom etwas „in eigener Seele“, aber „nicht aus sich selbst“ erlebt haben will, lässt sich laut HEFTRICH „nur durch die Identität der Protagonisten“ lösen, die im Roman konkret in der „Verteilung der Rollen im Hinblick auf die Zeitgebundenheit“ umgesetzt wird.²¹⁷

²¹⁵ Erika MANN: *Mein Vater, der Zauberer*. Hrsg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 362.

²¹⁶ Über das eigene Pflichtbewusstsein schrieb Thomas Mann am 9.2.1955 an Agnes E. Meyer: „Was man für den 6. Juni mit mir vorhat, denke ich in militärischer Haltung über mich ergehen zu lassen. Immer habe ich eine Vorliebe gehabt für Andersens Märchen vom ‚Standhaften Zinnsoldaten‘. Es ist im Grunde das Symbol meines Lebens.“ (Vgl. Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. *Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, in: *Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999*. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 142) Welche Bedeutung dieses Symbol und die Märchen Andersens generell für sein Leben und Werk hatten, hat MAAR in seiner verdienstvollen Studie nachgewiesen: Michael MAAR: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. Frankfurt/M. 1997.

²¹⁷ Eckhard HEFTRICH: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II*. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288, hier S. 228. Nimmt man das Stichwort von der Zeitgebundenheit wörtlich, ist HEFTRICH durchaus auf der richtigen Fährte: Das viel zitierte „Geheimnis ihrer Identität“ besteht in der Zweiteilung des Autors gerade durch die zeitgebundene Verteilung. Vgl. dazu ausführlich Kap. 6.6.3.

6.4.3 Intime Bekenntnisse

In der *Entstehung des Doktor Faustus* paraphrasiert Thomas Mann seinen Tagebucheintrag vom 17.3.1943, indem er anlässlich des Ausfindigmachens seines 3-Zeilen-Plans von „Berührung mit der Tonio Kröger-Zeit, den Münchener Tagen, den nie verwirklichten Romanplänen ‚Die Geliebten‘ und ‚Maja‘“ spricht: „Kommt alte Lieb‘ und Freundschaft mit herauf“. Scham und Rührung beim Wiedersehen mit diesen Jugendschmerzen.“ (GW XI, 155)²¹⁸ Die Begriffe „Scham“ und „Jugendschmerzen“ sind ohne den Hinweis auf Paul Ehrenberg nicht erklärbar.²¹⁹ Dabei hat Thomas Mann diverse Verschleierungen vorgenommen, die sich erst aus der Kenntnis der Original-Einträge in den Tagebüchern rekonstruieren lassen. So datiert der Eintrag nicht, wie in der *Entstehung* angegeben, vom 27., sondern bereits vom 17.3.1943, also aus der Zeit der ersten Vorarbeiten zum Roman. Durch die fehlerhafte Datierung geriet nicht nur die Erinnerung an *Tonio Kröger* bei der Arbeit am *Doktor Faustus* ins Blickfeld. Das Tagebuch erwähnt ausdrücklich auch die Berührung mit „P. E.“, von dem es weiter heißt:

Man kann die Liebe nicht stärker erleben. Schließlich werde ich mir doch sagen können, daß ich alles ausgebadet habe. Das Kunststück war, es kunstfähig zu machen. Erstaunen über Vieles, die Zumutung, das Entgegenkommen, das nur durch große Achtung zu erklären, das relative Glück – bei *gründlichem* Leiden. Beistand der Ironie, von der der Gegenstand sich merkwürdig viel gefallen ließ und bei wirklichen

²¹⁸ Das Goethe-Zitat ist nicht nur nicht im Tagebuch zu finden, sondern auch gegenüber dem Original-Vers aus der Zueignung im *Faust* leicht verändert: Statt „erste“ heißt es in der Thomas-Mannschen Version plötzlich „alte Lieb‘ und Freundschaft“. (Siehe hierzu Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20, hier S. 11f.).

²¹⁹ Um sich an die Konzeption für den *Doktor Faustus* zu erinnern, hätte er, so schmal wie sie war, nicht erst in sein Notizbuch schauen müssen. Es ging vielmehr um die Jugendschmerzen, also um die Pläne zu „Die Geliebten“ und „Maja“, deren Material er sichten und in deren Sphäre er eintauchen wollte. (Vgl. Martin MEYER: Tagebuch und spätes Leid. Über Thomas Mann. München, Wien 1999 (Edition Akzente), S. 243). Dennoch lassen sich fast alle charakteristischen Eigenschaften und Züge, die die Romangestalt Rudi Schwerdtfegers ausmachen, auf Notizbucheinträge zurückführen, die Thomas Mann für sein „Maja“-Romanprojekt anlässlich Paul Ehrenbergs machte. (Vgl. Hans WYSLING: Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 23-47, hier S. 42f.). Die „P.E.-Zeit“, in der auch der Plan für eine Faust-Novelle entstand, war für Thomas Mann eine ungemein produktive Phase, in der so viele Roman- und Novellen-Pläne entstanden und so zahlreiche Ideen und Beobachtungen gesammelt wurden, dass sie als Fundus für fast das gesamte spätere Schaffen ausreichten. Zum Verhältnis Schwerdtfegers zu Leverkühn vgl. außerdem Friedhelm KRÖLL: Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann. Cadolzburg 2001, insbes. S. 198-224.

Verachtungskundgebungen höchstens sagte ‚Das ist ja recht freundlich.‘
(Tb V, 551)²²⁰

Gerade bei der Porträtierung seiner Jugendliebe Paul Ehrenberg in der Figur Rudolf Schwerdtfegers kam Thomas Mann der fiktive Erzähler Zeitblom zugute. So konnte er in der Beschreibung auf die frühen Notizen zurückgreifen und Persönliches direkt aussprechen, sich dabei aber hinter der Erzählerfigur verbergen. Dementsprechend darf Zeitblom sehr exakt über Schwerdtfeger berichten, denn „wie deutlich sehe ich den jungen Menschen noch vor mir ...“. (GW VI, 265) Die unmittelbaren Erlebnisse Thomas Manns mit Paul Ehrenberg, die in den Notizbüchern einen breiten Raum einnahmen, werden im Roman jedoch auch einer anderen Figur in den Mund gelegt, wenn nämlich Ines Institoris Zeitblom ihre Liebe zu Schwerdtfeger gesteht.²²¹ Die Tochter Erika bemühte sich, „das Rätsel um Rudi“ aufzuklären:

Und fünfzig Jahre später hat er ihn ‚verwendet‘. Im ‚Doktor Faustus‘ gibt es einen sehr reizvollen jungen Violinvirtuosen, ‚Rudi Schwerdtfeger‘. Vom Teufel abgesehen ist dieser sonnige Charmeur die einzige Figur, mit der Adrian Leverkühn, der Held des Buches, sich wirklich einläßt. Da im übrigen der Figurenbestand des ‚Faustus‘ fast ausschließlich aus der Wirklichkeit rekrutiert ist, war bis dato viel Rätselraten um jenen ‚Rudi‘. Auch meinerseits hatte ich mich häufig nach ihm erkundigt. ‚Ach, der ...‘, war T. M.’s Antwort, ‚den habe ich wohl erfunden oder irgendwie zusammengesetzt ... Ich wüßte wirklich nicht ...!‘²²²

Während auch im Roman der Zusammenhang zwischen Schwerdtfeger und Ehrenberg diskret verschleiert wird, bezeugt das Tagebuch am 7.8.1945 „Gedenken an P. E., der nun sonderbar erstet in seiner Jugendgestalt und sie im Roman auch spielt.“ (Tb VI, 238) Entscheidend an einer solchen Beziehung sei der Verzicht, „denn menschliche Entbehrung ist gewiß die Quelle einer

²²⁰ Als Legitimation, seine Sehnsüchte überhaupt ins literarische Werk einzubeziehen, konnte ihm die „Dithyrambische Phantasie“ in Friedrich Schlegels *Lucinde* dienen: „Wie kann man schreiben wollen, was kaum zu sagen erlaubt ist, was man nur fühlen sollte?“ – Ich antworte: Fühlt man es, so muß man es sagen wollen, und was man sagen will, darf man auch schreiben können.“ (Friedrich Schlegel: *Lucinde*, in: *Dichtungen und Aufsätze*. Hrsg. v. Wolf Dietrich Rasch. München 1984, S. 21f.).

²²¹ Vgl. Lieselotte VOSS: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (*Studien zur Deutschen Literatur* 39), hier S. 96f. Thomas Manns Verhältnis zu Paul Ehrenberg ist im *Doktor Faustus* nicht nur zwei-, sondern dreigeteilt: Es ist gleichermaßen dargestellt in Ines Institoris’ Liebe zu Rudi Schwerdtfeger, in Schwerdtfegers Werben um Adrian Leverkühn sowie in Leverkühns Liebe und Kühle gegenüber Rudi Schwerdtfeger. (Vgl. Hans WYSLING: *Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt*, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns* (1967), S. 23-47, hier S. 45).

²²² Erika MANN: *Das Rätsel um Rudi*. In: „Der Spiegel“, 8. Dezember 1965. (Zit. n.: Erika MANN: *Mein Vater, der Zauberer*. Hrsg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 343).

prophetischen Intuition, die um solchen kümmerlichen Ursprungs willen keineswegs weniger schätzbar ist.“ (GW VI, 416) Gleichermaßen thematisiert Leverkühns Verhältnis zu der geheimnisvollen Frau von Tolna die Beschränkung einer Liebesbeziehung auf den Bereich des Ideellen, denn „auch versuchte ihr Partner ja niemals, an jenem Gesetz zu rütteln, sondern fügte sich stillschweigend darein, daß dem Verhältnis striktes Verharren im rein Geistigen beschieden sein sollte.“ (GW VI, 522)²²³

Zum Problem, wie die Abhandlung des Themas der gleichgeschlechtlichen Liebe im Roman durch Zeitblom zu erfolgen hätte, finden sich zahlreiche Einträge in Thomas Manns Tagebuch: So heißt es am 1.9.1946, dass die „Ironie des Mediums fühlbar“ sei (Tb VII, 36), und nur wenig später, am 10.9.1946, ist die Rede von der „Möglichkeit des geheimnisvollen Verschleierns. Aber Zeitbloms Abhandlung hat ihren ironischen Wert u. war immer vorgesehen.“ (Tb VII, 39) Am 18.12.1946 erwägt Thomas Mann, er solle die „Betrachtungen über gleichgeschlechtl. Liebe vielleicht als zu direkt weglassen“ (Tb VII, 75), denn er empfinde, wie er zwei Tage später eintrug, „Unzufriedenheit mit der Abhandlung über die Homosexualität.“ (Tb VII, 75) Die am 21.12.1946 gezogene Konsequenz ist: „Knappe Kondensierung, Diskretisierung der Äußerungen über Adrian-Rudi.“ (Tb VII, 75) Dahinter verbirgt sich nichts weniger als die Streichung von dreieinhalb Manuskript-Seiten aus dem 38. Kapitel, in dem Zeitblom die Beziehung Leverkühns zu Schwerdtfeger kommentiert (vgl. GW VI, 550ff.). Darin heißt es:

Ich sehe meine Aufgabe, über die Entwicklung dieses menschlich und gefühlsmäßig, ich möchte sagen belletristisch schwer zugänglichen Verhältnisses zu sprechen – und ich bin entschlossen, Offenheit dabei mit schonender Rücksicht auf die inneren Widerstände zu verbinden, die ich beim Leser voraussetzen muß – und die ich teile.²²⁴

²²³ Über Adrians Verhältnis zu Liebe und Sexualität schreibt NIELSEN: „Adrian hat so wenig Seele, daß ein normales Liebesverhältnis ihm unmöglich ist. Er kennt nur die Extreme: den nackten Trieb (Esmeralda) oder das rein Geistige (Frau von Tolna).“ (Birgit S. NIELSEN: Adrian Leverkühns Leben als bewußte mythische Imitatio des Dr. Faustus, in: *Orbis Litterarum* 20 (1965), S. 128-158, hier S. 155). Bemerkenswert ist, dass sich dieser Gegensatz auch in der Namenswahl niederschlägt. Während die Prostituierte ausschließlich bei ihrem – womöglich sogar von Adrian ausgedachten – Vornamen genannt wird, ist es im Falle der fernen Verehrerin sogar ein Adelstitel, der stets im Namen geführt wird. (Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: *Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“*. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 106).

²²⁴ Abgedruckt in Tb VII, 879-882, hier S. 879. Dabei haben sich in die Wiedergabe der gestrichenen Zeitblomschen „Abhandlung“ durch Inge Jens zwei Transkribierungsfehler eingeschlichen, die die Versuchung, hier eine weniger geheime Identität zwischen der Romanfigur und seinem Autor zu vermuten, nur noch unterstreichen: „Es fehlt mir nicht an der Achtung [lies: Ahnung], daß mit der abseitigen Gefühlsweise, die einen so dringendsten Anspruch auf ein [lies: mein] objektives Verstehen erhebt, ein letztes und zartestes Wort gesprochen ist über das Verhältnis von Weisheit und Schönheit. Vielleicht ist nirgends in der

Die Versuche, Thomas Mann Homosexualität unterstellen zu wollen, werden von der kaum verhüllten homophilen, aber nie ausgelebten Neigung unterhöhlt,²²⁵ denn „die Jünglinge, die er liebte, wurden im Handumdrehen ihrerseits zu Bildern und eingereiht in die ‚Galerie‘, wie er sie in Goethes Nachfolge nannte.“²²⁶ (Vgl. Tb VIII, 216) Die deutlichen Aussagen über die homoerotische Beziehung hätten nicht nur den Brief, den Leverkühn an Schwerdtfeger schickt, in einem anderen Licht erscheinen lassen:

Ein Brief ist vorhanden, den Adrian etwa um die Zeit jener Abendunterhaltung bei Bullinger an Schwerdtfeger schrieb, und den dieser selbstverständlich hätte vernichten sollen, den er aber, teils aus Pietät, teils gewiß auch als Trophäe, aufbewahrt hatte. Ich lehne es ab, daraus zu zitieren, sondern will ihn nur als ein menschliches Dokument bezeichnen, das wie das Entblößen einer Wunde wirkt, und in dessen schmerzlicher Unverhülltheit der Schreibende wohl gar ein großes Wagnis erblickte. (GW VI, 552)

Ein realer Brief ist vorhanden, den Thomas Manns am 28.1.1902 an Paul Ehrenberg schrieb und den dieser auch wirklich aufbewahrt hatte (vgl. Br III, 432f.). Doch vor allem im Zwiegespräch zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger, das Zeitblom protokollieren zu können meint, ohne wirklich dabei gewesen zu sein, wird beschrieben, was für eine Rolle Paul Ehrenberg tatsächlich im Leben Thomas Manns gespielt hat: „In meinem Leben war einer, dessen beherztes Ausharren – man kann beinahe sagen: den Tod überwand, der

Welt des Gefühls das Wort ‚Neigung‘ so sehr nach seinem genauen Sinn, nach seiner Gebärde am Platze, als hier, wo der Geist sich zum Geschöpflich-Lebendigen, d. h. zu dem, was ihm ‚schön‘ erscheint, in schwermutsvoller Ergriffenheit herabläßt.“ (Tb VII, 880f.) Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 141f.

²²⁵ Vgl. Hans WYSLING: Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher, in: Thomas Mann Jahrbuch 4 (1991), S. 119-135, hier S. 127.

²²⁶ Thomas SPRECHER: „Une promesse du bonheur“. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 10. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. München 1996, S. 147-178, hier S. 170. Ausgerechnet in Goethes Nachfolge ist von einer Galerie die Rede, also von einer Ansammlung von Bildern, von denen Thomas Mann nach eigener Aussage so wenig zu verstehen meinte. Goethe schrieb: „Diese Ironie, dieses Bewußtsein, womit man seinen Mängeln nachsieht, mit seinen Irrtümern scherzt und ihnen desto mehr Raum und Lauf läßt, weil man sie doch am Ende zu beherrschen glaubt oder hofft, kann von der klarsten Verruchtheit bis zur dumpfsten Ahndung sich in mancherlei Subjekten stufenweise finden, und wir getrauten uns eine solche Galerie von Charakteren, nach lebendigen und abgeschiedenen Mustern, wenn es nicht allzu verfänglich wäre, wohl aufzustellen.“ (Johann Wolfgang Goethe, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. XIV, S. 175).

das Menschliche in mir frei machte, mich das Glück lehrte. Man wird vielleicht nichts davon wissen, es in keiner Biographie schreiben.“ (GW VI, 579f.)

Auch in seiner quasi-autobiographischen Nachschrift schrieb Thomas Mann nichts davon. Die *Entstehung des Doktor Faustus* basiert zwar wesentlich auf den eigenen Tagebüchern, spart aber ebenfalls sämtliche Hinweise auf die Beziehung zu Paul Ehrenberg aus. Sie bildet ein weiteres Indiz für die Sorgfalt, mit der Thomas Mann private Homoerotik in seinen Werken in öffentliches Künstlertum umgewandelt hat. Tatsächlich hat er laut Tagebuch bei der Niederschrift am 27.6.1948 – also zu einem Zeitpunkt, als der Beginn seiner Arbeit am *Doktor Faustus* schon fünf Jahre zurücklag – „viel nachgedacht über die Aufnahme der Jugendtage in den Roman, dessen Geschichte ich erzählen will. Benützt ist eine Liebesleidenschaft, transfiguriert, die mich vor 50 Jahren, nicht unglücklich, beherrschte.“ (Tb VII, 279)

So offen und schonungslos die Tagebücher Einblicke in die Persönlichkeit des Autors zulassen, zeigen sie aber auch nicht die Wahrheit über Thomas Mann und sind hinsichtlich ihrer Authentizität seinen Selbststilisierungen oder der verschleierte autobiographischen Darstellung in seinem literarischen Werk nicht vorzuziehen. Die lebenslange Zweiteilung der persönlichen Bekenntnisse in tagebuchartige Chronographie und Verarbeitung im literarischen Œuvre läßt keine eindeutige Zuordnung zu. Diese Zweiteilung wird, wie MAYER bemerkt hat, im *Doktor Faustus* durch die Aufteilung der autobiographischen Elemente auf die zwei Protagonisten, den Helden und seinen Chronisten, quasi zum epischen Prinzip erhoben.²²⁷ Dabei kommt im Roman ausgerechnet der Figur Schwerdtfegers kurz vor seinem Tod das Privileg zu, vor allen anderen die Identität Leverkühns mit dem Jugendfreund und späteren Biographen Zeitblom zu erahnen, auch wenn dies selbstverständlich keine Wirkung zeitigen darf, denn „nicht allein den Mann zu ignorieren, den er als Adrians anderes Ich betrachten mochte, lag ihm ob ...“. (GW VI, 595) Zeitblom bestätigt die Nähe und Intimität zu Leverkühn, die „mit wieviel Betrübniß sie mich erfüllten, mich doch auch wieder erhoben, da ich mir sagte, daß nun doch einmal nur ich, der Jugendgespieler, und sonst niemand in der Welt, den Empfänger solcher Bekenntnisse abgeben konnte.“ (GW VI, 603)

Auch wenn die lebenslange Zweiteilung in verhüllter Selbstaussage im Romanwerk und offenem Bekenntnis in den Tagebüchern dies nahe legen könnte, hat Thomas Mann nicht etwa ein Doppelleben geführt, sondern vielmehr sein Leben als repräsentativ begriffen. Dieses war nicht nur durch die angestrebte Vereinigung von Künstlertum und Bürgertum motiviert, sondern vor allem durch den Versuch, die intimsten Bekenntnisse „kunstfähig zu machen“. Dementsprechend musste er Harald Kohtz in einem Brief vom 6.1.1953 scharf zurechtweisen, denn „mit dem Aufspüren des Homosexuellen sind Sie zu leicht bei der Hand“. (DüD II, 275) Von besonderer Wichtigkeit schien es dabei, die letzte Liebesleidenschaft Leverkühns zu seinem Neffen, für den Thomas Manns Enkel Frido als Vorbild gedient hatte, von jeglichem Verdacht zu befreien. Zwar schien er zu weit gehenden Zugeständnissen bereit zu sein und gab „alles Mögliche zu, aber [...] die Herabkunft des himmlischen

²²⁷ Vgl. Hans MAYER: Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Frankfurt/M. 1980, S. 460.

Kindes Echo hätten Sie auch aufs 'zarteste' nicht damit schimpfieren dürfen.“ (DüD II, 275) Der *Doktor Faustus* folgt also der Konzeption einer sehr freien Autobiographie insofern, als hier heikle Themen eingearbeitet sind, die sonst nur den Tagebüchern anvertraut wurden.

6.5 Künstlerische Ebene

6.5.1 Autor

Zeitblom hat die Funktion des Faustschen Famulus Wagner, der eine Teufelsbündner-Biographie schreibt und sich von Beginn an dessen bewusst ist.²²⁸ Dass es sich bei dem Erzähler durchaus nicht nur um einen „rational-humanistisch gesinnten Referenten“ handelt, der lediglich eine „schlimme, deutsch-mittelalterlich angehauchte Geschichte“ erzählt und dabei durch seine Person für einige „Durchheiterung“ sorgt (Br II, 323/ DüD III, 11), wird bereits an einer frühen Stelle des Romans deutlich. Zeitblom reflektiert eines der zentralen Themen, das Thomas Manns Frühwerk bestimmte, nämlich die Polarität von Künstler und Bürger:

Es war ein Künstlerleben; und weil mir, dem schlichten Manne, beschieden war, es aus solcher Nähe zu sehen, hat sich alles Gefühl meiner Seele für Menschenleben und -los auf diese Sonderform menschlichen Daseins versammelt. Sie gilt mir, dank meiner Freundschaft mit Adrian, als das Paradigma aller Schicksalsgestaltung, als der klassische Anlaß zur Ergriffenheit von dem, was wir Werden, Entwicklung, Bestimmung nennen, – und das mag sie denn wirklich wohl sein. (GW VI, 37)

²²⁸ Zur Erzählhaltung im *Doktor Faustus* sowie zum Verhältnis des Roman-Autors Thomas Mann zum fiktiven Autor der Leverkühnschen Biographie vgl. folgende Werke: Eugen BARBU/ Andrei Ion DELEANU: Serenus Zeitblom, in: Sinn und Form. Sonderheft Thomas Mann (1965), S. 134-143; Konrad GAIER: Figur und Rolle des Erzählers im Spätwerk Thomas Manns. Bruchsal 1966 (Diss.); Hubert ORLOWSKI: Prädestination des Dämonischen. Zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Poznan 1969 (Seria Filologia Germanska 7); Hermann WEIGAND: Zu Thomas Manns Anteil an Serenus Zeitbloms Biographie von Adrian Leverkühn, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51 (1977), S. 476-501; Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4); Dietrich ASSMANN: „Herzpochenendes Mitteilungsbedürfnis und tiefe Scheu vor dem Unzukömmlichen“. Thomas Manns Erzähler im „Doktor Faustus“, in: Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck 6/7 (August 1987), S. 87-97; Elvira SEIWERT: Beethoven-Szenarien. Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Adornos Beethoven-Projekt. Stuttgart, Weimar 1995 (zugl. Diss., Kassel 1993), S. 201-211; Georg BOLLENBECK: „Doktor Faustus“: Das Deutungsmuster des Autors und die Probleme des Erzählers, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 35-57; Irmela von der LÜHE: „Es wird mein ‚Parsival‘“: Thomas Manns „Doktor Faustus“ zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie, ebd., S. 275-292.

Er selbst dagegen sei „ein altmodischer Mensch, stehengeblieben bei gewissen mir lieben romantischen Anschauungen, zu denen auch der pathetisierende Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit gehört“. (GW VI, 37) Dementsprechend distanziert sich Zeitblom ausdrücklich von Leverkühns Stil und lässt dabei eine Karikierung von Thomas Manns eigenen Vorlieben erkennen, denn „ganz allgemein ist mir dieser Anspruch auf ironische Distanzierung, auf eine Objektivität, der es sicherlich weniger um die Ehre der Sache als um die der freien Person zu tun ist, immer als ein Zeichen ungemainen Hochmuts erschienen“. (GW VI, 93) Stattdessen erhebt er den Anspruch, größtmögliche Authentizität zu bewahren. Bei seiner Schilderung der „Schlafstroh-Gespräche“ gibt er „die Reden dieser jungen Leute so wieder, wie sie gehalten wurden, in ihren Ausdrücken, die einem gelehrten Jargon angehörten, dessen Gespreiztheit ihnen nicht im mindesten zum Bewußtsein kam“. (GW VI, 161f) Da es Thomas Mann seinerseits kaum leicht gefallen sein mochte, sich einen solchen gespreizten Stil auszudenken, griff er dabei wie bei vielen anderen Partien des Romans auf eine Vorlage zurück. In diesem Fall handelt es sich um die paraphrasierende Abschrift eines Rundbriefes aus dem Jahre 1931, dessen Stil in die Stimmung des Romans zu passen schien,²²⁹ denn die Studenten bedienten „sich seiner in aller Vergnügtheit und Bequemlichkeit, ganz natürlich, indem sie sich das gestelzt Anspruchsvolle mit virtuoser Anspruchslosigkeit zuwarfen“. (GW VI, 161f.)

Mit vergleichbar „virtuoser Anspruchslosigkeit“ unternimmt Zeitblom zahlreiche Bemühungen, dem Leser ein akzeptables Schriftwerk zu präsentieren. Seine Rechtfertigungen sind allgegenwärtig und nehmen bisweilen skurrile Formen an. Beispielsweise verwendet er Sternchen, um „eine Erquickung für Auge und Sinn des Lesers“ zu schaffen, denn „unmöglich konnte ich dem vorstehenden Exkurs [...] den Charakter eines Hauptstückes zugestehen“, da dieser „als Kapitel genommen, ein recht uneinheitliches Aussehen gewinnt, aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzt erscheint [...]“. (GW VI, 234) Während sich der Leser an dieser Stelle mit Recht fragen kann, ob Sternchen und römische Ziffern wirklich „Auge und Sinn“ erquicken und Kapitel-Einheiten oder homogene Hauptstücke für eine Biographie notwendig oder gar konstitutiv sind, fragt sich unter diesen Voraussetzungen der Erzähler Zeitblom „mit Recht, ob so krause Elemente eigentlich eine Kapitel-Einheit zu bilden imstande sind“. Die Begründung für die fahrlässige Organisation liefert er gleich hinterher:

²²⁹ SCHOEPS, der als Autor jener Quelle identifiziert werden konnte, hat in einem Aufsatz Stellung zu der Verwendung seines Textes bezogen: Hans-Joachim SCHOEPS: Bemerkungen zu einer Quelle des Romans „Doktor Faustus“ von Thomas Mann, in: Zeitschrift für Religions- und Zeitgeschichte, Bd. 22, Nr. 4 (1970), S. 324-355. Darin heißt es, „die Tendenz des Romans [sei] typisch für den alliierten common sense von 1943-1948 und in hohem Maße peinlich“, so dass ihm dessen „Lektüre physische Qualen verursacht“ habe (SCHOEPS, ebd., S. 343f.). Sehr aufmerksam kann er allerdings nicht gelesen haben, da er als Namen des „fingierte[n] Romanerzähler[s]“ an zwei Stellen „Andreas Zeitblom“ nennt (SCHOEPS, ebd. S. 345 und 353).

Aber erinnere ich mich nicht, daß ich mir das Verfehlen eines beherrschten und regelmäßigen Aufbaus von Anfang an bei dieser Arbeit zum Vorwurf machen mußte? Auch meine Entschuldigung ist immer dieselbe. Mein Gegenstand steht mir zu nahe. Allzusehr fehlt es hier wohl überhaupt an dem Gegensatz, dem bloßen Unterschied von Stoff und Gestalter. Habe ich nicht mehr als einmal gesagt, daß das Leben, von dem ich handle, mir näher, teurer, erregender war als mein eigenes? Das Nächste, Erregendste, Eigenste ist kein ‚Stoff‘; es ist die *Person* – und nicht danach angetan, eine künstlerische Gliederung von ihr zu empfangen. Fern sei es von mir, den Ernst der Kunst zu leugnen; aber wenn es ernst wird, verschmäht man die Kunst und ist ihrer nicht fähig. (GW VI, 235)²³⁰

Da ihm angeblich sein Gegenstand zu nahe steht, hat er demzufolge auch „nicht den Mut, ein so rücksichtsloses Druckwerk der lesenden Welt vor Augen zu bringen“. (GW VI, 235) Hatte auch Thomas Mann nach eigener Aussage vor der Veröffentlichung zunächst zurückgeschreckt, nimmt Zeitblom in seinem „rücksichtslosen Druckwerk“ zu einem verfrühten Zeitpunkt die Namen einiger Romanfiguren vorweg, „wobei ich mir natürlich klar darüber bin, daß es ein Fehler ist, den Leser mit Namen zu bombardieren, mit denen er noch nicht das Geringste anzufangen weiß, und deren Verkörperung noch in weitem Felde steht, – ein Fehler, dessen grobe Offenkundigkeit auf seine Freiwilligkeit schließen lassen mag“. (GW VI, 236) Dabei nennt Zeitblom ausgerechnet diejenigen Personen, deren Vorbilder Thomas Mann besonders nahe standen, „aber was, freilich, heißt auch wieder freiwillig! Ich bin mir wohl bewußt, diese leer-verfrühten Namen unter einem Zwange hierher gesetzt zu haben.“ (GW VI, 236f.) Angesichts dessen verwundert es kaum, „daß mir tatsächlich, wie sonderbar das klingen möge, ein Kapitel, das ich nur zu kopieren hatte, nicht schneller von der so manches Mal zitternden Hand gegangen ist als irgendein früheres eigener Komposition“, und – als sei ihm das Urteil egal – „möge [der Leser] meine Pedanterie belächeln“. (GW VI, 334) Folglich beschreibt sich der Erzähler entschuldigend selbst als „der schlichte und in der Konversation niemals sehr vive Gelehrte und Schulmann“. Sein Viola d'amore-Spiel dagegen betreffend, „schmeichelte es meiner Eitelkeit (ich leugne das gar nicht), daß die Nachfrage [...] nach meiner doch immer nur als Liebhaberei gepflegten Produktion sehr lebhaft war [...]“. (GW VI, 367)²³¹

²³⁰ Zur Behandlung des „Stoffs“ bei Thomas Mann vgl. ausführlich Kap. 5.1.

²³¹ Der Konzertmeister Willem de Boer war Geigenlehrer von Michael Mann und, wie Thomas Mann am 28.1.1948 an Max W. Frey schrieb, häufiger bei Familie Mann „zu Gast, nicht ohne sein Instrument mitzubringen, und noch heute lacht mir das Herz, wenn ich denke, wie er uns nach Tisch mit der „Teufelstriller-Sonate“ [sic!] verblüffte und uns, zum erstenmal, dem akkordischen Vollklang der siebensaitigen Viola D-amore lauschen ließ, die er zu handhaben wußte wie nicht leicht ein Zweiter. Wenn dies Instrument eine gewisse Rolle spielt in meinem jüngsten Roman, so ist das auf die Eindrücke von damals zurückzuführen.“ (Br III, 15) Vgl. dazu Volker SCHERLISS: Zur Musik im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 113-151, hier S. 131.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die allzu häufigen Reflexionen Zeitbloms über die Abgrenzung seiner Biographie gegenüber einem Roman (vgl. GW VI, 239/401/449/463 u. a.) als Selbstermahnungen Thomas Manns, dem Leser unnötige Einzelheiten zu ersparen, wie DIERSEN bemerkt hat.²³² Die angenommene Chronistenhaltung dient somit auch der Selbstdisziplinierung. Immerhin entschuldigt sich der Erzähler für die „Krümel-Abfälle meiner Beobachtung“ und verleiht seiner Hoffnung Ausdruck, der Leser rechne es ihm „wenigstens an, daß ich hundert andere, ähnliche unterdrücke, die sich ebenfalls in meiner Wahrnehmung, derjenigen eines mitleidigen Menschenfreundes, gleichsam verfangen und dank dem Unglück, zu dem sie akkumulierten, schon gar nicht aus meiner Erinnerung zu lösen sind“. (GW VI, 397) In einem Brief vom 21.11.1948 gegenüber Paul Amann gab Thomas Mann eindeutig zu, dass diese Wahrnehmung durchaus der seinen entsprach, denn: „Zeitblom ist eine Parodie meiner selbst.“ (DüD III, 203)²³³

Durch seine Tätigkeit als Gymnasiallehrer ist dieser natürlich „gewohnt zu lehren und zu reden“ und dementsprechend „einige Erwärmung meines Gemüts vorausgesetzt, kein schlechter Sprecher; ich höre mich sogar nicht ungerne und habe eine gewisse Freude daran, wie das Wort sich mir zu Gebote hält“- (GW VI, 408) Allerdings weicht er zunächst noch davor aus, beispielsweise die Handlung der Gregorius-Legende zu referieren, denn „die Kette der Verwicklungen ist lang, und es erübrigt sich wohl für mich, die Geschichte [...] hier zu reiterieren“. (GW VI, 422) Tatsächlich gefiel der Stoff Thomas Mann so gut, dass er „gleich damals mit dem Gedanken umging, den Stoff meinem

²³² Vgl. Inge DIERSEN: Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben. Berlin 1975, S. 329.

²³³ Das „Geheimnis ihrer Identität“, das Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom teilen, entpuppt sich also als Geheimnis ihrer Identität mit dem Autor. Nimmt man diese wörtlich, dann hat Zeitblom ein dreifaches Identitäts-Problem: Korrespondiert seine Existenz sowohl mit Adrian als auch mit dem Künstler sowie mit dem Menschen Thomas Mann, fungiert er nur noch als „Medium“ und ist keine eigene Persönlichkeit mehr, wie HEFTRICH bemerkt: „Zeitblom führt trotz aller biographischen Details kein eigenes Dasein, er existiert nur als Chronist eines Lebens und Werkes, das wiederum allein durch sein Schreiben erschaffen wird.“ (Eckhard HEFTRICH: Die offene Wunde. Vor fünfzig Jahren vollendete Thomas Mann den „Doktor Faustus“, in: Frankfurter Allgemeine, 1.2.1997). Es entsteht Unglaubwürdigkeit und Ununterscheidbarkeit schon allein dadurch, dass Thomas Mann nicht schlichter oder schlechter schreiben kann, als er es eben tut. (Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 135ff.). Daher versucht SCHÄFERMEYER bei seiner Deutung Zeitbloms, die Figur vom Autor Thomas Mann weitgehend zu isolieren und auf den Begriff des Autors überhaupt zu verzichten. Er gesteht der Romangestalt eine weitgehende Autonomie zu, die die erzählerischen Leistungen und Selbstrechtfertigungen sowie die Kommentare zum Zeitgeschehen von jeglichem autobiographischen Gehalt enthebt. (Vgl. Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt/M., Bern, New York 1983, S. 39). Davon kann jedoch angesichts der offensichtlichen Übereinstimmungen nur bedingt die Rede sein.

Helden eines Tages wegzunehmen und selbst einen kleinen archaischen Roman daraus zu machen“. (GW XI, 243) Dementsprechend entstand *Der Erwählte* ja dann auch direkt im Anschluss an den *Doktor Faustus*. Trotzdem breitet schon Zeitblom die Grundzüge der Handlung in wortreichen Sätzen aus, deren letzter allein eine halbe Seite umfasst und mit dem trockenen Kommentar schließt: „Ich will das alles nicht ausführen.“ (GW VI, 423) Der „Leser spürt die Ironie“ (GW VI, 430), die Zeitblom in seine Schilderung der Vermählung von Ines Rodde mit Helmut Institoris legt. Dennoch glaubt Zeitblom auch nach über vierhundert Seiten „nochmals“ beteuern zu müssen, er „schreibe keinen Roman und spiegle nicht allwissende Autoreneinsicht in die dramatischen Phasen einer intimen, den Augen der Welt entzogenen Entwicklung vor“. (GW VI, 439) Stattdessen kokettiert er mit seinem Selbstverständnis als Biograph, denn „wäre ich ein Romanerzähler, ich wollte dem Leser [...] aus qualvoller Erinnerung wohl plastisch schildern“. (GW VI, 453)

Nicht erst seine unzähligen Rechtfertigungen setzen ihn dem Vorwurf aus, als Erzähler vor dem Anspruch zu versagen, in seiner Biographie nicht nur Leben und Werk Leverkühns, sondern auch die korrespondierenden zeitgeschichtlichen Ereignisse angemessen darzustellen, deren Chronist er immerhin auch sein will.²³⁴ Dessen ist sich Zeitblom durchaus bewusst. Ausgerechnet im Anschluss an seine Beschreibung der Entstehung von Leverkühns „Apocalipsis, die dieser in rauschhaftem Schaffenseifer innerhalb kürzester Zeit niederschreibt, folgt das Eingeständnis seiner eigenen erzählerischen Unzulänglichkeit:

Ach, ich schreibe schlecht! Die Begierde, alles auf einmal zu sagen, läßt meine Sätze überfluten, treibt sie ab von dem Gedanken, zu dessen Notierung sie ansetzten, und bewirkt, daß sie ihn weiterschweifend aus den Augen zu verlieren scheinen. Ich tue gut, die Kritik dem Leser vom Munde zu nehmen. Es kommt aber dieses Sichüberstürzen und Sichverlieren meiner Ideen von der Erregung, in welche die Erinnerung an die Zeit mich versetzt, von der ich handle, die Zeit nach dem Zusammenbruch des deutschen Autoritätsstaates mit ihrer tiefgreifenden diskursiven Lockerung, die auch mein Denken in ihren Wirbel zog und meine gesetzte Weltanschauung mit Neuigkeiten bestürmte, die zu verarbeiten ihr nicht leichtfiel. (GW VI, 468)²³⁵

²³⁴ Über das Verhältnis Thomas Manns zu seinem fiktiven Erzähler im Hinblick auf die tagespolitischen Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs vgl. auch Kapitel 6.1.4, zum Deutungszusammenhang des Exilromans vgl. ausführlich Kapitel 6.2.1.

²³⁵ Kritik an der Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur äußert auch MOLLINELLI-STEIN: „Wie Adrian in dem Beziehungsgeflecht mythischer Vorbilder, so ist Zeitblom in der Vielzahl der epischen Funktionen, die er erfüllen muß, überdeterminiert. Mit dem Unterschied, daß Adrian Überdeterminiertheit zu einer größeren Dichte und Tiefe der Gestalt führt, wohingegen die Vielzahl der Funktionen, die Zeitblom aufgebürdet werden, die Einheit der Romanfigur zu sprengen droht. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang nur sein Geschichtsbild und sein Musikverständnis, die diejenigen eines Gymnasiallehrers weit übersteigen, ganz zu schweigen von seinem tiefen Einblick in Psyche und Natur des Künstlers. Zeitblom erweist

Die Erinnerung an vergangene Zeiten und geschichtliche Ereignisse gilt ihm als Ursache für seine Verwirrung und das Abschweifen seiner Gedanken. Obwohl er bereits an mehreren Stellen erzählerische Kunstgriffe angewandt hat, die einem Biographen kaum zustehen, gibt er dem Leser zu verstehen, er wolle auf keinen Fall für einen Romanerzähler gehalten werden. Schließlich sei er „im Begriffe, eine Figur in meine Erzählung einzuführen, wie ein Romanverfasser sie seinen Lesern niemals bieten dürfte, da *Unsichtbarkeit* in offenbarem Widerspruch zu den Bedingungen des Künstlerischen und also auch der Romanerzählung steht“. (GW VI, 518)²³⁶ Doch spätestens Zeitbloms minutiöse Schilderung des Gesprächs zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger, bei dem er nicht dabei gewesen ist, und das er aufgrund der Intimität so gar nicht hätte nacherzählen können, macht vollends deutlich, dass er „allwissende Autoreneinsicht“ in der Tat zwar nicht vorspiegelt, sondern einfach praktiziert.²³⁷ Auf die hypothetische Frage, wie er vom Vier-Augen-Gespräch zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger eine so detaillierte Kenntnis erlangt haben möge, antwortet Zeitblom entsprechend bestimmt:

sich in diesen Bereichen, abgesehen von einigen parodistischen Pinselstrichen, tatsächlich als Sprachrohr Thomas Manns.“ (Barbara MOLLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999, S. 127f.).

²³⁶ Das sogar durch Kursivsetzung hervorgehobene Merkmal der „Unsichtbarkeit“ korrespondiert mit der „fließende[n] Erscheinung“ (GW VI, 320) des Teufels, der sich einer Beschreibbarkeit mittels visueller Kategorien durch mehrmaligen Wechsel seines Aussehens entzieht (vgl. dazu Kap. 6.6.3). Zeitblom gebraucht gleich sechs Negativierungen, um die Unmöglichkeit einer Schilderung von Leverkühns Verehrerin zu verdeutlichen: „Frau von Tolna aber ist eine unsichtbare Figur. Ich kann sie dem Leser nicht vor Augen stellen, von ihrem Äußeren nicht das kleinste Zeugnis geben, denn ich habe sie nie gesehen und nie eine Beschreibung von ihr empfangen, da niemand sie je gesehen hat.“ (GW VI, 518)

²³⁷ MOONEN bemerkt über den Konflikt zwischen der vermeintlichen Beschränktheit der Biographen-Perspektive Zeitbloms und seiner tatsächlichen praktizierten Allwissenheit, „ob der Satz vom ‚ansonsten so vorsichtigen Zeitblom‘ nicht stark relativiert werden“ müsse: „Denn entweder er weiß alles oder nicht. Wenn er alles weiß, so ist eigentlich nicht einzusehen, warum er mit vielen Bedenken und Vorbehalten, mit vielem ‚Wohl‘ und ‚Vielleicht‘ seine Allwissenheit zu relativieren suche. Wenn er nicht alles weiß, so muß er über die Dinge schweigen, von denen er nichts weiß: über dasjenige, was sich zwischen Schwerdtfeger und Leverkühn abgespielt hat, über die Art und Weise, in der sich Schein und Wesen verhielten, als er, vom Militär entlassen, wieder zu seinem Freund stieß und ihn ‚äußerlich unverändert, in Wahrheit aber als einen Gezeichneten, vom Pfeil des Schicksals Getroffenen, wiederfand.‘ Indessen wird das Bild vom korrekten Biographen etwas trübe: Neben Vorsicht und Scheu vor allzu verbindlichen Aussagen über Nebensächlichkeiten, wie das Geld, das Onkel Nikolaus für die Verpflegung seines Neffen bekommt, treten harte, eindeutige Behauptungen über Dinge, von denen er eigentlich nichts wissen kann, – Szenen, von denen er weder direkt noch indirekt etwas erfahren hat, und Mitteilungen über die tiefsten Geheimnisse von vor allem Adrians Seelenleben.“ (Erik MOONEN: Blindheit und Erlebnis. Über Wittgenstein, Thomas Mann und die Bedeutung literarischer Texte. Frankfurt/M. 1998, S. 206f.).

[...] – ich *weiß* es, und möge man zehnmals den Einwand erheben, ich könnte es nicht wissen, da ich nicht ‚dabeigewesen‘ sei. Nein, ich war nicht dabei. Aber heute ist seelische Tatsache, daß ich dabei gewesen bin, denn wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität mit ihr zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen. (GW VI, 576)

So fadenscheinig seine Begründung klingen mag, mindert sie zwar seine Glaubwürdigkeit als Biograph, erhöht aber gleichermaßen seine erzählerische Reputation. Nach allen engagierten Bemühungen, größtmögliche Authentizität zu garantieren und seine Autorität als Chronist unter Beweis zu stellen, sollte nun niemand mehr zweifeln, „daß ich, was zwischen Rudolf und Marie Godeau sich abspielte, in derselben Wörtlichkeit wiedergeben könnte wie das Gespräch in Pfeiffering? Zweifelt jemand, daß ich ‚dabeigewesen‘ bin? Ich denke nicht.“ (GW VI, 587) Umso mehr trifft dies zu, als die jeweiligen Gesprächspartner nach Vorbildern gestaltet sind, die in Thomas Manns Leben eine bedeutende Rolle gespielt haben und Objekte seiner Zuneigung waren.

Zeitbloms Reflexionen über sein biographisches Vorhaben lassen ein wachsendes Selbstbewusstsein im Hinblick auf dessen ästhetische Qualitäten erkennen. Gab er sich anfangs noch unsicher, indem er seine Eignung zur Bewältigung der von ihm vorgenommenen Aufgabe in Frage stellte, äußert er sich gegen Ende des Buches äußerst selbstbewusst. Nicht ohne Hinweis auf die zuvor geleisteten erzählerischen Kunstgriffe bescheinigt er sich eine Leistung, die über die eines Biographen weit hinausgeht. Er löst sich aus seiner fragwürdigen Rolle als unzureichender Referent, hebt die Abgrenzung gegenüber Romanautoren auf und stellt sich in eine Reihe mit Schriftstellern, denn „wie viele Schriftsteller vor mir schon mögen die Untauglichkeit der Sprache beseufzt haben, Sichtbarkeit zu erreichen, ein wirklich genaues Bild des Individuellen hervorzubringen!“ (GW VI, 612) Nach über sechshundert Seiten und etlichen hilflosen Abgrenzungsversuchen seiner Biographie gegenüber einem Roman scheint Zeitblom endlich einsehen zu wollen, dass seine Arbeit mit der eines Künstlers durchaus vergleichbar, wenn nicht gar identisch ist. Die Widersprüchlichkeit der Erzählerfigur besteht somit in der Charakterisierung als naiver Zeitgenosse, der einerseits als Chronist Vorgänge beschreibt, die ihm unverständlich sind, und als überlegener Konstrukteur, der andererseits eine virtuose Künstlerbiographie montiert.

Sicherlich handelt es sich bei Serenus Zeitblom um eine fiktive Romangestalt, die in den Selbstaussagen hinsichtlich ihrer artistischen Kompetenz nicht mit dem Autor Thomas Mann verwechselt werden darf.²³⁸ Dennoch erscheint das Hauptthema aus dessen früheren Werken, die Polarität von Künstler und Bürger, durch die Figur Zeitblom in einem anderen Licht. In dem Maße, in dem sich der bürgerliche Chronist als Schriftsteller, mithin also als Künstler erweist, ließe sich der alte Gegensatz als gegenstandslos bezeichnen. Zeitblom geriete zur

²³⁸ Vgl. Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman "Doktor Faustus". Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4), S. 44.

idealtypischen Verkörperung der Vereinigung von Künstler- und Bürgertum, die Thomas Mann zeit seines Lebens anstrebte. Bereits von Anfang an erhob der Erzähler nicht allein den Anspruch, in seiner Biographie hinsichtlich ihrer Authentizität äußerst gewissenhaft zu verfahren, sondern auch bei ihrer künstlerischen Gestaltung eine kompositorische Leistung zu vollbringen: ²³⁹

Hier breche ich ab, mit dem beschämenden Gefühl artistischer Verfehlung und Unbeherrschtheit. Adrian selbst hätte wohl kaum, nehmen wir an: in einer Symphonie, ein solches Thema so vorzeitig auftreten – hätte es höchstens auf eine fein versteckte und kaum schon greifbare Art von ferne sich anmelden lassen. [...] Für einen Menschen wie mich ist es sehr schwer und mutet ihn fast wie Frivolität an, zu einem Gegenstand, der ihm lebenssteuer ist und ihm auf den Nägeln brennt wie dieser, den Standpunkt des komponierenden Künstlers einzunehmen und ihn mit der spielenden Besonnenheit eines solchen zu bewirtschaften. (GW VI, 11)

Vor allem gegen Ende des Romans ist zwischen Erzähler und Autor nicht mehr zu unterscheiden: „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) Dass hier kein Medium mehr zwischengeschaltet ist, belegt die *Entstehung des Doktor Faustus*, in der Thomas Mann die Einwände Adornos gegen den anfänglich missratenen Schluss rekapituliert und eingesteht, er wäre „zu optimistisch, zu gutmütig und direkt gewesen, hatte zuviel Licht angezündet, den Trost zu dick aufgetragen. Die Bedenken, die mein Kritiker dagegen erhob, mußte ich als nur zu berechtigt anerkennen.“ (GW XI, 294)

6.5.2 Komponist

Auch Leverkühn ist durch seine künstlerische Schaffensweise mit Thomas Mann verwandt, indem er wie sein Autor die Montage als Form künstlerischen Ausdrucks benutzt. Ihn kennzeichnet in gleichem Maße „eine Art der Aneignung und persönlichen Reproduktion des Aufgegriffenen, die seinem Nachsprechen, wenn nicht alles knabenhaft Unselbständige, so doch alles Ridiküle nahm.“ (GW VI, 83) Schon in seinem Vortrag *On myself* hatte Thomas Mann die künstlerische „Nachahmung“ hervorgehoben, schließlich sei diese „in gewissen Grenzen eher ein Zeichen von Talent als von hoffnungslosem Persönlichkeitsmangel.“ (GW XIII, 133)

Dadurch, dass Thomas Mann Leverkühn in zahlreichen Fällen so denken lässt, wie er selbst es nachweislich getan hat, relativieren sich seine eigenen Selbstaussagen, weil dieser wie Kretzschmar „Unendliches im Kopfe hatte und ihm beim einen das andere einfiel, dann aber besonders, weil es seine Passion

²³⁹ Vgl. Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4), S. 49.

war, zu vergleichen, Beziehungen aufzudecken, Einflüsse nachzuweisen, den verschränkten Zusammenhang der Kultur bloßzulegen.“ (GW VI, 104) Offenkundig hatte Thomas Mann eine Vorliebe für die Montage-Technik und die Einarbeitung fremder Aussagen, und Leverkühn „benutzte sie auch nur spöttisch-zitatweise, wie er überhaupt für das Zitat, die erinnernde wörtliche Anspielung auf irgend etwas und irgend jemanden einen ausgesprochenen Geschmack hatte [...]“. (GW VI, 183)

In Leverkühns Brief aus Halle ist die „altertümliche Ausdrucksweise natürlich parodistisch gemeint“. Nach Auffassung Zeitbloms ist dieser „zugleich aber auch Persönlichkeitsausdruck und Selbststilisierung, Kundgebung eigener innerer Form und Neigung, die auf eine höchst kennzeichnende Weise das Parodische verwendet, sich dahinter verbirgt und erfüllt.“ (GW VI, 185f.) Dass darin eine stilistische Übereinstimmung zwischen Autor und Held zu sehen ist, gesteht Thomas Mann in einem Brief an Ludwig Muth vom 27.5.1951, denn „am charakteristischsten für seine Verfassung ist vielleicht der Brief, den er noch aus Halle an Kretzschmar schreibt“, weil er darin „von seinem verdammten Lachkitzel spricht und von seinem fatalen Sinn für die Verbrauchtheit aller Mittel und Konvenienzen der Kunst, die ihm ‚nur noch zur Parodie zu taugen‘ scheinen.“ Er erinnert daran, dass der *Doktor Faustus* neben vielem anderen „ein Epochenroman“ sei, aber „das ist etwas sehr Persönliches [...]“. (DüD III, 264)

Nicht nur Leverkühns künstlerischer Stil wird auffallend oft als ironisch charakterisiert. Auch seine generelle Einstellung zur Wirklichkeit entspricht weitgehend derjenigen Thomas Manns. Leverkühns Reaktion auf Schwerdtfegers Werben um seine Freundschaft ist dementsprechend von Distanz geprägt. Da letzterer „unlogisch genug war, zu ihrer Eroberung die angeborenen Mittel des Flirts spielen zu lassen“, verwundert es kaum, dass „die schwermütige Neigung, die er erregte, die Merkmale erotischer Ironie nicht verleugnete.“ (GW VI, 551) Darüber hinaus ließe sich künstlerische Repräsentanz kaum konsequenter beschreiben als Leverkühns enzyklopädische Aufnahme von geistigen Strömungen. Schließlich hatte man „in seiner Gegenwart stets das Gefühl, daß alle Ideen und Gesichtspunkte, die um ihn herum laut wurden, in ihm versammelt waren, und daß er, ironisch zuhörend, es den einzelnen menschlichen Verfassungen überließ, sie zu äußern und zu vertreten.“ (GW VI, 575)

Dass der Protagonist überhaupt Musiker ist, hängt damit zusammen, dass Thomas Mann sein eigenes Talent schon immer mit dem eines Musikers verglichen hatte. Bereits am 15.4.1932 schrieb er an Bedrich Fucik, er habe sein „Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion.“ (Br I, 315/ DüD I, 538)²⁴⁰ Noch während der Niederschrift des *Doktor Faustus*, als er am 30.12.1945 Theodor W. Adorno brieflich um dessen Hilfestellung bei einigen musiktheoretischen Passagen

²⁴⁰ In *Leiden und Größe Richard Wagners* hatte Thomas Mann 1933 seinen „Ehrgeiz“ beschreiben, „mit der Sprache zu musizieren, mit ihr allein es Wagner gleichzutun“. (GW IX, 382)

ersuchte, befand Thomas Mann es als „merkwürdig: mein Verhältnis zur Musik hat einigen Ruf, ich habe mich immer auf das literarische Musizieren verstanden, mich halb und halb als Musiker gefühlt, die musikalische Gewebe-Technik auf den Roman übertragen [...]“. (Br II, 471/ DüD III, 61)²⁴¹ Der Autor Thomas Mann hat nun zwar einen Roman und keine Symphonie oder Sonate geschrieben, aber Adrian äußert dieselbe Ansicht hinsichtlich der Vertauschbarkeit der Künste: „Und wenn ich den Eindruck zusammenfassen soll: Es ist, als würde man von einem festen und vertrauten Ausgang in immer entlegene Regionen fortgelockt – alles geht anders zu, als man erwartet. ‚Ich habe‘, sagte Adrian zu mir, ‚keine Sonate schreiben wollen, sondern einen Roman.‘“ (GW VI, 605) In einem Brief vom 5.10.1943 gestand Thomas Mann Adorno, er scheue „in diesem Fall vor keiner Montage zurück, habe das übrigens noch nie getan. Was in mein Buch gehört, muß hinein und wird von ihm auch resorbiert werden.“ (DüD III, 15) Doch kommen Zeitblom anlässlich von Leverkühns Abschiedsrede, in der dieser die mythische Identifikation mit Faust vollzieht und damit inhaltlich sein eigenes musikalisches Werk nachlebt, zuletzt allerdings Bedenken angesichts der Einzelheiten einer derart schonungslosen Selbstoffenbarung:

Es gab nur entwürdigende und preisgebende, und ich fühlte, daß ich den Dingen ihren Lauf lassen müsse, in der Hoffnung, er möchte bald aus seinem Werk zu spielen beginnen und Töne geben statt Worte. Nie hatte ich stärker den Vorteil der Musik, die nichts und alles sagt, vor der Eindeutigkeit des Wortes empfunden, ja, die schützende Unverbindlichkeit der Kunst überhaupt, im Vergleich mit der bloßstellenden Krudheit des unübertragenen Geständnisses. (GW VI, 659)

²⁴¹ Vgl. dazu Harald WEHRMANN: „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt“. Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus“ eine dodekaphonische Struktur zu geben, in: *Die Musikforschung*, Jg. 46, Nr. 1 (1993), S. 83-92. Mit einigem Recht beanspruchte Adorno später für sich, an dem Roman wesentlich mitgearbeitet zu haben. Doch zunächst musste er sich mit der wenig schmeichelhaften Tatsache abfinden, dass im Roman ausgerechnet der Teufel nicht nur äußerliche Züge von ihm, sondern auch seinen väterlichen Namen „Wiesengrund“ trägt. Zudem werden dem Teufel fast wörtliche Wiedergaben der musikhistorischen Hilfestellungen Adornos in den Mund gelegt, die Thomas Mann für seinen Roman verwendet hatte. Zum Verhältnis Thomas Manns zu Theodor W. Adorno seien stellvertretend für viele genannt: Bodo HEIMANN: *Thomas Manns Doktor Faustus und die Musikphilosophie Adornos*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38 (1964), S. 248-266; Hansjörg DÖRR: *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F., Bd. 11 (1970), S. 285-322; Karol SAUERLAND: „Er wußte noch mehr ...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Einfluß Adornos, in: *Orbis Litterarum* 34 (1979), S. 130-145; Hans Rudolf VAGET: *Amazing Grace. Thomas Mann, Adorno, and the Faust Myth*, in: *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, edited by Reinhold Grimm and Jost Hermand, *Monatshefte, Occasional Volume Number 5*, The University of Wisconsin Press 1987, S. 168-189.

Den „Standpunkt des komponierenden Künstlers“, den Zeitblom für sich noch abwehren musste, nimmt im Roman der Tonsetzer Leverkühn ein, der seine musikalischen Werke mit der gleichen „spielenden Besonnenheit“ bewirtschaftet wie der Autor Thomas Mann seinen Roman. Die Berechtigung, die Aussagen über Leverkühns Kompositionen auch auf den *Doktor Faustus* selbst zu beziehen, hat Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* selbst mittelbar erteilt, da er nach eigener Aussage gefühlt hatte, „daß mein Buch selbst das werde *sein* müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik“. (GW XI, 187)²⁴²

Gewiss lassen sich Aufbau und Struktur des Romans weniger mit der Zwölftontechnik vergleichen, sondern eher mit der Leitmotiv-Technik, die Thomas Mann bei Richard Wagner vorgebildet fand und seit den *Buddenbrooks* praktiziert hatte. Aber insbesondere Thomas Manns Vorgehensweise bei der Material-Sammlung und Niederschrift des Romans ähnelt – wie VOSS festgestellt hat²⁴³ – sehr wohl dem Verhältnis von Konzeption und Komposition, das im Roman für Leverkühns Schaffensweise charakteristisch ist. Gerade die intensiven Vorarbeiten und die umfangreichen Notizen zeigen, dass damit das Grundgerüst des Romans im wesentlichen schon feststand: „Die ganze Material-Disposition und -organisation müßte ja fertig sein, wenn die eigentliche Arbeit beginnen soll“ (GW VI, 257), denn „in einem gewissen, gröberen und tonmateriellen Sinn ist die Arbeit ja abgetan, ehe die Komposition nur anhebt“. (GW VI, 647) Doch nicht nur die Arbeitsweise, sondern auch die Werke des Tonsetzers Leverkühn und des Schriftstellers Mann bieten sich für eine Parallelisierung geradezu an. So entspricht Leverkühns erstes Musikstück „Meerleuchten“ durch die Vorwegnahme der künstlerischen Mittel seiner späteren Werke der Bedeutung, die den *Buddenbrooks* im Gesamtwerk Thomas Manns zukommt. Schließlich war dieses ein

²⁴² Vgl. dazu ausführlich Wolf-Dietrich FÖRSTER: Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im Doktor Faustus, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49 (1975), S. 694-720; Agnes SCHLEE: Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonmusik. Frankfurt/M., Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften I/384); Rosemarie PUSCHMANN: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Bielefeld 1983, S. 139ff.; Harald WEHRMANN: Thomas Manns „Doktor Faustus“. Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans. Frankfurt/M. u. a. 1988 (Europäische Hochschulschriften I/979); Hermann DANUSER: Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 293-320; Ernst OSTERKAMP: „Apocalipsis cum figuris“. Komposition als Erzählung, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 321-343; Klaus KROPFINGER: „Montage“ und „Composition“ im „Faustus“ – Literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik?, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 345-367.

²⁴³ Vgl. Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39), S. 222.

[...] in meinen Augen sehr merkwürdiges Beispiel dafür, wie ein Künstler sein Bestes an eine Sache zu setzen vermag, an die er insgeheim nicht mehr glaubt, und darauf besteht, in Kunstmitteln zu exzellieren, die für sein Bewußtsein schon auf dem Punkte der Verbrauchtheit schweben. [...] Um aber alles zu sagen, so trug schon dies glaubenslose Meisterstück koloristischer Orchesterbrillanz heimlich die Züge der Parodie und der intellektuellen Ironisierung der Kunst überhaupt, die sich in Leverkühns späterem Werk so oft auf eine unheimlich-geniale Weise hervortat. (GW VI, 202)

Auch die Ablehnung, auf die der erfolgreiche Debütroman bei denen stieß, die sich durch ihre Porträtierung getroffen fühlten, wird auf Leverkühns Erstling übertragen, denn „viele fanden das erkältend, ja zurückstoßend und empörend, und es waren noch die Besseren, wenn auch die Besten nicht, die so urteilten. Die ganz Oberflächlichen nannten es nur witzig und amüsam.“ (GW VI, 202) In den anschließend verfassten Brentano-Gesängen²⁴⁴ taucht im Werk Leverkühns zum ersten Mal die Tonfolge „h e a e es“ auf, die als Klangchiffre für „Hetaera Esmeralda“ steht. Wie MAYER erkannt hat, erinnert das musikalische Motiv an eine Passage in Wagners „Tristan“ und damit indirekt auch an die gleichnamige Erzählung Thomas Manns.²⁴⁵ Da Wagners „Tristan“ Thomas Mann zeit seines Lebens sehr viel bedeutet hat, verweist die Verbindung des Bildes vom kranken Tristan aus dem Musikstück mit der krankheitsverursachenden Esmeralda im *Doktor Faustus* auf einen entscheidenden Bestandteil seiner künstlerischen Entwicklung, „weil in der Musik das bedeutend Wiederkehrende und schon Vertraute, die geistreiche oder tief sinnige Anmahnung immer das Sprechend-Eindrucksvollste ist“. (GW VI, 287)

²⁴⁴ Ein pikantes Detail der Tatsache, dass der Schüler bzw. „Negierer“ Leverkühn Brentano-Gedichte vertont, ist, dass Brentano mehrfach erfolglos versucht hatte, Beethoven zur Vertonung seiner Gedichte zu bewegen. MAYERs These, Brentano habe als Vorbild für Adrian Leverkühn gedient, wirkt jedoch sehr angestrengt, geht in einzelnen Punkten zu weit und lässt vor allem eine schlüssige Begründung vermissen. (Vgl. Reinhard MAYER: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8), S. 4f.). Bereits auf den ersten Seiten versucht MAYER, die Brentanosche Sprachkrise (die gänzlich anders geartet war als etwa die Hofmannsthals) mit Leverkühns Problem der Stagnation der künstlerischen Entwicklung und der Frage nach einem möglichen Durchbruch in Verbindung zu bringen: „Wenn man die Briefe Brentanos vor und nach den Jahren dieser Krise liest, ist man geneigt zu sagen, daß dies die Grunderfahrung seines Lebens war.“ Es stellt sich die Frage, was denn mit einer, womöglich mit einer einzigen „Grunderfahrung“ gemeint sein könnte; schon im Falle Novalis' ging die frühe Forschung, die ein zentrales „Sophien-Erlebnis“ voraussetzte, nicht nur gründlich fehl, sondern setzte sich zu allem Übel auch noch über Jahrzehnte derart fest, dass auch neuere Arbeiten nicht gänzlich frei davon sind. Die Annahme einer „Grunderfahrung“ hat nichts mit seriöser wissenschaftlicher Forschung zu tun und ist nicht mehr als eine vulgärpsychologische Idee.

²⁴⁵ Vgl. Hans MAYER: Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Frankfurt/M. 1980, S. 301.

Die ironische Erzählweise Thomas Manns setzt nach seiner Definition stets Sympathie und Mitgefühl voraus. Im Gegensatz dazu bleibt die Ironie Leverkühns Selbstzweck, wie ihm der Teufel prophezeit, denn „wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambigüosen und als Ironie“. (GW VI, 323) Seine ironische Disposition kann sich nur in einer isolierten, hochmütigen und Kälte verbreitenden Subjektivität äußern, und „Wesen und Essenz“ seines Musikstücks „Die Wunder des Alls“, seines „Welt-Porträts ist der Spott“, denn obwohl dieser „nicht wenig dazu beigetragen hat, dem Künstlertum meines Freundes den Vorwurf einer virtuos antikünstlerischen Gesinnung, der Lästerung, des nihilistischen Frevels zuzuziehen“ (GW VI, 366), legt Leverkühn seine distanzierte Haltung auch später keineswegs ab, sondern entwickelt sie beständig weiter:

Auf jeden Fall war nicht Sentimentalität das Mittel zu diesem Ziel, sondern weit eher die Ironie, der Spott, der, die Luft reinigend, sich gegen das Romantische, gegen Pathos und Prophetie, Klangrausch und Literatur zu einer Fronde verband mit dem Objektiven und Elementaren, will sagen: mit der Wiederentdeckung der Musik selbst als Organisation der Zeit. [...] Auf der Höhe des Geistes zu bleiben; die gesiebtsten Ergebnisse europäischer Musikentwicklung ins Selbstverständliche aufzulösen, daß jeder das Neue fasse; sich zu ihrem Herrn zu machen, indem man sie unbefangen als freies Baumaterial verwendete und Tradition spüren ließ, umgeprägt ins Gegenteil des Epigonalen; das Handwerk, hochgetrieben wie es war, durchaus unauffällig zu machen und alle Künste [...] verschmelzen zu lassen zu einer Einfachheitswirkung, sehr fern von Einfalt, einer intellektuell federnden Schlichtheit, – das schien die Aufgabe, das Begehren der Kunst. (GW VI, 427)

Anlässlich der „Apocalipsis“ Leverkühns gibt Zeitblom einen weiteren Hinweis auf frühere Werke, in denen die Thematik von Verfall und Dekadenz sowie die Rechtfertigung der künstlerischen Existenzweise im Mittelpunkt standen, schließlich „hatte ich nicht recht, zu sagen, daß die depressiven und produktiv gehobenen Zustände des Künstlers, Krankheit und Gesundheit, keineswegs scharf getrennt gegeneinander stehen?“ (GW VI, 471) Wie HEFTRICH annimmt,²⁴⁶ stellt dies eine späte Reaktion auf den Vorwurf dar, dass Thomas Mann eine Passion für das Krankhafte und den Verfall habe und seine Schriften von Seelenlosigkeit und Intellektualität zeugten.

Intellektualität kennzeichnet zumindest das Quellenstudium und die akribischen Vorbereitungen, die Leverkühn für sein Oratorium „Apocalipsis cum figuris“ trifft. Indessen spiegelt sein Verfahren ziemlich exakt Thomas Manns Arbeitsweise wider, da auch er „schrieb, skizzierte, sammelte, studierte und kombinierte“. (GW VI, 472) Das dabei verwendete Schrifttum umfasst „eine überaus dichte, von wiederkehrenden Motiven erfüllte Überlieferungssphäre, in die Adrian sich einschloß, um sich für ein Werk zu stimmen, das alle ihre

²⁴⁶ Vgl. Eckhard HEFTRICH: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288, hier S. 230f.

Elemente in einem Brennpunkt sammelt, sie in später künstlerischer Synthese drohend zusammenfaßt [...]“ (GW VI, 474)

In der Tat war das Quellenstudium, das Thomas Mann für den *Doktor Faustus* betrieb, selbst für seine Verhältnisse außergewöhnlich umfangreich.²⁴⁷ Jedoch erforderte die Kombination der Beziehungen eine größere Leistung als nur die geschickte Ausnutzung der Quellen, „so sehr es als psychologische Merkwürdigkeit anmuten mag, daß einer nachfiebert, was andere vorgefiebert, und daß man unselbständig, anleiheweise und nach der Schablone verzückt ist“. (GW VI, 475) Wie Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* erklärte, stimmt diese Vorgehensweise Leverkühns „auf eine gewisse Art mit meiner eigenen und, wie ich herausbekommen habe, gar nicht nur individuellen Neigung überein, alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen und das Zitat der ‚selbständigen‘ Erfindung vorzuziehen. Der ‚Faustus‘ zeigt davon so manche Spur.“ (GW XI, 248)²⁴⁸

Konnte sein einziges Drama *Fiorenza* nach Form und Inhalt als überholt gelten, charakterisiert Zeitblom Leverkühns Kunst so, wie Thomas Mann seine eigene gern gesehen hat, denn „vor meinen Augen vollzog sich die Ablösung der dramatischen Form durch eine epische“. Dabei sind Erzähler und Autor in einer Person nicht nur Beobachter, sondern zugleich Vollstrecker dieser Entwicklung, wie auch Leverkühn „am Psychologischen nicht länger interessiert, auf das Objektive, auf eine Sprache drang, welche das Absolute, Bindende und Verpflichtende ausdrückte und sich folglich mit Vorliebe die fromme Fessel prä-klassisch strenger Formen auferlegte“. (GW VI, 494) Angesichts dessen gilt Zeitbloms Besorgnis „in der Stille meines Herzens geradezu der Legitimität seines Tuns, seinem zeitlichen Anrecht auf die Sphäre, in die er sich versenkte und deren Recreation er mit den äußersten, entwickeltsten Mitteln betrieb“. (GW VI, 495) Damit wird Leverkühns Schaffensweise Thomas Manns Prinzip der Neuschöpfung und Beseelung vergleichbar, das er für seine Werke propagierte, denn seine „Fähigkeit zu spottender Nachahmung, die tief in der Schwermut seines Wesens wurzelt, wird hier produktiv in der Parodie“. (GW VI, 498f.)

Während jedoch Leverkühns Desinteresse am Publikum seine Kunst autonom werden lässt und diese einer größeren Öffentlichkeit verschlossen bleibt, war für Thomas Mann kaum etwas von größerer Wichtigkeit und Bedeutung als die Resonanz, die seine Werke bei einem möglichst breiten Publikum hervorriefen. In seinem unausgesetzten Ringen um gesellschaftliche Anerkennung gründete auch die ängstliche Spannung, mit der er die Rezeption des *Doktor Faustus*

²⁴⁷ Zu den Vorarbeiten und Recherchen Thomas Manns für den Roman siehe ausführlich Jan ASSMANN: Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung, in: Thomas Mann Jahrbuch 6 (1993), S. 133-158; zu den expliziten Zitaten im *Doktor Faustus* vgl. Eva BAUER LUCCA: Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Wiesbaden 2001. Zum Quellenstudium allgemein siehe auch Kap. 4.1 und 4.2.

²⁴⁸ Über Thomas Manns Selbstdeutung des *Doktor Faustus* als „radikale Autobiographie“, den Begriff der Montage sowie vor allem die Wendung vom „Leben als Kulturprodukt“ siehe vor allem Kap. 7.1.

erwartete. Die Kritik fiel zunächst keineswegs positiv aus und brachte ihm besonders wegen der rücksichtslosen Porträtierungen im Roman heftige Reaktionen von Seiten der Betroffenen ein, die ihm abermals vor allem Seelenlosigkeit und Kälte im Umgang mit seinen Mitmenschen vorwarfen. Aufgrund früherer Erfahrungen hatte er aber die gegen ihn gerichtete Polemik schon von vornherein im Roman umzukehren und – auf die Werke Leverkühns übertragen – umzudeuten gewusst:

Seelenlosigkeit! Ich weiß wohl, dies ist es im Grunde, was diejenigen meinen, die das Wort ‚Barbarismus‘ im Munde führen. Haben sie je, sei es auch nur mit dem lesenden Auge, gewissen lyrischen Partien – oder darf ich nur sagen: Momenten? – der ‚Apokalypse‘ gelauscht, Gesangsstellen, von Kammerorchester begleitet, die einem Härteren, als ich es bin, die Tränen in die Augen treiben könnten, da sie wie eine inständige Bitte um Seele sind? Man verzeihe mir die gewissermaßen ins Blaue gerichtete Polemik, aber Barbarei, Unmenschlichkeit sehe ich darin, ein solches Verlangen nach Seele – das Verlangen der kleinen Seejungfrau – Seelenlosigkeit zu nennen! (GW VI, 501)

Diese „inständige Bitte um Seele“, die Zeitblom der „Apokalypse“ attestiert, sollte dazu angetan sein, den Vorwurf der Seelenlosigkeit insofern zu entkräften, als diese nicht bei dem Künstler, sondern vielmehr bei seinen Kritikern anzutreffen sei. Dabei entdeckt Zeitblom in einer Passage sogar „das tiefste Geheimnis der Musik, welches ein Geheimnis der Identität ist“. (GW VI, 502) Wurde diese Formulierung später von Thomas Mann in kryptischer Weise gebraucht, um unter anderem die mangelnde physische Beschreibung der beiden Protagonisten zu rechtfertigen, wird sie hier auf die Musik bezogen, schließlich sei auch „Adrian Leverkühn groß in der Verungleichung des Gleichen. Man kennt seine Art, ein Fugenthema schon bei erster Beantwortung rhythmisch so zu modifizieren, daß es trotz strikt bewahrter Thematik als Wiederholung nicht mehr erkennbar ist.“ (GW VI, 502) Da Leverkühns Werke fiktiv sind, kennt man „seine Art“ in der Tat nicht. Man kennt aber Thomas Manns Art, eine Vorlage schon bei erster Bearbeitung sprachlich so zu modifizieren, dass sie trotz strikt bewahrter Thematik als Übernahme nicht mehr erkennbar ist.

Thomas Mann versuchte, vorgegebene Materialien und Stoffe zu einem homogenen Kunstwerk zu formen, denn wie BERGSTEN ausführt werde das „spontane Erdichten [...] von der Reflexion und von dem lähmenden Gefühl gehemmt, dass alles, was der herkömmliche Roman auszudrücken vermag, schon gesagt worden ist“.²⁴⁹ In diesem Sinne deutet HEFTRICH an, dass der *Doktor Faustus* letztlich „zum ‚Zauberberg‘ in einem analogen Verhältnis steht wie ‚Dr. Fausti Weheklag‘ zu der ‚Apokalypse‘“.²⁵⁰ Sind im *Doktor Faustus* die Gestaltung der Romanfiguren nach realen Vorbildern und die Einarbeitung

²⁴⁹ Gunilla BERGSTEN: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3), S. 127.

²⁵⁰ Eckhard HEFTRICH: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288, hier S. 235

autobiographischer Elemente charakteristisch für Thomas Manns Montage-Technik und so konsequent wie nie zuvor durchgeführt, ist auch im letzten Werk Leverkühns „zum mystischen Schrecken des Bemerkenden, eine formale Utopie von schauerlicher Sinnigkeit verwirklicht, die in der Faust-Kantate universell wird, das Gesamtwerk ergreift und es, wenn ich so sagen darf, vom Thematischen restlos verzehrt sein läßt“. (GW VI, 645) Im Roman ist gleichermaßen alles dem Thematischen untergeordnet und dem Werk einverleibt. Wie BERGSTEN annimmt, stimmt dies mit dem „strengen Satz“ der Musik Leverkühns überein, „eben weil es keine freie Note mehr gibt“. (GW VI, 646)²⁵¹ Dadurch könne Leverkühns letztes musikalisches Werk „Dr. Fausti Weheklag“ insgesamt „*an fast allen Punkten* als eine Beschreibung des Romans ‚Doktor Faustus‘“ gelesen werden.²⁵²

Der Ursprung für seine Erläuterung, es gäbe „kein Solo im ‚Faustus‘“ (GW VI, 646), lässt sich bereits in Thomas Manns Notizen für den *Doktor Faustus* nachweisen, die von VOSS gesichtet und ausgewertet wurden: „Kein Solosänger des Faust. Auch was er spricht, durch Chor vorgetragen. Dies verstärkt das Undramatisch-Epische, das schon in der Form des Ganzen liegt.“²⁵³ Wie HEFTRICH bemerkt, enthält Leverkühns „Faust“ eine Absage an die Individualität, denn „mit der Symbolsprache der Präfiguration könnte man das so ausdrücken: Faust ist hier groß und geisterhaft ins Mythische, Kollektive eingetreten.“²⁵⁴ Selbst noch auf der Ebene der im Roman beschriebenen schöpferischen Werke findet Entindividualisierung statt, die auch für das schöpferische Werk Thomas Manns charakteristisch ist:

Wo Größe und Tod zusammenträten, erklärte er, da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrschsten Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete. (GW VI, 74)

²⁵¹ Vgl. Gunilla BERGSTEN: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3), S. 227f.

²⁵² Gunilla BERGSTEN: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3), S. 230. Verräterisch genug, dass Zeitblom Leverkühns letztes Werk „Dr. Faustus“ nennt (GW VI, 237), obwohl der Titel korrekt eigentlich „Dr. Fausti Weheklag“ lautet.

²⁵³ Zit. n.: Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39), S. 201.

²⁵⁴ Eckhard HEFTRICH: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288, hier S. 248.

6.5.3 Autobiograph

Über kein anderes Werk verbreitete Thomas Mann derart viele Äußerungen und Erläuterungen wie über den *Doktor Faustus*. Dadurch trug er selbst maßgeblich dazu bei, dass die Genese des Romans mittlerweile nahezu lückenlos nachzuverfolgen ist. Gerade mit der *Entstehung des Doktor Faustus* bot er eine detaillierte Schilderung des Schaffensprozesses auf der Grundlage seiner eigenen Tagebücher, auch wenn er dabei bestimmte Zusammenhänge verständlicherweise verschleierte oder sogar gänzlich verschwieg. Wie nicht nur HARPPRECHT annimmt,²⁵⁵ ist die Niederschrift dieser quasi-autobiographischen Nachschrift zum *Doktor Faustus* überhaupt erst dem Umstand zu verdanken, dass Thomas Mann die Notwendigkeit empfand, einerseits die Beschwerden Schönbergs über die Verwendung seiner Zwölftontechnik sowie seine vermeintliche Porträtierung abzuwiegeln sowie andererseits Theodor W. Adorno wegen dessen Unzufriedenheit über die mangelnde Würdigung seiner Mitarbeit am Roman zu beschwichtigen. Somit hätte auch hier „das Leben ins Werk den Weg zu finden“ gewusst. (DüD III. 27f.) Als formales Vorbild diente ihm das 1927 erschienene „Journal des Faux-Monnayeurs“ von André Gide.²⁵⁶ Nach der Lektüre von Gides *Si le grain ne meurt* schrieb Thomas Mann diesem am 20.1.1930, dessen Autobiographie habe ihm

[...] tiefen Eindruck gemacht, als Unternehmen, als Absicht, als Werk, und ich glaube, daß dieser Eindruck in meinem eigenen Leben noch fruchtbar sein wird. Einem gewissen Schriftstellertyp tut das stilisierte und ins Symbol gekleidete Bekenntnis auf die Dauer nicht Genüge, und seit der Lektüre Ihres Buches träume ich bestimmter, als ich es vorher tat, von meiner eigenen Lebenserzählung. (Br I, 298)²⁵⁷

²⁵⁵ Vgl. Klaus HARPPRECHT: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 1667.

²⁵⁶ Die Parallelen zwischen Manns „Roman eines Romans“ und Gides *Journal des Faux-Monnayeurs* wurde ausführlich untersucht und dargestellt von Margaret KLARE: Eine literarische Reminiszenz? Thomas Manns „Doktor Faustus“ und André Gides „Les Faux-Monnayeurs“, in: *Arcadia* 10 (1975), S. 52-64.

²⁵⁷ In Klaus Manns Gide-Biographie liest sich dessen Beschreibung von Gides Roman als durchkomponierter „Ideenroman“ wie eine Vorwegnahme oder Vorlage von Thomas Manns *Doktor Faustus*. Während Sohn Klaus „Kompositionsprinzipien“ anführt, die – nur geringfügig abgewandelt – in gleicher Weise für den *Doktor Faustus* gelten könnten, klingt z. B. der Hinweis auf die „Fuge“, in der alle Töne und Themen gleichberechtigt nebeneinander stehen, wie eine Gebrauchsanweisung für Leverkühns Musik. Zentral für Klaus Manns Deutung der *Les Faux-Monnayeurs* ist der Begriff des „Dämon“, der ihm als Hauptantrieb künstlerischen Schaffens gilt sowie an verschiedenen Stellen und in unterschiedlichen Romangestalten auftaucht. In ähnlicher Weise hatte Thomas Manns nicht nur in *Bilse und ich* vom „Dämon“, der den „Künstler zwingt“, und vom „Kobold im Nacken“ geschrieben, sondern diesen zudem nicht nur im *Doktor Faustus*, sondern auch schon im *Tod in Venedig* in verschiedenen Figurationen auftreten lassen. An entscheidender Stelle jedoch heißt es bei Klaus: „Der Dämon der ‚Faux-Monnayeurs‘ – Bernards Dämon: André Gides Dämon – ist doppelgesichtig, komplex, dialektisch, gleich dem Dämon des Verlorenen Sohnes.“ (Klaus

Zu einer solchen explizit autobiographischen Bekenntnisschrift ist es nie gekommen. Auch der *Lebensabriß* von 1930, den er nur wenig später nach der Lektüre von Gides Autobiographie verfasste, ist nicht wirklich ein authentisches, sondern – wie auch später die ausschnittshafte Darstellung des Lebensabschnitts der *Entstehung des Doktor Faustus* – ein stilisiertes Selbstzeugnis. So verdeutlicht allein schon der Untertitel „Roman eines Romans“, dass es sich bei der *Entstehung* kaum um ein Dokument handeln kann, dessen Wahrheitsgehalt nicht in Frage zu stellen wäre.²⁵⁸ Vielmehr weist allein schon der explizite Hinweis „Roman“ diese vermeintlich autobiographische Schrift als ästhetisierende Darstellung eines schöpferischen Prozesses aus, bei der sich Thomas Mann hinter der Maske eines in gleichem Maße entschlüsselnden wie zusätzlich verschleiern den Autors genauso verbirgt wie in der Erzählerfigur Zeitblom.

Entsprechend konstatiert er in einem Brief vom 19.1.1952 an Alexander Moritz Frey, er halte es für „schwer, das ganze Leben nach dem Muster der ‚Entstehung‘ um die Werke herum zu rekonstruieren“. Dennoch mag dieser Text „wohl als pars pro toto stehen, denn im Wesentlichen und mutatis mutandis ist es jedesmal und in jedem Stadium so gegangen“. Nach eigener Aussage hegt Thomas Mann eine „große Scheu vor dem direkt Autobiographischen, das mir als schwierigste, fast unlösbar schwierige Aufgabe für den literarischen Takt erscheint“. (Br III, 240/ DüD III, 451) Der „literarische Takt“ gebot ihm, in der *Entstehung des Doktor Faustus* vor allem die Montage-Technik zu kommentieren, wobei er besonders die Gestaltung von Romanfiguren nach realen Vorbildern rechtfertigen zu müssen glaubte. Seiner Auffassung nach erfuhren Quellen unterschiedlichster Art und Herkunft bei ihrer rücksichtslosen Nutzbarmachung für den Roman die gleiche Behandlung „im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten“. (GW XI, 165) Dabei zeugen die Notizen für den *Doktor*

MANN: André Gide und die Krise des modernen Denkens. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 170). Es war sicher nicht nur väterliches Wohlwollen, das Thomas Mann veranlasst hat, seinem Sohn nach Erhalt dessen Buches am 9. März 1943 brieflich mitzuteilen, es habe ihn „sehr gefesselt, sehr unterhalten und auch vielfach belehrt, denn Du bist ja wirklich ein genauer und intimer, weil liebender Kenner dieser Seele und dieser Kunst [...]“. (Br II, 302) Tatsache ist, dass der Dämon, der im *Doktor Faustus* dann leibhaftig auftritt, nicht nur ein brillanter Dialektiker ist, sondern auch statt zwei Gesichtern drei annimmt. (Vgl. Walter PACHE: Blake's Seltsame Poesien. Bildzitat und Bildwirkung in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Arcadia 8 (1973), S. 138-155, hier S. 147).

²⁵⁸ Zwar lautet eine Standard-Wendung in der Thomas-Mann-Forschung in Bezug auf die *Entstehung des Doktor Faustus* beispielsweise so: „Thomas Mann hat in der Entstehung des Doktor Faustus detailliert Rechenschaft gegeben von den vielfältigen Anregungen, die in den Roman eingegangen sind.“ (Hans Rudolf VAGET: Frau von Tolna. Agnes E. Meyer und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Zeitgenossenschaft. Zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. a. Frankfurt/M. 1987, S. 140-153, hier S. 140). Detailliert sind die Auskünfte Thomas Manns wohl, allein vollständig sind sie nicht. So hat der Autor eine Reihe von Anregungen verschwiegen und zahlreiche Übernahmen aus dem eigenen Tagebuch „bereinigt“.

Faustus von einem sehr planvollen Vorgehen des Autors, wie VOSS dargestellt hat.²⁵⁹ Da sich beispielsweise die Ebene des unmittelbar Erlebten in der ersten Phase der Vorarbeiten nicht wiederfindet, kam sie offenbar erst später hinzu. Stattdessen waren Thomas Manns Vorarbeiten durch den Umgang mit vorgefertigten Quellen gekennzeichnet, indem er sich das Material zunächst durch Abschreiben aneignete, um es dann in das neue Bezugssystem seines Romans stellen zu können.²⁶⁰

Worin die Steigerung der Subjektivität über das „Nur-Persönliche“ hinaus ins, wie es im *Doktor Faustus* heißt, „Mythische, Kollektive“ besteht, der im Roman das Verhältnis von Autobiographie und Figurenmontage zur übergeordneten Qualität des Porträts entspricht, erläutert Leverkühns Lehrer am Beispiel von Beethovens Sonate op. 111. Diese erscheint im Roman durch Kretzschmars Darstellung als Vorwegnahme der Werke Leverkühns, denn schließlich erklingt darin das zentrale „Arietta-Thema, zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt, für die es in seiner idyllischen Unschuld keineswegs geboren scheint“. Es sei ebenso „auf ein Motiv reduzierbar“, wie auch die musikalischen Schöpfungen Leverkühns auf eine Tonfolge zurückgeführt werden können, „und das ist alles“. (GW VI, 75) Allein schon die Formulierung „nicht geboren“ stellt in Thomas Manns Werk ein komplexes System von Beziehungen her. Sie kennzeichnete ursprünglich den Protagonisten Aschenbach im *Tod in Venedig*, der samt seiner „apollinischen“ Grundeinstellung im „dionysischen“ Rausch zugrunde ging, und diente anlässlich der Rede *Dostojewski mit Maßen* zur Charakterisierung Nietzsches. Im *Doktor Faustus* hingegen bezeichnet sie nicht nur ein musikalisches Motiv, das die künstlerische Entwicklung Leverkühns andeutet, sondern wird auch vom Erzähler Zeitblom bei seiner abschließenden Nachschrift zur Selbstrechtfertigung gebraucht.²⁶¹

²⁵⁹ Vgl. Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39), S. 219.

²⁶⁰ Bei allen Selbstrechtfertigungen, die Thomas Mann vornimmt, um die eigene Arbeitsweise zu verteidigen, handelt es sich dementsprechend um Beschreibungen dieser Aneignungen und der ökonomischen Handhabung des jeweils zur Verfügung stehenden Materials. Dabei konsultierte er zunächst die eigene Bibliothek, während er später Fachleute befragte und auf Sachliteratur oder andere Werke zugriff. Diese Vorgehensweise war so durchgeplant, dass nach Abschluss des *Doktor Faustus* kein Material übrig war, und dennoch bei aller „Lesehygiene“ (GW XI, 151) immer genug Zeit für „Stärkungslektüre“ (GW XI, 664) blieb.

²⁶¹ Wie Thomas Buddenbrook, Gustav von Aschenbach und Thomas Mann selber vor ihm, ist Adrian Leverkühn ein Leistungsmensch, wie sich nicht nur spätestens in der Abschiedsrede und Gewissensbeschwörung offenbart, sondern dort sogar ins religiöse gesteigert wird, wenn er seinen Fleiß nicht nur als moralischen Wert anführt und erklärt, er habe „sich immerfort emsig befleißigt als ein Werker und nie geruget“ (GW VI, 664). Darüber hinaus äußert er die Hoffnung, ihm werde zugute gehalten werden, dass er sich „so befleißigt und alles zähe fertig gemacht“ habe. (GW VI, 666) (Vgl. dazu Eckhard HEFTRICH: Die offene Wunde. Vor fünfzig Jahren vollendete Thomas Mann den „Doktor Faustus“, in: Frankfurter Allgemeine, 1.2.1997). Dennoch scheint der Leistungsethos, den Leverkühn für sich in Anspruch nimmt, eigentlich gar nicht zu ihm zu passen. Wann immer Zeitblom davon

Dementsprechend stehen Zeitblom und Leverkühn beide stellvertretend für jeweils eine Seite von Thomas Mann. Während Zeitblom, der eben nicht nur Biograph Leverkühns, sondern auch Chronist der deutschen Geschichte ist, Thomas Manns Verhältnis zur Zeitgeschichte vertritt, steht der Künstler Leverkühn für die Einarbeitung persönlicher Erfahrungen ins künstlerische Werk. Das „Geheimnis ihrer Identität“ besteht somit in der Gegensätzlichkeit von bürgerlicher und künstlerischer Existenz, die zwar auch hier noch in zwei verschiedenen Figuren ausgedrückt ist. Aber die geschickte Verschränkung, die durch die spezifische Verteilung von Zügen Nietzsches sowie autobiographischer Elemente auf die beiden Protagonisten entsteht, deutet die Möglichkeit einer Synthese an. Vor dem Hintergrund, dass die lebenslang empfundene und im literarischen Werk artikulierte Polarität bewusst beendet und zur Einheit geführt wird, wäre es, wie es in der *Entstehung* heißt, tatsächlich „doktrinär, in der vitalen Minderung Ursache und Bedingung einer Hervorbringung sehen zu wollen, die den Stoff eines ganzen Lebens in sich aufnahm, ein ganzes Leben, halb ungewollt, halb in bewußter Anstrengung, synthetisiert und zur Einheit zusammenrafft und darum kaum umhinkann, eine gewisse Lebensgeladenheit zu bewähren.“ Es sei „ein großes Wort, daß, wer sein Leben hingibt, es gewinnen wird, – ein Wort, das in der Sphäre der Kunst und Dichtung nicht weniger Heimatrecht besitzt als in der religiösen“. (GW XI, 147)

Der *Doktor Faustus* ist also als autobiographischer Doppelroman zu verstehen. Zeitblom und Leverkühn sind in letzter Konsequenz ein und dieselbe Person, indem sie in gleicher Weise die Lebensgeschichte verschiedener Vorbilder variieren. Durch diese Kombination entsteht eine Konstellation, in der beide trotz ihrer offensichtlichen Gegensätzlichkeit jeweils das „andere Ich“ ihres alter ego bilden können. In einem Interview mit dem „Figaro Littéraire“ vom 14.5.1950 klärte Thomas Mann vollends über die Identität der beiden Protagonisten auf, denn „Zeitblom, das bin ein wenig ich selbst. Ich habe mich – wie sagt man? – in zwei Figuren aufgespaltet: Leverkühn und Zeitblom. Ich spreche ebenso sehr durch den Mund des einen wie des anderen“.²⁶²

Da die Einarbeitung autobiographischer Elemente im *Doktor Faustus* nur auf zwei Personen verteilt möglich war, erreicht die Montage-Technik hier eine neue Qualität: So wie Züge von Nietzsche auf die Gestaltung beider Protagonisten eingewirkt haben, lässt sich auch die Identität der Romanfiguren

berichtet, wie sein bewunderter Freund seine Werke geschaffen hat, fallen Begriffe wie „Inspiration“, „heiliger Schauer“ oder „überstürzende Eingebungen“, die ihn eher in die Nähe des Geniekults rücken denn als pflichtbewussten Arbeiter erscheinen lassen, als der sich sein Autor in der Venedig-Novelle noch selbst dargestellt hatte. (Vgl. Michael MAAR: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Frankfurt/M. 2000, insbes. S. 98f.).

²⁶² Zit. n.: Volmar HANSEN/ Gert HEINE (Hrsg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. Hamburg 1983, S. 319. Eine scherzhafte Identifikation mit seinem fiktiven Biographen unternahm Thomas Mann bei seinem Besuch im Liszt-Haus anlässlich des Weimar-Besuchs 1949, als ihm zu seiner Freude überraschend einige Takte aus Beethovens Klaviersonate op. 111 in c-Moll vorgespielt wurden: „Dr. phil. Serenus Zeitblom weiß die Delikatesse dieser Aufmerksamkeit sehr wohl zu schätzen.“ (Zit. n.: Georges MOTSCHAN: Thomas Mann – von nahem erlebt. Nettetal 1988, S. 135).

mit Thomas Mann selbst nicht eindeutig zuordnen. Die Übertragung biographischer Elemente von Nietzsche sowie autobiographischer Elemente auf Zeitblom und Leverkühn erfolgte keineswegs willkürlich oder zufällig, sondern nach einem bestimmten Schema. Trägt Zeitblom in der ersten Hälfte seines Lebens überwiegend deutliche Züge von Nietzsche, nähert sich sein Lebensweg in der zweiten Hälfte mehr und mehr demjenigen Thomas Manns an. Nur mäßig verhüllt ähnelt beispielsweise seine Einstellung zum Kriegsgeschehen den tagespolitischen Stellungnahmen seines Autors.²⁶³ Leverkühn hingegen steht in der ersten Hälfte Thomas Mann näher, während er im Verlauf seiner Krankheit zunehmend Züge von Nietzsche annimmt.²⁶⁴ Diese gipfeln in seinem tragischen Ende und der Übernahme makaberer Details aus dessen Leben. Warum diese Verteilung ausgerechnet so erfolgt sein musste, erklärt sich aus der nahezu symbiotischen Beziehung von Chronist und Held:

Es ist mir, *als stände und lebte ich für ihn*, statt seiner, als trüge ich die Last, die seinen Schultern erspart geblieben, kurz, als erwiese ich ihm ein Liebes, *indem ich's ihm abnähme zu leben*; und diese Vorstellung, so illusorisch, ja närrisch sie sei, tut mir wohl, sie schmeichelt dem stets gehegten Wunsch, ihm zu dienen, zu helfen, ihn zu schützen, – diesem Bedürfnis, dem zu Lebzeiten des Freundes nur so geringe Befriedigung vergönnt war. (GW VI, 337)²⁶⁵

²⁶³ Zum Deutungszusammenhang des Exilromans vgl. ausführlich Kapitel 6.2.1.

²⁶⁴ Natürlich ist Nietzsche auch im jungen Leverkühn „enthalten“ – so vor allem durch einige Details aus der Schul- und Studienzeit. (Vgl. Elisabeth FRENZEL: Der doppelgesichtige Leverkühn. Motivverschränkungen in Thomas Manns Doktor Faustus, in: Gelebte Literatur in der Literatur. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Göttingen 1986, S. 311-320, hier S. 314f. sowie vor allem E. KUNNE-IBSCH: Die Nietzsche-Gestalt in Thomas Manns Doktor Faustus, in: Neophilologus, Jg. 53, Nr. 2 (April 1969), S. 176-189). Umgekehrt trägt auch der ältere Zeitblom Züge von Nietzsche. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass die entscheidenden biographischen Fakten in der beschriebenen Weise verteilt sind.

²⁶⁵ Hervorh. des Verf. – Ergänzend dazu lautet ein erst sehr spät aus dem Manuskript ausgeschiedener Passus: „[...] meine – ich wage den Ausdruck: omniprésente Vertrautheit mit diesem Leben, die – auch das getraue ich mich auszusprechen – an die Eingeweihtheit des Dichters in das Leben seiner Gestalt erinnert und sich der Aufhebung des Prinzips der Individuation, der Unwissenheit eines Ichs von einem anderen annähert. Sie ist das Produkt einer Freundschaft, für die ich mir mit schmerzlicher Freude das Wort ‚tief-aufmerksam‘ aneignete, und beruht nicht so sehr auf dokumentarischen Unterlagen und einem Briefwechsel, [...] als auch auf der einfachen Tatsache, daß dieses Leben mir jederzeit wichtiger war, mich ungleich mehr beschäftigte als mein eigenes. Dieses war schlicht, normal und vorgeschrieben genug, daß ich es sozusagen nur nebenbei und mechanisch führen mochte, während meine eigentliche Achtsamkeit, Spannung, Besorgtheit demjenigen meines Freundes zugewandt war.“ (Nb II, 202f.) Dieser Abschnitt von Manuskriptseite 256 war ursprünglich gedacht für Kapitel XVII im Roman. Bereits am 22.7.1944, also in einer relativ frühen Phase der Niederschrift des *Doktor Faustus*, wurde Thomas Mann nach der äußeren Gestalt seines Helden gefragt, wie er im Tagebuch notierte: „L. Frank fragte gestern, ob mir bei Adrian ein Modell vorgeschwebt habe. Verneinte und nannte ihn eine Idealgestalt, einen ‚Helden unserer Zeit‘. Er ist eigentlich *mein* Ideal, und ich habe nie eine Imagination so

Der Zeitpunkt, an dem diese Gewichtung umschlägt, ist bemerkenswerter Weise das Teufelsgespräch in Palestrina. Wo sich Leverkühn seiner Krankheit bewusst wird, scheiden sich die Wege der beiden zwischen Genie und Wahnsinn auf der einen und Zeitbloms gewissenhafter Chronistenhaltung auf der anderen Seite.²⁶⁶ Thomas Mann skizziert so eine durchaus von ihm für möglich gehaltene, aber glücklicherweise abgewendete Variante seines eigenen Lebensweges. Statt wie Nietzsche und Leverkühn in kurzer Lebensspanne geniale Meisterwerke zu produzieren und dabei möglicherweise dem Wahnsinn zu verfallen, hat er den Weg Zeitbloms gewählt, der durch kontinuierliche eiserne Selbstdisziplinierung in repräsentativer Weise zum Chronisten der Leiden seiner Zeit wird und bei aller oberflächlichen Zurückgezogenheit deutlich Stellung bezieht. Nichtsdestotrotz ist der Begriff Schizophrenie jedoch an dieser Stelle vollkommen unangebracht: Thomas Mann ging es viel eher um die Bewusstheit von der Multi-Optionalität seines Lebens,²⁶⁷ die er schon Tonio Kröger angedichtet hatte:

Er ging den Weg, den er gehen mußte [...], und wenn er irreging, so geschah es, weil es für etliche einen richtigen Weg überhaupt nicht gibt. Fragte man ihn, was in aller Welt er zu werden gedachte, so erteilte er wechselnde Auskunft, denn er pflegte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben), daß er die Möglichkeiten zu tausend Daseinsformen in sich trage, zusammen mit dem heimlichen Bewußtsein, daß es im Grunde lauter Unmöglichkeiten seien [...]. (GW VIII, 288f.)²⁶⁸

geliebt, weder Goethe, noch Castorp, noch Thomas Buddenbrook, noch Joseph oder Aschenbach. Eine bewunderungsvolle und ergriffene Zärtlichkeit erfüllt mich für ihn.“ (Tb VI, 79f.) Diese Liebe teilt indessen auch der Erzähler des Romans. (Vgl. Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999. Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 153f.). Zeitbloms Eingeständnis seiner Liebe zu Adrian ist somit auch als Bekenntnis der Liebe Thomas Manns zu sich selbst zu verstehen. (Vgl. Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 136).

²⁶⁶ Über das Verhältnis Thomas Manns zu seinem fiktiven Erzähler in Hinblick auf die Beziehung zwischen Autor und Figur vgl. Kap. 6.5.1.

²⁶⁷ Auf Thomas Mann trifft in gleichem Maße zu, was DIERSEN über Leverkühn schreibt: „Seine außerordentliche und überdies breit gefächerte Begabung konfrontiert ihn schärfer als einen durchschnittlich oder speziell Begabten mit der Frage, in welcher Tätigkeit er sich entfalten, wo und wie er für seine Fähigkeiten Spielraum finden kann.“ (Inge DIERSEN: Thomas Mann. Episches Werk – Weltanschauung – Leben. Berlin 1975, S. 313).

²⁶⁸ Auch im *Zauberberg* ist nicht klar, „was denn Hans Castorp am liebsten werden wollte, denn das wußte er lange nicht recht, wußte es auch in der obersten Klasse noch nicht, und als es sich dann entschied (daß nämlich er sich entschieden hätte, wäre beinah schon zu viel gesagt), fühlte er wohl, daß er sich ebensogut anders hätte entscheiden können.“ (GW III, 51)

Das Motiv des Wegscheids, also der bewussten Entscheidung für einen bestimmten Lebensweg findet sich bereits in den *Buddenbrooks*, worin nicht nur Thomas sich von seinem Bruder Christian distanziert, sondern auch der Schriftsteller Kai an Stelle des Musikers Hanno weiterlebt. Zwar ist sich Leverkühn dessen bewusst, dass es „zur Promission und Errichtung des Pakts eines Wegscheids im Walde und viel Cirkel und grobe Beschwörung bedurft hätte, da ja schon Sankt Thomas lehrt, daß es zum Abfall nicht Worte braucht, mit denen Anrufung stattfindet, sondern irgendeine Tat ist genug, auch ohne ausdrückliche Huldigung“. (GW VI, 660) Doch auch bei Thomas Mann selbst gab es möglicherweise lebensgeschichtlich einen Wegscheid: sein eigenes Gespräch in Palestrina. Wenn er dort wie Adrian einen Pakt ausgehandelt haben will, dann hat er den Teufel entschieden übervorteilt.

6.6 „Diabolische“ Ebene

6.6.1 Vorbilder

Zu einem sehr frühen Zeitpunkt der Konzeption der *Buddenbrooks* hatte sich Thomas Mann als „*Litteratur zu Antonie oder früher* [Clauren (Mimili) Hoffmann]“ (Nb I, 62) vorgemerkt. Tatsächlich liest Tony im Roman die „Serapions-Brüder“ (vgl. GW I, 93 u. 98) und unterhält sich auch mit Morten Schwarzkopf explizit über Hoffmann. Thomas Mann selbst berichtete am 21.7.1897 Otto Grautoff seine Erfahrungen mit dem „uns Verfallsmenschen verwandteren Geiste, E. T. A. Hoffmann nämlich, diesem sonderbaren und kranken Menschen mit der Phantasie eines hysterischen Kindes, von dem ich Alles mir Erreichbare gelesen habe.“²⁶⁹ Gehörte zu diesem Erreichbaren auch die Erzählung *Der unheimliche Gast*, hatte Thomas Mann ein Vorbild zur Hand, das seine Schilderung einer Teufelerscheinung oder zumindest des geheimnisvollen Mannes, der plötzlich und unerwartet auf dem Sofa sitzt, beeinflusst haben könnte.²⁷⁰

²⁶⁹ Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1902-1927. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 96.

²⁷⁰ Eine treffende Darstellung findet sich bei LUKÁCS: „Es entsteht bei ihm [Thomas Mann] stets eine reizvolle Mischung von phantastischer oder halbphantastischer Totalität und erdgebundenen evidenten Einzelheiten. Ohne in Details oder Technik ihr unmittelbarer Nachfolger zu sein, setzt hier Thomas Mann ganz eigenartig die Linie von Chamissos ‚Schlemihl‘, von E.T.A. Hoffmann, von Gottfried Keller fort.“ (Georg LUKÁCS: *Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften II*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 230). Demzufolge wäre also eine Anleihe an E.T.A. Hoffmann bei der Gestaltung des Teufelsgesprächs möglich, die konkret in einer Anregung durch die Erzählung *Der unheimliche Gast* bestanden haben könnte. (Vgl. Joëlle STOUPEY: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adalbert von Chamisso, in: *Thomas Mann Jahrbuch 12* (1999), S. 99-112, hier S. 108). Zum Teufelsgespräch allgemein vgl. auch Ulrich KINZEL: *Die Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns Doktor Faustus*. Frankfurt/M. u. a. 1988.

Auf die Parallele zwischen dem XXV. Kapitel des *Doktor Faustus* und dem Teufelsgespräch in *Die Brüder Karamasoff* ist schon häufig hingewiesen worden.²⁷¹ Thomas Mann hatte die Anlehnung an Dostojewski stets eingestanden; zudem fällt der Aufsatz *Dostojewski mit Maßen*, den er im Juli 1945 verfasste, zeitlich und inhaltlich ziemlich genau in jene Phase, in der er das Teufelskapitel vollendet hatte, nämlich in den Monaten Januar und Februar des Jahres 1945.²⁷² Dass ihm das Teufelsgespräch in *Die Brüder Karamasoff* lebhaft vor Augen stand, als er sein eigenes im *Doktor Faustus* verfasste, wird durch eine Stelle im Dostojewski-Aufsatz deutlich. Darin erwähnt Thomas Mann ausdrücklich „Iwans Gespräch mit dem Teufel“, um darauf aufmerksam zu machen, dass Nietzsche möglicherweise „die Idee der Ewigen Wiederkehr“ bei Dostojewski vorgefunden habe. Auch wenn er den Unterschied einräumen muss, dass Dostojewskis Teufel das Phänomen als die „unanständigste Langeweile“ charakterisiert, während Nietzsche den Gedanken ausdrücklich bejaht und gutheißt, ist er „geneigt, die ‚Ewige Wiederkehr‘ für eine Lese Frucht, eine unbewußte euphorisch gefärbte Erinnerung an Dostojewski zu halten“. (GW IX, 665) Die Frage, inwieweit die Teufelerscheinung auch bei Dostojewski problematisiert wird, thematisiert er in einem Brief vom 8.2.1953 an Eberhard Hilscher:

Daß mein Schriftstellertum als ein unter religiösem Antrieb stehender Versuch der Rechtfertigung und Schuldbegleichung zu interpretieren ist, habe ich gelegentlich ausgesprochen.²⁷³ Glaube? Hat Goethe an seinen Teufel ‚geglaubt‘? Hat Dostojewski es getan? ‚Ich habe nicht viel Glauben‘ (an die Menschheit z. B.), habe ich gesagt, ‚glaube aber auch nicht sehr an den Glauben, sondern weit mehr an die *Güte*, die ohne Glauben bestehen, ja geradezu das Produkt des Zweifels sein kann‘.²⁷⁴ Wollte man in meiner Arbeit mehr Güte und Humor als teuflische Zweideutigkeit und "ätzende Ironie" sehen, so käme man der seelischen Wahrheit näher. (DüD II, 342)²⁷⁵

²⁷¹ Zum Verhältnis Thomas Manns zur russischen Literatur allgemein vgl. Alois HOFMANN: *Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Komparatistik*. Berlin 1967.

²⁷² Vgl. Peter de MENDELSSOHN: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918*. Frankfurt/M. 1975, S. 294.

²⁷³ Vgl. den entsprechenden Passus in *Meine Zeit* (GW XI, 302).

²⁷⁴ Vgl. die Textstelle in *Der Künstler und die Gesellschaft* (GW X, 398).

²⁷⁵ Zit. n.: Eberhard HILSCHER: *Thomas Mann. Sein Leben und Werk*. 11. bearbeitete Auflage. Berlin 1989 (Schriftsteller der Gegenwart 15), S. 126. Dass Thomas Mann nicht unbedingt Wert darauf legte, als Ironiker gesehen zu werden, sondern sich selbst eher als Humorist begriff, zeigt nicht nur die briefliche Auskunft vom 29.9.1951 an Reinhart Baumgart: „Ich will das ironische, namentlich mit dem Erotischen verknüpfte Element in meinem Werk nicht verleugnen. Aber tatsächlich fühle ich mich in erster Linie als Humorist und bin es von den ‚Buddenbrooks‘ bis zum dem späten Legenden-Romänchen gewesen. Selbst in dem düsteren ‚Faustus‘ ist einiges Humoristische einschlägig, – aber keine ‚Ironie‘.“ (Zit. n.: Thomas Mann: *Selbstkommentare*. „Doktor Faustus“, „Entstehung des Doktor

Auch Dostojewski hält in *Die Brüder Karamasoff* den Teufel in einem Schwebestadium zwischen Traum, Vision und Realität. Die Kapitelüberschrift weist zunächst die Erscheinung des Teufels als „Iwan Fjodorowitschs Alptraum“ aus, welcher durch den überreizten Zustand kurz vor Ausbruch eines so genannten Nervenfiebers erklärt wird. Der Erzähler lässt noch einen herbeizitierten Arzt die Art der Erkrankung diagnostizieren, bei der derartige Halluzinationen leicht möglich seien, bevor er das Gespräch mit dem Besucher wiedergibt:

So saß er denn jetzt in seinem Zimmer, wußte beinahe selbst, daß er im Fieber phantasierte, und blickte, wie ich schon vorhin sagte, angestrengt zur anderen Wand, als fixiere er dort einen Gegenstand auf dem Diwan. Dort saß plötzlich jemand! Wie und wann er hereingekommen war, das mag Gott wissen [...].²⁷⁶

Nach der Schilderung der äußeren Erscheinungsform entspannt sich ein Gespräch, in dem Iwan fortwährend die personale Identität seines Gegenübers anzweifelt und stattdessen die Gestalt als fiebrige Halluzination sowie deren Worte als Teil seines eigenen Wesens deuten will: „Indem ich dich beschimpfe – schimpfe ich mich selbst!“ sagte Iwan und lachte wieder kurz auf. „Du bist ich, ich selbst, bloß mit einer anderen Fratze. Du sprichst genau das, was ich schon bei mir denke ... und bist überhaupt nicht imstande, mir etwas Neues zu sagen!“ Iwans Zweifel an der realen Existenz des Teufels, in dessen Äußerungen er wie Leverkühn seine eigenen Gedanken wiederzuerkennen glaubt, weichen im Verlauf des Gesprächs der Verblüffung und infolgedessen der Anerkennung einer personalen Identität: „Aber das hast Du ja gar nicht von mir genommen!“ – Iwan blieb ganz betroffen stehen. – „Das ist mir niemals in den Kopf gekommen, das habe ich nie gehört oder gedacht ... Das ist sonderbar ...“

In diesem Wechsel zeigt sich ein spielerischer Umgang mit Realität, den Thomas Mann in seinem Teufelsgespräch ganz offensichtlich kopierte. Allerdings fügt er der Vision, die bei Dostojewski durch einen Einbruch von außen jäh unterbrochen wird, noch zwei Nuancen hinzu. Zum einen referiert Leverkühns Teufel nicht nur Gedanken, die nicht vom oder aus diesem selbst stammen können, sondern offenbart ihm zu dessen Verblüffung Fakten aus der

Faustus“. Hrsg. v. Hans Wysling u. Mitw. v. Marianne Eich-Fischer. Frankfurt/M. 1992, S. 323). Vor allem verdankt sich dies wohl einer Stelle bei Nietzsche: „Die Gewöhnung an Ironie, ebenso wie die an Sarkasmus, verdirbt übrigens den Charakter, sie verleiht allmählich die Eigenschaft einer schadenfrohen Überlegenheit: man ist zuletzt einem bissigen Hunde gleich, der noch das Lachen gelernt hat, ausser dem Beissen.“ (Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, § 372 „Ironie“, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 2, S. 260). Vgl. Terence James REED: Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns, in: HEFTRICH/KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 48-65, hier S. 59.

²⁷⁶ Fjodor M. Dostojewski: *Die Brüder Karamasoff*. Frankfurt/M. 1992, S. 1035ff. Auch im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

gesellschaftlichen Wirklichkeit, die er nun nachweislich nicht wissen kann, wie die Infektion Baptist Spenglers. Verdichtet er in dieser Weise die Evidenz der Erscheinung des Teufels, löst er zum anderen die Realität der Vision am Ende des Kapitels wieder ins Imaginäre auf, indem er an Stelle des Teufels plötzlich Leverkühns gänzlich undämonischen Reisebegleiter Schildknapp sitzen und den Mantel, den Leverkühn sich wegen der Kälte-Empfindung während des Gesprächs übergezogen hatte, wieder an seiner alten Stelle hängen lässt.

Doch auch in autobiographischer Hinsicht wirft der Aufsatz *Dostojewski mit Maßen* ein bezeichnendes Licht auf das Teufelsgespräch im *Doktor Faustus*. Thomas Mann zitiert aus Dostojewskis *Memoiren aus einem Kellerloch*, die Aufschluss über seinen eigenen Umgang mit privatesten Erinnerungen geben und als Motto über Thomas Manns literarischem Werk stehen könnten:

Es gibt in den Erinnerungen eines jeden Menschen Dinge, die er nicht allen Leuten aufdeckt, sondern höchstens seinen Freunden. Es gibt auch Dinge, die er auch den Freunden nicht aufdeckt; sondern höchstens sich selbst, und auch das nur unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Endlich aber gibt es auch Dinge, die der Mensch sogar sich selbst aufzudecken Scheu trägt, und solcher Dinge sammeln sich bei jedem ordentlichen Menschen eine ziemlich große Menge an. Ja, man kann sogar sagen: je ordentlicher ein Mensch ist, um so größer wird die Anzahl solcher Dinge bei ihm sein. Wenigstens habe ich selbst mich erst ganz kürzlich entschlossen, mich an einige meiner früheren Erlebnisse zu erinnern; bisher aber bin ich immer um sie herumgegangen, sogar mit einer gewissen Unruhe ... (GW IX, 671)

6.6.2 Erlebnis

Die „schützende Unverbindlichkeit der Kunst“, die Zeitblom angesichts von Leverkühns Schlussansprache der „bloßstellenden Krudheit des unübertragenen Geständnisses“ vorzog (GW VI, 659), nutzte Thomas Mann auch im *Doktor Faustus* selbst aus, indem er die dem Tagebuch anvertrauten Bekenntnisse im Roman in ein übertragenes Geständnis verwandelte. Bei der schonungslosen Offenbarung persönlicher Erlebnisse sparte er auch die intimsten Details nicht aus. Als Folie diente ihm der alte, auf Blatt 155 seines 7. Notizbuches entworfene Plan der „Figur des syphilitischen Künstlers: Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulanz, Inspiration; er darf in verzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich holt ihn der Teufel: Paralyse.“ (Nb II, 121)²⁷⁷

²⁷⁷ Wie FRENZEL bemerkt, lässt „dieser skizzenhafte Umriß [...] erkennen, daß das Kennwort ‚Dr. Faust‘ sich primär auf das Teufelsbündner-Motiv bezieht, der übrige Inhalt aber mit dem Faust-Stoff wenig gemein hat, sondern durch die Problematik des Künstlertums bestimmt ist, die als Thema im gesamten Werk Thomas Manns immer wieder aufscheint. Die Betonung des diabolischen Moments im Faust-Stoff läßt die auch durch die Zufügung des ‚Dr.‘ angedeutete Nähe zum spätmittelalterlichen Volksbuch und die Distanz zum Goetheschen Faust spürbar werden.“ (Elisabeth FRENZEL: Der doppelgesichtige Leverkühn.

In seiner Schlussrede ist sich der faustische Protagonist Leverkühn durchaus bewusst, dass eine persönliche Unterredung mit dem Teufel nicht notwendig gewesen wäre. Damit wirft die eigene Romanfigur die Frage auf, warum Thomas Mann überhaupt ein konkretes Gespräch Leverkühns mit dem Teufel in den Roman aufgenommen hat.²⁷⁸ Bei dem Gespräch handelt es sich also nicht, wie noch in der *Historia*, um einen Teufelspakt im Sinne einer Initiation, sondern weit eher um die gezielte Ausarbeitung eines bereits zu einem früheren Zeitpunkt geschlossenen Vertrages im Sinne einer Konfirmation.²⁷⁹ Die Episode in Palestrina wäre gar nicht notwendig gewesen, um den Teufel im Roman präsent sein zu lassen, zumal der Teufel im *Doktor Faustus* in seine einzelnen Elemente aufgesplittert ist, die neue Bindungen eingehen und dabei andere Wertigkeiten annehmen.²⁸⁰

Motivverschränkungen in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: *Gelebte Literatur in der Literatur*. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Göttingen 1986, S. 311-320, hier S. 311). Die Faust-Komponente im *Doktor Faustus* wurde schon von HAMBURGER in Frage gestellt: „Doch ist nicht schon diese Urkonzeption ein Beweis dafür, daß von Beginn an niemals eine eigentliche Faustkonzeption, sondern nur eine als teuflisch bezeichnete biologische Bedingung schöpferischen Künstlertums thematisch war?“ (Käte HAMBURGER: *Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman*, in: WOLFF (Hrsg.): *Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung* (1983), Teil 1, S. 124-151, hier S. 134.

²⁷⁸ Laut RYCHNER handelt es bei dem Teufelsgespräch um die Wiederkunft des Gespräches zwischen Tonio Kröger und Lisaweta Iwanowna. In beiden Werken befindet es sich kompositorisch am gleichen Ort, während auch der jeweilige Gegenstand die Kunstbetrachtung ist. (Max RYCHNER: *Gestalten und Bezüge in den Romanen*, in: *Die Neue Rundschau* 66 (1955), S. 261-277, hier S. 268).

²⁷⁹ Im Gespräch mit dem Teufel wird dies auch deutlich artikuliert: „So richteten wir dir mit Fleiß, dass du uns in die Arme lieferst, will sagen: meiner Kleinen, der Esmeralda, und dass du dir holtest, die Illumination ... Kurzum, zwischen uns brauchts keinen vierigen Wegscheid im Spesser Wald und keine Zirkel. [...] Wir sind im Verträge und im Geschäft, – mit deinem Blut hast du's bezeugt und dich gegen uns versprochen und bist auf uns getauft – dieser mein Besuch gilt nur der Konfirmation.“ (GW VI, 331) Vor allem einer mündlichen Absprache bedarf es nicht: „Es wird getan, es geschieht, und zwar ohne vom Wort zur Rechenschaft gezogen zu werden, im schalldichten Keller tief unter Gottes Gehör, und zwar in Ewigkeit.“ (GW VI, 327)

²⁸⁰ Laut SAUERLAND sei „in der Sekundärliteratur betont worden, daß das Gespräch mit dem Teufel nicht unbedingt und notwendigerweise hätte stattfinden müssen. Es bringt die Handlung in keine neue Richtung, Leverkühn entwickelt sich nicht anders als vorher, es wird nur das bestätigt, was schon vorher angedeutet worden war.“ (Karol SAUERLAND: „Er wußte noch mehr ...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos, in: *Orbis Litterarum* 34 (1979), S. 130-145, hier S. 132f.). Nach dieser richtigen Bemerkung gerät SAUERLAND allerdings dann wie viele vor ihm in eine Sackgasse, wenn er anschließend bemerkt: „Thomas Mann führt ihn vor allem ein, um die Gleichung Leverkühn/deutsches Schicksal (beide werden vom Teufel geholt) zu evozieren.“ Schon PONGS hatte bemerkt: „Einen besonderen Teufelspakt wie im Volksbuch und in Goethes *Faustmysterium* braucht der moderne Satan nicht.“ (Hermann PONGS: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 3: *Der symbolische Kosmos der Dichtung*. Marburg 1969, hier S. 471). Eingeräumt werden muss, dass der Pakt sich erst im Nachhinein als solcher erweist, wie HAMBURGER richtig bemerkt: „Es ist natürlich abgewogene Kunst der Symbolisierung, daß die Verschreibung Leverkühns

Dennoch ist natürlich ausdrücklich festzuhalten, dass es ohne das Teufelsgespräch „Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn“, aber keinen „Doktor Faustus“ gäbe,²⁸¹ da der Roman ja explizit ein Faust-Roman sein sollte. Andererseits stellt sich die Frage, ob der *Doktor Faustus* wirklich ein Faustus-Roman ist, nur weil er einen Teufelspakt enthält, also ob vor dem Hintergrund der praktischen Umsetzung des Paktthemas von der Notwendigkeit eines Paktes im Roman überhaupt die Rede sein kann und warum es im *Doktor Faustus* zu einer persönlichen Begegnung zwischen Leverkühn und dem Leibhaftigen kommt.²⁸² Wie FRIZEN in seiner Untersuchung über „Fausts Tod in Venedig“ feststellt, folgt aus der Tatsache, dass der Teufel in der Venedig-Novelle trotz der zahlreichen Transfigurationen nicht leibhaftig auftritt „auch, daß Aschenbach weder einer Wette noch eines regelrechten, mythisch-magischen Paktes bedarf: Seine Biographie ist sein Pakt.“²⁸³

ein mehr oder weniger unbewußter Vorgang ist und erst nachträglich im Teufelsdialog als Teufelspakt, ja im Grunde ‚zum‘ Teufelspakt erklärt wird.“ (Käte HAMBURGER: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 1, S. 124-151, hier S. 133).

²⁸¹ In seinem Brief an Erich von Kahler vom 20.10.1944 hatte er geradezu mit der Identifikation mit Goethe kokettiert und über den Titel des Romans Klarheit geschaffen: „Der Fortgang des Faust!‘ Wie das klingt! Als ob Zelter oder Humboldt nach Weimar schriebe. Ich habe wirklich in mich hineingelacht. Aber es hat ja sein Mystisch-Reizvolles, so gefragt zu werden, und etwas von Faust hat alles bessere Deutsche – der Zauberberg und der Joseph hatten, weniger eingestanden, auch schon viel davon. Diesmal wird mit dem Namen rausgeplatzt – und dabei versucht, die Sache durch die lateinische Namensendung etwas zu vertuschen.“ (Br II, 397) Vgl. dazu Käte HAMBURGER: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 1, S. 124-151, S. 142; zur Identifikation mit Goethe vgl. Norbert HELD: Thomas Manns „imitatio Goethe’s“ aus dem Geist der Entsagung bei Goethe. Berlin 1995; zum Titel des Romans vgl. Eva BAUER LUCCA: „Diesmal wird mit dem Namen herausgeplatzt“, Bemerkungen zum vollständigen Buchtitel von Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Colloquia Germanica, Bd. 29, Nr. 3 (1996), S. 223-234.

²⁸² Nach Thomas Manns Ansicht seien die Erscheinung des Teufels sowie der dabei geschlossene Pakt schon bei Goethe nicht notwendig, zumal Faust den juristischen Aspekt der Verschreibung als pedantisch und überflüssig erachte und es keinerlei Grund gebe, an seiner vollen Hingabe zu zweifeln: „Nur keine Furcht, daß ich dies Bündnis breche!/ Das Streben meiner ganzen Kraft/ Ist grade das, was ich verspreche.“ (V. 1740f.) (Johann Wolfgang Goethe: Faust, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. III, S. 17). Thomas Mann zitiert diese Passage wörtlich in *Über Goethes Faust* (GW IX, 612).

²⁸³ Werner FRIZEN: Fausts Tod in Venedig, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 228-253, hier S. 236f. Der Vertragsabschluß auf dem Dampfer nach Venedig ist insofern auch ein Teufelsgespräch; der Pakt wird mit Tinte „besiegelt“, was durch die Verwendung eines Tintenfassens nicht nur an Luther erinnert, sondern mit der Erwähnung von „blauem Sand“ auch auf Dürers Stundenglas verweist, das ja nicht nur in dessen „Melencolia“, sondern auch im Motivgefüge des *Doktor Faustus* einen festen Platz hat (vgl. FRIZEN, ebd., S. 238). Einen interessanten Hinweis hat FRIZEN in seiner hellsichtigen Analyse allerdings übersehen: Angesichts der Cholera, an der Aschenbach – wie Adrian Leverkühn an der Syphilis – sterben wird, äußert dieser zu sich selbst: „Man soll

Dadurch, dass schon im *Tod in Venedig* vom „rothaarigen Typ“ mit dem „gelblichen Gurtanzug“ (GW VIII, 445) die Rede ist, wird vollends deutlich, inwiefern es sich bei den diversen Varianten der diabolischen Verführer-Figuren im *Doktor Faustus* und im *Zauberberg* um wechselseitige Rückbezüge handelt.²⁸⁴ Hatte die Erzählung vom *Tod in Venedig* ihrerseits eigentlich „Goethe in Marienbad“ heißen und dessen spätes Liebeserlebnis zum Gegenstand haben sollen,²⁸⁵ klingt Goethes Faust im *Doktor Faustus* durch den Namen der Heimatstadt des Protagonisten auch selbst an.²⁸⁶

Wenn Thomas Mann also im Roman ein Teufelsgespräch stattfinden lässt, ist die Wahl des Ortes für die Erscheinung gewiss nicht zufällig. Palestrina ist der Geburtsort des gleichnamigen Komponisten, womit nicht nur auf die Profession des Gastes angespielt, sondern auch auf Leverkühns Anbindung an die musikgeschichtliche Tradition verwiesen wird. Darüber hinaus ist Palestrina aber vor allem der Ort, an dem Thomas Mann während seines Aufenthaltes die *Buddenbrooks* schrieb, die er nur durch die räumliche Distanz zu seinem Heimatort überhaupt zu schreiben imstande war:

Als ich ‚Buddenbrooks‘ zu schreiben begann, saß ich in Rom, Via Torre Argentina trenta quattro, drei Stiegen hoch. Meine Vaterstadt hatte nicht

schweigen!“ (GW VIII, 245) Diese Selbstermahnung, noch dazu geflüstert, korrespondiert mit dem „Weistu was so schweig!“ (GW VI, 296 und ff.) aus dem „inneren Dialog“ Leverkühns mit dem Teufel im *Doktor Faustus*.

²⁸⁴ Vgl. Werner FRIZEN: Fausts Tod in Venedig, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 228-253, hier S. 231. Die Rückbindung der Teufelerscheinung im *Doktor Faustus* an die Figur Settembrinis im *Zauberberg* wird nicht nur durch Signalwörter wie „gelb“ und „kariert“ hergestellt, sondern auch durch den Vornamen „Lodovico“ – schließlich stellt Leverkühn seine Erscheinung als „ein Ludewig“ vor. Der Nachname verweist seinerseits auf die Erzählung zurück: Laut KOOPMANN könne als einzig sinnvolle Worterklärung für „Settembrini“ gelten, dass damit in Venedig die Homosexuellen bezeichnet wurden, die im Herbst die Stadt bevölkerten. (Vgl. Helmut KOOPMANN: Wer ist Settembrini? Über Namen und Identität einer Figur aus Thomas Manns *Der Zauberberg*, in: Davoser Revue, Jg. 69, Nr. 3 (1994), S. 24-27). Doch auch schon die Transfigurationen des Teufels im *Tod in Venedig* sind mit Attributen wie der Farbe gelb versehen, und obwohl als Zeit der Handlung der Monat Juni angegeben wird, herrscht als Stimmung „Herbstlichkeit“ vor. (GW VIII, 523) Vgl. dazu Kap. 6.3.1.

²⁸⁵ Nicht nur aus diesem Grund ist der *Tod in Venedig* als Gegenentwurf zu Goethes *Faust* und damit Aschenbach als Präfiguration Leverkühns zu verstehen. (Vgl. Terence James REED: *The Uses of Tradition*. 2nd edition. Oxford 1996, S. 381ff.). Parallelen zwischen dem Drama Goethes und dem *Tod in Venedig* sind nachgewiesen bei Werner FRIZEN: Fausts Tod in Venedig, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 228-253, insbes. S. 237. Ein Beispiel ist die „Ineinssetzung“ von Tadzio und Margarete: Während die Figur bei Goethe „über 14“ sein soll, ist Tadzio exakt 15 Jahre alt.

²⁸⁶ So heißt es bei Goethe: „Ein Aschenhaufen einer Nacht/ Liegt morgen reiche Kaiserpracht.“ (V. 5968) (Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, in: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. III, S. 59). Vgl. dazu Heinz GOCKEL: Faust im *Faustus*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 1 (1988), S. 133-148, hier S. 138.

viel Realität für mich, man kann es mir glauben, ich war von ihrer Existenz nicht sehr überzeugt. Sie war mir, mit ihren Insassen, nicht wesentlich mehr als ein Traum, skurril und ehrwürdig, geträumt vorzeiten, geträumt von mir und in der eigentümlichsten Weise mein eigen. Drei Jahre schrieb ich an dem Buche mit Mühe und Treue. Und war dann tief erstaunt, als ich vernahm, daß es in Lübeck Aufsehen und böses Blut machte. Was hatte das wirkliche Lübeck von heute mit meinem in dreijähriger Arbeit erbauten Werk zu tun? (GW X, 15f.)²⁸⁷

Damit wird nicht nur auf seine eigene Profession angespielt, sondern auch auf die Anbindung an die Anfänge seiner erfolgreichen schriftstellerischen Karriere verwiesen.²⁸⁸ Der Rückbezug erfolgt nicht zuletzt durch den so genannten „Drei-Zeilen-Plan des Dr. Faust vom Jahre 1901“, von dessen Auffindung Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* spricht (GW XI, 155) und der seitdem als Keimzelle des Romans angesehen wird. Mittlerweile hat die Sichtung der Notizbücher ergeben, dass neben dem knappen Entwurf von Blatt 138 des 7. Notizbuches (Nb II, 107) noch ein weiterer existiert, der immerhin neun Zeilen umfasst und die Grundzüge der Romanhandlung schon wesentlich genauer skizziert. Außerdem wurde der Eintrag von Thomas Mann falsch datiert, denn die Konzeption einer Faust-Novelle stammt richtigerweise aus dem Jahre 1904 oder 1905. Der Irrtum mag zum einen sicherlich daher rühren, dass das ganze Notizbuch auf das Jahr 1901 datiert ist.²⁸⁹

Ein halbes Jahrhundert später, im April 1953, kehrte Thomas Mann zurück nach Palestrina, wo er die *Buddenbrooks* zu schreiben begonnen hatte. Nicht ohne Grund empfand er die Rückkehr an jenen Ort als Schließung eines biographischen Kreises. Doch damit nicht genug, ließ er sich, wie MENDELSSOHN berichtet, gegenüber dem Maler Fabius von Gugel nach eingehender Betrachtung von dessen Bildern zu dem Geständnis hinreißen, er

²⁸⁷ Thomas SPRECHERS Einschätzung in seinem Vorwort zur Veröffentlichung von Thomas Manns Colledgeft lautet: „Italien verstärkte die Lübeckferne Münchens noch, erleichterte die Verwandlung der biographischen Herkunft in literarisches Material und schuf so eine entscheidende Voraussetzung für die Entstehung der ‚Buddenbrooks‘.“ (Thomas Mann: Colledgeft 1894 – 1895. Hrsg. v. Yvonne Schmidlin u. Thomas Sprecher. Frankfurt/M. 2001 (Thomas-Mann-Studien 24), S. 28). Das Motiv der Distanz zu Lübeck wird dann im *Tonio Kröger* literarisch umgesetzt: Als der Held nach 13 Jahren in seine Heimatstadt zurückkehrt, wird er nicht nur nicht erkannt, sondern gegen Ende seines Aufenthaltes sogar für einen flüchtigen Verbrecher aus München gehalten. (Vgl. Herbert LEHNERT: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27), S. 105).

²⁸⁸ Zur Verbindung der Themen Teufelerscheinung und Künstlertum vgl. Erich von KAHLER: Säkularisierung des Teufels, in: Die Neue Rundschau 59 (1948), S. 185-202 und Heinz-Peter PÜTZ: Die teuflische Kunst des Doktor Faustus bei Thomas Mann, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963), S. 500-515.

²⁸⁹ Vgl. Hans BÜRGIN/ Hans-Otto MAYER: Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens. Frankfurt/M. 1974, S. 192.

habe in Palestrina selber einmal eine Teufelerscheinung gehabt.²⁹⁰ Abgesehen von der versteckten Anspielung auf den geheimnisvollen Gast in den *Buddenbrooks* (vgl. GW I, 528) findet sich allerdings selbst in den erhalten gebliebenen Tagebüchern kein vergleichbarer Hinweis auf ein solches Ereignis.²⁹¹ Was Thomas Mann ausgerechnet an den Illustrationen eines jungen Münchener Malers zu Grimms „Aschenputtel“ so beeindruckt hatte, dass er diesem etwas anvertraute, was sonst nicht einmal in den Tagebüchern auch nur andeutungsweise erwähnt wird, muss wohl ungeklärt bleiben.²⁹² Gleichviel, ob dieses Ereignis gänzlich ins Reich der Fabel verweisen werden muss oder ähnlich wie die Teufelerscheinung Leverkühns irgendwo zwischen krankhafter Halluzination und bewusster Stilisierung anzusiedeln ist, macht die Episode in Palestrina immerhin deutlich, warum Thomas Mann am 22.3.1948 in einem Brief an Albert Moeschinger den *Doktor Faustus* bezeichnete als ein

[...] Lebens- und Bekenntnisbuch von eigentümlicher, fast wilder Direktheit, kaum noch Kunst, kaum noch ein Roman, und während ich, in tiefer Dauer-Erregung, daran schrieb, empfand ich es immer als ein Geheimwerk, sodaß ich noch heute bei dem Gedanken erschrecken kann, daß es nun zum öffentlichen Gegenstand geworden ist. [...] Es ist ein Werk-Erlebnis besonderer Art, wie keins vorher war und wie es nicht wiederkehren wird. Früheres von mir hat allerlei Wirkungen hervorgebracht, aber zum erstenmal geschieht es, daß ich Tränen sehe in den Augen meiner Leser. [...] Alles ist übertragen und symbolisch gefärbt und alles zugleich doch rücksichtslose Wahrheit, das Résumé meines Lebens und der Epoche. Man braucht wohl kein Hypochondrist zu sein, um meine Kennzeichnung der Situation der Musik, der Kunst überhaupt, der Kultur und des Menschen selbst, eine Situation, die so sehr dazu verlockt,

²⁹⁰ Vgl. Peter de MENDELSSOHN: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918. Frankfurt/M. 1975, S. 292ff. Von Karl Kerényi, mit dem Thomas Mann lange Zeit im Briefwechsel und engem Austausch speziell über mythologische Fragen stand, stammt ein Erlebnisbericht über seine Spurensuche in Palestrina, wo er Hinweisen auf eine mögliche Teufelerscheinung nachging: Karl KERÉNYI: Thomas Mann und der Teufel in Palestrina, in: Die Neue Rundschau 73 (1962), S. 328-346, insbes. S. 336ff.

²⁹¹ Es gibt noch ein anderes Werk Thomas Manns, in dem von einem Pakt mit dem Teufel die Rede ist. In der 1897 entstandenen Erzählung *Der Tod* heißt es: „Er war bei mir, diese Nacht war er bei mir!“ (GW VIII, 74) Darin kommt der Tod als Zahnarzt, der ja schon Thomas Buddenbrooks unstandesgemäßes Ableben mit verursacht hatte. Er nimmt das Kind des Protagonisten, der in diesem Fall ein Ich-Erzähler ist – und als solcher tritt ja auch Leverkühn in seiner Schlussansprache im *Doktor Faustus* auf, indem er die Geschichte seiner Teufelverschreibung vor einem Publikum erzählt. Dass das autobiographische Schreiben für Thomas Mann einem dramatischen Agieren vor Publikum gleichkommt, dazu siehe Kap. 2.3.

²⁹² Im Roman formuliert Leverkühn etwas umständlich: „Ich suche [...], frage innerlich in der Welt herum und lausche auf Weisung nach einem Ort, wo ich mich recht vor der Welt vergraben und ungestört mit meinem Leben, meinem Schicksal Zwiesprache halten könnte [...].“ (GW VI, S. 280) Zumindest ein solcher Ort der Zwiesprache muss Palestrina für Thomas Mann gewesen sein.

den Teufel zu Hilfe zu rufen, als richtig anzuerkennen. Die allerdings sehr persönliche Zuspitzung, dies diese Situation in der Figur Adrian Leverkühn erfährt, mag doch viel subjektive und dokumentarische Wahrheit enthalten. (DüD III, 154)

Ein beliebtes Motto seines eigenen Lebens und Dichtens stand schon als Vorsatz im Tristan-Novellenband von 1903: „Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten.“ Es handelt sich um ein Ibsen-Zitat und lautete in der Ausgabe des Fischer-Verlages nach der Übersetzung durch Christian Morgenstern wörtlich so: „Leben heißt – dunkler Gewalten Spuk bekämpfen in sich. Dichten – Gerichtstag halten über sein eigenes Ich.“²⁹³ Durch diese Verkürzung wird ein entscheidendes Element unterschlagen: Ein „dunkler Gestalten Spuk in sich“ ist ja nicht zuletzt eine der möglichen Erklärungen für die Teufelerscheinung Leverkühns, sondern die plausibelste aus der Perspektive des Lesers, der um die halluzinatorischen Auswirkungen der syphilitischen Erkrankung besser Bescheid weiß als Held und Erzähler. Insofern also kann der *Doktor Faustus* als „Geheimwerk und Lebensbeichte“ zugleich gelten, als laut Thomas Mann darin eine „nie gekannte, in ihrer phantastischen Mechanik mich dauernd bestürzende Rücksichtslosigkeit im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten“²⁹⁴ wirksam wird und „kaum anders als in den ‚Panoramen‘, die man in meiner Kindheit zeigte, das handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterscheidbar übergeht.“ (GW XI, 165)²⁹⁵

6.6.3 Vision

Die personale Identität des Teufels in Thomas Manns *Doktor Faustus* wird nicht nur dadurch gebrochen, dass es schon vor dem eigentlichen Teufelsgespräch Präfigurationen des Teufels gibt. Die fluktuierenden Erscheinungsformen des Teufels ziehen sich durch den ganzen Roman. Dazu gehören zunächst Vater Jonathan und dessen Neigung, die „elementa zu spekulieren“, und Wendell Kretzschmar, der Leverkühn den Weg zur Musik weist. Der Theologie-Professor Kumpf deutet durch die Semmel-Episode zurück auf die Teufelerscheinung Luthers, während Schleppefuß in seinen Vorlesungen

²⁹³ Zit. n.: Joachim WICH: Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F., Bd. 16 (1975), S. 257-275, hier S. 260.

²⁹⁴ An dieser Aussage irritiert die Reihenfolge der Steigerung – umgekehrt müsste es wohl eher heißen: „... literarischen, ja persönlichen Gegebenheiten“.

²⁹⁵ Vgl. Walter PACHE: Blake's Seltsame Poesien. Bildzitat und Bildwirkung in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Arcadia 8 (1973), S. 138-155, hier S. 153. Zu den Panoramen siehe Heinz BUDDEMEIER: Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente. München 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen Bd. 7) sowie vor allem Stephan OETTERMANN: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/M. 1980.

Leverkühn mit der Präsenz des Teufels vertraut macht. Hinzu treten die verschiedenen Ärzte, die Leverkühns Krankheit falsch oder gar nicht diagnostizieren, sowie der Gelehrte Capercailzie, der ihm in Anlehnung an das Volksbuch die Höhen des Himmels und die Tiefen der See offenbart, und der Fremdenführer in Leipzig, durch dessen Anleitung Leverkühn getreu dem Vorbild Nietzsche die Bordell-Episode nacherlebt.²⁹⁶

Dass die äußere Ähnlichkeit der „Schlepper“-Figur mit Schleppefuß von Leverkühn selbst empfunden wird, wie er in seinem Brief mitteilt, bildet einen ersten Hinweis auf die beabsichtigte Wiedererkennbarkeit diabolischer Gestalten im Roman. Beide sind nicht nur durch leitmotivische Attribute wie den offensichtlichen Spitzbart als dämonische Abgesandte gekennzeichnet, sondern erinnern auch durch ihre Botenfunktion an die verschiedenen Erscheinungsformen des Todes, die schon im *Tod in Venedig* Gustav von Aschenbach zu seinem bevorstehenden Ende hinführten. Durch die Versuche des Musik-Impresarios Saul Fitelberg, Leverkühn zur Weltwirksamkeit zu verführen, und die von ihm beschworenen Szenarien, die auf die biblische Episode der Verführung Jesu durch den Teufel anspielen, wird die Verkörperung des Teufels komplettiert. Im weitesten Sinne gehört jedoch auch Schwerdtfeger zu den Präfigurationen des Teufels, indem er in mehrfacher Hinsicht als Verführer auftritt. Gerade die Fülle der Figuren, die im Roman als Träger verschiedener Funktionen und Eigenschaften zwar nicht unbedingt an der Rolle des Teufels, zumindest aber an der Manifestation des Dämonischen teilhaben, lässt das Teufelsgespräch in Palestrina in einem anderen Licht erscheinen.²⁹⁷

²⁹⁶ Die Akkorde hingegen, die Leverkühn im Leipziger Bordell auf dem Klavier anschlägt, stammen aus Webers „Freischütz“, in dem auch ein Teufelpakt thematisiert wird. (Vgl. Hermann PONGS: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 3: *Der symbolische Kosmos der Dichtung*. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 476).

²⁹⁷ Eine Verbindung Leverkühns zum Diabolischen wird schon anhand der Wortbedeutung des Namens Mephostophiles hergestellt (mé phos to philein = nicht Licht das lieben): Adrian scheut das Licht, wann immer er Migräne hat. Schon Tonio Kröger hatte das Licht gescheut: „Wie hell es draußen war! Er hätte sich wohler gefühlt, wenn, wie gestern, Dämmerung in den Straßen gelegen hätte; nun aber sollte er unter den Augen der Leute durch den klaren Sonnenschein gehen.“ (GW VIII, 310) (Vgl. dazu auch Kap. 3.1). Damit sind beide Verwandte Peter Schlemihls: „Bei mir allein mein düstres Geheimnis hegend, fürchtete ich mich vor dem letzten meiner Knechte, den ich zugleich beneiden mußte, denn er hatte einen Schatten, er durfte sich sehen lassen in der Sonne. Ich vertrauerte einsam in meinen Zimmern die Tag’ und Nächte, und Gram zehrte an meinem Herzen.“ (Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Frankfurt/M. 1973, S. 42). Auf den Bezug wies Thomas Mann erst im Nachhinein, nämlich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, hin: „Denn daß Tonio Kröger ein Spätling der Romantik und zwar einer sehr deutschen Romantik, – daß er der gute Bruder Schlemihls, Undinens, Heilings, des Holländers ist, sah man das nicht? Nein, und ich selbst sah es damals nicht. Heute seh’ ich es wohl, und auf die Frage, inwiefern ich deutsch sei, ist die Erzählung mir eine Antwort [...]“ (GW XII, 92) Das Künstlertum wird im *Tonio Kröger* zwar noch nicht direkt in Beziehung zum Teufel gesetzt; wohl aber wird die Erzählung in den *Betrachtungen* im Zusammenhang mit Teufelsbündnern genannt. (GW XII, 92) Auch erinnert der „3-Zeilen-Plan“ des *Doktor Faustus* an eine Stelle im Essay *Chamisso*

Die Szenerie, an der der Teufel im Roman dann endlich leibhaftig auftritt, ist durch verschiedene Hinweise sorgfältig vorbereitet.²⁹⁸ Erinnert der Ortsname „Palestrina“ einerseits zunächst an den Barock-Komponisten, deutet er andererseits auch schon auf das bevorstehende Ereignis hin. Wenn Zeitblom erklärt, dass der Ort im 27. Gesang von Dantes Inferno erwähnt wird (vgl. GW VI, 281), mildert allein die Bildungsbeflissenheit des Studienrates den allzu deutlichen Hinweis auf eine ironischen Anspielung. Zu den konkreten Hinweisen gehören die „schwarzen Schweine in den Gassen und Esel, die einen an die Wand drücken“ sowie die Tranchiergabeln, „die einem Oger hätten gehören können“. (GW VI, 282)²⁹⁹ Hinzu kommt im Roman eine weitere geisterhafte Erscheinung, nämlich Tochter Amalia, das jüngste Mitglied der Manardi-Familie, die „beharrlich ihren Löffel befragte: ‚Spiriti? Spiriti?‘“ (GW VI, 283)³⁰⁰

Die Teufelerscheingung selbst wird in Form eines Gesprächsprotokolls mitgeteilt, das Zeitblom im Nachlass Leverkühns aufgefunden und abgeschrieben haben will. Das Ereignis erscheint dadurch mehrfach vermittelt und gebrochen. Die Glaubwürdigkeit des Teufels wird auch von Leverkühn beständig in Frage gestellt, so dass letztlich unklar bleibt, ob es sich um eine wahre Begebenheit oder nur um eine Vision handelt. Die Gestalt des Teufels wechselt während des Gesprächs mehrmals und nimmt zeitweilig die äußeren Züge anderer Romanfiguren an, wodurch seine Präsenz uneinheitlich wird. Die Sprache des Teufels ist weitgehend altdeutsch gefärbt und lässt eine

von 1911, in dem von der „Liebe des Gezeichneten, Gehetzten, Infamen, Verdammten zu einem reinen und ahnungslosen Mädchen“ (GW IX, 51) die Rede ist. Auf die Beziehungen der frühen Erzählung und des späten Romans zum *Chamisso*-Essay hat STOUPEY hingewiesen, dabei aber den kausalen wie zeitlichen Zusammenhang durcheinander gebracht. (Joëlle STOUPEY: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adalbert von Chamisso, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 99-112, hier S. 105).

²⁹⁸ Vgl. Heinz Peter PÜTZ: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn 1963, S. 111f.

²⁹⁹ Diese kryptische Anspielung findet ihre Erklärung in einer Stelle in *Deutschland und die Deutschen*, worin Thomas Mann über die Atmosphäre in Luthers Speisezimmer erklärte: „Ich hätte nicht Luthers Tischgast sein mögen, ich hätte mich wahrscheinlich bei ihm wie im trauten Heim eines Ogers gefühlt [...]“. (GW XI, 1132f.) Vgl. Kap. 6.1.1.

³⁰⁰ Eine sehr eigenwillige Deutung der Vorbereitung des Teufelsgesprächs nimmt OSWALD vor, indem er die Anwesenden im Hause Manardi heranzieht: „You will find it in a juxtaposition of the initial letter, or letters, of the given names of the house’s inhabitants, temporary and permanent: Helene Zeitblom, Rüdiger Schildknapp, Adrian Leverkühn, Ercolano Manardi, Serenus Zeitblom, Mère’ Manardi, Alfonso Manardi, Dario Manardi, Amelia Manardi. This yields He-ra Esmeralda, which leaves little, indeed, to be desired. Finally, before we leave the Casa Manardi, I think we ought to take note of the fact that the name chosen for this Italian family is that of the precursor of modern syphilology, Giovanni Manardi (1462-1536), who was the first to isolate venereal contagions from the potpourri of diseases epidemic in his era.“ (Victor A. OSWALD jr.: Full Fathom Five: Notes on Some Devices in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: The Germanic Review 24 (1949), S. 274-278, hier S. 275).

Atmosphäre zeitlicher und geistiger Entrücktheit und Verfremdung entstehen. Die Aussagen des Teufels sind Leverkühn zu einem großen Teil bekannt, weswegen er dem Teufel mehrfach vorwirft, ihm nur Dinge mitzuteilen, die ihm bereits vertraut sind.³⁰¹ Der eigentliche Pakt besteht in der Infizierung bei der Hetaera Esmeralda und liegt zum Zeitpunkt des Gesprächs bereits um einige Jahre zurück, so dass er im Steinsaal – gleichwohl noch einmal detailliert ausgebreitet – lediglich bestätigt wird.³⁰² Folgte man also dem im Roman selbst angelegten Hinweis, dass es sich bei dem Gespräch Leverkühns mit dem Teufel lediglich um die Konfirmation eines bereits geschlossenen Paktes handelt, erscheint das persönliche Auftreten des Teufels im Roman dramaturgisch obsolet, da es nichts zur Handlungsentwicklung beiträgt. Die Frage, warum Thomas Mann es überhaupt aufgenommen hat, verbietet sich jedoch angesichts der Tradition der Faust-Topik. Da Thomas Mann aber sein Teufelsgespräch so deutlich am Vorbild Dostojewskis orientiert, stellt sich stattdessen die Frage, was die Originalität des Mannschen Teufels ausmacht.

Die Antwort liegt in der Person, vielmehr der personalen Identität der Teufelerscheinung. Die Besonderheit des Mannschen Teufels – im Unterschied zum Volksbuch, zu Goethes Faust und auch zu Dostojewskis Teufel – besteht darin, dass dieser nicht nur seine äußeren Züge, sondern auch seine personale Identität während des Gesprächs mehrfach wechselt. Sein Auftreten im Roman

³⁰¹ Leverkühn ist auch vorher schon Teufelsbündner, da er es „von Natur mit dem Versucher zu tun hat“. (Vgl. Käte HAMBURGER: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 1, S. 124-151, hier S. 134). Er ist dämonisch vorbelastet, wie ihm spätestens der Teufel selbst unmissverständlich zu verstehen gibt: „Die Kleinen machen nichts Neues und Fremdes aus dir, sie verstärken und übertreiben nur sinnreich alles, was du bist. Ist etwa die Kälte bei dir nicht vorgebildet, so gut wie das väterliche Hauptwee [...]?“ (GW VI, 332) Und in der *Entstehung des Doktor Faustus* bezeugt Thomas Mann noch die Leverkühnsche Verbundenheit mit dem Teufel: „Schon in diesem [Lachen] ist der Teufel als hintergründiger Held des Buches gestaltlos anwesend, wie auch in den ‚Versuchen‘ Vater Leverkühns, und meine Aufgabe war nun, den von Anfang an Geahnten langsam Umriss gewinnen [...] zu lassen.“ (GW XI, 191)

³⁰² Dass weder Teufel noch Faust für die Logik der Entwicklung Leverkühns zwingend notwendig sind, konstatiert auch HAMBURGER: „Es ist in Thomas Manns Roman die äußerste Konkretisierung der Teufelssymbolik, wobei die – bekanntlich Dostojewski nachgebildete – Teufelsfigur als eine dichterische Produktion Leverkühns aufgefasst werden kann, genährt sowohl aus der theologischen Dämonologie der Hallenser Zeit wie aus der seines modernen Musikertums und -studiums. – Aber eben an dieser entscheidenden Stelle der Fausthandlung des *Doktor Faustus* – und in Hinsicht auf ihre künstlerische Gestaltung doppelt prekär und ‚unerlaubt‘ – spitzt sich auch unsere Frage entscheidend zu. Denn überblicken wir nun die künstlerische Entwicklung Leverkühns, wie sie Zeitblom anhand seiner Kompositionen und der musikalischen Diskussionen mit ihm berichtet, so will uns die Geschichte des Teufelspakts nicht als ein notwendiger Bestandteil der Musikerhandlung erscheinen. Die Entwicklung des Komponisten kann, wie wir es oben unternommen haben, ohne Bezugnahme auf die Teufelssymbolik dargestellt werden.“ (Käte HAMBURGER: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 1, S. 124-151, hier S. 134).

entzieht sich jeder Deutung, die einen einheitlichen Begriff von Identität voraussetzt, und verbietet dementsprechend ein Operieren mit dem Begriff Porträt. Indem der Teufel während des Gespräches mehrfach seine Gestalt wechselt und sich nicht als Person ausmachen lässt, bleibt die Erscheinung vage und unbestimmt. Auch wenn etwa in einer dieser Formen einmal der Fremdenführer aus Leipzig anklingt, wodurch eine gewisse personale Kontinuität hergestellt wäre, vermag die Erscheinung als singuläre Identität kein Profil zu gewinnen.

Die changierenden äußeren Züge machen auch die Festlegung auf Vorbilder unmöglich: So soll beispielsweise Theodor W. Adorno in der Erscheinungsform des mit Hornbrille ausgestatteten Musikologen porträtiert worden sein. Wie MAAR richtig festgestellt hat, ist die zweite Erscheinungsform des Teufels jedoch nicht (oder nicht nur) als Porträt Adornos zu deuten.³⁰³ So oft und ausschließlich die Figuration des Teufels als Musikintelligenzlers mit dem „Geheimen Rat“ in Verbindung gebracht wurde, fußt sie doch, so MAARS schlichte wie einleuchtende Argumentation, auf dem alleinigen Hinweis auf die Hornbrille. In der üblichen abwehrenden und verharmlosenden Weise, beinahe jedoch bewusst naiv gab sich Thomas Mann in seiner entsprechenden brieflichen Stellungnahme:

Es ist viel dankenswert Kluges, aber auch viel Danebengegangenes und Fehlendes in dem Buch [Mayers], und daß der Teufel als Musikgelehrter nach Ihrem Äußeren gezeichnet sein soll, ist nun schon ganz absurd. Tragen Sie überhaupt eine Hornbrille? Jedenfalls gibt es da sonst keinen Zug von Ihnen. Aber man will so viel wie möglich ‚merken‘ (Br III, 158)

Betrachtet man Thomas Manns briefliche Äußerung gegenüber dem „Modell“, stellt sich zunächst Befremden ein, wenn der Autor bei dem häufigen Kontakt, den er zur Zeit der Niederschrift mit Adorno hatte, plötzlich nicht einmal bemerkt haben will, ob dieser überhaupt eine Hornbrille trage. Doch selbst wenn der Teufel tatsächlich die äußeren Züge Adornos tragen sollte, während er musiktheoretische Fragen erörtert, kennzeichnet auch das ihn nicht als Person, weil er in diesem Fall nur über seine Funktion als Experte in musikalischen Fragen definiert wird, nicht aber über seine menschlichen Attribute.

MAAR meint stattdessen, das wahre (oder wirkliche visuelle) Vorbild für die äußeren Züge, die der Teufel in Palestrina nach der ersten Verwandlung annimmt, sei vielmehr Gustav Mahler gewesen,³⁰⁴ dessen charakteristische

³⁰³ Vgl. Michael MAAR: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. Frankfurt/M. 1997, S. 37ff.

³⁰⁴ Als Verbindungslinie dienen die „Kindertotenlieder“ Mahlers, aufgrund deren biographischem Hintergrund Thomas Mann die Konzeption der tödlichen Krankheit des Knaben Echo konzipiert haben soll. (Siehe Michael MAAR: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. Frankfurt/M. 1997, S. 200ff. bzw. noch ausführlicher Michael MAAR: *Der Teufel in Palestrina. Neues zum Doktor Faustus und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F., Bd. 30 (1989), S. 211-247). Dabei ist die Verbindung zwischen der tödlichen Infektion Aschenbachs im *Tod in*

Merkmale Thomas Mann ja schon Gustav von Aschenbach verliehen hatte, in dessen Geschichte es ebenfalls um Entgrenzung und Durchbruch gegangen war.³⁰⁵ Mit gleichem Recht könnte, wie PÜTZ es getan hat, behauptet werden, die Veränderung verlaufe parallel zu den Entwicklungsphasen Nietzsches, indem sich die Wandlungen des Teufels vom „Mannsluder“, der sich als „dionysischer Dithyrambiker“ gebärdet, über den „Intelligenzler“, der zugleich Kritiker und Psychologe ist, hin zum „Theologen“ vollziehen, der als Spötter und Prophet der „Lebensmacht“ auftritt.³⁰⁶ Dabei ist es bezeichnenderweise eine akustische und keine visuelle Kategorie, die bei der Wandlung des Teufels zum Intelligenzler „die Identität bei fließender Erscheinung“ (GW VI, 320) bewahrt: Im Teufelsgespräch sagt Adrian Leverkühn zu seinem Gegenüber, „dass ich dich erregter Weise zwar sehe und höre, dass du aber nur ein Geplerr bist vor meinen Augen“. (GW VI, 313) Das Aussehen ändert sich, die Stimme aber bleibt gleich.³⁰⁷

Venedig und der zum Tode führenden Erkrankung Echos im *Doktor Faustus* (sowie darüber hinaus auch zurückverweisend zum Tode Hannos in den *Buddenbrooks*) durch zahlreiche werkinterne Verweise derart offenkundig, dass ein solcher Hinweis nicht wirklich zu überraschen vermag.

³⁰⁵ Dass Gustav Mahler als Vorbild für Aschenbach im *Tod in Venedig* gedient hatte, bestätigt Thomas Mann in *On myself*, indem er über seinen Entschluss berichtet, der Hauptfigur „die leidenschaftlich strengen Züge der mir vertrauten Künstlerfigur zu geben.“ (GW XIII, 149) (Vgl. Volker SCHERLISS: Zur Musik im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 113-151, hier S. 151). Dass die Figur jedoch auch autobiographische Züge trägt, wird bereits in der Erzählung selbst deutlich, wenn es heißt: „Zehn Jahre später hatte er gelernt, von seinem Schreibtische aus zu repräsentieren, seinen Ruhm zu verwalten [...]“. (GW VIII, 450) (Vgl. Joëlle STOPY „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adalbert von Chamisso, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 99-112, hier S. 101).

³⁰⁶ Vgl. Heinz Peter PÜTZ: Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963), S. 500-515, S. 510. PÜTZ geht noch einen Schritt weiter und versucht, eine Beziehung zwischen dem Teufel und Thomas Mann selbst herzustellen: „Die gleichen Züge, die den Teufel charakterisieren, sind seit Beginn des Romans ebenso die Merkmale der Erzähltechnik, nämlich: Perspektivismus, Korrelation des Gegensätzlichen, Glissando. Der fremde Gast verkörpert in Erscheinung und Lehre dieselbe schwebende Mehrdeutigkeit, mit welcher Thomas Mann selbst fortwährend erzählt. Teufel und Hölle repräsentieren den zugespitzten ästhetischen Zustand, in dem alles Seiende gegen jede moralisch-politische Verantwortlichkeit wertfrei ist und nur in einem System von Beziehungen Geltung hat. Mit dem Wesen der Kunst teilt der Höllenfürst einerseits die weit gespannte Exzentrizität, andererseits das fortwährende Gleiten zwischen den vermeintlich festen Grenzen von Steigerung und Verfall, von Realität und Fiktion.“ (Vgl. PÜTZ, ebd., S. 510). Eine Verkehrung nicht nur der religiösen Werte im Roman nimmt der Teufel vor, wenn er den Aufenthalt in der Hölle zur Auszeichnung verklärt: „Es ist nicht so leicht, in die Hölle zu kommen, wir litten längst Raummangel, wenn Hinz und Kunz hineinkämen.“ (GW VI, 371)

³⁰⁷ Vgl. Birgit S. NIELSEN: Adrian Leverkühns Leben als bewußte mythische Imitatio des Dr. Faustus, in: Orbis Litterarum 20 (1965), S. 128-158, hier S. 145.

Schien es Thomas Mann im Hinblick auf seinen Protagonisten Leverkühn (sowie in gleichem Maße auf den Erzähler Zeitblom) unmöglich, „die Figur physisch zu individualisieren“, konnte auch sein Biograph Zeitblom Frau von Tolna „dem Leser nicht vor Augen stellen“.³⁰⁸ Wir haben es im *Doktor Faustus* also mit vier „Personen“ zu tun, die sich einer Deutung mittels der Kategorie Porträt entziehen: Leverkühn, Zeitblom, Frau von Tolna und der Teufel der Leverkühnschen Vision. Möglicherweise verhält es sich so auch mit allen anderen Figuren im erzählerischen Werk Thomas Manns – ihnen werden äußerliche oder „innerliche“ Züge verliehen, die sie mit Bedeutungen aufladen, in denen sie aber keineswegs aufgehen. Hierin liegt letzten Endes wohl auch die Lösung des „Schlüsselroman“-Problems und für die Frage nach Porträts, Vorbildern und Modellen. Man muss, wie Thomas Mann klarstellte, in einzelnen Fällen einräumen: „Es ist garkein [sic!] Porträt.“ (GW XIII, S. 221)

³⁰⁸ Vgl. dazu Kap. 6.4.2 bzw. 6.5.1.

7. Auswertung

Besonders warne ich vor *eigenen* großen Erfindungen [...]. Bei einem *gegebenen* Stoff hingegen ist alles anders und leichter. Da werden Facta und Charaktere überliefert, und der Dichter hat nur die Belebung des Ganzen. Auch bewahrt er dabei seine eigene Fülle, denn er braucht nur wenig von dem Seinen hinzuzutun; auch ist der Verlust von Zeit und Kräften bei weitem geringer, denn er hat nur die Mühe der Ausführung. Ja ich rate sogar zu schon bearbeiteten Gegenständen. Wie oft ist nicht die Iphigenie gemacht, und doch sind alle verschieden, denn jeder sieht und stellt die Sachen anders, eben nach seiner Weise.¹

7.1 Radikale Autobiographie

Nicht nur die gesamte angeeignete Überlieferung scheint in Thomas Manns *Doktor Faustus* eingebracht worden zu sein, sondern vielleicht gelten auch für den Roman die Worte, mit denen Zeitblom Leverkühns „Love’s Labour’s Lost“ charakterisiert:

Es ließe sich im Ernst darauf anwenden, was der gelehrte Silbenstecher Holofernes von sich selber sagt: ‚Dies ist eine Gabe, die ich besitze, einfach, einfach! ein närrisch extravaganter Sinn, voll von Formen, Figuren, Gestalten, Gegenständen, Ideen, Erscheinungen, Erregungen, Wandlungen. Diese werden empfangen in dem Uterus des Gedächtnisses, genährt im Mutterleibe der pia mater, und geboren durch die reifende Kraft der Gelegenheit.‘ (GW VI, 289)

In einem Brief vom 30.12.1945 an Theodor W. Adorno erläutert Thomas Mann seinen eigenen „närrisch extravaganter Sinn“ und gibt dem Bedürfnis hemmungslos nach, über seine Arbeitsweise Rechenschaft abzulegen.² Worüber

¹ Goethe am 19.9.1823 in Johann Peter Eckermanns „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u. a. München 1986, Bd. 19, S. 45f. Die Gespräche hatte Thomas Mann um 1897 gelesen, wie Einträge im Notizbuch aus jener Zeit (Nb I, 67 u. 71) oder der Brief an Otto Grautoff vom 21.7.1897 bezeugen. (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1975, S. 96). Vgl. Rudolf BOSSRAD: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Mythen der Musik, Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999, Wabern-Bern 1999, S. 132-158, hier S. 133.

² Laut HEFTRICH sei Thomas Manns Brief an Adorno vom 30./31.12.1945 die „konzentrierteste Darlegung seiner Kompositionsmethode“. (Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen

es ihn dabei „hauptsächlich kommentierend Rede zu stehen verlangt, ist das Prinzip der *Montage*, das sich eigentümlich und vielleicht anstößig durch das ganze Buch zieht, – vollkommen eingeständlich, ohne ein Hehl aus sich zu machen“. (Br II, 469/ DüD III, 61) Die Formulierung vom „Leben als Kulturprodukt“ aus der *Entstehung des Doktor Faustus* vorwegnehmend, fällt in Thomas Manns Brief der Widerspruch auf, dass die Montage-Technik einerseits eine „Altersneigung“, andererseits aber auch früher schon charakteristisch für seine Arbeitsweise gewesen sei:

Die Berufung auf das Molière'sche ‚Je prends mon bien où je le trouve‘ scheint mir selber nicht recht ausreichend zu sein zur Entschuldigung dieses Gebarens. Man könnte von einer Altersneigung sprechen, das Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen, die man der ‚selbständigen‘ Erfindung in verkalkter Würde vorzieht. Aber ich weiß nur zu wohl, daß ich mich schon früh in einer höheren Art von Abschreiben geübt habe: [...] Deshalb denn auch war ich von Anfang an entschlossen, in einem Buch, das ohnehin zum Prinzip der Montage neigt, vor keiner Anlehnung, keinem Hilfsgriff in fremdes Gut zurückzuschrecken: vertrauend, daß das Ergriffene, Abgelernte sehr wohl innerhalb der Komposition eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben gewinnen könne – und dabei an seinem ursprünglichen Ort *unberührt bestehen bleibe*. (Br II, 469/ DüD III, 61)³

Da ihm alles „Leben als Kulturprodukt“ erschien, bediente er sich bei der Arbeit am *Doktor Faustus* eben nicht nur an den Kulturprodukten Kunst und Literatur, sondern auch am konkreten Leben, das er gleichermaßen als ein der Tradierung fähiges Phänomen betrachtete und verwendete. Im Fall Nietzsche beispielsweise zeigt sich, dass Thomas Mann nicht nur auf Werke von ihm zurückgriff, sondern auch auf Werke über ihn. Die äußerliche Orientierung von Leverkühns Lebenslauf an Nietzsche illustriert, was Thomas Mann unter der Wiederholung des Lebens und der mythischen Spurengängerei verstand. Anders als noch im Fall der Figur Mynheer Peepkorn im *Zauberberg*, für den Hauptmanns äußere Gestalt lediglich als Rohstoff gedient hatte, handelt es sich bei der Figurenmontage im *Doktor Faustus* um eine ebenso unbekümmerte wie bewusste Wiedergabe eigener Erfahrungen sowie bei der Gestaltung der Figuren nach lebenden Vorbildern und der Einarbeitung autobiographischer Elemente

(1991), S. 1-20, hier S. 16). Die gesamte Korrespondenz ist abgedruckt in: Theodor W. Adorno– Thomas Mann. Briefwechsel 1943-1955. Hrsg. v. Christoph Gödde u. Thomas Sprecher. Frankfurt/M. 2002.

³ Die Stellungnahme, „alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen und das Zitat der ‚selbständigen‘ Erfindung vorzuziehen“ (GW XI, 248), hat Thomas Mann auch in der *Entstehung des Doktor Faustus* abgegeben und mit der Vorgehensweise Leverkühns in Verbindung gebracht (siehe dazu auch Kap. 6.5.2). Damit korrespondiert die Prognose des Teufels für die Schaffenskraft Leverkühns: „Wir schaffen nichts Neues!“ (GW VI, 315) Vgl. Hermann PONGS: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 3: *Der symbolische Kosmos der Dichtung*. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 483.

nach Thomas Manns Ansicht um eine mythische Wiederholung des Lebens.⁴ So wird Hans Reisiger als Vorbild für die Figur Rüdiger Schildknapp mit der Anspielung auf „reisige Begleiter“ (GW VI, 226) eindeutig kenntlich gemacht. Wenngleich die Stelle später gestrichen wurde, wäre ein derart offensichtlicher Hinweis auf das Modell einer Romangestalt im Roman selbst in den Werken vor dem *Doktor Faustus* undenkbar gewesen.

Bei Thomas Manns spezifischer Art der Gestaltung von Figuren handelt es sich also kaum um mythologisierende Idealporträts, wie etwa Aschenbachs Anlehnung an bestimmte mythische Vorbilder nahe legen könnte. Es soll gerade nicht eine vermeintlich und vorgeblich reale Person dargestellt und mit bestimmten anspielungsreichen Attributen versehen werden, was einer vordergründigen Interpretation entspräche. Vielmehr soll eine fiktive, ihrerseits einen neuen Mythos begründende und zu ihr gehörige Gestalt durch Anlehnung an ein reales Vorbild plastisch und wirklichkeitsnah erscheinen. Offensichtlich wurde es Thomas Mann zunehmend gleichgültiger, ob die beschriebenen Personen tatsächlich existierende, lebende Vorbilder hatten oder nicht, da er sie ohnehin nur als Erscheinungen betrachtete, die er wie Abbildungen von Personen, Gegenständen und Landschaften beschreiben und in seine Romane einarbeiten konnte. Der Vorwurf, diese Form des Abschreibens sei unmenschlich, wird durch die Tatsache entkräftet, dass er mit seiner eigenen Person nicht anders, eher sogar noch radikaler und rücksichtsloser verfuhr.

Dennoch darf der *Doktor Faustus* ebenso wenig einfach als Autobiographie gedeutet werden. War die Materialfülle des eigenen Lebens für Thomas Mann schon immer ein beliebter Fundus für sein literarisches Werk, diente ihm auch im *Doktor Faustus* der reiche Schatz an Erfahrungen wie der große Bekanntenkreis als Requisitenkammer für die Gestaltung der Romanfiguren und -szenen. Nicht anders als in anderen Romanen oder Erzählungen Thomas Manns stellen die Einarbeitung autobiographischer Elemente und die Montage der Romanfiguren nach lebenden Vorbildern nur ein Stilmittel unter vielen dar. Sicher darf dies auch hier als ein typisches Merkmal seines Stils, nicht aber als ausreichend dafür gelten, den *Doktor Faustus* als Autobiographie zu verstehen. Auch die Selbstaussagen Thomas Manns in der *Entstehung des Doktor Faustus* und in zahlreichen Briefen an Freunde und Bekannte erlauben nicht, den Roman als unverfälscht autobiographisch zu lesen. Immerhin zeigt gerade die *Entstehung des Doktor Faustus*, dass Thomas Mann mit seinen Modellen und sich selbst als Material für den Roman nicht anders umging als mit anderen Quellen, zumal er die Montage-Technik als integralen Bestandteil der Gesamtkonzeption des Romans ansah:

Diese mich selbst fortwährend befremdende, ja bedenklich anmutende Montage-Technik gehört geradezu zur Konzeption, zur ‚Idee‘ des Buches, sie hat zu tun mit einer seltsamen und lizenziösen seelischen Lockerung, aus der es hervorgegangen, seiner übertragenen und auch wieder baren

⁴ Vgl. Lieselotte VOSS: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39), S. 237f.

Direktheit, seinem Charakter als Geheimwerk und Lebensbeichte, der die Vorstellung seines öffentlichen Daseins überhaupt von mir fernhielt, solange ich daran schrieb. (GW XI, 165)⁵

Die Aussagen Thomas Manns zur porträthafter Gestaltung einzelner Romanfiguren, zumeist in Briefform gegenüber den jeweiligen Modellen, zeigen deutlich, wie sehr es ihm darauf ankam, durch Individuelles hindurch Allgemeines sichtbar zu machen. Dabei umfasst der Begriff „Porträt“ die verschiedenartigsten Quellen für die Gestaltung der Romanfiguren und schließt auch Thomas Manns persönliche Erfahrungen mit ein, wodurch die Einarbeitung autobiographischer Elemente in einem anderen Licht erscheint. Dass er auch das eigene Leben als Stoff und Mittel ansah, zieht sich als Konstante durch das gesamte literarische Werk Thomas Manns. Da es ihm bei der Verwendung auf den konkreten Zweck ankam, in der Darstellung von individuellen Zügen Allgemeines sichtbar zu machen, ist der *Doktor Faustus* eben auch keine „radikale Autobiographie“, wie HEFTRICH meint.⁶ Der Roman geht über die Kategorie Autobiographie hinaus, denn schließlich gewinnt hier „die intellektuelle Hemmung über-persönliche Bedeutung; das Individuelle wird zur Charakteristik der *Epoche*.“ In diesem Sinne deutete Thomas Mann gegenüber Enzo Paci am 12.8.1950 auch den Helden, denn dieser sei „doch zu sehr Individuum, wenn auch ein repräsentatives, ein ‚Held unserer Zeit‘, ein Mensch, der das Leid der Epoche trägt.“ (DüD III, 254)

Hatte er in seiner Rede *Von Deutscher Republik* von 1922 noch seine Erfahrung geschildert, dass „das rührende und große Erlebnis der Erziehung aus autobiographisch-selbstbildnerischem Bekenntertum ungeahnterweise erwachse“ (GW XI, 831), räumte er in dem Vortrag *Meine Zeit* ein, dass bei aller „Abneigung gegen die Autobiographie“ doch wohl „das autobiographische ‚Ich‘ nicht ganz fernzuhalten“ (GW XI, 303) sei, um seine Zeit zu betrachten.⁷ Auch in seinem *Vorwort zu dem ‚Roman eines Jungverstorbenen‘* hatte er eine Aussage gemacht, die sowohl als erneute Erläuterung seiner Abneigung, als auch als Bekenntnis zum autobiographischen Gehalt seines Werkes zu verstehen ist:

Liebe zu sich selbst [...] ist [...] der Anfang aller Autobiographie.
Denn der Trieb eines Menschen, sein Schicksal literarisch zu feiern
und die Teilnahme der Mit- und Nachwelt leidenschaftlich dafür in

⁵ Zum Zusammenhang des „Montage“-Begriffs mit der Faust-Thematik siehe auch Kap. 6.1.2, zur Tauglichkeit der Kategorie für die Beschreibung der Mannschen Personendarstellung vgl. Kap. 7.2.

⁶ Vgl. Eckhard HEFTRICH: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288, S. 187ff.

⁷ Vgl. Michael MANN: *Thomas Mann. Wahrheit und Dichtung*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 (1976), S. 203-212, hier S. 204 und vor allem Helmut KOOPMANN: *Thomas Manns Autobiographien*, in: *Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature Honouring Claude Hill*. Hrsg. v. Ralph Ley u. a. Heidelberg 1987, S. 198-213. Siehe auch Kap. 5.3.

Anspruch zu nehmen, hat dieselbe ungewöhnliche Lebhaftigkeit des Ichgefühls zur Voraussetzung, die [...] ein Leben nicht nur subjektiv zum Roman stempeln, sondern auch objektiv ins Interessante und Bedeutende zu erheben vermag. (GW X, 559)⁸

Indem er auch sein eigenes Leben als repräsentativ verstand, handelte er getreu seiner Devise, dass er nur von sich „zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen“. (GW XI, 571) In dem Maße, wie er alte Erinnerungen heraufbeschwor und schonungslos in das Werk einzuarbeiten sich gestattete, geriet ihm sein eigenes Werk zur mythischen Wiederholung des eigenen Lebens, bis er schließlich mit zunehmendem Alter auch sich selbst als Mythos begreifen zu können glaubte. Und da er seine Existenz als mythische Wiederholung anderer ansah, schien ihm auch das „ästhetische Schauspiel“ seines eigenen Lebens im Prinzip wiederholbar. Jenes sprichwörtliche „In-Spuren-Gehen“ hatte er in seiner am 8.5.1936 in Wien gehaltenen Festrede über *Freud und die Zukunft* ausführlich beschrieben. Anhand seiner Identifikation mit Goethe erläuterte er konkret die Idee der mythischen Nachfolge:

Infantilismus, auf deutsch: rückständige Kinderei – welche eine Rolle spielt dies echt psychoanalytische Element im Leben von uns allen, einen wie starken Anteil hat es an der Lebensgestaltung der Menschen, und zwar gerade und vornehmlich in der Form der mythischen Identifikation, des Nachlebens, des In-Spuren-Gehens!⁹ [...] So kann die imitatio Goethe's mit ihren Erinnerungen an die Werther-, die Meister-Stufe und an die Altersphase von ‚Faust‘ und ‚Divan‘ noch heute aus dem Unbewußten ein Schriftstellerleben führen und mythisch bestimmen; – ich sage: aus dem Unbewußten, obgleich im Künstler das Unbewußte jeden Augenblick ins lächelnd Bewußte und kindlich-tief Aufmerksame hinüberspielt. (GW IX, 498f.)¹⁰

⁸ Zum Beleg verwies er auf die großen Urkunden „leidenschaftlichen oder doch innigen, sinnlich-sittlichen Ichgefühls“ wie „Augustins, Jean Jacques' und Goethe's Konfessionen“, die der Welt mehr bedeutet hätten als „Meisterwerke spielend-erfindender Kunst“. (GW X, 560) (Vgl. Michael MANN: Thomas Mann. Wahrheit und Dichtung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), S. 203-212, hier S. 206). Dass überhaupt einer seiner Romane autobiographisch gefärbt sein könnte, räumt Thomas Mann erstmals in Bezug auf den *Felix Krull* ein. In *Der autobiographische Roman* zitiert er zunächst seine eigene Definition der „Liebe zu sich selbst“ aus dem *Vorwort zu dem ‚Roman eines Jungverstorbenen‘*, bevor er „aus den Anfängen eines bisher unvollendeten Buches“ vorliest, „das sich illusionsweise als Autobiographie eines Schwindlers, eines Hochstaplers gibt“. (GW XI, 701)

⁹ Zur Konzeption des „mythischen In-Spuren-Gehens“ gibt es zahlreiche Arbeiten, insbesondere in Bezug auf die *Joseph-Tetralogie*, für den Thomas Mann selbst gerne die Formel „Mythos und Psychologie“ verwendet hat. Hier sei stellvertretend für viele verwiesen auf Jan ASSMANN: *Zitathafte Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 6 (1993), S. 133-158.

¹⁰ SCHER stellt zurecht fest: „Für den repräsentierenden und repräsentativsten deutschen Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts war Goethe das überlebensgroße Vorbild.“

Die „Form der mythischen Identifikation“ bedeutet für Thomas Mann jedoch keineswegs, dass der einzelne Künstler etwa über keinerlei persönliche Eigenarten verfüge. Im Gegenteil leite dieser aus seinem individuellen Künstlertum einen Anspruch auf Ausschließlichkeit ab. Und da gerade im Künstler Thomas Mann „das Unbewußte jeden Augenblick ins lächelnd Bewußte und kindlich-tief Aufmerksame hinüberspielt“, gipfelt denn auch die „imitatio Goethe's“ im *Doktor Faustus* in Fitelbergs Ansprache an Leverkühn in einer bewussten Anspielung:

Sie verabscheuen das Herabsetzende aller Generalisierung, Einreihung, Subsumierung. Sie bestehen auf der Unvergleichlichkeit des persönlichen Falles. Sie huldigen einem personalistischem Einsamkeitshochmut, der seine Notwendigkeit haben mag. ‚Lebt man denn, wenn andere leben?‘ Ich habe die Frage irgendwo gelesen, ich bin nicht sicher, wo, es war bestimmt an sehr prominenter Stelle. Ausdrücklich oder im stillen fragt ihr alle so, aus bloßer Höflichkeit und mehr zum Schein nehmt ihr voneinander Kenntnis, – wenn ihr Kenntnis nehmt voneinander. (GW VI, 537)

Die Frage steht nicht nur an „prominenter Stelle“, sondern eben gerade in Goethes „Buch des Unmuts“ aus dem in der Rede über *Freud und die Zukunft* zuletzt genannten *West-östlichen Divan*.¹¹ Lange vor der Niederschrift dieses Abschnitts schilderte Thomas Mann am 8.3.1944 gegenüber Agnes E. Meyer seine Empfindungen bei der Lektüre von Hermann Hesses *Glasperlenspiel* und stellte fest, es sei „immer eine eigentümlich verletzende Entdeckung, daß man nicht allein auf der Welt ist. Goethe fragt einmal unverfroren: ‚Lebt man denn, wenn andre leben?‘“ (DüD III, 20) Auch in der *Entstehung des Doktor Faustus* erwähnt er die vergleichende Betrachtung von Hesses Roman, fügt jedoch einen lakonischen Kommentar an, der gleichermaßen abwehrend wie entlarvend ist:

Von Ähnlichkeit blieb genug, – bestürzend viel, und der Tagebuch-Vermerk: ‚Erinnert zu werden, daß man nicht allein auf der Welt, immer unangenehm‘ – gibt diese Seite meiner Empfindungen unverblümt wieder. Es ist eine andere Fassung der Frage [...] und klingt übrigens an gewisse

(Steven Paul SCHER: Kreativität als Selbstüberwindung – Thomas Manns permanente „Wagner-Krise“, in: Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Internationale Forschungen zur neueren deutschen Literatur. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung. Hrsg. von Dietrich Papenfuß u. Jürgen Söring. Stuttgart u. a. 1976, S. 263-274, hier S. 269). Schon Goethe selbst war sich in hohem Maße dessen bewusst, dass seine einzigartige Persönlichkeit und vor allem sein Werk repräsentativen Charakter hätten: „Mon Œuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe.“ (Zit. n.: Albrecht Schöne: Faust – ein Grundbuch des Deutschtums? In: Der Tagesspiegel, 9. Februar 1997). Die intensive Auseinandersetzung mit Leben und Werk des großen Vorbilds gipfelte in seinem Vortrag *Über Goethes ‚Faust‘* von 1938 in Princeton, in dem dann auch von der „Aufhebung der Individualität im Typus“ die Rede ist. (GW IX, 581-621, hier 595)

¹¹ Johann Wolfgang Goethe: *West-östlicher Divan*, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960 (Neubearb. Aufl. München 1981), Bd. II, S. 43.

Äußerungen Saul Fitelbergs an über die Unwilligkeit der Künstler, von einander zu wissen, Äußerungen, bei denen ich aber nicht an mich dachte. Redliche Geringschätzung für die Mittelmäßigkeit, die von Meisterschaft nicht weiß und also ein leichtes, dummes Leben führt, gestehe ich ein und finde, daß viel zu viele Leute schreiben. Unter gleich Bedürftigen aber darf ich mich einen guten Kollegen nennen, der nicht ängstlich wegsieht von dem, was neben ihm Gutes und Großes geschieht, und der die Bewunderung viel zu sehr liebt, viel zu sehr an sie glaubt, als daß er die seine den Toten vorbehalte. (GW XI, 193f.)

7.2 Wahre Symbolik?

Die Widerlegung des Verdachts, beim Werk Thomas Manns handele es sich um „Schlüsselliteratur“ fällt, ohne dass man auf dessen eigene Streitschrift *Bilse und ich* zurückgreifen muss, noch relativ leicht. So sehr die Vorbilder hinter Romanfiguren, denen eine reale Person Modell gestanden hat, bei aller Verschleierung dennoch – offenbar bewusst und mit einer gewissen spielerischen und koboldhaften Absicht – erkennbar bleiben, sowenig kann davon ausgegangen werden, dass Thomas Mann tatsächlich den Vorsatz hatte, der Leser möge – etwa im Falle der *Buddenbrooks* – den Roman als Kolportage-Stück lesen und verstehen, wie der spätere Literaturkritiker der Neuen Zürcher Zeitung, Eduard Korrodi, 1916 feststellte:

Die Lübecker verhüllen ihre Häupter, sie haben den Roman mit dem Schlüsselroman verwechselt, denn sie sind des Glaubens, nur was an Lübeck sterblich sei, werde in der deutschen Literatur durch dieses Werk unsterblich. Sie zeigen mit Fingern nach den lebenden Modellen der *Buddenbrooks* und vergessen, daß jeder Bürger einer anderen Stadt mehr als zehn Finger bräuchte, um nach Doppelgängern der *Buddenbrooks* zu weisen.¹²

¹² Eduard Korrodi: Ein Kapitel aus der Geschichte des deutschen Realismus, in: Schweizerland, Zürich (Nov./Dez. 1916), S. 155-160, 211-223, hier zit. n.: Hans WISSKIRCHEN: Die frühe Rezeption von Thomas Manns *Buddenbrooks*, in: BARTL u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 301-322, hier S. 318. Dass sich die literarische Kritik in Lübeck durchaus von der Reaktion der Lübecker Bevölkerung unterschied, die bis heute für die alleinige Rezeption des Romans im Umfeld der Heimatstadt des Autors gehalten wird, wird auch anhand der Kritik von BONG-SCHMIDT deutlich: „Man soll nicht fragen und forschen: Wer ist dies? Wer ist das? Denn die Personen, von denen der Dichter erzählt, sind Gebilde der Phantasie, die durch ihn ihr Leben, ihre Seele empfangen haben. Die Wirklichkeit ist höchstens der ganz gleichgültige Stoff, das Instrument, auf dem der Dichter seine Phantasien spielt. Wie in ihm diese Phantasien entstehen, wie sehr er dazu Mühe und Schmerz auf sich nehmen muß, davon erzählt die Broschüre in ergreifenden Worten. Und sollten diese Mühe, dieser Schmerz umsonst gewesen sein, sollte ihr Ertrag vergraben werden, weil er bei solchen Anstoß erregen könnte, die Kunst und Wirklichkeit nicht auseinanderzuhalten vermögen? Soll die Kunst bestraft werden für den Unverstand und die Klatschsucht des Publikums?“ (M. BONG-SCHMIDT: Literarisches. Thomas Mann. „*Bilse und*

Im Falle des Begriffs der „Montage-Technik“, dessen Gebrauch Thomas Mann selbst gern gesehen hätte, ist wie bei allen seinen Selbstaussagen und -deutungen zunächst grundsätzlich Vorsicht angebracht, da er wie kaum ein anderer Autor zu Lebzeiten die Rezeption in seinem Sinne zu lenken und zu steuern und nach dem von ihm selbst entworfenen Bild zu gestalten vermochte.¹³ Auch wenn MOLLINELLI-STEIN von der „enzyklopädischen Dichte dieses großen Montage-Werkes“ spricht,¹⁴ kann Thomas Manns Technik des Verwendens und wortgetreuen Abschreibens außerliterarischer Texte sowie des Arbeitens nach Bildvorlagen nicht als „Montage“ beschreiben werden, da diese Vorlagen bei ihm nicht eigenständig stehen bleiben, sondern gewissermaßen assimiliert werden, das heißt letztendlich dem Textganzen einverleibt sind, ohne als Übernahme erkennbar zu sein.¹⁵ Nicht nur müsste die Kategorie „Montage“ aufs Stärkste ausgedehnt werden, um diesen ganzen Prozess zu umspannen – auch der Begriff der Quelle verlöre fast jede Anschaulichkeit, wenn unter Quelle gleichermaßen eine literarische, bildliche, musikalische oder sonstige Vorlage zu verstehen wäre, die in irgendeinem Sinne als Anregung gedient hat, sei es durch ideellen Gehalt, Form, Stil, Motiv oder Handlung.¹⁶ Dazu bemerkt SPRECHER:

Ich“, in: Lübeckische Blätter, Jg. 48, Nr. 15 (15.4.1906), S. 228, hier zit. n.: WISSKIRCHEN, ebd., S. 320). Dies beweist nicht nur, dass der Rezensent *Bilse* aufmerksam gelesen und inhaltsgetreu aufgenommen hat, sondern auch Kenntnis von Thomas Manns *Schwere Stunde* hatte, in der ja auch die Frage gestellt wird: „Sollte das Leiden umsonst gewesen sein?“ (GW VIII, 376) Damit ist noch nicht gesagt, dass hier eine unkritische Übernahme der Äußerungen Thomas Manns stattgefunden habe; zunächst kommt es darauf an, dass die Kritik an der Verwendung von Vorbildern keineswegs so einstimmig ausfiel, wie es den Anschein haben mag (vgl. WISSKIRCHEN, ebd., S. 320).

¹³ Wie MAYER bemerkt, sei die Mannigfaltigkeit der Auffassungsmöglichkeiten nicht nur durch die Gleichzeitigkeit der Anspielungen bedingt, sondern die Ambivalenz von Thomas Mann als „bedenklich“ gekennzeichnet und durchaus beabsichtigt, das Montage-Verfahren nicht als ausschließliches Darstellungsmittel gelten zu lassen: „Die wechselseitige Bezogenheit der Einzelheiten im Roman ist mit dem Ziel und Zweck des Buches unauflöslich verbunden.“ (Reinhard MAYER: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8), S. 15).

¹⁴ Barbara MOLINELLI-STEIN: Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54), S. 53-144, hier S. 113.

¹⁵ Vgl. Liisa SAARILUOMA: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86), S. 122f. Die Verwendung des Begriffs „Montage“ bei Thomas Mann stellt möglicherweise einen mehr oder weniger naiven Versuch dar, sich selbst der Moderne zuzurechnen.

¹⁶ Laut MAYER sei Thomas Mann selbst „zu den Kritikern zu rechnen, die sich mit der Funktion des Zitats im literarischen Kunstwerk auseinandergesetzt haben.“ (Reinhard MAYER: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn

Zwar arbeitet Thomas Mann auch mit dem ikonographischen Zitat und will dann, daß man die Vorlage wiedererkenne. Davon abgesehen aber erlangen Werke der bildenden Kunst unter den Vorlagen keine Sonderstellung. Ihre Aufgabe ist grundsätzlich keine andere als jene von beliebigen Fotografien oder Illustriertenausschnitten. Nur im Akt der Vergleichgültigung der Vorlage sichert der Autor seine künstlerische Freiheit und Überlegenheit, oder anders gesagt, wird er dem Gesetz seines Werks, dem Zwang der Fiktion gerecht. Insofern ist es nicht ganz richtig zu sagen, eine Beschreibung halte sich hier an eine Vorlage und tue es dort nicht und verfare dann frei. Sie verfährt *immer* frei. Sie bindet sich nicht an die Vorlage, sondern saugt sie an und saugt sie aus.¹⁷

„Vorlage“ oder „Vorbild“ bieten sich zwar als neutrale Begriffe an. Beide sind jedoch zu schwach, da damit ja auch rein literarische Vorbilder gemeint sein könnten und auch werden, die ihrerseits stilbildend oder inhaltlich anregend gewirkt haben mögen, zur bildhaften Ebene aber nicht beitragen.¹⁸ Von der Gestaltung der Romanfiguren nach Vorbildern als „Arbeiten nach Modellen“ zu sprechen oder gar zu behaupten, eine Person habe „Modell gestanden“, geht dagegen zu sehr von den Objekten aus, was sich im Falle einer literarischen Darstellung verbietet. Es suggeriert eine Bewusstheit des Prozesses seitens des Dargestellten, wie sie in der Dichtung nie oder nur äußerst selten vorkommen kann: Das Vorbild „sitzt“ nicht; es stellt sich auch nicht freiwillig als Modell zur Verfügung.¹⁹

und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8), hier S. 14). Dennoch erweitert Thomas Mann den Begriff „Zitat“ in der *Entstehung des Doktor Faustus* und beschreibt ihn als seine eigene „Montage-Technik“; dazu zählten laut Thomas Mann die „Übernahme von Tschaikowskis unsichtbarer Freundin, Frau von Meck, als Madame de Tolna“ wie auch die „Werbegeschichte“, die ein „Zitat aus Nietzsches Leben“ – und nicht etwa nur Zitat aus irgendeiner Biographie, sei es der von Bertram oder einer anderen – sei. (GW XI, 165f.)

¹⁷ Thomas SPRECHER: „Une promesse du bonheur“. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 10. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. München 1996, S. 147-178, hier S. 166f. In gleicher Weise liegt es in Thomas Manns Absicht, dass man die Personen wiedererkenne, die als Vorbilder für seine Figuren gedient haben.

¹⁸ Dazu schreibt MAYER: „Die Aufdeckung der Vorlagen an sich erweist sich als unzureichend, denn nur durch weitere Überlegungen über die Funktion der aufgedeckten Quellen im Themengeflecht kann man dem Text näher kommen.“ (Reinhard MAYER: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8), S. 20).

¹⁹ Da es aber in der literarischen Darstellung von Personen nicht anders als gewissermaßen „anonym“ dazu kommen kann, dass eine Figur nach einem Vorbild gestaltet wird, ist die in der Malerei sinnvolle Einschränkung „Kryptoporträt“ hier unnötig.

Zudem hatte es Thomas Mann ja gerade auch darauf angelegt, Allgemeingültiges, also „Typisches“ vorzustellen.²⁰ Die „blutige Radikalität“ des *Doktor Faustus*, von der er in seinem Brief an Jonas Lesser vom 29.1.1948 spricht (DüD III, 129), wird durch den Zitatismus, als den man den „rücksichtslosen Umgang mit Quellen“ auch bezeichnen kann, nur mäßig verdeckt.²¹ Zwar „bleibt nicht viel übrig, wenn man alle diese Seiten heraustrennt“,²² in denen Thomas Mann eine Vorlage, ein Vorbild gleich welcher Art verwendet hat, aber es lassen sich doch noch mehr als genug Stellen ausfindig machen, in denen er entweder unverhüllt und direkt als autobiographischer Autor im Roman präsent ist, oder in denen die Quelle den direkten Bezug zu seiner Lebenswelt nicht verhüllt, sondern sogar erst kenntlich macht. Zwar widerspricht Zeitblom im Roman Goethes Definition von Allegorie und Symbol sowie dem Verhältnis zwischen Allgemeinem und Besonderem: „Der Anspruch, das Allgemeine als im Besonderen harmonisch enthalten zu denken, dementiert sich selbst.“ (GW VI, 362)²³ Doch hat Thomas Mann durchaus selbst versucht, durch etwas Besonderes das Allgemeine sichtbar zu machen, auch wenn der Begriff der Allegorie nicht hinreicht, um Thomas Manns Personendarstellung zu erklären. PONGS schreibt dazu:

Nehmen wir beides zusammen, dann erscheint der schöpferische Abstand, den Thomas Mann von Zeitblom als Chronisten wie vom Musikergenie im Romangeschehen nimmt, größer [...]. Eben das bringt sich darin zum Ausdruck, daß ihn die Vereinsamung des modernen Künstlers und seine besondere Vereinsamung in der Emigration nicht hat hindern können, sich

²⁰ In seinen Notizen zu *Königliche Hoheit* findet sich unter dem Titel „Albrecht II“ folgender Eintrag: „Typus = Gepräge, Vorbild, Urbild/ Ideal = Musterbild, vollkommen, Wunschbild“. (Zit. n.: Werner FRIZEN: *Fausts Tod in Venedig*, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann* (1993), S. 228-253, hier S. 326). Das Gerichtsurteil zum *Mephisto* von Sohn Klaus bewirkte in späteren Auflagen einen Nachsatz: „Alle Personen dieses Buches stellen Typen dar, nicht Porträts. K. M.“ Dieser reiht sich nahtlos ein in die zahllosen Abwiegelungsversuche nicht nur Thomas Manns selbst, sondern auch der Familienmitglieder, die in Thomas Manns späteren Lebensjahren zum unverzichtbaren Bestandteil seiner schriftstellerischen Großfabrik wurden. Zudem erinnert der gesamte Nachsatz, der seitdem dem Roman angefügt ist, verblüffend an denjenigen, den Thomas Mann als Reverenz an Schönberg seinem *Doktor Faustus* hintanstellen musste.

²¹ Wie HEFTRICH deutlich macht, meine „radikal [...] hier gerade nicht die schonungslose Enthüllung so genannter Privatgeheimnisse, sondern die Aufdeckung der Wurzeln von Thomas Manns geistiger und künstlerischer Existenz.“ (Eckhard HEFTRICH: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288, hier S. 190). Vgl. Doris RUNGE: *Hetaera Esmeralda und die kleine Seejungfrau*, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann* (1993), S. 391-403, hier S. 394.

²² Siehe dazu Michael MAAR: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt/M. 2000, S. 93.

²³ Vgl. hierzu Heinz Peter PÜTZ: *Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82 (1963), S. 500-515, hier S. 509. Siehe auch Gunter REISS: *„Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns*. München 1970.

auf die gemeinsamen Ursprünge der Deutschen zu besinnen, und insbesondere im Rückgriff auf das Volksbuch keineswegs Goethes Faust ‚zurückzunehmen‘, sondern im tragischen Untergang Leverkühns alle Kräfte der unzerstörbaren Faustmythe in sich so tief mitzubewegen, daß ihm daraus der Mut zugewachsen ist, dem Gottesgericht über die Deutschen standzuhalten und sich selbst mit unter das Gericht zu stellen. Eben dadurch erreichte er, was Goethe als Ziel aller wahren Symbolik aufgerichtet hat: die lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.²⁴

Wann immer in seinen Selbstaussagen von der Gestaltung der Romanfiguren nach realen Vorbildern die Rede war, sprach er von „Montage“ oder in konkreten Fällen von „Modellen“. Der Ausdruck „Montage-Technik“ kann die im *Doktor Faustus* realisierte Radikalität jedoch nur unzureichend beschreiben. Die eigentlich stimmige Kategorie „Porträt“ bemühte Thomas Mann nur in solchen Fällen, die ihm besonders heikel oder wichtig erschienen sein mussten. Angesichts der Vehemenz, mit der Thomas Mann dem Vorwurf des Porträtierens zu begegnen versuchte, verblüfft allerdings die Selbstverständlichkeit, mit der er den Begriff Porträt verwendete. So musste er sich schon seit den *Buddenbrooks* damit auseinandersetzen, dass seine Leser sich an der offensichtlichen Porträtierung von Zeitgenossen stießen, und glaubte sich in *Bilse und ich* für den Fall rechtfertigen zu müssen, es handele „sich mit diesem Werk um ein Porträt“. (GW X, 20)²⁵

In dem vielleicht populärsten Fall einer Porträtierung verteidigt er die Behauptung, er habe „in der Figur des Holländers Gerhart Hauptmann porträtiert“, gegenüber Herbert Eulenberg am 5.1.1925 noch mit klarem Einspruch: „Das ist nicht wahr!“ (Br I, 223/ DüD I, 485) Aus der zeitlichen Distanz hingegen gesteht er in seinem vor amerikanischem Publikum gehaltenen Vortrag *On myself* von 1940 die „Benutzung gewisser Porträtähnlichkeiten“ ein, behauptet jedoch, in seinem späteren Werk trete „das naturalistische Porträt immer mehr in den Hintergrund“. (GW XIII, 154) Gegen Ende seines Lebens und Schaffens schließlich befindet er am 9.11.1952 in seiner Rede zu Hauptmanns 90. Geburtstag rückblickend, er wäre „ergriffen von der überwirklichen Getroffenheit dieser Porträt-Phantasie“. (GW IX, 812ff.)

Doch erst im Fall des *Doktor Faustus* häuft sich der Gebrauch des Begriffes Porträt in seinen schriftlichen Stellungnahmen zum Roman in signifikanter Weise. So bekennt er sich am 1.4.1950 gegenüber Otto Reeb zur Figur des Dichters Zur Höhe als „froh, daß Ludwig Derleth dieses seine Persönlichkeit so wenig erschöpfende Halb-Porträt nicht mehr vor Augen gekommen ist.“ In gleichem Sinne verteidigt er gegenüber Jonas Lesser am 25.10.1948 die Porträtierung Oskar Goldbergs in der Figur Chaim Breisachers mit dem

²⁴ Hermann PONGS: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 3: *Der symbolische Kosmos der Dichtung*. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 493.

²⁵ Im *Bilse*-Aufsatz wird das Wort „Porträt“ von Thomas Mann immerhin an fünf Stellen gebraucht. Zu den wichtigsten sonstigen Passagen, in denen er den Begriff verwendet, siehe den Überblick in Kap. 7.1.

Einwand, es handele sich „nur um ein ‚kulturpolitisches‘ Porträt“. (DüD III, 193) Während Erika Mann resümierend festhält, die „einzige Skizze, [...] ‚Das Bild der Mutter‘“, sei „kein Porträt“, und ihr einziger Auftritt in Thomas Manns Werk bestünde vielmehr „in einer Nebenrolle, im ‚Doktor Faustus‘“,²⁶ bekennt Thomas Mann ohne jede Einschränkung gegenüber Emil Preetorius am 12.12.1947, der Roman enthalte „das kalte Porträt meiner Mutter“. (GW XI, 681/ Br II, 575/ DüD III, 116)

Am prägnantesten wird seine Wortwahl jedoch im Umgang mit Hans Reisiger, der immerhin zu seinen engeren Bekannten zählte und dem er am 4.9.1947 zunächst eingestand, im Roman fände sich „unter anderen montagehaften Vorkommnissen, das ‚Porträt‘, von dem Sie gehört haben“. Einschränkend fügt Thomas Mann hinzu, es sei „garkein Porträt, obgleich frevelhafterweise als solches gegeben“. (GW XIII, 221/ DüD III, 99) Als er sich aber am 25.6.1948 gegenüber Peter Suhrkamp bereit erklärt, den deutlichen Hinweis zu entfernen und „die beanstandete Stelle von dem Wort ‚Reisige‘ zu befreien“, versucht Thomas Mann den Verdacht zu zerstreuen, „daß erst mein Brief ihn etwa auf das Porträt aufmerksam gemacht hätte“. (DüD III, 173) Schließlich findet sich in der *Entstehung des Doktor Faustus*, die hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit als Dokument angezweifelt, dennoch aber gerade wegen ihrer Ausrichtung auf die Öffentlichkeit als Quelle ernst genommen werden muss, das deutlichste Bekenntnis Thomas Manns zum porträthaften Charakter seiner Art der Modellierung von Romanfiguren. Das „Porträt Rüdiger Schildknapps“ sei ein „künstlerisch gelungenes Stück“, und „um ein Porträt handelt es sich allerdings“, wenn auch „um ein stilisiertes, dessen Lebendigkeit von der des Modells recht verschieden ist“. (GW XI, 202f.)

7.3 Porträthaftigkeit

Die Berechtigung, im Zusammenhang von Thomas Manns literarischem Schaffen und insbesondere seiner Technik der Montage, die auch das Gestalten von Romanfiguren nach historischen oder lebenden Vorbildern – so genannten „Modellen“ – beinhaltet, von „Porträts“ zu sprechen, ergibt sich nur zum Teil aus seinem eigenen Sprachgebrauch in essayistischen wie brieflichen Stellungnahmen – auch und vor allem gegenüber seinen jeweiligen „Opfern“. Stattdessen legt die umfassende Orientierung an Bildvorlagen bei der Niederschrift einzelner Passagen zur Beschreibung von Orten, Räumen oder Gegenständen, dem ganzen Ambiente, aber eben gerade auch von Personen, deren Aussehen bzw. deren charakteristischen Merkmalen, die Verwendung der Kategorie „Porträt“ nahe. Auch wenn Thomas Mann sich laut seiner Selbst-Charakterisierung im ausdrücklichen Unterschied zum Augenmenschen als Ohrenmensch verstand, entspricht der Begriff „Porträt“ dem von Thomas Mann unverhüllt eingestandenen Bildnischarakter seiner Personenbeschreibungen.

²⁶ Erika Mann in: Katia MANN: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 93.

Er verwendet den Begriff Porträt in vielfachen Variationen, indem er ihn mal abschwächt („Porträtähnlichkeiten“), überhöht („Porträt-Phantasie“), einschränkt („Halb-Porträt“), präzisiert („kaltes Porträt“) oder leugnet („garkein Porträt“). Immer aber gebraucht Thomas Mann den Begriff zur Bezeichnung seiner spezifischen Form der Figurenmontage, worunter er die durch Beobachtung ermöglichte Aneignung der äußeren Züge von lebenden Vorbildern versteht, die im Werk durch ein neues Bezugssystem eine andere Wertigkeit erhalten. Die Verwendung von Modellen besteht also in einer *Porträthaftigkeit* in dem Sinne, dass die Figuren Wirklichkeit enthalten, nicht aber in einer *Porträtwahrhaftigkeit* in dem Sinne, dass sie die Wirklichkeit abbilden. Die Figuren werden im Roman mit einem immensen Beziehungsreichtum aufgeladen, um – der Philosophie Schopenhauers und seiner Forderung nach Absage an die Individualität entsprechend – allgemeine, überindividuelle Bedeutungssphären zu schaffen.²⁷

Dabei ging es ihm jedoch keineswegs darum, durch die Gestaltung von „Typen“ im allgemeingültigen Sinn „Exempla“ vorzustellen. Im Gegenteil betonte er gerade, indem er seine individuellen Romanfiguren nach höchst individuellen Vorbildern „modellierte“, deren Rang und Würde als unverwechselbare Einzelmenschen. Unverwechselbarkeit besteht jedoch nicht in der Identität von Romanfigur und lebendem Vorbild, wie Thomas Mann nicht nur zu seiner Rechtfertigung, sondern zu Recht bestritt, sondern in der potentiell vom Autor dem Leser mitgegebenen Möglichkeit, das Porträt eindeutig als solches und damit das dargestellte Individuum eindeutig als solches zu identifizieren.²⁸

Durch die porträthafte Gestaltung der Romanfiguren widerfährt den fiktiven Personen eine Art von Beglaubigung. Der Roman gerät so zu einer persönlichen Stellungnahme des Autors zur gesellschaftlichen Realität seiner Zeit. Indem er die Gestalten nicht erfindet, sondern findet, stattet er sie mit Authentizität aus und gelangt so von der autobiographischen Ebene, also der Schilderung persönlicher Erfahrungen, zur gesellschaftlichen Ebene, also zum „Roman seiner Epoche“. Thomas Mann eröffnet das Angebot der Identifizierbarkeit, indem er gleichzeitig seine These postuliert, dass immer noch das Individuum es sei, das handelnd den Lauf der Geschichte beeinflusse, und bietet damit eine Deutung von Geschichte, die in ihrer Grundstruktur vielleicht zu seiner Zeit nicht mehr modern, aber zugleich eine deutliche Kritik an Erklärungsversuchen zum Nationalsozialismus war.²⁹

²⁷ Gemäß des Thomas Mannschen Konzeptes seiner Romane und damit seiner Figurengestaltung sei Mythos eine typische und zugleich typisierende Identifikation, magische Identität mit bereits Gelebtem, „denn viel weniger sind wir Individuen, als zu sein wir hoffen oder fürchten“, wie er am Schluss des Aufsatzes über Dürer schreibt. (GW X, 233) Vgl. Walter REHM: Thomas Mann und Dürer, in: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Festschrift für Friedrich Maurer zum 65. Geburtstag am 5. Januar 1963. Stuttgart 1963, S. 478-497, hier S. 496.

²⁸ Vgl. Max IMDAHL: Relationen zwischen Porträt und Individuum, in: Individualität. Poetik und Hermeneutik, Bd. 13. Hrsg. v. M. Frank u. A. Haverkamp. München 1988, S. 587ff.

²⁹ So ist letztlich auch die kontroverse Diskussion zu erklären, die nach Erscheinen des Romans hinsichtlich seiner geschichtstheoretischen Stimmigkeit entbrannt war. Stammte sein

Gilt das Kriterium der Wiedererkennbarkeit des Dargestellten als unabdingbare Voraussetzung für die Anwendung der Kategorie Porträt in der Malerei, so scheint es im Falle der Mannschen Verwendung von Modellen für seine Romanfiguren in dieser Hinsicht nahe zu liegen, von literarischen Porträts zu sprechen – schließlich erkannten sich die Vorbilder in den allermeisten Fällen in den Texten wieder. Zweifellos folgt Thomas Manns schriftstellerisches Verfahren, seine Romanfiguren nach realen Vorbildern zu gestalten, voll und ganz seiner Auffassung von der Darstellung und Darstellbarkeit der Realität, wie er sie – deutlich und erkennbar an Schopenhauer geschult – in seiner polemischen wie programmatischen Stellungnahme zum Schlüsselroman-Vorwurf, dem *Bilse*-Aufsatz, postuliert und seit seinem ersten Roman *Buddenbrooks* praktiziert hatte. Dass dies nicht als frühe, selbstgefällige Überschätzung der eigenen Person, der Repräsentativität seiner Existenz oder gar seiner Bedeutung als Schriftsteller und Zeitzeuge verstanden werden sollte, erhellt sich eben vor dem Hintergrund der Schopenhauer-Lektüre. Dessen Frucht war Thomas Manns Erkenntnis, dass objektive Aussagen über die Welt auch in der Kunst möglich seien, indem ein subjektives Ich seine Lebenswelt künstlerisch gestaltet, um durch die Individualität der dargestellten Wirklichkeit zugleich den illusorischen Charakter der Realität sichtbar werden zu lassen.

Selbst wenn also die Modelle erkennbar und die Vorbilder identifizierbar sind: Der Intention des Autors folgend darf keineswegs die Rede davon sein, die porträtierten Personen seien tatsächlich „gemeint“. Sie sind bestenfalls mitgemeint, wenn es um historische Stimmigkeit geht – also um die Anschaulichkeit, die Thomas Mann allen seinen literarischen Schöpfungen verleihen wollte.³⁰ Dass die Romanfiguren Thomas Manns zwar mit höchst individuellen Zügen ausgestattet sind, dennoch aber keine bestimmten Individuen darstellen sollen, bildet insofern keinen Widerspruch, als ja auch in der Kunstgeschichte das Phänomen „Porträt“ keineswegs so eng an die Idee des „Individuums“ gebunden ist.

Tatsache ist, dass Thomas Manns Art, seine Romanfiguren in jeder denkbaren Weise an konkreten Vorbildern oder Modellen zu orientieren, nicht nur den Gebrauch der Kategorie „Porträt“ nahe legt, sondern stattdessen gewissermaßen als Summation der Geschichte und möglichen Ausformungen der Gattung „Porträt“ gelten kann: Er übersetzt nämlich gleichsam sämtliche Spielarten und Möglichkeiten der bildnishaften Gestaltung von Figuren ins literarische Schaffen. Schließlich beinhaltet nach kunsttheoretischer Auffassung der Begriff

historischer Hintergrund noch aus dem 19. Jahrhundert, reichten Thomas Manns Herleitungen nicht über die Luther-Zeit hinaus und wiesen zudem bedeutende Lücken auf. Wurde also insgesamt das Bild von Geschichte und Gegenwart, das der Autor in seinem Roman entfaltet hatte, als falsch oder zumindest als unzulänglich empfunden, musste andererseits gerade die (Wieder-)Einsetzung des Individuums als Handlungsträger der geschichtlichen Entwicklung – und daraus unmittelbar folgend dessen Verantwortlichkeit für historische Ereignisse – provozierend auf jene Kritiker wirken, die eine Mitschuld am Nationalsozialismus leugneten, wie sie ihnen der Roman indirekt zuzuweisen schien.

³⁰ Dabei geht es, wie KRUFTE festgestellt hat, „nicht um historische Präzision, sondern um Präzision der Fiktion.“ (Hanno-Walter KRUFTE: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Helmut KOOPMANN (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart 1990, S. 355).

„Porträt“ nicht allein die möglichst realitätsgetreue Darstellung der äußerlichen Züge eines Menschen. Wenn auch in unterschiedlichem Grad, ist sie stets in einen historisch bedingten, gesellschaftlichen Rahmen eingebettet, der nicht nur die Form der künstlerischen Gestaltung, sondern auch den Gegenstand der Darstellung selbst maßgeblich beeinflusst. Die Aussage eines Porträts als Abbild eines Menschen ist nur durch den sozialen Kontext verständlich, den der Künstler bewusst oder unbewusst herstellt. In diesem Sinne erschafft Thomas Mann das literarische Porträt eines Menschen, setzt dieses aber bewusst in einen neuen kontextuellen Zusammenhang, wodurch es über die enge Definition der realistischen Wiedergabe hinaus eine neue Aussagekraft erhält.³¹

Auch wenn Thomas Mann seine Romanfiguren unter Zuhilfenahme konkreter Vorbilder und „Modelle“ gestaltete, sie mit identifizierbarer, „wirklicher“ Individualität ausstattete und die Figuren als Individuen „erkannt“ und identifiziert werden konnten, schlug die Wirkung unter Umständen ins Gegenteil um. Indem nämlich diese Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit durch das komplexe Gefüge der romaninternen Verweise und Ideen, die das Werk durchziehen und erst konstituieren, an Bedeutung verlieren, öffnet sich der Blick auf die „über“-individuelle, gleichsam typologische Bedeutsamkeit der Figuren.³² So wird das „principlum individuationis“ durch Leitmotive und Zitate unterwandert, die ihrerseits einen Verweis auf die metaphysische Tiefenwirklichkeit des oder der Dargestellten bieten sollen.³³ Aber nicht trotz,

³¹ Als Sekundant hätte ihm Walter Benjamin dienen können, der 1925 im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* schrieb: „Erdichtete Personen existieren nur in der Dichtung. Sie sind wie Gobelinjets in ihrem Webgrund ins Ganze ihrer Dichtung so verwoben, daß sie als Einzelne aus ihr auf keine Weise können ausgehoben werden. Die menschliche Gestalt der Dichtung, ja der Kunst schlechtweg steht darin anders als die wirkliche.“ (Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M. 1973). Vgl. Friedhelm KRÖLL: *Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann*. Cadolzburg 2001, S. 180.

³² Christian Buddenbrook „ist“ eben nicht Friedrich Mann, auch wenn dieser selbst und viele seiner Zeitgenossen dies geglaubt haben mögen; vielmehr ist die Figur im Rahmen der Geschichte eines Verfalls der Prototyp des Décadent. In gleicher Weise ist etwa Chaim Breisacher im *Doktor Faustus* nicht mit seinem Vorbild Oskar Goldberg gleichzusetzen; es handelt sich, wie Thomas Mann schreibt, „nur um ein ‚kulturpolitisches‘ Portrait. Gesehen habe ich nur Breisacher, niemals Goldberg“, dessen Arbeit er „als das Werk eines typischen jüdischen Fascisten empfand“. (DüD III, 193) Ebenso wenig ist Gustav von Aschenbach Gustav Mahler, wie Mynheer Peepkorn mit Gerhart Hauptmann identisch ist; weit eher interessant ist die Frage, ob die jeweilige Umkehrung zutrifft.

³³ Vgl. Børge KRISTIANSEN: *Das Problem des Realismus. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur*, in: KOOPMANN (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch* (1990), S. 823-835, hier S. 829. So verwischen die Grenzen und Konturen des Individuellen durch die Technik „mythischen Erzählens“, wie es im *Joseph* praktiziert wird: „Der Blick seiner hübschen und schönen Augen brach sich dann an der Gestalt des Erzählenden, er sah durch ihn hindurch in eine unendliche Perspektive von Eliezer-Gestalten, die alle durch den Mund des gegenwärtig Dasitzenden Ich sagten, und da man im Dämmer des schattenmächtigen Baumes saß, hinter Eliezer aber die hitzig durchsonnten Lüfte flirrten, so verlor diese Identitätsperspektive sich nicht im Dunkel, sondern im Licht ...“ (GW IV, 422) Auch in den *Buddenbrooks* hatte Thomas Mann ungeniert aus Schopenhauers IV. Buch der *Welt als Wille*

sondern gerade wegen der Entschlüsselbarkeit der Figuren im Gesamtwerk Thomas Manns kommt den einzelnen Personen des Mannschen Universums eine „Weltwirksamkeit“ zu, die sie ihrer bloßen Funktion als fiktive Gestalten enthebt. Immerhin war Thomas Mann davon überzeugt, dass er „nur von sich zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen“. (GW XI, 571)³⁴

Für das poetologische Verfahren, eine Romanfigur mit Hilfe von Vorbildern und Modellen anschaulich zu gestalten, bietet sich der Begriff „Porträt“ an. Zwar wurde in der Thomas-Mann-Forschung das Thema „Porträt in der Literatur“ – oder besser: „literarisches Porträt“ – nicht nur nicht mit diesem Begriff erfasst, sondern sogar leichtfertig abgetan mit dem Hinweis, dass Thomas Mann mit den konkreten Personen in seinem Bekanntenkreis auch nicht anders umgegangen sei als mit Bildern, Zeitungsausschnitten oder sonstigen Quellen – was immer er also zur „Montage“ seiner fiktiven Romanwirklichkeit verwandte. Sicher ist Thomas Manns Schaffensweise durch eine gewisse „Sorglosigkeit“ im Umgang mit Vorlagen oder Vorbildern gekennzeichnet. Sicher ist aber auch, dass sich dabei alles einer Werkidee unterordnet – dass also die außerliterarische Wirklichkeit auf das reduziert wird, was für die Idee relevant ist.³⁵

Der Begriff „Porträt“ stellt im Sinne Thomas Manns eine allgemeine Definition von jeglicher Art der Einarbeitung autobiographischer Elemente oder der Gestaltung und Montage von Romanfiguren nach lebenden Vorbildern dar. Er vermittelt zwischen dem bekenntnishaft-autobiographischen und dem allgemein-repräsentativen Charakter des Romans. Dies kennzeichnet die Wirklichkeitsauffassung Thomas Manns und ist für sein künstlerisches Schaffen insofern konstitutiv, als die einzelnen Porträts immer einer bestimmten Funktion dienen und der möglichst glaubhaften Suggestion einer gesellschaftlichen Wirklichkeit untergeordnet sind. Wie sehr sich Thomas Mann von früh an der Problematik dieses Verfahrens bewusst war, zeigt ein Brief an Kurt Martens

und Vorstellung zitiert: „In allen denen werde ich sein, die je und je Ich gesagt haben, sagen und sagen werden: *besonders aber in denen, die es voller, kräftiger, fröhlicher sagen ...*“ (GW I, 657) Vgl. Hermann PONGS: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 3: *Der symbolische Kosmos der Dichtung*. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494, hier S. 424. Ebenso darf gewissermaßen als Grundidee des Romanteppichs „Maja“ gelten, das „principium individuationis“ als Blendwerk zu entlarven. (Vgl. Hans WYSLING: *Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt*, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns* (1967), S. 23-47, hier S. 39).

³⁴ Vgl. dazu ausführlich Kap. 5.1.

³⁵ Umgekehrt gibt es jedoch auch Forschungsarbeiten, die genau andersherum argumentieren und meinen, Thomas Mann sei mit Bildern nicht anders verfahren als mit konkreten Personen. In beiden Fällen wird versucht zu zeigen, wie seine Einstellung zum Verhältnis von außerliterarischer Wirklichkeit und literarischer Fiktion war. Es wird aber nicht erklärt, wie Thomas Mann zu dieser Einstellung gekommen ist – geschweige denn, wie sich das in dem Beziehungsgeflecht seines Werkes niederschlug. Ein solcher Erklärungsansatz greift nur, wenn man in Rechnung stellt, dass er seine Auffassung des künstlerischen Schaffensprozesses auch dem Umfeld in der Kunststadt München verdankte.

vom 28.3.1906, der gewissermaßen eine Erläuterung und Richtigstellung des *Bilse*-Aufsatzes darstellt – auch wenn die Praxis freilich anders aussah:³⁶

Ich sage nicht: Der Dichter hat das Recht die Leute zu portraituren. Ein solches Recht ist nicht nachweisbar. Daß bedeutende Dichter zu allen Zeiten es für sich in Anspruch genommen haben, ist gewiß. Ich möchte diese Thatsache entschuldigen. Ich möchte auf den Irrthum hinweisen, der darin liegt, eine Wirklichkeit mit ihrem künstlerischen Nachbild praktisch zu identifizieren. (Br I, 62f.)³⁷

³⁶ An vernichtenden Kritiken und Stellungnahmen fehlt es im Hinblick auf seine Figurengestaltung nicht. So schreibt WELLERSHOFF: „Viele seiner Figuren haben eine auffällige Typisierung, der man anmerkt, daß sie gemacht und gewollt ist, sozusagen mit dem Seitenblick auf einen Stammplatz in der Literaturgeschichte. Sie haben längst nicht die Frische und Glaubhaftigkeit behalten, wie etwa die meisten Figuren Tolstois, sondern wirken heute wie Charaktermasken, Mimen, die auf Individualität machen, indem sie markante Eigenschaften oder Tricks hervorkehren [...].“ (Dieter WELLERSHOFF: „Deutsche Schriftsteller über Thomas Mann“, in: ARNOLD (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Thomas Mann (1976), S. 161-203, hier S. 199). Dagegen meint OHL in Bezug auf die Bedeutung, welche die Charaktere für die anhaltende Wirkung und Bedeutung des Werks Thomas Manns haben, in der Figurendarstellung „ohne Zweifel Thomas Manns eigentliche Leistung als Erzähler – von ‚Buddenbrooks‘ über den ‚Zauberberg‘ bis in die ‚Joseph‘-Romane hinein. Viel weniger als die dort erörterten Probleme ist es die unvergleichliche Lebendigkeit und Individualität vieler seiner Figuren, die seinem Werk die anhaltende Neigung seiner Leser erhalten hat.“ (Hubert OHL: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Freiburg i. Breisgau 1995, S. 91). Nach SCHNEIDERS Auffassung „hat wohl kaum ein anderer deutscher Autor dieses Jahrhunderts eine solche Fülle ‚plastischer‘ Figuren geschaffen wie der Menschendarsteller Thomas Mann.“ (Wolfgang SCHNEIDER: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19), S. 34). Vgl. dazu Thomas Mann selbst in *Ein Nachwort*: „Ich habe [...] gemacht, daß hunderttausend Menschen es als eine interessante Lebenserinnerung betrachten würden, wenn sie Gelegenheit hätten, die Urbilder der in meinem Buch wandelnden Gestalten persönlich kennenzulernen, und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß man an diesen Gestalten noch seine Freude haben wird zu einer Zeit, wenn wir alle, die Urbilder und ich selbst, längst nicht mehr zu den Lebenden gehören.“ (GW XI, S. 549)

³⁷ Vgl. Richard WINSTON: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers. 1875-1911. München, Hamburg 1985, S. 299f. SAUERESSIG berichtet: „Als er gefragt wurde, ob ein Dichter in seinem Werk Privatpersonen porträieren darf, war seine Antwort, daß Statthaftigkeit oder Unstatthaftigkeit grundsätzlich überhaupt nicht zu beantworten sei, sondern nur von Fall zu Fall. Es sei in erster Linie eine Frage des Niveaus, das unter Umständen selbst menschlich zweifelhaften Fällen etwas Versöhnliches geben kann.“ (Heinz SAUERESSIG: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75, hier S. 73).

8. Schluss

Die Lektüre des ‚Doktor Faustus‘ ist vergleichbar mit der Betrachtung eines realistischen Gemäldes. Der Verweilende heftet sein Augenmerk auf Szenerien und Gruppenbildnisse, vielleicht versucht er noch, die realen Vorbilder zu enträtseln, vielleicht die Epoche zu bestimmen. Das alles bleibt vordergründig. Denn erst der akribische Blick auf die Pinselführung, das Spiel mit Licht und Schatten, die Verwendung des aufhellenden Weiß und des kontrastierenden Schwarz, entdecken die genuine Handschrift des Malers. Die kleinsten Farbpigmente, in die jede Figur, jeder Gegenstand zerfällt, bringen sie zum Vorschein. Erst in der Malerei, dem malerischen Verfahren erscheint das Bild, erst in der parodistischen Schreibweise entfaltet sich der Kunstcharakter des ‚Doktor Faustus‘.¹

Fitelbergs Frage – „Haben Sie Schüler, Maître?“ (GW VI, 540) – verneint dieser gleich selbst, ohne Leverkühns Antwort erst abzuwarten. Im Hinblick auf Thomas Mann bekommt sie einen unangenehmen Beigeschmack, da auch er sie – hätte er es voraussehen können – hätte verneinen müssen.² So konstatierte PÜTZ im Jahre 1975 in seinem Aufsatz über „Thomas Manns Wirkung auf die deutsche Literatur der Gegenwart“ resümierend, dass echte Schüler, die den „kritischen Realismus“ fortgesetzt hätten, in der deutschen Literatur nicht zu finden seien.³ Bei der im gleichen Jahr anlässlich des 100. Geburtstages von Thomas Mann durchgeführten Befragung prominenter Schriftsteller gaben einerseits zwar viele an, Thomas Mann und seine Werke sehr zu schätzen, erklärten sich andererseits aber nur wenige bereit, einen direkten oder indirekten Einfluss auf ihr Schreiben zuzugeben.⁴

¹ Inken STEEN: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘. Tübingen 2001 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 105; zugl. Diss., Tübingen 2001.), S. 197.

² Zu den zuweilen geradezu feindseligen Reaktionen gegenüber der omnipräsenten Rolle, die Thomas Mann in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts einnahm, vgl. Hans WYSLING: Schwierigkeiten mit Thomas Mann, in: Ders.: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge. Bern, München 1976, S. 94-111, und Eckhard HEFTRICH: Der gehaßte Kollege. Deutsche Schriftsteller über Thomas Mann, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck. Bern, München 1987, S. 351-369.

³ Peter PÜTZ: Thomas Manns Wirkung auf die deutsche Literatur der Gegenwart, in: ARNOLD (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Thomas Mann (1976), S. 135-145, hier S. 136.

⁴ Vgl. Heinz Ludwig ARNOLD: Deutsche Schriftsteller über Thomas Mann, in: Ders. (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Thomas Mann (1976), S. 161-203.

Auch Thomas Mann war von seiner eigenen Bedeutung als Schriftsteller sowie der Qualität seiner Romane keineswegs immer überzeugt. Allerdings hat er sich selten so schonungslos und selbstkritisch über seine eigenen Werke geäußert wie am 8.11.1913 gegenüber seinem Bruder Heinrich, als er nach Beendigung des *Tod in Venedig* zwischen der Arbeit am *Felix Krull* und dem Beginn des *Zauberbergs* hin- und herschwankte und glaubte, er „hätte wahrscheinlich nie Schriftsteller werden dürfen“, denn die „Buddenbrooks‘ waren ein Bürgerbuch und sind nichts mehr fürs 20. Jahrhundert. ‚Tonio Kröger‘ war bloß larmoyant, ‚Königliche Hoheit‘ eitel, der ‚Tod in Venedig‘ halb gebildet und falsch. Das sind so die letzten Erkenntnisse und der Trost fürs Sterbestündlein.“ (DüD I, 451) Glücklicherweise stand sein „Sterbestündlein“ zu diesem Zeitpunkt noch lange aus, doch bereits der *Zauberberg* geriet ihm zu einem Werk, das neuen Ärger bereitete. Dennoch setzte er sein Werk mit derselben unermüdlichen Zähigkeit fort wie seine Helden Aschenbach oder Leverkühn die ihrigen und fand es ebenso unmöglich, „sich mit Getanem abzugeben im Zustande der Unfähigkeit, ein Besseres zu tun. Die Vergangenheit sei nur erträglich, wenn man sich ihr überlegen fühle, statt sie im Bewußtsein gegenwärtiger Ohnmacht blöde bestaunen zu müssen.“ (GW VI, 602)

Dabei blieb die skeptische Haltung Thomas Manns gegenüber seinem eigenen Werk im wesentlichen unverändert. Hatte er über frühere Romane kaum anders gedacht, äußerte er am 27.12.1950 in einem Brief an Ferdinand Lion auch über den *Doktor Faustus*, „daß, was nach dem Faustus noch kommt, nur Nachspiel und Zeitvertreib ist. Aber manchmal geht es mir auf, daß alles, was nach ‚Buddenbrooks‘ kam, im Grunde nur Nachspiel und anständiger Zeitvertreib war.“ (DüD III, 260) Ist der *Doktor Faustus* insofern als Thomas Manns letztes großes Werk anzusehen, war seine Meinung über den Roman jedoch gleichbleibend hoch. In einem Brief vom 3.12.1947 an Agnes E. Meyer charakterisierte er den *Doktor Faustus* als „das Beste, was ich zu geben habe und auch das Beste wohl, was ich je zu geben hatte“, immerhin sei dieser er „die Synthesis meiner Fähigkeiten, meines Könnens und Wissens, das direkteste, persönlichste und leidenschaftlichste meiner Bücher, das mir stärker zusetzt, tiefer an mir gezehrt hat, als jedes frühere, und das mir darum, nicht weil es das jüngste ist, teurer ist, als alle“. (DüD III, 113) Dabei bedeutete die „Synthesis seiner Fähigkeiten“ für Thomas Mann ganz konkret die Einarbeitung „seines Könnens und Wissens“. Der *Doktor Faustus* stellt damit durchaus einen abschließenden Höhepunkt seines literarischen Schaffens dar, da hier die Technik der „Wirklichkeits-Montage“ am konsequentesten angewandt wird. Das bewährte Mittel, dessen sich Thomas Mann bediente, um eben den „Roman seiner Epoche“ zu schreiben, war das Porträt. Dieses gestattete ihm, im Roman so ausführlich wie noch nie zuvor „von ihm selbst zu erzählen“, um auch „der Allgemeinheit die Zunge zu lösen“.

Der Begriff „Porträt“ umfasst ein breites Spektrum von Details, das sowohl die Einarbeitung autobiographischer Elemente und die Montage der Romanfiguren nach lebenden Vorbildern, als auch die Verwendung von tradiertem Kulturgut als musikalische, bildnerische und literarische Reminiszenzen einschließt. Wie es im letzten Werk Leverkühns kein Solo mehr gibt und hier die Klage universell wird, ist der *Doktor Faustus* nicht mehr als Autobiographie lesbar, da

hier die Porträtierung universell wird. Die Totalität der verschiedenen Ebenen aber, auf denen diese Porträtierung erfolgt, ergibt die Repräsentanz, die Thomas Mann angestrebt hat. Die einzelnen Porträts – also die Einarbeitung autobiographischer Elemente und die Verwendung von Modellen zur Gestaltung der Romanfiguren – ermöglichten es Thomas Mann, die unterschiedlichsten Aspekte so realistisch wie möglich in den Roman einfließen zu lassen. Gleichzeitig wurden diese durch seine Montage-Technik so verfremdet, dass eine neue, glaubwürdige, vermeintlich authentische Romanwirklichkeit entstand.

Im Gegensatz zu einer oberflächlichen Lesart, die eine allzu beflissene, eilfertige Dechiffrierung bevorzugt, gestattet die eingehende Untersuchung der Einarbeitung autobiographischer Elemente und der Montage der Romanfiguren nach Modellen wertvolle Rückschlüsse auf das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld, in dem Thomas Mann lebte. Mit Hilfe der Kategorie „Porträt“ kann das gesamte Werk Thomas Manns als Versuch verstanden werden, die geschichtliche Entwicklung Deutschlands in plastischer, weil an konkreten Vorbildern orientierter Form literarisch zu spiegeln. Dadurch wird eine neue Sichtweise eröffnet, die die Romane und Erzählungen selbst als kulturgeschichtliche Quelle begreift, durch die hindurch ein Ausschnitt deutscher Geschichte anschaulich gemacht werden kann.

Der Begriff „Porträt“ dient derart als Instrument, mittels dessen die Art und Weise, in der Thomas Mann ein Bild seines gesellschaftlichen Umfeldes zu geben versuchte, beschreibbar wird. Auch wenn dieses Bild selbstverständlich nicht als umfassende, schon gar nicht vollständige Wiedergabe historischer Realität missverstanden werden darf, stellt der *Doktor Faustus* durch seine einzigartige Erfassung gesellschaftlicher Verhältnisse in diesem Sinne ein kulturhistorisches Dokument dar. Denn auch wenn das Bild dieser Zeit, das der Roman bietet, notwendig eingeschränkt bleiben muss, da Thomas Mann eben nur einen Teil seiner Epoche repräsentieren konnte, liefert er doch durch die „objektive Darstellung einer überpersönlichen geistigen Welt“⁵ ein Spiegelbild der Lebenswelt des ausgehenden bürgerlichen Zeitalters, dem Thomas Mann entstammte und als einen der letzten Repräsentanten er sich begriffen hatte.

Thomas Mann hatte seinen Blick stets auch auf die Nachwelt gerichtet. Selbst in seinem Brief an Theodor W. Adorno, in dem er so ausführlich wie nirgends sonst über die Montage-Technik Rechenschaft ablegt, obwohl es ohnehin einer persönlichen Unterredung bedurft hätte, weist er am Ende darauf hin: Nach seiner Meinung habe es „auch wieder sein Schickliches und mich Beruhigendes, daß Sie es Schwarz auf Weiß in Händen haben. Unserm Gespräch, nächstens, mag es vorarbeiten, und gibt es eine Nachwelt, so ist es etwas für sie.“ (Br II, 469/ DüD III, 61)⁶ Diesem Umstand Rechnung tragend, steht heute auf einem Gedenkstein in seiner Heimatstadt Lübeck zu lesen, was sich Thomas Mann für die spätere Rezeption erhoffte: „Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm

⁵ Ernst BUSCHOR: Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden. München 1960, S. 47.

⁶ Vgl. Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20, hier S. 17.

meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, daß es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß.“ (GW XI, 368/ DüD I, 500)⁷ Immerhin hatte er bereits in *Von deutscher Republik* eine allgemeingültige Aussage für die zunehmende Politisierung des Unpolitischen, vor allem aber über seine eigene Hinwendung vom Fin-de-siècle-Artisten zum lebensweltlich orientierten Schriftsteller getroffen, denn „keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht“. (GW XI, 851)⁸

Bei all dem sollte allein das Werk Gültigkeit besitzen und erhalten, wie er im *Tod in Venedig* schrieb: „Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsgeschichte kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.“ (GW VIII, 493) Wie seine testamentarische Verfügung über den Umgang mit seinen Tagebüchern zeigt, sollte die Veröffentlichung jedoch bewirken, was durch die vielen, oft nur mäßig verschlüsselten Porträts im Werk bereits vorbereitet war:

„Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, daß man sie erkenne; denn nicht sowohl um den Ruhm ihres Werkes ist es ihnen zu tun, als vielmehr um den Ruhm ihres Lebens und Leidens.“ (GW IX, 54)

⁷ So Thomas Mann in seiner *Tischrede bei der Feier des fünfzigsten Geburtstages*. Zu seinen Lieblingszitatzen zählte auch ein Ausspruch des Prospero in Shakespeares *The Tempest*: „And my ending is despair.“ (Vgl. GW XI, 303) Vgl. Hans-Joachim SANDBERG: Suggestibilität und Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes, in: Nerthus, Nordisch-deutsche Beiträge Bd. III (1972), S. 119-163, hier S. 144.

⁸ An dieser Stelle sei ein längeres Zitat aus SCHNEIDERS Arbeit über Thomas Manns Figurendarstellung gestattet, dem kaum etwas hinzugefügt zu werden braucht: „Der ‚kalte Künstler‘, der schopenhauerbegeisterte Ästhet, der pessimistische Décadence-Darsteller Thomas Mann hat diesen Wert der Menschenfreundlichkeit zu programmatischem Rang erhoben. Die biographische Entwicklung, die politischen Zeitumstände nach dem Ersten Weltkrieg, aber auch der dargelegte Strang der Rezeptionsgeschichte seines Werkes spielen dabei eine motivierende Rolle. Auch wenn das ‚Verhältnis des Künstlers zum Leben‘ niemals ganz ohne Vorbehalt bleibt, eine skeptische Grundstimmung jeder überschwenglichen Lebensbejahung Grenzen setzt und manche lebensfreundliche Versicherung eher gewunden klingt – ernstzunehmen ist die Dringlichkeit, mit der sich dieser Autor um ein Gegengewicht zur Verfallsfaszination bemüht. Thomas Mann richtet sich nicht mit einem bequemen Pessimismus ein. Während mancher Künstler eher die eigene Harmlosigkeit fürchtet und sich nach Kräften müht, die Pose des Tabubrechers anzunehmen, Morbidität pflegt und den Vorwurf der Negativität als Kompliment empfindet, bescheinigt Thomas Mann seinem Werk lieber Güte und Menschlichkeit. Hier verläuft die Anstrengung umgekehrt: von ‚locker sitzender Verachtung‘ zu Sympathie, von Todesromantik zu nicht immer unangestregter Lebensbejahung. Von daher hat Thomas Manns Menschenfreundlichkeit nichts mit lauer Gutartigkeit zu tun, sie ist eine errungene Lebensleistung.“ (Wolfgang SCHNEIDER: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19), S. 23f.).

Literatur

Da das Erscheinen des *Doktor Faustus* im Rahmen der „Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe“ nach Auskunft des Herausgebers, Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, nicht vor Ende 2004 zu erwarten ist, konnte der Band für die vorliegende Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden. Der Einheitlichkeit wegen werden sämtliche Werke Thomas Manns nach der 13bändigen Frankfurter Ausgabe zitiert. Alle Hervorhebungen (Unterstreichungen, Kursivsetzungen etc.) finden sich, falls nicht ausdrücklich gekennzeichnet, im Original.

Bei der Zitierung der Briefstellen wurde, der leichteren Auffindbarkeit wegen, folgende Zitierweise befolgt: Briefe, die in der dreibändigen Briefausgabe aufzufinden sind, werden nach dieser Ausgabe mit Band und Seite gekennzeichnet. Briefe, die in den drei Bänden der Reihe „Dichter über ihre Dichtungen“ aufzufinden sind, werden nach dieser Ausgabe mit Band und Seite gekennzeichnet. Briefe, die in beiden nicht abgedruckt sind, werden nach dem jeweiligen Band der selbständigen Briefausgabe unter Angabe der Seitenzahl in einer Fußnote gekennzeichnet (und sind im Verzeichnis der ausgewählten Literatur nicht vermerkt).

Häufig zitierte Werke werden nicht in Fußnoten angeführt, sondern mit folgenden Siglen versehen ausgezeichnet:

- GW = Thomas Mann: Gesammelte Werke (Band, Seite)
- Br = Thomas Mann: Briefe (Band, Seite)
- Tb = Thomas Mann: Tagebücher (Band, Seite)
- Nb = Thomas Mann: Notizbücher (Band, Seite)
- DüD = Dichter über ihre Dichtungen (Band, Seite)

ADAIR, Gilbert: Adzio und Tadzio. Wladyslaw Moes, Thomas Mann, Luchino Visconti: „Der Tod in Venedig“. Zürich 2002.

ADORNO, Theodor W.: Zu einem Porträt Thomas Manns, in: Die Neue Rundschau 73 (1962), S. 320-327.

ALBERTS, Wilhelm: Thomas Mann und sein Beruf. Leipzig 1913.

ALTENBERG, Paul. Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung. Bad Homburg 1961.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Thomas Mann. München 1976.

ASSMANN, Dietrich: Faustus Junior. Thomas Mann und die mythische Identifikation, in: Neuphilologische Mitteilungen, Jg. 72, Nr. 3 (1971), S. 549-553.

ASSMANN, Dietrich: „Herzpochedendes Mitteilungsbedürfnis und tiefe Scheu vor dem Unzukömmlichen“. Thomas Manns Erzähler im „Doktor Faustus“, in: Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck 6/7 (August 1987), S. 87-97.

- ASSMANN, Dietrich: „Schließlich aber holt ihn der Teufel“. Zur Faust-Tradition in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ (1998), S. 33-59.
- ASSMANN, Dietrich: Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Faust-Tradition. Eine vergleichende Untersuchung. Helsinki 1975.
- ASSMANN, Dietrich: Thomas Manns Faustus-Roman und das Volksbuch von 1587, in: Neuphilologische Mitteilungen, 68. Jg., H. 2 (1967), S. 130-139.
- BARBU, Eugen/ DELEANU, Andrei Ion: Serenus Zeitblom, in: Sinn und Form. Sonderheft Thomas Mann (1965), S. 134-143.
- BARTL, Andrea u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“. Festschrift für Helmut Koopmann. Tübingen 1998.
- BASSEWITZ, Gert von/ TARNOWSKI, Wolfgang: Auf Thomas Manns Spuren. Eine Bildreise. Hamburg 1997.
- BAUER LUCCA, Eva: „Diesmal wird mit dem Namen herausgeplatzt“. Bemerkungen zum vollständigen Buchtitel von Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Colloquia Germanica, Bd. 29, Nr. 3 (1996), S. 223-234.
- BAUER LUCCA, Eva: Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Wiesbaden 2001.
- BAUMGART, Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München 1964.
- BAUMGART, Reinhard: Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann – Franz Kafka – Bertolt Brecht. Frankfurt/M. 1993.
- BEDENIG STEIN, Katrin: Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Bern, Berlin u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften I/1803).
- BERENDSOHN, Walter A.: Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit. Lübeck 1965.
- BERENDSOHN, Walter A.: Thomas Mann und die Seinen. Bern 1973.
- BERGSTEN, Gunilla: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Tübingen 1963 (Studia Litteraria Upsaliensia 3).
- BERGSTEN, Gunilla: Thomas Mann und der dokumentarische Roman, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 677-685.
- BERMANN-FISCHER, Gottfried (Hrsg.): Die Neue Rundschau. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag, 6. Juni 1945. Stockholm 1945 (Nachdruck: Frankfurt/M. 1975).
- BEßLICH, Barbara: Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler. Berlin 2002.
- BILDER VOM MENSCHEN IN DER KUNST DES ABENDLANDES. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. 5.7.-28.9.1980 in der Nationalgalerie. Ausstellungskatalog. Berlin 1980.
- BIELFELDT, Nathalie: „Doktor Faustus“. Handlung – Orte – Figuren, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ (1998), S. 219-223.
- BILLETER, Erika (Hrsg.): Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Stuttgart 1985.

- BIRVEN, Henri: Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ und das Faustbuch von 1587, in: Blätter der Knittlinger Faust-Gedenkstätten, Nr. 3 (1956), S. 36-39.
- BLÖCKER, Günter: Symbolisches Dasein, in: Merkur, Jg. 16, Nr. 168 (Februar 1962), S. 183-184.
- BLUDAU, Beatrix/ HEFTRICH, Eckhard/ KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck. Frankfurt/M. 1977.
- BLUHM, Lothar (Hrsg.): „Weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ soll“. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Hrsg. von Lothar Bluhm und Heinz Rölleke. Trier 2001 (Wirkendes Wort Sonderband).
- BLUMENBERG, Hans: Repräsentant mit Sinn fürs Mythische. Texte aus dem Nachlass. Thomas Mann in seinen Tagebüchern, in: Neue Rundschau, Nr. 1 (1998), S. 9-29.
- BOEHM, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.
- BOLLENBECK, Georg: „Doktor Faustus“: Das Deutungsmuster des Autors und die Probleme des Erzählers, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 35-57.
- BORCHMEYER, Dieter: Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst. Ein alternatives ästhetisches Modell im „Doktor Faustus“, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 263-273.
- BORCHMEYER, Dieter: „Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister“. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 1-15.
- BOSSRAD, Rudolf: „Ur-Kram“. Autobiographie und Mythos in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999. Wabern-Bern 1999, S. 132-158.
- BRANDT, Helmut/ KAUFMANN, Hans (Hrsg.): Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Ein internationaler Dialog. Berlin, Weimar 1978.
- BRELOER, Heinrich: Unterwegs zur Familie Mann. Begegnungen, Gespräche, Interviews. Frankfurt/M. 2001.
- BRELOER, Heinrich/ KÖNIGSTEIN, Horst: Die Manns. Ein Jahrhundertroman. Frankfurt/M. 2001.
- BREUER, Stefan: Wie teuflisch ist die „konservative Revolution“? Zur politischen Semantik Thomas Manns, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 59-71.
- BRILLIANT, Richard: Portraiture. London 1991.
- BRINKEMPER, Peter V.: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg 1997 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 227; zugl. Diss., Bonn 1995).
- BRODE, Hanspeter: Musik und Zeitgeschichte im deutschen Roman, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 17, Bd. 17 (1974), S. 455-472.
- BRÜCKNER, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1966.

- BRUHN, Gert E.: Das Selbstzitat bei Thomas Mann. Untersuchungen zum Verhältnis von Fiktion und Autobiographie in seinem Werk. New York u. a. 1992 (American University Studies I/98).
- BURCKHARDT, Jacob: Das Porträt in der Malerei. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898.
- BURCKHARDT, Jacob: Die Anfänge der neuern Bildnismalerei, in: Ders.: Kulturgeschichtliche Vorträge. Leipzig o. J., S. 209-227.
- BÜRGIN, Hans: Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Walter A. Reichart und Erich Neumann. Frankfurt/M. 1959.
- BÜRGIN, Hans/ MAYER, Hans-Otto (Hrsg.): Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Unter Mitwirkung des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössisch-Technischen Hochschule Zürich. 5 Bände. Frankfurt/M. 1976-1987.
- BÜRGIN, Hans/ MAYER, Hans-Otto: Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens. Frankfurt/M. 1974.
- BUSCHOR, Ernst: Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden. München 1960.
- CARSTENSEN, Richard: Kommentar zu Thomas Manns „Buddenbrooks“. Lübeck 1986.
- CARSTENSEN, Richard: Thomas Mann – sehr menschlich. Streiflichter – Schlaglichter geworfen von Richard Carstensen. 2. Aufl. Lübeck, Zürich 1975.
- CASTELNUOVO, Enrico: Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute. Frankfurt/M. 1993.
- DANUSER, Hermann: Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 293-320.
- DAS PORTRÄT. Vom Kaiserbild zum Wahlplakat. Eine Ausstellung des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 1977 (Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Band 1).
- DECKERT, Hermann: Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 5 (1929), S. 261-282.
- DIECKMANN, Friedrich: Bildbegleitungen eines Dichterlebens. Bildende Künstler um Thomas Mann, in: Ders.: Streifzüge, Aufsätze und Kritiken. Berlin, Weimar 1977, S. 211-253, 356-357.
- DIERKS, Manfred: Der Wahn und die Träume. Eine fast wahre Erzählung aus dem Leben Thomas Manns, Düsseldorf, Zürich 1997.
- DIERKS, Manfred: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie. Bern, München 1972 (Thomas-Mann-Studien 2).
- DIERSEN, Inge: Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben. Berlin 1975.
- DIETZEL, Ulrich: Tony Buddenbrooks – Elisabeth Mann. Ein Beitrag zur Werkgeschichte der „Buddenbrooks“, in: Sinn und Form, Jg. 15, Nr. 2/3 (1963), S. 497-502.
- DILL, H. J.: Zur Erklärung des Namens Pfeiffering in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Germanic Notes 2 (1971), S. 34-36.
- DITTMANN, U.: Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns. Untersuchungen zum Verhältnis des Schriftstellers zur Sprachkrise. Stuttgart 1969 (Studium zur Poetik und Geschichte der Literatur 10).

- DÖRR, Hansjörg: Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F., Bd. 11 (1970), S. 285-322.
- DOTZLER, Bernhard J.: *Der Hochstapler. Thomas Mann und die Simulakren der Literatur*. München 1991.
- DOTZLER, Bernhard J.: „... diese ganze Geistertummelage“. Thomas Mann, der alte Fontane und die jungen Medien, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 9 (1996), S. 189-205
- DRÄGER, Hartwig: *Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente*. Lübeck 1993.
- DRAP: Thomas Mann nannte ihn Dr. Kranich. Zum 100. Geburtstag des Darmstädter Numismatikers Georg Habich, in: *Darmstädter Echo*, 25.6.1968.
- EBEL, Uwe: *Die Kunst als Welt der Freiheit. Studien zu Werkstruktur und Werkabsicht bei Thomas Mann*. Metelen/Steinfurt 1991 (Wissenschaftliche Reihe 4).
- EICKHÖLTER, Manfred: Senator Mann und Thomas Buddenbrook als Lübecker Kaufleute. Historische Quellen und literarische Gestaltung, in: EICKHÖLTER/ WISSKIRCHEN (Hrsg.): *Buddenbrooks* (2000), S. 74-99.
- EICKHÖLTER, Manfred/ WISSKIRCHEN, Hans (Hrsg.): *Buddenbrooks. Neue Blicke in ein altes Buch. Begleitband zur ständigen Ausstellung „Die Buddenbrooks – ein Jahrhundertroman“ im Buddenbrookhaus*. Lübeck 2000 (Buddenbrookhaus-Kataloge).
- ELEMA, J.: Thomas Mann, Dürer und Doktor Faustus, in: *Euphorion* 59 (1965), S. 97-117.
- ELOESSER, Arthur: *Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk*. Berlin 1925.
- ENGELHARDT, Dietrich von/ WISKIRCHEN, Hans (Hrsg.): *Thomas Mann und die Wissenschaften*. Lübeck 1999 (Literatur und Wissenschaft im Dialog 1).
- EXNER, Richard: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Lösung oder Umgehung eines Konflikts, in: *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue Kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Bern, München 1979, S. 17-54.
- FAUST-ZYKLUS. 12. Februar bis 25. Juni 1994. Hrsg. vom Berliner Philharmonischen Orchester. *Philharmonische Programmhefte* (1993/1994).
- FEST, Joachim: *Die unwissenden Magier. Über Thomas und Heinrich Mann*. Berlin 1985.
- FINKE, Ulrich: Dürer and Thomas Mann. Pictures and Quotations, in: *Essays on Dürer*. Hrsg. v. C. R. Dodwell. Manchester 1973, S. 121-146.
- FÖRSTER, Wolf-Dietrich: Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im Doktor Faustus, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), S. 694-720.
- FRENZEL, Elisabeth: Der doppelgesichtige Leverkühn. Motivverschränkungen in Thomas Manns Doktor Faustus, in: *Gelebte Literatur in der Literatur*. Hrsg. v. Theodor Wolpers. Göttingen 1986, S. 311-320.
- FREY, John R.: Blick und Auge in Thomas Manns Erzählkunst, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 13 (1969), S. 454-481.
- FRIZEN, Werner: Fausts Tod in Venedig, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann* (1993), S. 228-253.
- FRIZEN, Werner: *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt/M. u. a. 1980 (Europäische Hochschulschriften I/342).

- GAIER, Konrad: Figur und Rolle des Erzählers im Spätwerk Thomas Manns. Bruchsal 1966 (Diss.).
- GALLE, Roland: Jenseits von Ideal und Ähnlichkeit. Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne, in: Essener Unikate 14 (2000), S. 46-56.
- GALLE, Roland: Porträt ohne Kopf, in: Fin de Siècle. Beiträge zum X. Romanistischen Kolloquium. München 2000.
- GASSER, Manuel (Hrsg.): München um 1900. Bern, Stuttgart 1977.
- GERSDORFF, Dagmar von: Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann. Die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Lebens-Ansichten des Katers Murr“. Frankfurt/M., Bern, Cirencester 1979. (Europäische Hochschulschriften I/326)
- GIEBEL, Maria: Erzählen im Exil. Eine Studie zu Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“. Frankfurt/M. u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften I/1806).
- GOCKEL, Heinz: Faust im Faustus, in: Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988), S. 133-148.
- GOCKEL, Heinz/ WIMMER, Ruprecht (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich. Frankfurt/M. 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960. (Neubearb. Aufl. München 1981).
- GRAU, Helmut. Die Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit im Frühwerk Thomas Manns. Freiburg i. Br. 1971 (Diss.).
- GREGOR-DELLIN, Martin: Thomas Mann als Autobiograph, in: Ders.: Was ist Größe? München 1985, S. 217-241.
- HAGE, Volker: Die Windsors der Deutschen, in: Der Spiegel, Nr. 51 (2001), S. 174-198.
- HAGE, Volker: Vom Einsatz und Rückzug des fiktiven Ich-Erzählers. „Doktor Faustus“ – ein moderner Roman?, in: ARNOLD (Hrsg.): Text und Kritik (1976), S. 88-98.
- HAGEDORN, Hans Christian: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“. „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, Bd. 41 (1997), S. 369-382.
- HAIK, Manfred: Abbild und Wirklichkeit. Zu einigen ästhetischen Auffassungen Thomas Manns, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.): Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche (1978), S. 183-190.
- HAIK, EDLIGARD: Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf 1971 (Literatur in der Gesellschaft 6).
- HAMACHER, Bernd: Thomas Manns letzter Werkplan „Luthers Hochzeit“. Edition, Vorgeschichte und Kontexte. Frankfurt/M. 1996 (Thomas-Mann-Studien 15).
- HAMBURGER, Käte: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman, in: WOLFF, Rudolf (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1983), Teil 1, S. 124-151.
- HANSEN, Volkmar: Thomas Mann. Stuttgart 1984 (Sammlung Metzler 211).
- HANSEN, Volkmar/ HEINE, Gert (Hrsg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. Hamburg 1983.
- HÄRLE, Gerhard (Hrsg.): Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann. Frankfurt/M. 1992.

- HÄRLE, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt/M. 1988.
- HARPPRECHT, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1995.
- HARTMANN, Horst: Faustgestalt, Faustsage, Faustdichtung. Berlin 1989.
- HATFIELD, Henry: The Magic Square: Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Euphorion 62 (1968), S. 415-420.
- HAYMAN, Ronald: Thomas Mann. A Biography. New York u. a. 1995.
- HEFTRICH, Eckhard: Die offene Wunde. Vor fünfzig Jahren vollendete Thomas Mann den „Doktor Faustus“, in: Frankfurter Allgemeine, 1.2.1997.
- HEFTRICH, Eckhard: „Doktor Faustus“: Die radikale Autobiographie, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 135-154.
- HEFTRICH, Eckhard: „In my beginning is my end“. Vom „Kleinen Herrn Friedemann“ und „Buddenbrooks“ zum „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 203-215.
- HEFTRICH, Eckhard: Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die „innere Emigration“, in: Études Germaniques, Nr. 2 (Avril-Juin 1998), S. 455-469.
- HEFTRICH, Eckhard: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20.
- HEFTRICH, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288.
- HEFTRICH, Eckhard/ KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling. Frankfurt/M. 1991.
- HEFTRICH, Eckhard/ SCHNEIDER, Peter-Paul/ WISSKIRCHEN, Hans (Hrsg.): Heinrich und Thomas Mann. Ihr Leben und Werk in Text und Bild. Katalog zur ständigen Ausstellung im Buddenbrookhaus der Hansestadt Lübeck. Lübeck 1994.
- HEIER, E.: „The literary Portrait“ as a Device of Characterization, in: Neophilologus 60 (1976), S. 321-333.
- HEIMANN, Bodo: Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 38 (1964), S. 248-266.
- HEINE, Gert/ SCHOMMER, Paul (Hrsg.): Herzlich zugeeignet. Widmungen von Thomas Mann 1887-1955. Eine Ausstellung des Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrums Lübeck vom 15. März bis 3. Mai 1998 im Buddenbrookhaus. Lübeck 1998 (Buddenbrookhaus-Kataloge).
- HEISSERER, Dirk: Thomas Manns Zauberberg. München 2000.
- HEISSERER, Dirk: Wellen, Wind und Dorfbanditen. Literarische Erkundungen am Starnberger See. München 1995, S. 159-169/ 236-265.
- HEISSERER, Dirk: Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900. München 1993, S. 99-120/ 163-171.
- HELD, Norbert: Thomas Manns „imitatio Goethe's“ aus dem Geist der Entsagung bei Goethe. Berlin 1995 (Wissenschaftliche Schriftenreihe Germanistik 8).
- HELLER, Erich: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt/M. 1959.
- HENNIG, Hans: Das Faust-Buch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung. Weimar 1960, S. 35ff.

- HENNING, Margit: Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und in der Literatur der Gegenwart. Tübingen 1966, S. 34-153.
- HERCHENRÖDER, Jan: Thomas Mann und die Wirklichkeit, in: Thomas Mann, geboren in Lübeck. Hrsg. v. Jan Herchenröder u. Ulrich Thoemmes f. d. Thomas-Mann-Gesellschaft in Lübeck z. 100. Geburtstag. Lübeck 1975, S. 72-76.
- HERMANN, Ulrike: Thomas Manns Roman Doktor Faustus im Lichte von Quellen und Kontexten. Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften I/1486).
- HILGERS, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften I/1500).
- HILSCHER, Eberhard: Thomas Mann. Sein Leben und Werk. 11. bearbeitete Auflage. Berlin 1989 (Schriftsteller der Gegenwart 15).
- HÖBUSCH, Harald: Thomas Mann. Kunst, Kritik, Politik 1893-1913. Tübingen/ Basel 2000.
- HOFFMANN, Fernand: Thomas Mann und seine Welt. Hildesheim, Zürich, New York 1992 (Germanistische Texte und Studien 40).
- HOFMANN, Alois: Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Komparativistik. Berlin 1967.
- HÖHLER, Gertrud: Der Verdammte, üppig im Fleisch. Ein Bildfund in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Euphorion 62 (1968), S. 405-414.
- HOLITSCHER, Arthur: Lebensgeschichte eines Rebellen. Meine Erinnerungen (Berlin 1924), in: Klaus SCHRÖTER (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Hamburg 1969 (Thomas-Mann-Studien 22), S. 16ff.
- HOLTHUSEN, Hans Egon: Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ und seinen Nebenschriften. Hamburg 1949.
- HOLTHUSEN, Wilhelm/ TAUBNER, Adalbert: Dürers „Philipp Melanchthon“ und „Bildnis einer jungen Frau“ als visuelle Vorbilder für die Eltern von Adrian Leverkühn in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Die Waage, Jg. 3, Nr. 2 (1963), S. 67-69.
- HONOLD, Alexander: Der Grossschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung, in: Zeitschrift für Germanistik, N. F., Jg. 4, Nr. 2 (1994), S. 350-365.
- HULSHÖRSTER, Christian: Thomas Mann und Oskar Goldbergs „Wirklichkeit der Hebräer“. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 21).
- HUSZAR ALLEN, Marguerite de: Montage and the Faust Theme. The Influence of the 1587 Faustbuch on Thomas Manns Montage Technique in „Doktor Faustus“, in: Journal of European Studies 13 (1983), S. 109-121.
- IMDAHL, Max: Relationen zwischen Porträt und Individuum, in: Individualität, Poetik und Hermeneutik Bd. 13. Hrsg. v. M. Frank u. A. Haverkamp. München 1988, S. 587ff.
- JAUSS, Hans Robert: Kritische Nachbemerkenngen. Zur Entdeckung des Individuums in der Porträtmalerei, in: Individualität. Poetik und Hermeneutik Bd. 13. Hrsg. v. M. Frank u. A. Haverkamp. München 1988, S. 599ff.
- JENDREIEK, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf 1977.
- JENS, Inge: „Über das Falsche, Schädliche, Kompromittierende des Tagebuchschreibens, das ich unter dem Choc des Exils wieder begann und fortführte ...“ (Tagebuch, 8. Februar 1942), in: German Life and Letters (New Series), vol. 51, no. 2 (April 1998). Oxford 1998, S. 287-301.

- JODEIT, Klaus: „Die verrückte Spiegel“, in: Thomas Mann, geboren in Lübeck. Hrsg. v. Jan Herchenröder u. Ulrich Thoemmes f. d. Thomas-Mann-Gesellschaft in Lübeck z. 100. Geburtstag. Lübeck 1975, S. 97-101.
- JONAS, Klaus W.: Die Thomas-Mann-Literatur. Bibliographie der Kritik. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv Zürich, Bd. 1 f. Berlin 1972f.
- JONAS, Klaus W./ KOOPMANN, Helmut: Die Thomas-Mann-Literatur. Bibliographie der Kritik 1976-1994. Frankfurt/M. 1997 (Die Thomas-Mann-Literatur 3).
- JOSEPH, Erkmé: Nietzsche im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 61-111.
- JUNG, Jürgen: Altes und Neues zu Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Quellen und Modelle, Mythos, Psychologie, Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus. Frankfurt/M. u. a. 1985.
- KAHLER, Erich von: Säkularisierung des Teufels, in: Die Neue Rundschau 59 (1948), S. 185-202.
- KAISER, Gerhard: „und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Stuttgart, Weimar 2001.
- KAISER, Joachim: Thomas Mann, die Musik und Wagner, in: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. Hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Norbert Miller. München 1988 (Dichtung und Sprache 7), S. 19-28.
- KANZ, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München 1993.
- KARST, Theodor: Johann Conrad Beißel in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 12 (1968), S. 543-585.
- KARTHAUS, Ulrich: Thomas Mann. Stuttgart 1994 (Universal-Bibliothek, Nr. 15203: Literaturwissen für Schule und Studium).
- KELLER, Harald: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 3 (1939), S. 227-356.
- KERÉNYI, Karl: Thomas Mann und der Teufel in Palestrina, in: Die Neue Rundschau 73 (1962), S. 328-346.
- KIESEL, Helmuth: Thomas Manns „Doktor Faustus“. Reklamation der Heiterkeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), S. 726-743.
- KINZEL, Ulrich: Die Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Frankfurt/M. u. a. 1988 (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts 8).
- KIRSCH, Edgar: Die Verungleichung des Gleichen. Ein Beitrag zur Analyse des Identitätsproblems im „Doktor Faustus“, in: Vollendung und Größe Thomas Manns. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters. Halle/ Saale 1962, S. 204-212.
- KLARE, Margaret: Eine literarische Reminiszenz? Thomas Manns „Doktor Faustus“ und André Gides „Les Faux-Monnayeurs“, in: Arcadia, 10 (1975), S. 52-64.
- KLARE, Margaret. Studien zu Thomas Manns „Doktor Faustus“. Bonn 1973 (Diss.).
- KLÜGER, Ruth: Thomas Manns jüdische Gestalten, in: Dies.: Katastrophen. Über deutsche Literatur. München 1997, S. 40-59. (Erstdruck in englischer Sprache unter dem Titel „Jewish Characters in Thomas Mann's Fiction“, in: Horizonte. Festschrift für Herbert

- Lehnert. Hrsg. v. Hannelore Mundt u. a. Tübingen 1990, S. 161-172. Übersetzt von der Autorin).
- KLUGKIST, Thomas: Glühende Konstruktion. Thomas Manns „Tristan“ und das „Dreigestirn“. Schopenhauer, Nietzsche und Wagner, Würzburg 1995 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 157).
- KLUGKIST, Thomas: Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption. Würzburg 1999 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 284).
- KÖHLER, Gisela Ruth: Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Bonn 1991 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 38; zugl. Diss., Aachen 1990).
- KOLBE, Jürgen: Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933. Zur Ausstellung „Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933“. Hrsg. von d. Bayer. Rückversicherung Aktienges. Berlin 1987 (Erkundungen: Ausstellung Nr. 6).
- KOOPMANN, Helmut: Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen 1988.
- KOOPMANN, Helmut. Doktor Faustus und sein Biograph. Zu einer Exilerfahrung sui generis, in: WOLFF (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung (1993), Teil 2, S. 8-26.
- KOOPMANN, Helmut: Ein „Mystiker und Faschist“ als Ideenlieferant für Thomas Manns „Josephs“-Romane. Thomas Mann und Oskar Goldberg, in: Thomas Mann Jahrbuch 6 (1993), S. 71-92.
- KOOPMANN, Helmut: Lotte in Amerika, Thomas Mann in Weimar. Erläuterungen zum Satz „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 324-342.
- KOOPMANN, Helmut: Thomas Mann: Buddenbrooks. Frankfurt/M. 1995 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur 6042).
- KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart 1990.
- KOOPMANN, Helmut: Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks. Göttingen 1975 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1404).
- KOOPMANN, Helmut: Thomas Manns Autobiographien, in: Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature Honouring Claude Hill. Hrsg. v. Ralph Ley u. a. Heidelberg 1987, S. 198-213.
- KOOPMANN, Helmut: Warnung vor Wirklichem. Zum Realismus bei Thomas Mann, in: Wegbereiter der Moderne. Festschrift für Klaus Jonas. Hrsg. v. Helmut Koopmann u. Clark Muenzer. Tübingen 1990, S. 68-87.
- KOOPMANN, Helmut: Wer ist Settembrini? Über Namen und Identität einer Figur aus Thomas Manns „Der Zauberberg“, in: Davoser Revue, Jg. 69, Nr. 3 (1994), S. 24-27.
- KOPPEN, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart 1987.
- KOPPEN, Erwin: Vom Décadent zum Proto-Hitler. Wagner-Bilder Thomas Manns, in: Thomas Mann und die Tradition. Hrsg. v. Peter Pütz. Frankfurt/M. 1971.
- KOESTLER, Arthur: Als Zeuge der Zeit. Das Abenteuer meines Lebens. Frankfurt/M. 1986.

- KÖSTLER, Andreas/ SEIDL, Ernst (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption. Köln, Weimar, Wien 1998.
- KRASKE, Bernd M.: Der Zauberer. Lebens- und Werkstationen des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Bücher, Briefe, Bilder und andere Dokumente. Eine Ausstellung im Rahmen der Siebten Schleswig-Holsteinischen Kulturtag 1994. 9. September 1994 – 15. Januar 1995. Glinde 1994.
- KRASKE, Bernd M.: Nachdenken über Thomas Mann. Sechs Vorträge. Glinde 1997.
- KRISTIANSEN, Børge: Das Problem des Realismus. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur, in: KOOPMANN (Hrsg.), Thomas-Mann-Handbuch (1990), S. 823-835.
- KRÖLL, Friedhelm: Die Archivarin des Zauberers. Ida Herz und Thomas Mann. Cadolzburg 2001.
- KROPFINGER, Klaus: „Montage“ und „Composition“ im „Faustus“ – Literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik?, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 345-367.
- KRUFT, Hanno-Walter: Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation. München 1993 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen – Neue Folge, Heft 107).
- KRUFT, Hanno-Walter: Meine skandalöse Unbildung. Über Thomas Manns (Un-)Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens. München 1988, S. 371-380.
- KRUFT, Hanno-Walter: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: KOOPMANN (Hrsg.), Thomas-Mann-Handbuch (1990), S. 343-357.
- KRÜLL, Marianne: Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann. Frankfurt/M. 1993.
- KUHN, Heribert: Thomas Mann. Rollende Sphären. Eine interaktive Biographie. Hrsg. v. Franz-Maria Sonner und Thomas Sprecher. München 1995. (Multimedia-CD-Rom)
- KUNISCH, Hermann: Thomas Mann, der „Deutsche“. Ein Versuch, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 16 (1975), S. 133-177.
- KUNNE-IBSCH, E.: Die Nietzsche-Gestalt in Thomas Manns Doktor Faustus, in: Neophilologus, Jg. 53, Nr. 2 (April 1969), S. 176-189.
- KURZKE, Hermann (Hrsg.): Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970. Würzburg 1985.
- KURZKE, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München 1999.
- KURZKE, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985.
- KURZKE, Hermann: Thomas-Mann-Forschung 1969-1976. Ein kritischer Bericht. Frankfurt/M. 1977.
- LADNER, Gerhart: Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Hrsg. v. F. Deuchler u. a. Bern 1983, S. 78-97.
- LÄMMERT, Eberhard: „Doktor Faustus“ – eine Allegorie der deutschen Geschichte, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 73-88.

- LEHNERT, Herbert: Der Narziß und die Welt. Zum biographischen Hintergrund des Doktor Faustus von Thomas Mann, in: *Orbis Litterarum* 44 (1989), S. 234-251.
- LEHNERT, Herbert: Heinrich und Thomas Mann: Brüderlicher Austausch in der frühesten Prosa, in: BARTL u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 255-272.
- LEHNERT, Herbert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart u. a. 1965 (Sprache und Literatur 27).
- LEHNERT, Herbert: Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht. Stuttgart 1969 (Referate aus der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte).
- LEM, Stanislaw: Über das Modellieren der Wirklichkeit, in: *Sinn und Form. Sonderheft Thomas Mann*. Berlin 1965, S. 157-177.
- LESSER, Jonas: Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung. München 1952.
- LIEFLÄNDER-KOISTINEN, Luise: Zu Thomas Manns „Buddenbrooks“. Einige Überlegungen zu Darstellung und Funktion der Figur Tony Buddenbrook. Oulu 1980 (Universität Oulu, Finnland: Veröffentlichungen des Instituts für Germanische Philologie 4).
- LION, Ferdinand: Thomas Mann. Leben und Werk. Zürich 1947.
- LOHMANN-SIEMS, Isa: Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur. Hamburg 1972.
- LUDWIG, Martin H.: Thomas Mann. Gesellschaftliche Wirklichkeit und Weltsicht in den Buddenbrooks. Hollfeld 1995 (Analysen und Reflexionen 38).
- LÜHE, Irmela von der: Erika Mann. Eine Biographie. Frankfurt/M., New York 1993.
- LÜHE, Irmela von der: „Es wird mein ‚Parsival‘“: Thomas Manns „Doktor Faustus“ zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie, in: RÖCKE (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997* (2001), S. 275-292.
- LUKACS, Georg: Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Ausgewählte Schriften II. Reinbek bei Hamburg 1967.
- MAAR, Michael: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Frankfurt/M. 2000.
- MAAR, Michael: Der Teufel in Palestrina. Neues zum Doktor Faustus und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F.*, Bd. 30 (1989), S. 211-247.
- MAAR, Michael: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. Frankfurt/M. 1997.
- MAINZER, Hubert: Thomas Manns „Doktor Faustus“ – ein Nietzsche-Roman?, in: *Wirkendes Wort* 21 (1971), S. 24-38.
- MANN, Erika: Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater. Frankfurt/M. 1956.
- MANN, Erika: Mein Vater, der Zauberer. Hrsg. v. Irmela von der Lühe und Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1996.
- MANN, Frido: Das Verhältnis von Thomas Mann und seiner Familie zu Deutschland, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 10 (1997), S. 27-35.
- MANN, Frido: „Echo“ zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Hrsg. v. Lisa Dräger u. Wolfgang Tschechne. Lübeck 1998.
- MANN, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Stockholm 1946, Berlin 1947.
- MANN, Julia: Ich spreche so gern mit meinen Kindern. Erinnerungen, Skizzen, Briefwechsel mit Heinrich Mann. Hrsg. v. Rosemarie Eggert. Berlin, Weimar 1991.

- MANN, Katia: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt/M. 1974.
- MANN, Klaus: André Gide und die Krise des modernen Denkens. Reinbek bei Hamburg 1984.
- MANN, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek bei Hamburg 1984.
- MANN, Klaus: Kind dieser Zeit. München 1965.
- MANN, Michael: Adrian Leverkühn. Repräsentant oder Antipode?, in: Die Neue Rundschau 76 (1965), S. 202-206.
- MANN, Michael: Das Thomas-Mann-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen. Frankfurt/M. 1965.
- MANN, Michael: Thomas Mann. Wahrheit und Dichtung, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), S. 203-212.
- MANN, Thomas: Briefe. Hrsg. v. Erika Mann. (I) 1889-1936/ (II) 1937-1947/ (III) 1948-1955. Frankfurt/M. 1961/1963/1965.
- MANN, Thomas: Collegheft 1894 – 1895. Hrsg. von Yvonne Schmidlin und Thomas Sprecher. Frankfurt/M. 2001 (Thomas-Mann-Studien 24).
- MANN, Thomas: Gesammelte Werke. 13 Bände. Frankfurt/M. 1960.
- MANN, Thomas: Notizbücher. Hrsg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin. (I) 1-6/ (II) 7-14. Frankfurt/M. 1991/1992.
- MANN, Thomas: Notizen zu Felix Krull, Friedrich, Königliche Hoheit, Versuch über das Theater, Maja, Geist und Kunst, Ein Elender, Betrachtungen eines Unpolitischen, Doktor Faustus und anderen Werken. Hrsg. v. Hans Wysling. Heidelberg 1973 (Beihefte zum Euphorion, Heft 5).
- MANN, Thomas: Tagebücher. (I) 1918-21/ (II) 1933-34/ (III) 1935-36/ (IV) 1937-39/ (V) 1940-43, hrsg. v. Peter de Mendelsohn. (VI) 1944-1.4.1946/ (VII) 28.5.1946-31.12.1948/ (VIII) 1949-50/ (IX) 1951-52/ (X) 1953-55, hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt/M. 1977-82/1986-95.
- MANN, Viktor: Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann. Frankfurt/M. 1976.
- MARGETTS, John: Die „scheinbar herrenlose“ Kamera. Thomas Manns „Tod in Venedig“ und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F., Bd. 39 (1989), 326-337.
- MARX, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen ...“ Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt/M. 2002 (Thomas-Mann-Studien 25).
- MARX, Friedhelm: Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 51-60.
- MATT, Peter von: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München, Wien 1983.
- MATTER, Harry: Die Literatur über Thomas Mann. Eine Bibliographie 1898-1969. 2 Bde. Berlin, Weimar 1972.
- MATTHES, Sonja: Friedrich Mann oder Christian Buddenbrook. Eine Annäherung. Würzburg 1997.
- MAYER, Hans: Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Frankfurt/M. 1980.

- MAYER, Reinhard: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Der Erwählte“ von Thomas Mann. New York u. a. 1996 (Literature and the Sciences of Man 8).
- MEHRING, Reinhard: Thomas Mann. Künstler und Philosoph. München 2001.
- MENDELSSOHN, Peter de: Bekenntnis und Autobiographie, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 606-627.
- MENDELSSOHN, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918./ Zweiter Teil: Jahre der Schwebel 1919 und 1933, nachgelassene Kapitel, Gesamtregister. Frankfurt/M. 1975/1992 (Überarb. u. erweiter. Neuausgabe 1996).
- MENDELSSOHN, Peter de: Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Von deutscher Repräsentanz, in: Ders.: Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 170-238.
- MENDELSSOHN, Peter de: Nachbemerkungen zu Thomas Mann. Teil 1. Buddenbrooks. Der Zauberberg. Doktor Faustus. Der Erwählte. Frankfurt/M. 1982.
- MENDELSSOHN, Peter de: Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers, in: Ders.: Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 48-94.
- MENNICKEN, Peter: Für ein ABC des Menschenbenedemens. Menschenbild und Universalethos bei Thomas Mann. Mainz 2002 (Theologie und Literatur 15).
- MENZ, Henner: Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1990 (1990), S. 107-116.
- MERTZ, Wolfgang (Hrsg.): Zutrauliche Teilhabe. Thomas Mann über Goethe. Frankfurt/M. 1999.
- METZLER, Inge: Dämonie und Humanismus. Funktion und Bedeutung der Zeitblom-Gestalt in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Dissertation. München 1960 (2. Auflage 1970), S. 610-622.
- MEYER, Martin: Tagebuch und spätes Leid. Über Thomas Mann. München, Wien 1999 (Edition Akzente).
- MEYERS, Jeffrey: Dürer and Mann's Doctor Faustus, in: Art International, Jg. 17, Nr. 10 (Oktober 1973), S. 56-60, 63-64.
- MIDDELL, Eike: Thomas Mann. Versuch einer Einführung in Leben und Werk. Leipzig 1966.
- MOLINELLI-STEIN, Barbara. Thomas Mann. Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“. Tübingen 1999 (Stauffenburg Colloquium 54).
- MOONEN, Erik: Blindheit und Erlebnis. Über Wittgenstein, Thomas Mann und die Bedeutung literarischer Texte. Frankfurt/M. 1998.
- MOTSCHAN, Georges: Thomas Mann – von nahem erlebt. Nettetal 1988.
- MOULDEN, Ken/ WILPERT, Gero von (Hrsg.): Buddenbrooks-Handbuch. Stuttgart 1988.
- MÜLLER, Jan-Dirk: Faust – ein Mißverständnis wird zur Symbolfigur, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 167-186.
- MÜNKLER, Herfried: Wo der Teufel seine Hand im Spiel hat. Thomas Manns Deutung der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 89-107.

- NEUMANN, Michael: Thomas Mann. Romane. Berlin 2001 (Klassiker-Lektüren 7).
- NEUMEISTER, Erdmann: Thomas Manns frühe Erzählungen. Der Jugendstil als Kunstform im frühen Werk. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 133).
- NIELSEN, Birgit S.: Adrian Leverkühns Leben als bewußte mythische Imitatio des Dr. Faustus, in: *Orbis Litterarum* 20 (1965), S. 128-158.
- NIETZSCHE, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999.
- NÜNDEL, Ernst: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 122).
- OHL, Hubert: Der Erfolg heiligt die Mittel oder Den Sinn liefert die Zeit. Thomas Manns Selbsteutungen am Beispiel von ‚Fiorenza‘, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70, 1996, S. 670-691.
- OHL, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Freiburg i. Breisgau 1995 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae 39).
- ORLIK, Franz: Das Sein im Text. Analysen zu Thomas Manns Wirklichkeitsverständnissen und ihrem Wandel. Würzburg 1997 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 224).
- ORLOWSKI, Hubert: Prädestination des Dämonischen. Zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘. Poznan 1969 (Seria Filologia Germanska 7).
- OSTERKAMP, Ernst: ‚Apocalipsis cum figuris‘. Komposition als Erzählung, in: RÖCKE (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997* (2001), S. 321-343.
- OSWALD, Victor A, jr.: Full Fathom Five: Notes on Some Devices in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘, in: *The Germanic Review* 24 (1949), S. 274-278.
- OSWALD, Victor A, jr.: Thomas Mann and the Mermaid. A Note on Constructivistic Music, in: *Modern Language Notes* 65 (1950), S. 171-174.
- OSWALD, Victor A. jr.: Thomas Mann's ‚Doktor Faustus‘. The Enigma of Frau von Tolna, in: *The Germanic Review* 23 (1948), S. 249-253.
- PACHE, Walter: Blake's Seltsame Poesien. Bildzitat und Bildwirkung in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘, in: *Arcadia* 8 (1973), S. 138-155.
- PAULSEN, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen 1991.
- PETER, Hans-Armin: Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst. Bern 1929 (Sprache und Dichtung 43).
- PIKULIK, Lothar: Thomas Mann und die Renaissance, in: *Thomas Mann und die Tradition*. Hrsg. v. Peter Pütz. Frankfurt/M. 1971, S. 101-129.
- PLEBUCH, Tobias: Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘, in: RÖCKE (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997* (2001), S. 207-262.
- PONGS, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Bd. 3: Der symbolische Kosmos der Dichtung. Marburg 1969, S. 408-434, 463-494.
- POPE-HENNESSY, John: *The Portrait in the Renaissance*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1963. London/ New York 1966.

- PRATER, Donald A.: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. München 1995.
- PREIMESBERGER, Rudolf/ BAADER, Hannah/ SUTHOR, Nicola (Hrsg.): Porträt. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2).
- PUSCHMANN, Rosemarie: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Bielefeld 1983, S. 139ff.
- PÜTZ, Heinz Peter: Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963), S. 500-515.
- PÜTZ, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn 1963.
- PÜTZ, Peter: „Ein Ohren-, doch kein Augenschmuck“ – Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Hrsg. v. Maria Moog-Grünwald u. Christoph Rodiek. Frankfurt/M. u. a. 1989, S. 279-290.
- PÜTZ, Peter: Thomas Manns Wirkung auf die deutsche Literatur der Gegenwart, in: ARNOLD (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband Thomas Mann (1976), S. 135-145.
- RANKE, Winfried: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Köln 1986.
- REED, Terence James: Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 48-65.
- REED, Terence James: Meeting the Model. Christian Buddenbrook and Onkel Friedel, in: German Life and Letters, N.S., Jg. 46, Nr. 3 (Juli 1992), S. 207-211.
- REED, Terence James: The uses of tradition. 2nd edition. Oxford: Clarendon Press 1996.
- REENTS, Edo: Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption. Würzburg 1998 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 12; zugl. Diss., Münster 1995).
- REHBOCK, Theda: Thomas Mann – Friedrich Nietzsche, in: Die menschliche Individualität. Festschrift zum 85. Geburtstag von Herbert Cysarz. Hrsg. v. Karel Mácha. München: Minerva 1981 (Integrale Anthropologie 1), S. 29-76.
- REHFELD-KIEFER, Margarete: Grotteske Züge in der Personengestaltung des mittleren und späten Werkes Thomas Manns. Marburg/Lahn 1965 (Diss.).
- REHM, Walter: Thomas Mann und Dürer, in: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Festschrift für Friedrich Maurer zum 65. Geburtstag am 5. Januar 1963. Stuttgart 1963, S. 478-497.
- REICH-RANICKI, Marcel: Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart 1987.
- REICH-RANICKI, Marcel: Was halten Sie von Thomas Mann? 18 Autoren antworten. Stuttgart 1988.
- REINLE, Adolf: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich, München 1984.
- REISS, Gunter: „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns. München 1970.
- RENNER, Rolf Günter: Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann. München 1985.

- REQUADT, Paul: Jugendstil im Frühwerk Thomas Manns, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 40 (1966), S. 206-216.
- RITTER-SANTINI, Lea: Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“, in: Heinrich Mann 1871/1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973, S. 69-96.
- RÖCKE, Werner: Teufelsgelächter. Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der „Historia von D. Fausten“ (1587) und in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Ders. (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 187-206.
- RÖCKE, Werner (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997. Bern, Berlin u. a. 2001 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik; N.F., Bd. 3).
- ROTHENBERG, Klaus-Jürgen: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Zur Behandlung von Wirklichkeit in den „Buddenbrooks“. Köln, Wien 1969.
- RUNGE, Doris: Hetaera Esmeralda und die kleine Seejungfrau, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 391-403.
- RUNGE, Doris: Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann. Stuttgart 1998.
- RUSSELL, Frances: Dürer und seine Zeit. 1471-1528. Time-Life – Die Welt der Kunst. New York 1972, S. 142-145.
- RYCHNER, Max: Gestalten und Bezüge in den Romanen, in: Die Neue Rundschau 66 (1955), S. 261-277.
- SAARILUOMA, Liisa: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86).
- SANDBERG, Hans-Joachim: Suggestibilität und Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes, in: Nerthus, Nordisch-deutsche Beiträge Bd. III (1972), S. 119-163.
- SANDBERG, Hans-Joachim: Thomas Mann und Georg Brandes. Quellenkritische Beobachtungen zur Rezeption (un-)politischer Einsichten und zu deren Integration in Essay und Erzählkunst, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 285-306.
- SATONSKI, Dmitri: Thomas Mann als Repräsentant unseres Zeitalters, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.), Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche (1978), S. 28-52.
- SAUERESSIG, Heinz: Die Welt des Doktor Faustus. Personen und Landschaften in Thomas Manns Roman, in: Die Lesestunde 43 (1966), S. 72-75.
- SAUERLAND, Karol: „Er wußte noch mehr ...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Einfluß Adornos, in: Orbis Litterarum 34 (1979), S. 130-145.
- SCHÄFERMEYER, Michael: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4).
- SCHALLER, Angelika: „Und seine Begierde ward sehend“. Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns. Würzburg 1997 (Literatura 5).
- SCHEIFFELE, Eberhard: Spiel und Bekenntnis. Zur strukturalen Zwieschlächtigkeit von Thomas Manns Doktor Faustus, in: Ders.: Über die Rolltreppe. Studien zur

- deutschsprachigen Literatur; mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik. München 1999, S. 81-98.
- SCHER, Steven Paul: Kreativität als Selbstüberwindung – Thomas Manns permanente „Wagner-Krise“, in: Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Internationale Forschungen zur neueren deutschen Literatur. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung. Hrsg. v. Dietrich Papenfuß u. Jürgen Söring. Stuttgart u. a. 1976, S. 263-274.
- SCHERLISS, Volker: Zur Musik im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 113-151.
- SCHERRER, Paul/ WYSLING, Hans: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern, München 1967 (Thomas-Mann-Studien 1).
- SCHEYER, Ernst: Über Thomas Manns Verhältnis zur Karikatur und bildenden Kunst, in: Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Hrsg. von Georg Wenzel. Berlin, Weimar 1966, S. 143-169.
- SCHIFFER, Eva: Zwischen den Zeilen. Manuskriptänderungen bei Thomas Mann. Transkriptionen und Deutungsversuche. Berlin 1982.
- SCHLINK, Wilhelm: Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaft: stereo).
- SCHMIDT, Gérard: Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann. Wiesbaden 1976 (Studienreihe Humanitas Athenaeion).
- SCHMIDT, Jochen: Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt. Gerhard Kaiser zum 70. Geburtstag, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, Bd. 41 (1997), S. 125-139.
- SCHMITZ, Heinz-Gerd: Leverkühns Welt. Überlegungen zur Theorie der literarischen Fiktion, in: Orbis Litterarum 49 (1994), S. 1-18.
- SCHMOLL, J. A. (gen. Eisenwerth): Lenbach und die Photographie, in: Franz von Lenbach 1836-1904. München 1987.
- SCHNEIDER, Georg: Die Schlüsselliteratur. 3 Bde. (Bd. I: Das literarische Gesamtbild; Bd. II: Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen; Bd. III: Entschlüsselung ausländischer Romane und Dramen). Stuttgart 1951.
- SCHNEIDER, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst. Köln 1992.
- SCHNEIDER, Peter-Paul: „... wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muß ...“ Die bislang unbekannte Antwort Heinrich Manns auf Thomas Manns Abrechnungsbrief vom 5. Dezember 1903, in: BARTL u. a. (Hrsg.), „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 231-253.
- SCHNEIDER, Wolfgang: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19).
- SCHNEIDER-PHILIPP, Sybille: Überall heimisch und nirgends. Thomas Mann – Spätwerk und Exil. Bonn 2001 (Studien zur Literatur der Moderne 27).
- SCHOMERS, Walter: Serenus Zeitblom und die Ideen von 1914. Essays. Würzburg 2002.
- SCHOEPS, Hans-Joachim: Bemerkungen zu einer Quelle des Romans „Doktor Faustus“ von Thomas Mann, in: Zeitschrift für Religions- und Zeitgeschichte, Bd. 22, Nr. 4 (1970), S. 324-355.
- SCHOPENHAUER, Arthur: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich 1988.

- SCHRÖTER, Klaus (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von K. Schröter. Hamburg 1969 (Thomas-Mann-Studien 22).
- SCHRÖTER, Klaus: Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1964 (27. Aufl., überarb. Neuausgabe 1995).
- SCHULZE, Matthias: Immer noch kein Ende. Wagner und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 13 (2000), S. 195-218.
- SCHWARBERG, Günter: Es war einmal ein Zauberberg. Eine Reportage aus der Welt des deutschen Zauberers Thomas Mann. Hamburg 1996.
- SCHWARZ, Egon: Die jüdischen Gestalten in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2 (1989), S. 79-101.
- SCHWEIKHART, Gunter (Hrsg.): Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Köln 1998 (Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 2).
- SCHWÖBEL, Christoph: „... alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm ...“. Theologisches in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ (1998), S. 153-178.
- SEIDLIN, Oskar: Doktor Faustus reist nach Ungarn. Notiz zu Thomas Manns Altersroman, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch 1 (1983), S. 187-204.
- SEIWERT, Elvira: Beethoven-Szenarien. Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Adornos Beethoven-Projekt. Stuttgart, Weimar 1995 (zugl. Diss., Kassel 1993), S. 201-211.
- SHEARMAN, John: Portraits and Poets, in: Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance. Princeton 1988, S. 108-148.
- SOMMER, Andreas Urs: Der mythoskritische „Erasmusblick“. „Doktor Faustus“, Nietzsche und die Theologen, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 61-71.
- SONTHEIMER, Kurt: Thomas Mann und die Deutschen. München 1961.
- SPANGENBERG, Eberhard: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981. München 1982.
- SPIES, Johann (Hrsg.): Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler (1587). Kritische Ausgabe. Stuttgart 1988.
- SPRECHER, Thomas: Felix Krull und Goethe. Thomas Manns „Bekenntnisse“ als Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“. Frankfurt/M. u. a. 1985 (Europäische Hochschulschriften I/841).
- SPRECHER, Thomas: Hans Wysling/Yvonne Schmidlin (Hrsg.): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, in: Thomas Mann Jahrbuch 8 (1995), S. 305-313 [Rezension].
- SPRECHER, Thomas: „Mussische Verschmelzungen“. Der Maler Hermann Ebers und Thomas Manns „Josephs“-Roman, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 235-239.
- SPRECHER, Thomas: Tabellarischer Überblick zur Entstehung des „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ (1998), S. 211-218.
- SPRECHER, Thomas: Thomas Mann in Zürich. München 1992.
- SPRECHER, Thomas: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Davoser Revue, Jg. 71, Nr. 2 (1996), S. 29-38.

- SPRECHER, Thomas: „Une promesse du bonheur“. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 10. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. München 1996, S. 147-178.
- SPRECHER, Thomas: Zur Entstehung des „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ (1998), S. 9-32.
- SPRECHER, Thomas/ GUTBRODT, Fritz: (Hrsg.): Die Familie Mann in Kilchberg. Zürich 2000.
- STÄHR, Susanne: Von unserem Fleisch und Blut. Der „Faust“-Mythos und die Musikgeschichte, in: Mythen der Musik. Essays zu den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1999. Wabern-Bern 1999, S. 132-158.
- STEEN, Inken: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 2001 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 105; zugl. Diss., Tübingen 2001).
- STEINER, Wendy: The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting, in: Semiotica, Bd. 21 (1977), S. 111-119.
- STERNBERGER, Dolf: Deutschland im „Doktor Faustus“ und „Doktor Faustus“ in Deutschland, in: BLUDAU u. a. (Hrsg.): Thomas Mann 1875 – 1975 (1977), S. 155-172.
- STOUPY, Joëlle: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adalbert von Chamisso, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 99-112.
- STOUT, Harry L.: Lessing's Riccaut and Thomas Manns Fitelberg, in: German Quaterly, Jg. 36, Nr. 1 (Januar 1963), S. 24-30.
- STRESAU, Hermann: Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt/M. 1963.
- STROBEL, Jochen: Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns. Dresden 2000 (Arbeiten zur Neueren Deutschen Literaturwissenschaft; zugl. Diss., Dresden 1997).
- SZEMERE, Samuel: Kunst und Humanität. Eine Studie über Thomas Manns ästhetische Ansichten. Berlin 1966.
- TEBBEN, Karin: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt“. Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904 – „Gabriele Reuter“, in: Thomas Mann Jahrbuch 12 (1999), S. 77-97.
- THOMAS MANN UND MÜNCHEN. Fünf Vorträge von Reinhard Baumgart, Joachim Kaiser, Kurt Sontheimer, Peter Wapnewski, Hans Wysling. Frankfurt/M. 1989.
- TILLICH, Paul: Aus den Materialien zum „Doktor Faustus“. Paul Tillichs Brief an Thomas Mann vom 23.5.43, in: Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft, Nr. 5 (1965), S. 48-52.
- VAGET, Hans Rudolf: Amazing Grace. Thomas Mann, Adorno, and the Faust Myth, in: Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth. Edited by Reinhold Grimm and Jost Hermand. Monatshefte, Occasional Volume Number 5 (1987), S. 168-189.
- VAGET, Hans Rudolf: Auf dem Weg zur Repräsentanz. Thomas Mann in Briefen an Otto Grautoff (1894-1901), in: Die Neue Rundschau 91 (1980), S. 58-82.
- VAGET, Hans Rudolf: Die literarischen Anfänge Thomas Manns in „Gefallen“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 (1975), S. 235-253.

- VAGET, Hans Rudolf: Frau von Tolna. Agnes E. Meyer und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Zeitgenossenschaft. Zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. a. Frankfurt/M. 1987, S. 140-153.
- VAGET, Hans Rudolf: Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Lichte unserer Erfahrung, in: RÖCKE (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 – 1997 (2001), S. 11-34.
- VAGET, Hans Rudolf: „Germany: Jekyll and Hyde“. Sebastian Haffners Deutschlandbild und die Genese von „Doktor Faustus“, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 249-271.
- VAGET, Hans Rudolf (Hrsg.): Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. Frankfurt/M. 1999.
- VAGET, Hans Rudolf: Kaisersaschern als geistige Lebensform. Zur Konzeption der deutschen Geschichte in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Bern, München 1977, S. 200-235.
- VAGET, Hans Rudolf: „Salome“ und „Palestrina“ als historische Chiffren. Zur musikgeschichtlichen Codierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 69-82.
- VAGET, Hans Rudolf: Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1984.
- VAGET, Hans Rudolf: Thomas Mann und der deutsche Widerstand. Zur Deutschland-Thematik im „Doktor Faustus“, in: Exil und Widerstand. Hrsg. v. Claus-Dieter Krohn u. a. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. München 1997 (Exilforschung 15), S. 88-101.
- VOGEL, Harald: Die Zeit in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Eine Untersuchung zur polyphonen Zeitstruktur des Romans, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973), S. 511-536.
- VÖLKER, Klaus: Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen, in: Faust. Ein deutscher Mann. Veränd. u. erw. Neuauflage. Berlin 1991, S. 184-198.
- VOSS, Lieselotte: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen 1975 (Studien zur Deutschen Literatur 39).
- WAETZOLDT, Wilhelm: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
- WAETZOLDT, Wilhelm: Dürer und seine Zeit. 6. Auflage. Zürich, München 1950 (1. Auflage Leipzig 1932).
- WALDMANN, Emil: Das Bildnis im 19. Jahrhundert. Berlin 1921.
- WARBURG, Aby: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità, in: Ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. v. Dieter Wuttke (3., durchges. und durch ein Nachwort erg. Aufl.). Baden-Baden 1992 (Saecula Spiritalia 1).
- WEHRMANN, Harald: „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt“. Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus“ eine dodekaphonische Struktur zu geben, in: Die Musikforschung, Jg. 46, Nr. 1 (1993), S. 83-92.

- WEHRMANN, Harald: Thomas Manns „Doktor Faustus“. Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans. Frankfurt/M. u. a. 1988 (Europäische Hochschulschriften I/979).
- WEIGAND, Hermann: Zu Thomas Manns Anteil an Serenus Zeitbloms Biographie von Adrian Leverkühn, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51 (1977), S. 476-501.
- WEISS, Walter: Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration. Düsseldorf 1964 (Beihefte zur Zeitschrift „Wirkendes Wort“ 13).
- WERNER, Renate: „Cultur der Oberfläche“. Anmerkungen zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Manns, in: Fin de siècle. Hrsg. v. BAUER/ HEFTRICH/ KOOPMANN. Frankfurt/M. 1977, S. 609-641.
- WICH, Joachim: Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F., Bd. 16 (1975), S. 257-275.
- WIEGAND, Helmut: Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk. Frankfurt/M. 1982 (Frankfurter Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte 1).
- WILKINS, Eithne: Gestalten und ihre Namen im Werk Robert Musils, in: Text + Kritik Nr. 21/22: Robert Musil (1968) S. 48-58.
- WILLEMS, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 103).
- WILPERT, Gero von: Die Rezeptionsgeschichte, in: MOULDEN/ WILPERT (Hrsg.): Buddenbrooks-Handbuch (1988), S. 319-342.
- WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989.
- WIMMER, Ruprecht: „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“ Richard Wagner in Thomas Manns Doktor Faustus, in: GOCKEL/ WIMMER (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann (1993), S. 49-68.
- WIMMER, Ruprecht: „... mit dem Herausgeber und Vollstrecker nach Gutdünken umgehen möchten“. Gedanken zu einer Edition des „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 10 (1997), S. 187-202.
- WINSTON, Richard: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers. 1875-1911. München, Hamburg 1985.
- WISSKIRCHEN, Hans: Die Familie Mann. Reinbek bei Hamburg 1999 (Rowohlts Monographien 50630).
- WISSKIRCHEN, Hans: Die frühe Rezeption von Thomas Manns „Buddenbrooks“, in: BARTL u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen ...“ (1998), S. 301-322.
- WISSKIRCHEN, Hans: Spaziergänge durch das Lübeck von Heinrich und Thomas Mann. Zürich, Hamburg 1996.
- WISSKIRCHEN, Hans: Verbotene Liebe. Das Deutschland-Thema im „Doktor Faustus“, in: WISSKIRCHEN/ SPRECHER (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen??“ (1998), S. 179-207.
- WISSKIRCHEN, Hans: Was tun die Fleischer plötzlich unter den Marktarkaden? Thomas Manns literarischer Umgang mit der Wirklichkeit am Beispiel Lübecks, in: EICKHÖLTER/ WISSKIRCHEN (Hrsg.): Buddenbrooks (2000), S. 100-109.

- WISSKIRCHEN, Hans: Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“. Bern 1986 (Thomas-Mann-Studien 6).
- WISSKIRCHEN, Hans/ SPRECHER, Thomas (Hrsg.): „Und was werden die Deutschen sagen?“ Thomas Manns Doktor Faustus. Eine Ausstellung des Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrums Lübeck und des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Lübeck 1998 (Buddenbrookhaus-Kataloge).
- WOLFF, Rudolf (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung. 2 Teile. Bonn 1983 (Sammlung Profile 4/5).
- WOLFF, Uwe: Thomas Mann. Der erste Kreis der Hölle. Der Mythos im „Doktor Faustus“. Stuttgart 1979 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 65).
- WOLLSCHLÄGER, Hans: Wiedersehen mit Dr. F. Beim Lesen in letzter Zeit. Göttingen 1997 (Göttinger Sudelblätter).
- WOODALL, Joanna (Hrsg.): Portraiture. Facing the subject. Manchester 1997.
- WYSLING, Hans: 25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck. Hrsg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Bern 1987 (Thomas-Mann-Studien 7), S. 370-380.
- WYSLING, Hans (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern, München 1975.
- WYSLING, Hans (Hrsg. zus. m. Marianne FISCHER): Dichter über ihre Dichtungen Bd. 14. Thomas Mann. (I) 1889-1917/ (II) 1918-1943/ (III) 1944-1955. München, Frankfurt/M. 1975/ 1979/ 1981.
- WYSLING, Hans: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. München 1974 (Thomas-Mann-Studien 3).
- WYSLING, Hans (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Zürich 1994.
- WYSLING, Hans: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge. Bern, München 1976.
- WYSLING, Hans: Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher, in: Thomas Mann Jahrbuch 4 (1991), S. 119-135.
- WYSLING, Hans: Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt, in: SCHERRER/ WYSLING (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (1967), S. 23-47.
- ZEDER, Franz: Studienratsmusik. Eine Untersuchung zur skeptischen Reflexivität des „Doktor Faustus“ von Thomas Mann. Frankfurt/M. u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften I/1512).
- ZIMMERMANN, Jürg: Repräsentation und Intimität. Zu einem Wertgegensatz bei Thomas Mann. Mit besonderer Berücksichtigung der Werke aus den Jahren vor und während des Ersten Weltkriegs. Zürich, München 1975.
- ZMEGAC, Viktor: Bemerkungen zu einigen poetologischen Texten Thomas Manns, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.): Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche (1978), S. 191-198.
- ZUCKERKANDL, Viktor: Die Musik des Doktor Faustus, in: Die Neue Rundschau 59 (1948), S. 203-214.
- ZWEIG, Stefan: Die Welt von Gestern. Frankfurt/M. 1970.

Anhang: Porträts im *Doktor Faustus*

Der folgende Überblick über die identifizierten Vorbilder und Modelle der Romanfiguren im *Doktor Faustus* umfasst sowohl konkrete Personen als auch historische Persönlichkeiten und bildliche Vorlagen. Nicht erfasst sind Freunde und Bekannte sowie Zeitgenossen Thomas Manns, die unter ihrem wirklichen Namen im Roman auftreten. Kursiv gesetzte Namen verweisen auf Fälle, in denen sich der Verdacht der Porträtierung als nicht haltbar erwiesen hat. Diese Aufstellung erhebt weder Anspruch auf Vollständigkeit, noch ist sie im Sinne einer „Entschlüsselungsliste“ misszuverstehen.

Name	Erstnennung im DF (Seite)	Quelle/ Vorbild/ Modell	Quelle für Name
Breisacher, Chaim	15	Oskar Goldberg Oswald Spengler	
Bullinger	268	Wilhelm Buller	Heinrich Bullinger (1504-1575, schweizer. Reformator)
Capercaillie	354		engl. „Auerhahn“
Cimabue, Luca	55		Luca Cimabue (1240/45-1302, florent. Maler)
Fitelberg, Saul	526	Saul Colin, Agent aus N. Y.	Vorname „Saul“ Grzegorz Fitelberg (1879-1953, poln. Komponist u. Dirigent)
Gleichen-Rußwurm, Baron von	268	Carl Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm	
Godeau, Marie	236	Marie Laurencin (-> Strawinski) Katia Mann	Vorname „Marie“
Holzschuher, Gilgen	482	Erwin Panofsky Heinrich Wölfflin Wilhelm Waetzoldt	„Hieronymus Holzschuher“ (Dürer)
Institoris, Dr. Helmut	381	Josef Löhr	Heinrich Institoris („Hexenhammer“)
Knöterich, Konrad und Natalia	264	Eugen und Julia Knözinger	
Kranich, Dr.	264	Georg Habich Erich von Kahler	
Kretschmar, Wendell	61	Theodor W. Adorno Herrmann Hans Wetzler (dt.-amerik. Komponist)	Hermann Kretschmar (Musikforscher und -pädagoge) August Ferdinand Kretschmar („Genossenschaft deutscher Tonsetzer“)
Kridwiß, Sixtus	469	Emil Preetorius	Assoziation: „kreideweiß werden“
Kumpf, Ehrenfried	128	Martin Kähler Martin Luther Clemens Brentano	

Name	Erstnennung im DF (Seite)	Quelle/ Vorbild/ Modell	Quelle für Name
Leverkühn, Adrian	9	Friedrich Nietzsche Richard Wagner Albrecht Dürer Anton Webern Alban Berg Hugo Wolf <i>Arnold Schönberg</i> Thomas Mann „Schmerzmann“ (Dürer)	August Leverkühn „lebe kühn“ (Nietzsche) Ariadne-Mythos (Kérenyi) [= Anagramm!] Kaiser Hadrian Don Adriano de Armado (Shakespeares „Love’s Labour’s Lost“)
Leverkühn, Elsbeth	19	„Bildnis einer Deutschen in Venedig“ (Dürer)	
Leverkühn, Jonathan	19	„Melanchthon“ (Dürer)	
Nackedey, Meta	416	Ida Herz Caroline Newton Käte Hamburger	Meta von Salis
Nonnenmacher	126	Friedrich Schleiermacher	Friedrich Schleiermacher
Nottebohm	436	Walter Geffken	Martin Gustav Nottebohm (1817-1882, dt. Musikforscher [Beethovens Skizzenbücher])
Rodde, Frau Senator	260	Julia Mann (geb. da Silva Bruhns)	
Rodde, Clarissa	262	Carla Mann	
Rodde, Ines	262	Julia Löhr (geb. Mann)	
Rosenstiel, Kunigunde	416	Meta von Salis Ida Herz	
Scheurl, Jeannette	268	Annette Kolb	Scheurl-Wappen (Entwurf v. Dürer)
Schildknapp, Rüdiger	116	Hans Reisiger	„der ‚Reisige‘“
Schleppfuß, Eberhard	133	Joseph Goebbels	
Schneidewein, Nepomuk „Echo“	18	Frido Mann	
„Schriftsteller“	453	Bruno Frank <i>Otto Zarek</i>	
Schweigstill, Else	39	Fr. Schweighardt (Bäuerin i. Polling)	
Schwerdtfeger, Rudolf	236	Paul Ehrenberg	
Spengler, Baptist	264		Oswald Spengler Lazarus Spengler (1479-1534, Theologe) Baptist Scherer
Tolna, Frau von	518	Cosima Wagner Nadeshda v. Meck (-> Tschaikowski) Irene von Hatvány Caroline Newton Agnes E. Meyer	Karl Tolnay (1899-1981, ungar. Kunsthistoriker [Michelangelo-Spezialist])

Name	Erstnennung im DF (Seite)	Quelle/ Vorbild/ Modell	Quelle für Name
Unruhe, Dr. Egon	482	Edgar Dacqué	Friedrich Franz von Unruh (1893-1986, Offizier u. Schriftsteller) Fritz von Unruh (1885-1970, pazifistischer Schriftsteller)
Vogler, Prof. Georg	482	Joseph Nadler	Georg Joseph Vogler (1749-1814, dt. Theologe, Komponist u. Musikologe)
Zeitblom, Dr. Serenus	13	Friedrich Nietzsche Paul Deussen Franz Overbeck <i>Kuno Fiedler</i> <i>Ernst Bertram</i> Willem de Boer (Viola d'amore) Thomas Mann	Bartholomäus Zeitblom (1455-1518, Maler) Assoziationen: Zeit, Blei (schwer) Sören Kierkegaard
Zeitblom, Helene (geb. Ölhafen)	18		Helena (Goethes <i>Faust</i>)
Zeitblom, Wolgemut	14		„Michael Wolgemut“ (Dürer)
Zink, Leo	264	Leo Putz Franz Blei	Vorname „Leo“ Zink n Blei
Zur Höhe, Daniel	483	<i>Stefan George</i> <i>Karl Wolfskehl</i> Ludwig Derleth	Assoziation: „die Höhe“