

THOMAS-MANN-STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM THOMAS-MANN-ARCHIV
DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE
IN ZÜRICH

SECHSUNDVIERZIGSTER BAND



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

THOMAS MANN'S
DOKTOR FAUSTUS –
NEUE ANSICHTEN,
NEUE EINSICHTEN

HERAUSGEGEBEN VON HEINRICH DETERING,
FRIEDHELM MARX UND THOMAS SPRECHER



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main 2013
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf Alster Werkdruck der Firma Geese, Hamburg,
alterungsbeständig nach ISO 9706.

Satz: Marion Juhas, Aschaffenburg
Druck: Wilhelm & Adam, Heusenstamm
Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim

Printed in Germany

ISSN 0563-4822

ISBN 978-3-465-03813-9

INHALT

Vorbemerkung	9
HERBERT LEHNERT: Kaisersaschern auf der Flucht vor der Modernität	11
GÜNTER NIGGL: Zum Verhältnis von Künstlerleben und deutscher Geschichte in Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i>	33
THOMAS SPRECHER: <i>Doktor Faustus</i> – eine „offene Wunde“	49
HELMUT KOOPMANN: Über das Böse. Ein Versuch	63
MICHAEL NEUMANN: Der Humanist auf dem Domberg oder Thomas Mann und das Katholische	77
EVA SCHMIDT-SCHÜTZ: Der Epilog im Himmel – <i>Der Erwählte</i> , <i>Doktor Faustus</i> und die Gnade der Absolution	97
ULRICH KARTHAUS: Teuflische Gestalten aus Kaisersaschern. Zur Figurenkomposition und einigen Motiven des <i>Doktor Faustus</i>	111
MANFRED DIERKS: Die Figur des Dr. Unruhe im Kridwiß-Kreis und die „neue Wissenschaft“ nach dem Kriege	133
DIETER BORCHMEYER: Warum stottert Wendell Kretzschmar?	153
STEPHAN STACHORSKI: Verteidigung des „Fugengewichts“	159
YAHYA ELSAGHE: Das Grammophon des Fabrikanten Bullinger im Kontext des Gesamtwerks	167
DIRK HEISSERER: Vertauschte Orte. <i>Doktor Faustus</i> in München ...	193
HANS WISSKIRCHEN: Der <i>Doktor Faustus</i> als Roman des Endes. Zur Verschränkung von Ästhetik und Zeitgeschichte bei Thomas Mann	205

HANS RUDOLF VAGET: „Etwas wahrhaft Ergreifendes“. Thomas Manns Beziehung zu Roger Sessions	219
KLAUS BOHNEN: Ein „verzweifelter Humorist“. Villy Sørensens Rezeption von Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i>	231
Siglenverzeichnis	241
Thomas Mann: Werkregister	245
Personenregister	247

Ruprecht Wimmer zum 70. Geburtstag

Vorbemerkung

Vor 70 Jahren begann Thomas Mann mit der Arbeit am *Doktor Faustus*. Es ist der Roman, der am meisten Federn in Bewegung gesetzt hat – über keines seiner Werke haben seither weltweit so viele so viel nachgedacht. Was auch heißt, dass man mit diesem Roman nicht fertig wird: Das Gespräch geht weiter. Im Jahr 2007 hat Ruprecht Wimmers fulminante Edition des *Doktor Faustus*, im Rahmen der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (GKFA) erschienen, der Diskussion eine neue Grundlage gegeben. Sie war auch der Anlass zu diesem Buch, das Äußerungen zu Thomas Manns großem Alterswerk versammelt. Ihre Perspektive ist durchaus heterogen, der Anspruch aber gleich: neue Einblicke zu verschaffen. So möge der Band, den die Herausgeber mit Dank und Respekt Ruprecht Wimmer widmen, der Thomas-Mann-Forschung frische Impulse geben.

Allen Autoren sei sehr herzlich für ihre Beiträge gedankt, Maren Ermisch für die umsichtige Redaktion, Laura Ott für die Erstellung der Register sowie dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich für die Aufnahme in die Reihe der Thomas-Mann-Studien.

Im Frühjahr 2013

Heinrich Detering
Friedhelm Marx
Thomas Sprecher

Herbert Lehnert

Kaisersaschern auf der Flucht vor der Modernität

Adrian Leverkühns neue Musik, inspiriert durch den Rausch der kranken Gehirn-Affektion, soll die Sterilität der indifferenten Moderne durchbrechen,¹ denn der deutsche Tonsetzer hält die moderne gottlose Welt für steril, weil in ihr alles gleich gültig, also gleichgültig ist. Kann ein Durchbruch durch die sterile Gleichgültigkeit der Anbruch einer besseren Modernität sein? Eine Befreiung? Braucht es Syphilis und den Teufel, um das befreiend Neue zu komponieren? Transzendiert die neue Musik die deutsche Katastrophe von 1933 bis 1945, mit der die fiktive Biographie Leverkühns so eng verbunden ist?² Leverkühns Hauptwerke sind über pessimistische Texte komponiert: ein Oratorium über den Weltuntergang und eine Kantate, in der Faust vom Teufel geholt wird. Diesen Pessimismus drückt Leverkühn in einer neuen musikalischen Ordnung aus. Sein Sinn für Ordnung ist ein Leitmotiv des Romans. „[S]ogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine“ (10.1, 104) äußert der Komponist als von einer frühen Anregung für seine Kompositions-Methode die Rede ist, der Musik des deutsch-amerikanischen Sektierers Beißel. Auf Beißel, den „Schulmeister des Objektiven und der Organisation“ kommt Leverkühn zurück, wenn er seine Ideen über neue Komposition entwickelt: „Einen Systemherrn brauchten wir, [...] genial genug, das Wiederherstellende, ja, das Archaische mit dem Revolutionären zu verbinden“ (10.1, 276). Der Begriff „Systemherr“ und die Verbindung des Archaisch-Konservativen mit dem Revolutionären klingen autoritär und elitär, eher nach totalitärem Zwang als nach dem Ausbruch aus einer Sterilität, die alle bedrängt hat und befreien sollte. Der Gesprächspartner Zeitblom bemerkt, was Leverkühn da entwerfe, habe „etwas sehr Deutsches“ (10.1, 277). Der deutsche Charakter von Leverkühns neuer musikalischer Ordnung kann im Kontext des *Doktor Faustus* nur kritisch gemeint sein.

¹ In *Die Entstehung des Doktor Faustus* spricht Thomas Mann von dem „Grundmotiv“ des Buches: „die Nähe der Sterilität“ (19.1, 455).

² Siehe dazu: Hans Rudolf Vaget: „German“ Music and German Catastrophe: A Re-Reading of „Doktor Faustus“, in: *A Companion to the Works of Thomas Mann*, hrsg. von Herbert Lehnert und Eva Wessell, Rochester, NY: Camden House 2004, S. 221–244. Eine frühere deutsche Version von Vagets Interpretation: 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. von Wolfgang Paulsen, Bern und München: Francke 1977, S. 200–235.

Das Deutsche ist im Roman Bild geworden in der Stadt Kaisersaschern, Zeitbloms Heimat, in der Leverkühn seine Bildung erwarb. Leverkühns Musiklehrer, der Deutsch-Amerikaner Kretzschmar, charakterisiert die Stadt als „altdeutschen Marktflecken[]“ (10.1, 109). Sie liegt geographisch an der Stelle Naumburgs, der Stadt, in der Nietzsche aufwuchs. Thomas Mann stattete sie mit Zügen größerer deutscher Städte aus: das Haus, in dem Adrian Leverkühn in seiner Schulzeit wohnt, hat als Vorbild das Nürnberger Dürer-Haus (10.2, 231), Bürgerhäuser mit „überhängenden Stockwerken“ (10.1, 57) lassen sich auf das Frankfurter Goethehaus beziehen. Die „Gesellschaft für gemeinnützige Tätigkeit“, in der Wendell Kretzschmar seine Vorträge hält, ist in Lübeck zu Hause. Kaisersaschern hat Züge von Nürnberg, Frankfurt, Naumburg und Lübeck, Städte der deutschen Bildung, verbunden mit den Namen Dürer, Goethe, Nietzsche und der Brüder Mann.³

Wenn Zeitblom seine Heimatstadt beschreibt, dann spricht er „lieber in der Vergangenheit“ (10.1, 57). Kaisersaschern scheint keine Zukunft zu haben, kaum in der Gegenwart zu leben. Zeitblom lokalisiert die Stadt „im Herzen der Luther-Gegend“ (10.1, 18). Luther und seine Reformation waren für Thomas Mann lange ein deutsches Phänomen der Neuzeit gewesen, auf das er stolz war. Das hatte sich geändert. Luther sei, erklärte er in seiner Rede *Deutschland und die Deutschen*, die während der Niederschrift des *Doktor Faustus* 1945 entstand, „nach Denkungsweise und Seelenform zum guten Teil ein mittelalterlicher Mensch“ gewesen, der sich „Zeit seines Lebens mit dem Teufel herumschlug“ (Ess V, 263). Das alte Deutsch, das Thomas Mann aus dem Volksbuch und aus Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* entnahm, wird im Text immer wieder auf den Teufel bezogen.⁴ In der Rede *Deutschland und die Deutschen* bezog Thomas Mann die Ursprünge der deutschen Katastrophe, die 1945 zu Ende ging auf die „Geschichte der deutschen ‚Innerlichkeit‘“ (Ess V, 279), auf die Romantik, die Goethe für krank erklärt hatte. Das sei schmerzlich, für den, „der die Romantik liebt bis in ihre Sünden und Laster hinein“ (Ess V, 278). Damit meinte der Redner sich selbst. *Deutschland und die Deutschen* ist harte Selbstkritik.⁵

Die romantische Stadt Kaisersaschern hat ihren Namen von dem Grab Otto III., das der Roman in den Kaisersascherner Dom verlegt. Thomas Mann mag Otto III. zuerst in der Ballade *Klaglied Kaiser Otto des Dritten*

³ Vaget 1977 (zit. Anm. 2), 217 erklärt die mythische Bedeutung Kaisersascherns aus dem Gedankenkreis von Josef Nadler.

⁴ Siehe Ruprecht Wimmer: Der Herr Facis et (non) Dicis. Thomas Manns Übernahmen aus Grimmelshausen, in: TM Jb 3, 1990, 14–49, hier: 14–36.

⁵ Siehe Hans Rudolf Vaget für den Wechsel von Thomas Manns Deutschlandbild während des Exils: „Germany: Jekyll and Hyde“. Sebastian Haffners Deutschlandbild und die Genese von „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, hrsg. von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt/Main: Klostermann 1991, S. 249–271 und ders.: Thomas Mann und der deutsche Widerstand. Zur Deutschland-Thematik im „Doktor Faustus“, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, 15 (1997), München: edition text + kritik, S. 88–101.

von August von Platen begegnet sein,⁶ wo Otto seine unerfüllten Träume beklagt. Otto III. wurde in der Zeit des Wilhelminismus in der Zeitschrift *Die Zukunft* mehrmals genannt. Deren Herausgeber und prinzipieller Autor, Maximilian Harden, hielt Otto III. dem Kaiser Wilhelm als abschreckendes Beispiel vor, als einen gefährlichen Schwärmer, der über ein antikisch-theokratisches Römerreich herrschen wollte, was kläglich misslungen war.⁷ Harden warnte seinen Kaiser-Feind vor falschen und gefährlichen Ansprüchen.⁸ Thomas Mann wurde wieder an Otto III. erinnert, als er mit Erich von Kahler im Schweizer Exil und in Princeton über Deutschland sprach.⁹ Kahler erwähnt Otto III. in seinem Buch *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*,¹⁰ das 1937 in der Schweiz erschienen war. Das Buch handelt von dem „Einander Verfehlen von Deutschtum und Europa“, das von Katastrophe zu Katastrophe geführt habe und diesen Erdteil allmählich zugrunde zu richten drohe.¹¹ Im Roman nennt Zeitblom Otto, der sein Leben lang schamvoll unter seinem Deutschtum gelitten habe, das „Musterbeispiel deutscher Selbst-Antipathie“ (10.1, 57). Die Asche Kaiser Ottos im Dom repräsentiert ein politisch versagendes, seiner selbst ungewisses Deutschland.

Nicht nur das Kaisergrab repräsentiert Vergangenheit. Treulich konservierte Handschriften von Zaubersprüchen, Bürgerhäuser und Kirchen, mit Katzenköpfen gepflasterte Plätze stellen, wie Zeitblom schreibt, „für das Lebensgefühl die ununterbrochene Verbindung mit der Vergangenheit her, mehr noch, es [das Stadtbild Kaisersascherns; HL] scheint jene berühmte Formel der Zeitlosigkeit, das scholastische Nunc stans an der Stirn zu tragen“ (10.1, 57). Das stehende Jetzt verweist auf Schopenhauer, der die „Formel“ in seinem Essay *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich* zitiert.¹² Das Alter der Stadt, schreibt Zeitblom, sei

⁶ Darauf weist Vaget 1977 (zit. Anm. 2), 218 hin.

⁷ Maximilian Harden: König Phaeton, in: *Die Zukunft*, I, 15.10.1892, Berlin: Georg Stilke, S. 132–136, hier: 134; ders.: Heimdall, in: ebd., IV, 23.9.1893, S. 577–585, hier: 583; ders.: Dat is Wilhelm, in: ebd., VI, 3.3.1894, S. 389–395, hier: 392.

⁸ Harden verteidigte ursprünglich Bismarck-Deutschland. Später, nach 1905, befürwortete er die deutsche Macht-Expansion. Seit 1906, seit seinem Kampf gegen Philipp Eulenburg wurde Thomas Mann kritischer gegen Harden.

⁹ Vgl. Vaget 1977 (zit. Anm. 2), 218–221, der Otto III. als Symbol des mittelalterlichen Universalismus positiv im Sinne von Thomas Manns Gegnerschaft gegen den Nationalsozialismus deutet. Er verbindet damit Zeitbloms Sicht von Otto III. als Muster der deutschen Selbst-Antipathie.

¹⁰ Erich von Kahler: *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*, Zürich: Europa 1937, S. 350–353.

¹¹ Ebd., 5. Siehe dazu: Hans Rudolf Vaget: Erich Kahler, Thomas Mann und Deutschland. Eine Miscelle zum „Doktor Faustus“, in: *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Richard Fisher, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1995 (= *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 52), S. 509–518.

¹² Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, Bd. II, S. 626.

„Vergangenheit als Gegenwart, eine von Gegenwart nur überlagerte Vergangenheit“ (10.1, 58), eine romantisierte Gegenwart. Geistesgestörte Sonderlinge, die in der Stadt herumlaufen, verweisen auf groteske mittelalterliche Phänomene, so dass man mittelalterliche Kinder-Kreuzzüge und Veitstänze in Kaisersaschern hätte erwarten können, wenn die moderne Polizei es nicht hinderte (10.1, 57–61). Die Polizei habe jedoch stillgehalten, klagt Zeitblom, bei symbolischen Handlungen, die dem Geist der Neuzeit ins Gesicht schlagen, wie „Bücherverbrennungen und anderes“, woran er nicht rühren will (10.1, 58).

In der Rede *Deutschland und die Deutschen* erzählte Thomas Mann von Sonderlingen aus dem Lübeck seiner Kindheit. Sie stellten einen „altertümlich-neurotische[n] Untergrund“ dar, hängen gebliebene „Hysterie des [...] Mittelalters“ (Ess V, 263). Im Roman sollen die Sonderlinge Kaisersascherns durch „altertümlich-neurotische[] Unterteuftheit und seelische[] Geheimdisposition“ gekennzeichnet sein (10.1, 58). Kaisersaschern repräsentiert das deutsche „Seelentum[], bedroht von Versponnenheit, Einsamkeitsgift, provinzieller Eckensteherie, neurotischer Verstrickung, stillem Satanismus ...“ (10.1, 450). Kaisersaschern sei Heimat des Teufels, meint Leverkühn, als er mit dem Teufel im Gespräch ist. Der antwortet ihm: „Wenn du den Mut hättest, dir zu sagen: ‚Wo ich bin, da ist Kaisersaschern‘, gelt, so stimmte die Sache auf einmal [...]“ (10.1, 330). Leverkühn, Kaisersaschern und der Teufel gehören zusammen. Des Teufels Worte: „Wo ich bin, ist [...]“ nahm Thomas Mann aus seiner lange unveröffentlichten Einleitung zu dem Text, den er *Tagebuchblätter* nannte, dann, um die autobiographische Einleitung gekürzt, *Ein Bruder* nennen wollte. Das ist der als *Bruder Hitler* bekannte Text,¹³ in dem Thomas Mann Hitler als eine „Erscheinungsform des Künstlertums“ (Ess IV, 308) anspricht: „Ein Bruder ... Ein etwas unangenehmer und beschämender Bruder [...] eine reichlich peinliche Verwandtschaft“ (Ess IV, 309). Mit: „Wo ich bin, ist Deutschland“ in der Einleitung zu *Tagebuchblätter* (Ess IV, 440) meinte Thomas Mann, seine Heimat sei in seinem Schreiben, in seinen Arbeiten. Auch der Text des *Doktor Faustus*, wenn er Leverkühn mit Kaisersaschern, der romantischen deutschen Stadt, identifiziert, bezieht seinen Autor ein. Solche fiktionalen Identifizierungen sind experimentell, spielerisch, wollen nicht in der historischen Wirklichkeit gelten. Das gilt für Zeitbloms Verdikt über Leverkühn anlässlich Leverkühns Abgang von seiner Schule in Kaisersaschern. Zeitblom bezweifelt rückblickend, dass „die Stadt der Hexen und Sonderlinge [...] und des Kaisergrabes im Dom“ seinen Freund jemals freigegeben habe. Daraus zieht er den Schluss: Leverkühn habe „kühne“ Musik geschrieben, aber „freie“ Musik war es nicht (10.1, 124 f.). Es war die Musik einer neuen Ordnung, die nicht befreien kann oder will.

¹³ Der Titel *Bruder Hitler* stammt von Leopold Schwarzschild, dem Herausgeber der Zeitschrift *Das Neue Tagebuch* (Paris), das die kürzere Fassung im März 1939 druckte.

Leverkühn verspricht sich von seiner musikalischen Ordnung

etwas zeitlich Notwendiges [...], etwas Remedurverheißendes in einer Zeit der zerstörten Konventionen und der Auflösung aller objektiven Verbindlichkeiten, kurzum einer Freiheit, die anfängt, sich als Me[h]ltau auf das Talent zu legen und Züge der Sterilität zu zeigen. (10.1, 277)

Freiheit für Leverkühn, „ein anderes Wort für Subjektivität“, neige immer zum dialektischen Umschlag. Die Freiheit erkenne „sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System – erfüllt sich darin, das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein“ (10.1, 277 f.). Letzteres werden die Leser ihm kaum abnehmen. Leverkühns neue Kunst verheißt Remedur von der Freiheit des Alles-Verstehens, Alles-Verzeihens, vom sterilen Nihilismus. Diese Kunst wendet sich gegen die Modernität.

„Modernität“ ist eine Perspektive, die von der europäischen Aufklärung inspiriert, die Welt nicht mehr in den traditionellen, religiös begründeten sozialen Schranken sehen will, die offen ist für wissenschaftliche Forschung und deren Ergebnisse, auch dann, wenn sie nicht zusammenpassen oder widersprüchlich sind. Die moderne Welt ist nur perspektivisch erkennbar: Erkenntnisse werden nur aus ihren eigenen Voraussetzungen begriffen, nicht der Metaphysik einer von einem persönlichen Gott geschaffenen und gelenkten Welt unterworfen. Der moderne Mensch misstraut aller absoluten Autorität. Weil diese nicht mehr gilt, ist Gott tot.

Der Begriff „Modernität“ muss immer von der Gegenwart her verstanden werden. Dagegen verstehe ich die künstlerische, literarische Bewegung des „Modernismus“ als einen spezifischeren Begriff, der historisch auf die Zeit von etwa 1890 bis etwa 1950 zu begrenzen ist. Thomas Manns schriftstellerische Laufbahn passt ganz hinein. Die Künstler des Modernismus sprachen zu der bildungsbürgerlichen Oberklasse der deutschen Gesellschaft, die sich im Zuge der Industrialisierung stark veränderte, aber an alt gewordenen Konventionen festzuhalten suchte. Die jungen Schriftsteller des Modernismus stießen sich an den bürgerlichen Zwängen, an der traditionellen biblisch begründeten Moral, die Nietzsche „Sklaven-Moral“ nannte, sie wollten eine freie Größe, einen neuen Bildungsadel, der sich vom alten Adels-Hochmut, vom Geld-Liberalismus und vom bürgerlichen Erfolgsstreben freihielt. Die Maler sollten nicht mehr daran gebunden sein, ein Abbild des Wirklichen zu liefern, der moderne Roman sollte der alten Moral nicht verpflichtet, vielmehr ein freies Spiel sein, dem Autor und Leser aus der Höhe zusahen. Jedoch kam diese Zukunftsaussicht nie ohne nostalgische Rückblicke auf die alte metaphysische Sicherheit aus, sei es, um das Neue zu unterscheiden, sei es aus Trauer um das Verlorene, sei es aus Angst, die metaphysische Sicherheit zu verlieren. Der Tod des alten Gottes verlockte Autoren des Modernismus dazu, Ersatzreligionen zu entwerfen oder anzudeuten.

Für den Erzähler Zeitblom gilt die alte Metaphysik noch. Zwar will er nicht dogmatisch sein: er hat seinen Katholizismus humanistisch in einen vagen Sinn für das Unendliche abgewandelt (10.1, 132), und er verachtet die Theologie als Wissenschaft (10.1, 132–137), aber er glaubt an einen persönlichen Gott. Auf einer der ersten Seiten hatte er seinem „in Gott ruhenden“ Freund das Seelenheil gewünscht: „o möge es so sein“ und das bestätigend wiederholt (10.1, 12). Sein Gott kann annehmen und verdammen, ist der traditionelle persönliche Gott. Zeitblom findet ihn mit seinem Humanismus vereinbar. Eine Figur wie Zeitblom muss auch im modernen Roman erlaubt sein, sogar in der Rolle des Erzählers, wenn der Glaube der Figur perspektivisch dargestellt wird, das heißt, wenn die Darstellung nur die Perspektive eines gläubigen Menschen in der modernen Welt entwickelt, keine Autorität darüber hinaus beansprucht.

Über seine Intention, den Erzähler zwischen sich und die Hauptfigur einzuschalten, schreibt Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus*:

Das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen, war an sich eine komische Idee, entlastend gewissermaßen, denn es erlaubte mir, die Erregung durch alles Direkte, Persönliche, Bekenntnishafte, das der unheimlichen Konzeption zu Grunde lag, ins Indirekte zu schieben und sie in der Verwirrung, dem Händezittern jener bangen Seele travestierend sich malen zu lassen. (19.1, 430)

Zeitblom sollte „das Dämonische“ entlasten, den Teufelsbund. Dieses Dämonische sei etwas „Persönliches“ und „Bekenntnishafte“. Deutlicher noch drückte Thomas Mann sich am 1. Januar 1946 im Tagebuch aus: „Wieviel enthält der ‚Faustus‘ von meiner Lebensstimmung. [...] Im Grunde ein radikales Bekenntnis.“ Das Bekenntnis geht an die Wurzel, an Thomas Manns ursprünglichen Impetus zum Schreiben. Der wendete sich gegen die bürgerlichen Zwänge, wie sie sich in der Geldwirtschaft gebildet hatten, gegen eine erstarrte Moral, suchte nach einer Weltanschauung, die ohne die alte metaphysische Sicherheit einer von Gott gelenkten Welt auskam. Jedoch nicht ohne den Rückblick auf die metaphysisch gesicherte Vergangenheit.

Zeitbloms Gottgläubigkeit vertritt diesen nostalgischen Hintergrund. Wenn der Autor ihn schreiben lässt, er habe seinen Freund geliebt und wenig gefragt, ob er „im mindesten mir das Gefühl zurückgäbe“ (10.1, 15), dann will er ihn nicht als starke Person sehen lassen. Seine schlichtere Geistesform ermöglicht Zeitblom, Leverkühns Hochmut mitzulieben (10.1, 103 f.). Seinen Widerspruch, als Leverkühn den Humanismus von *Love's Labour Lost* verspottet, stellt er zurück, weil er für Leverkühn „Bewunderung und Sorge“ trägt und fügt hinzu: „ist das nicht beinahe die Definition der Liebe?“ (10.1, 318) Anders als der kalte Leverkühn, dessen kreative Intelligenz Liebe nicht aufkommen lässt (10.1, 106), kann Zeitblom seine human-gläubige

Intelligenz mit Liebe verbinden. Der Autor erlaubt ihm kein überlegenes Bewusstsein, lässt ihn vielmehr vor seinem großen Freund in Bewunderung einknicken.

Zeitblom entwickelt während des Schreibens noch eine andere Perspektive, die des inneren Emigranten, der sich dem Nationalsozialismus gegenüber distanziert verhält und aus dieser Sicht das Ende des europäischen Krieges miterlebend darstellt. Die Leser sollen die Biographie Leverkühns auf die Niederlage des nationalsozialistischen Deutschlands von 1943 bis zum Mai 1945 beziehen.¹⁴ Zeitbloms Deutung des Kriegsausgangs ist anfangs die eines in innerer Emigration lebenden Deutschen, sie nähert sich schrittweise immer mehr der des Autors.

Ist er mit seinem Gebet in den letzten Sätzen des Romans vollends die Stimme Thomas Manns? Zeitblom betet für Deutschland und für die Seele seines Freundes. Das Bild eines Verdammten auf dem Gemälde des Jüngsten Gerichtes in der sixtinischen Kapelle des Vatikans wird zu Deutschland:

Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland. (10.1, 738)

Wo Gnade stattfinden kann, muss ein persönlicher Gott sein, der angesprochen werden und der antworten kann. Das gilt nicht nur für die Figur Zeitblom. Thomas Mann sprach im eigenen Namen am Ende der Rede *Deutschland und die Deutschen*: „Der Gnade, deren Deutschland so dringend bedarf, bedürfen wir alle.“ Das ist am Schluss der Rede nicht die einzige Hoffnung. Vielmehr kann Deutschland an einer „sozialen Weltreform“ teilnehmen (Ess V, 280 f.), die Thomas Mann erhoffte. Sozialistischer Weltbau und Gottes Gnade standen im Denken des Redners nebeneinander. So steht im *Doktor Faustus* der gottgläubige Zeitblom neben dem modernen Gottesleugner und Teufelsbündner Leverkühn.¹⁵

Leverkühn musste Theologe werden, weil sowohl der legendäre Faust als auch Nietzsche eine Zeit lang Theologie studierten. Aber Leverkühn glaubte nur zeitweise, und sein Glaube war von Anfang an zweifelhaft. Er studiert Theologie, um dem Dünkel seiner kalten Überlegenheit entgegenzuwirken (10.1, 192), nimmt sie für eine Über-Philosophie. Zeitblom zitiert

¹⁴ Vgl. *Die Entstehung des Doktor Faustus*, 19.1, 429: Alfred Neumann ist beeindruckt von der „Parallelisierung verderblicher, in den Collaps mündender Euphorie mit dem fascistischen Völkerrausch“, nachdem Thomas Mann ihm den Plan des Romans entwickelt hat.

¹⁵ Siehe Hans Rudolf Vaget: *Amazing Grace: Thomas Mann, Adorno and the Faust Myth*, in: *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Madison: University of Wisconsin Press 1987, S. 168–189. Vaget argumentiert mit Recht gegen allzu einfache negative Interpretationen des *Doktor Faustus*. Ich halte die Rolle des Gnadenmotivs im Text für problematisch, kann aber darauf in diesem Rahmen nicht eingehen.

Leverkühns Definitionen Gottes. Eine ist „die Tatkraft an sich“, die dem jungen Leverkühn in Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 entgegentritt (10.1, 119) und die Leser an Goethes *Faust* erinnert,¹⁶ eine andere spricht von dem „ewig sich selbst denkenden Denken, das wir ‚Gott‘ nennen“ (10.1, 140). Das ist kein persönlicher Gott, zu dem man beten könnte. Als Leverkühn schon bereit ist, die Theologie zu verlassen, schreibt er an seinen Lehrer Kretzschmar, er sei in die Theologie geflohen, um sich das Bedürfnis abzugewöhnen, über die „geheimnisvoll-eindrucksvollsten Erscheinungen lachen“ zu müssen, habe aber in der Theologie „eine Menge entsetzlicher Komik“ gefunden (10.1, 197). In seiner Bußrede bekennt er, er habe „wegen des anderen“ Theologie studiert (10.1, 723). Gott und Teufel sind ihm gegensätzliche Aspekte der großen Ganzheit alles Seins, der Teufel repräsentiert deren negative Seite, den Nihilismus der Moderne. In diesem Sinn ist eine Äußerung Leverkühns in dem Brief an seinen Musiklehrer Kretzschmar zu verstehen: „alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm“ (10.1, 193).

Die Kälte Adrians, die der Text als Motiv so sehr herausstellt, widerspricht seiner nur zeitweise scheinbaren Christlichkeit. Die Kälte des Außenseiters, sein Mangel an Liebe ist ein wiederkehrendes Motiv in Thomas Manns Werk, und sie war ein Problem in seinem Leben. Leverkühns indifferente Distanz gegenüber seiner Umgebung (10.1, 15) ist ein selbstkritisch-autobiographisches Motiv.¹⁷ In Leverkühn bildete Thomas Mann die Wirkung seiner Außenseiter-Existenz ab, die Wirkung der Distanz von den Mitmenschen, der „Ironie“, die er sogar dem geliebten Paul Ehrenberg entgegenbrachte (21, 190; Tb, 17.3.1943), der Kälte, über die sein Sohn Klaus klagte.¹⁸ Leverkühn infiziert sich absichtlich mit Syphilis, um sich die Außenseiter-Position zu sichern, die ihm Ruhm und Größe verspricht. Das ist ein Symbol für den Modernismus, der den Autor als Außenseiter braucht. Er soll Ansichten und Handlungsweisen der Menschen als Perspektiven erkennen und beschreiben, weil es eine absolute Wert-Instanz nicht gibt. Ein moderner kreativer Autor darf die falschen Werte der alten bürgerlichen Welt nicht reproduzieren, er muss sie zur kritischen Diskussion stellen und den Blick auf neue, andere Möglichkeiten des Lebens öffnen. Der Außenseiter muss sich über die Gemeinschaft stellen, über die Liebe zu seinen Mitmenschen, muss kalt sein. Das ist der symbolische Sinn der Teufelsverschreibung.

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* erklärte Thomas Mann, er verdanke Nietzsche die „zwischen Leben und Geist spielende[] Ironie“ (13.1, 93).

¹⁶ Vgl. Vers 1237.

¹⁷ Thomas Mann an Hans Reisiger, 4.9.1947, DüD III, 99: das arge Leben Leverkühns sei „nicht nur ein Symbol [...] 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“.

¹⁸ Klaus Mann: *Tagebücher 1936–1937*, hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller, München: edition spangenberg 1990, S. 110.