

Wolf Schmid

## THOMAS MANN'S OBLIQUE ZEUGENSCHAFT IN *DOKTOR FAUSTUS*

Als Thomas Mann seinen *Doktor Faustus* im Jahr 1943 begann, schrieb er an seinen Sohn Klaus:<sup>1</sup>

Ich möchte gern wieder etwas schreiben und verfolge einen sehr alten Plan, der aber unterdessen gewachsen ist: eine Künstler-(Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte aus der Schicksalsgegend Mau-passant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d. h. mit der Paralyse endet. Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. (Brief vom 27.4.1943; Mann 1963, 309)

Das Werk wurde ein testimonialer Roman, den der Autor später „Bekennniswerk“ (zit. in Wysling 1975-1981, Bd. III, 254), „Geheimwerk und Lebensbeichte“ (Mann 1990a, 165) nannte.

Das Geschehen spielt auf drei Ebenen. In der Diegesis wird die Lebensgeschichte des Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt, der, nach dem Pakt mit dem Teufel zu genialischer Kreativität gehoben, elendig an der Syphilis zugrunde geht. In die Diegesis wird eine Vorgeschichte eingeblen-det, „die Geschichte der deutschen Innerlichkeit“, wie der Autor sie in dem 1945 vor der Library of Congress in Washington gehaltenen Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ (Mann 1990d, 1146) nannte. Diese Geschichte der deutschen Seele und Irrationalität wird vom frühen 16. Jahrhundert mit den Schlüsselfiguren Dürer und Luther skizziert und in lutherischen Figuren der diegetischen Zeit bewusst gehalten, z. B. in den Universitätslehrern Leverkühns. Die sprachliche Stilisierung des Erzähltextes führt immer wieder in die frühneuhochdeutsche Zeit.

In der Seelengeschichte des Deutschen spielt das Teuflische und Dämonische eine besondere Rolle. Schon die Zeit Dürers und Luthers war, wie Leverkühns Teufel sie nennt, eine „verteufelt deutsche Zeit“ (*Doktor Faustus*, Mann 1990b, 309). Auch die erzählte Geschichte erklärt die Genese des Faschismus, der nicht

<sup>1</sup> In dem oben zitierten Brief an den Sohn Klaus kündigt Thomas Mann schon an: „Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt [...], spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute“ (Mann 1963, 309).

eine Ausnahme oder Verirrung ist: in den Gesprächen Leverkühns mit seinen Kommilitonen, in den Ausführungen der akademischen Lehrer, in den zivilisationsfeindlichen Reden des Dr. Chaim Breisacher und in den Gesprächsrunden bei Dr. Sixtus Kridwiß, die der Autor „erzfaschistisch“ nannte, wird die alltägliche Präsenz der romantisierend-völkischen Mentalität demonstriert.

Die erzählte Geschichte beginnt mit Leverkühns Geburt im Jahr 1885 und endet mit seinem Tod im Jahre 1940, die Exegesis, die Ebene des Erzählens, setzt 1943 ein und wird bis 1945 geführt. Ab der Mitte des Romans, die vom Teufelsgespräch eingenommen wird, beschreibt der Erzähler zunehmend intensiver die Kriegslage und den kommenden Untergang Deutschlands, wobei die Urteile über die Hitlerzeit vielfach Manns amerikanischen Essays entnommen sind (Kurzke 1999, 503). So wird Leverkühns Schicksal mit dem Deutschlands äquivalent gesetzt. Das Teufelsbündnis des Musikers, das in deutscher Tradition steht, wird zum symptomatischen Bild für den Teufelspakt Deutschlands. Die prekären Äquivalenzen hat Thomas Mann in seinem Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ von 1945 ausformuliert:

Wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel. Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, die Teufelsverschreibung, um unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen, als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes. Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theolog und Philosoph in seiner Klausur, der aus Verlangen nach Weltgenuss und Weltherrschaft seine Seele dem Teufel verschreibt, – ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bild zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt? (Mann 1990d, 1131)

Im Roman wird die Parallele zwischen Leverkühns und Deutschlands fatalem Teufelspakt im Schlussabsatz von *Doktor Faustus* pliziert:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. (Mann 1990b, 676)

Den konkreten Terror der Nazizeit deutet Leverkühns Teufel an, wenn er die Hölle, das Unzugängliche und Unbenennbare, in den Kategorien eines Gestapo-verliebes beschreibt (vgl. Koopmann 1990, 491):

[...] eigentlich kann man überhaupt und ganz und gar nicht davon reden, weil sich das Eigentliche mit den Worten nicht deckt [...] Das ist die geheime Lust und Sicherheit der Höllen, dass sie [...] vor der Sprache geborgen ist, dass sie eben nur ist, aber nicht in die Zeitung kommen, nicht

publik werden, durch kein Wort zur kritisierenden Kenntnis gebracht werden kann, wofür eben die Wörter „unterirdisch“, „Keller“, „dicke Mauern“, „Lautlosigkeit“, „Vergessenheit“, „Rettungslosigkeit“ die schwachen Symbole sind.“ (Mann 1990b, 326)

Warum aber musste Leverkühn Musiker sein? Darauf hat Thomas Mann in „Deutschland und die Deutschen“ geantwortet. Die deutsche Tiefe bestehe in der Musikalität der deutschen Seele, in ihrer Innerlichkeit, im „Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements menschlicher Energie und der völligen Prävalenz des ersten vor dem zweiten“ (Mann 1990d, 1132).

Die Musik ist dämonisches Gebiet [...] Sie ist berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich [...], abstrakt und mystisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt, – das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewusstsein bestimmt, der Welt an „Tiefe“ überlegen zu sein. (Ebd., 1131f.)

Die ausholende Äquivalentsetzung, die auch solche Latenzen umfasst wie Leverkühns Wiederholung von Nietzsches Schicksal, seines Bordell-Erlebnisses und seiner Syphilis-Symptome, nennt der Autor in der *Entstehung des Doktor Faustus* seine „Montage-Technik“. Ihr hafte etwas Bedenkliches an, und sie sei hervorgegangen aus einer „seltsamen und lizenziösen Lockerung“, aus dem Charakter des Romans „als Geheimwerk und Lebensbeichte“ (*Die Entstehung des Doktor Faustus*; Mann 1990a, 165).

Zu dieser Lebensbeichte gehört, dass der, der als Amerikaner vor Amerikanern auf Englisch über das deutsche Böse spricht, sich von ihm nicht ausnimmt, für sich nicht auf die Rolle des guten Deutschen präntiert:

Eines mag die [melancholische] Geschichte [der deutschen Innerlichkeit] uns zu Gemüte führen: dass es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug. [...] Darum ist es für einen deutsch geborenen Geist auch so unmöglich, das böse, schuldbeladene Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: „Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung.“ Nichts von dem, was ich Ihnen über Deutschland zu sagen [...] versuchte, kam aus fremdem, kühlem, unbeteiligtem Wissen; ich habe es auch in mir. („Deutschland und die Deutschen“, Mann 1990d, 1146)

Bei all ihrer Ernsthaftigkeit und ihrer persönlichen Beteiligung ist Thomas Manns Zeugenschaft für die deutsche Tragödie *oblique* zu nennen, oblique im Sinne von ‚schräg‘ oder ‚indirekt‘ und auch – wie wir sehen werden – im Sinne

von ‚vorbehaltlich‘. Der *Obliquus* kann hier auf vierfache Weise beobachtet werden:

1. Buchstäblich schräg ist die räumliche Perspektive. Thomas Mann schrieb den Zeugnisroman in den Jahren 1943 bis 1947 im Exil, im wohlhabenden, sonnenüberfluteten Pacific Palisades zwischen Santa Monica und Malibu, auf der Höhe des San Remo Drive, im Haus Nr. 1550, das sich der ‚notorische Villenbesitzer‘ so hatte bauen lassen, dass er von seinem Schreibtisch direkt auf den Stillen Ozean blicken konnte.

Eine beachtenswerte Verstärkung des *Obliquus* bestand darin, dass die Manns bis 1944, als sie die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielten, Bürger der Tschechoslowakei waren. Die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft war ihnen 1936 verliehen worden, nachdem ihre deutschen Pässe abgelaufen waren und sie sich für die Verlängerung nicht nach München begeben konnten. Thomas Mann empfand seine neue Staatsbürgerschaft als seltsam, man könnte versucht sein zu sagen – als *oblique*: „Bevor ich Amerikaner wurde, hatte man mir erlaubt, Tscheche zu sein; das war höchst liebenswürdig und dankenswert, aber es gab keinen Reim und Sinn“ („Deutschland und die Deutschen“, Mann 1990d, 1127).

Thomas Mann fühlte sich wohl im Exil. Er liebte Kalifornien, und er war in Los Angeles umgeben von deutschen Emigranten, mit denen er regen gesellschaftlichen Verkehr pflegte: Bruno Walter, Bruno Frank, den Werfels, den Feuchtwangers, Horkheimers, Adornos, von Hanns Eisler, Arnold Schönberg, Ernst Křenek. Ludwig Marcuse nannte ihn den „Kaiser aller deutschen Emigranten“. Für die wohlige Befindlichkeit des Exilanten, die jede authentische Zeugenschaft für die deutsche Tragödie auszuschließen scheint, ist ein Tagebucheintrag von 1938 repräsentativ:

Ein Himmel überhellen Lichtes, unter dem Palmenfächer schaukeln, strahlt durch die Jalousien herein; Orangenbäume duften, in Blüte und Frucht stehend zu gleicher Zeit, und malaisische Diener, Philippinos, räumen den Frühstückstisch ab im Nebenzimmer [...] Es ist ja wie immer. Ein Tisch ist da, ein Sessel mit Lampe zum Lesen, eine Bücherreihe auf der Konsole, – und ich bin allein. Was verschlägt es, dass ich ‚weit weg‘ bin? Weit weg wovon? [...] In den Arbeiten, die ich mit mir führe, ist meine Heimat. [...] Sie sind Sprache, deutsche Sprache und Gedankenform, persönlich entwickeltes Überlieferungsgut meines Landes und Volkes. Wo ich bin, ist Deutschland. (zit. nach Kurzke 1999, 450)

2. Ein zweiter *Obliquus* ist die Vermittlung der persönlichen und nationalen Tragödie durch den Studienrat Dr. phil. Serenus Zeitblom, einen „durchaus

rational-humanistisch gesinnten Referenten“<sup>2</sup> und, wie dieser von sich selbst sagt, „eine gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur“ (*Doktor Faustus*; Mann 1990b,10), dessen Name doppeltes Programm ist: heiterer Zeuge finsterer Zeit. Die Wahl dieses Erzählers diene nach Manns eigenen Worten der „Durchheiterung des düsteren Stoffes“ und dem Ziel, „[ihm] selbst wie dem Leser seine Schrecknisse erträglich zu machen“ (*Die Entstehung des Doktor Faustus*; Mann 1990a, 164).<sup>3</sup> In der Fortsetzung dieser Worte aus der *Entstehung des Doktor Faustus* hebt der Autor unmissverständlich auf jene Struktur ab, die wir Obliquisierung genannt haben, und er verweist auf ihre entlastende Wirkung:

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 zugrunde lag, ins Indirekte zu schieben. (*Die Entstehung des Doktor Faustus*; Mann 1990a, 164)

Für die Einschaltung des Narrators, der bei aller Fremdheit gegenüber den Abgründen, von denen er zu berichten hat, ein durchaus zuverlässiger Erzähler ist,<sup>4</sup> nennt Mann noch ein zweites Motiv, die Möglichkeit nämlich, die Erzählung auf zwei Zeitebenen spielen zu lassen, wir würden sagen: die zurückliegenden Schrecknisse der Diegesis mit den gegenwärtigen Schrecknissen der Exegesis ungeachtet ihres zeitlichen Abstands simultan zu präsentieren, „polyphon zu verschränken“ (ebd., 164f.) und ihre Ursachen aufeinander zu beziehen. Wir haben es hier mit jener Äquivalenzstruktur zu tun, die Thomas Mann mit dem Begriff der „Montage-Technik“ bezeichnet hat. Während Zeitblom von der zurückliegenden Tragödie des deutschen Tonsetzers erzählt, die ihn aufs Äußerste erschüttert, wird er durch die „Vibrationen ferner Bombeneinschläge“ (ebd., 165) erschreckt, die zu seiner Erzählgegenwart gehören, deren Ursachen aber in

<sup>2</sup> Brief an Agnes Meyer vom 21.6.1943 (Mann 1963, 324).

<sup>3</sup> Den Begriff der „Durchheiterung“ gebraucht Th. Mann schon im Tagebuch vom 2.6.1943 und im Brief an Agnes Meyer vom 21.6.1943 (Mann 1963, 324).

<sup>4</sup> Jürgen Petersen (2008) weist darauf hin, dass Zeitblom eine Reihe von Vorgängen berichtet, deren Zeuge er nicht war und die ihm nicht auf andere Weise bekannt geworden sein konnten. Die Verteidigung dieses ‚Wissens‘ durch den ‚Figuren-Erzähler‘ (die ‚furchtbare Intimität‘ mit Leverkühns Geschichte mache ihn ‚zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen‘, *Doktor Faustus*; Mann 1990b, 576), nennt er etwas ‚Unlogisches und argumentativ Albernes‘ (Petersen 2008, 183). Man sollte die vom Autor bewusst und ironisch gebrochene Motivierung freilich nicht als Begründung für die ‚Unzuverlässigkeit‘ des Erzählers ansehen, wie es Petersen tut. In allem, was Zeitblom konjiziert, entspricht er durchaus dem ‚Geist der Erzählung‘, den Thomas Mann dann im *Erwählten* ironisch beschwören wird (s. dazu Mann 1990f).

der von ihm mehr oder weniger bewusst erzählten Geschichte der deutschen Seele liegen.

Zeitblom beginnt seinen biographischen Bericht im bayrischen Freising an der Isar am 23.5.1943, an demselben Tag, an dem in der Realität von Pacific Palisades Thomas Mann den Roman zu schreiben beginnt. Gleichwohl ist der Gedanke an eine Identifizierung des Autors mit seinem Narrator zu einsinnig. Der Autor stattete Zeitblom zwar mit eigenen Meinungen aus, z. B. mit der Kriegsbejahung von 1914, der Distanz zur Räterepublik 1918/19 und einigen politischen Ansichten aus den Radiobotschaften „Deutsche Hörer“, von denen Mann insgesamt 55 aus Amerika an die Landsleute schickte, aber die Äquivalenz betraf nur die Meinungen, nicht die Existenz (vgl. Kurzke 1999, 513). Nicht der humanistisch gestimmte, zutiefst bürgerliche Zeitblom ist die Identifikationsfigur des Autors, sondern verborgenerweise der zum kreativen Alleinsein, zur Existenz ohne Liebe verurteilte Künstler Leverkühn, der allen Wonnen des Lebens um des genialischen Schöpfertums willen entsagt. Mann bekannte mehrfach seine geheime Nähe zu der problematischen Künstlergestalt. Aus einem Brief des Jahres 1948 stammt die Äußerung: „In Adrians Lebensstimmung ist mehr von meiner eigenen, als man glauben sollte – und glauben soll.“<sup>5</sup> Im Tagebuch von 1944 nennt Mann Leverkühn sein „Ideal“, er habe „nie eine Imagination so geliebt“, „[e]ine bewunderungsvolle und ergriffene Zärtlichkeit erfüllt mich für ihn“ (zit. nach Kurzke 1999, 513). Hermann Kurzke verweist darauf, dass Mann in der Überarbeitung dieser Äußerung, als er sie in die *Entstehung des Doktor Faustus* übernahm, die narzisstische Zärtlichkeit für Leverkühn änderte – zugunsten einer Identifikation mit Zeitblom, und dass er damit seine geheime Nähe zum verdammten Künstler kaschiert habe (ebd.). Mann hatte guten Grund, diese Nähe zu verbergen, denn die Sympathie mit dem Teufelsbündler gefährdete die Objektivität seiner Zeugenschaft für die diegetisch und exegetisch präsentierten Schrecknisse.

Psychologen haben Leverkühn als die „dunkle, verdrängte Seite“ des Autors gedeutet (Krüll 1993, 393). In psychologisch biographistischer Spekulation könnte man zu dem Schluss gelangen, der Autor habe sein Ich aufgeteilt, einerseits auf den hellen, human gesinnten und bürgerlich gesitteten Zeitblom und andererseits auf den dunklen Leverkühn, den radikalen Künstler und Teufelsbündler, dem um der Genialisierung willen verboten war zu lieben. Im schrecklichen Untergang des Musikers könnte man bei solcher Deutung eine symbolische Selbstbestrafung des Autors sehen, der für seine Kunst die Liebe opferte.

Bei aller Dissoziation von seinem Narrator, den er eine „Parodie“ seiner selbst<sup>6</sup> nannte, bezeugt ihm der Autor tiefe Empathie, wenn er Zeitblom in der

<sup>5</sup> Brief an Paul Amann vom 21.10.48 (der Brief wurde eigentlich am 21.11.48 verfasst, aber irrtümlich auf den 21.10.48 datiert, Mann 1959, 69)

<sup>6</sup> Ebd.

Nachschrift auf sein Werk zurückblicken und seine doppelte Zeugenschaft für die Schrecknisse der Geschichte und der Erzählgegenwart beschwören lässt:

Es ist getan. Ein alter Mann, gebeugt, fast gebrochen von den Schrecknissen der Zeit, in welcher er schrieb, und von denen, die den Gegenstand seines Schreibens bildeten, blickt mit schwankender Genugtuung auf den hohen Haufen belebten Papiers, der das Werk seines Fleißes, das Erzeugnis dieser von Erinnerung sowohl wie von Gegenwartsgeschehen überfüllten Jahre ist. (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 668)

Der diegetische und exegetische Zeuge spricht hier und im Weiteren insgeheim wohl auch für seinen Autor, der ihn als obliques Medium fingiert hat:

Eine Aufgabe ist bewältigt, für die ich von Natur nicht der rechte Mann, zu der ich nicht geboren, aber durch Liebe, Treue und Zeugenschaft berufen war. Was diese zu leisten vermögen, was Hingebung vermag, das ist geleistet worden, – ich muss es gut damit sein lassen. (Ebd.)

3. Der dritte Obliquus besteht in der überreichen Intertextualität. Heterogene Prätexte sind für den allusionsreichen Roman ausgemacht worden. Unter ihnen wird wohl zu Recht dem Volksbuch *Historia von Doktor Johann Fausten* von 1587 größte Relevanz eingeräumt. Obwohl der Roman eine ganze Reihe von Goethe-Reminiszenzen enthält, betonte Mann mehrfach nachdrücklich, dass sein Roman mit Goethes *Faust* nichts zu tun habe. Ein Motiv für diese Absage mag sein, dass Mann die Beschwörung der Goetheschen Humanitätsphilosophie, die zum 100. Todestag 1932 einen Höhepunkt erreicht und der er selbst hinreichend Tribut gezollt hatte, angesichts der Gräueltaten des deutschen Krieges nicht mehr erneuern wollte.<sup>7</sup> Möglicherweise wandte er sich dem Volksbuch zu, um auf diese Weise seinen Helden mit archaischeren und weniger aristokratischen Denkweisen in einen Kontakt zu bringen, einen Kontakt, der für die Geschichte der deutschen Seele unabdingbar war. Bezeichnenderweise lässt der Autor Leverkühns Vater, einen Mann „besten deutschen Schlages“ mit einer Physiognomie, „wie ländlich aufgespart und herübergebracht aus deutschen Tagen von vor dem dreißigjährigen Kriege“ (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 20), die „elementa spekulieren“, womit er eine Formulierung des Volksbuchs für Faustens Tätigkeit aufgreift.

Unter den zahlreichen Prätexten sollen hier Dostoevskijs *Brüder Karamazov* besonders betrachtet werden, deren hoher Relevanz für den Roman bislang nicht die rechte Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Natürlich ist oft auf die Nähe der Teufelsgespräche in den beiden Romanen hingewiesen worden,<sup>8</sup> nicht zuletzt durch Thomas Mann selbst (der allerdings vor allem die Differenzen

<sup>7</sup> Diese Erklärung für die „Abkehr von Goethe“ erwägt Koopmann 1990, 493.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. Bergston 1974; Voss 1975; G. M. Fridlender 1977; Michael Wegner 1988.

herausstreicht),<sup>9</sup> und man hat auch schon angemerkt, dass der Teufel bei Mann wie bei Dostoevskij eine „Emanation des eigenen Inneren“ ist oder eine „Ausgeburt der Seele, zugleich aber Realität“, wie Helmut Koopmann konstatiert (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 490). Aber daneben gibt es noch andere, kaum entdeckte Beziehungen. Die Äquivalenz der Teufelsgespräche und die Relation zu andern Texten Dostoevskijs bedarf noch umsichtiger Analyse. Wir wollen uns hier damit nicht beschäftigen. Es mag der vorläufige Hinweis genügen, dass Mann die paradoxe Dialektik von Identität und Alterität, die zwischen Leverkühn und dem Teufel herrscht, offensichtlich Dostoevskijs dialogischem Erzählmonolog *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* verdankt, den er gut kannte.<sup>10</sup> Die paradoxe Logik ist hier folgende: Der Sprecher leugnet die Existenz und Präsenz eines Gegenübers, aber die Leugnung ist an niemand andern als den Geleugneten gerichtet. In beiden Fällen spaltet sich das sprechende Ich in zwei Instanzen, zwischen denen es einen Dialog inszeniert. Die fehlende Alterität des Gesprächspartners wird durch die Alterität des Sprechers sich selbst gegenüber kompensiert. Bei Dostoevskij wie bei Mann ist das Teufelsgespräch, in dem so tiefe Dinge wie Glauben und Unglauben oder der Sinn des Bösen bzw. die Krise der Musik und ihre Überwindung durch die rauschhafte Paralyse verhandelt werden, ein Meisterstück – so paradoxal es klingt – des Humors. Betrachten wir nur je ein Beispiel: Dostoevskijs Diabolus, ein gutmütiger Kleinbürger, weiß nicht so recht, warum ihm als einzigem Wesen in der Welt als Aufgabe die „Ekligkeiten“ zugefallen sind. Man will ihm das Geheimnis seiner Bosheit auch nicht eröffnen. Er argwöhnt: wenn er um das Geheimnis wüsste, würde er sofort Hosianna losbrüllen. Dann verschwände aber das „obligatorische Minus“, und es begäbe in der Welt die Einsicht, und mit ihr wäre dann alles aus, sogar die Zeitungen und Journale, denn wer würde die dann noch abonnieren.<sup>11</sup> Der

<sup>9</sup> Im Brief an Walter-Landau vom 7. 3. 1950 schrieb Mann: „Ihre Parallelisierung des Teufelskapitels aus *Dr. Faustus* mit Iwan Karamasows Vision ist interessant – nicht weniger, weil sie schon mancher Kritiker gezogen hat. Der Vergleich liegt ja nahe, und ich glaube, er wird nie ganz zu meinen Ungunsten ausfallen, weil ja der ‚Engel des Giftes‘, der ‚Versucher‘ und ‚Enthemmer‘ in meinem Roman eine viel zentralere Rolle spielt und mehr Realität hat. Er sitzt ja nicht unversehens dort auf dem Sofa, sondern ist, sich immer deutlicher anmeldend, in dem Buch eigentlich von Anfang an gegenwärtig, ebenso wie das Motiv der Kälte, das dem armen Serenus durch den Charakter seines Freundes nur zu vertraut ist und erst in der Teufelsszene physisch wird. Auch führt dieses Gespräch weiter in moderne Probleme künstlerischer, kultureller, moralischer Art hinein. Ferner bleibt die Frage der Objektivität des Gesprächspartners zweifelhafter. Es kann sein, dass Adrians Gehirnzustand ihm seine Erscheinung vorspiegelt, kann aber auch sein, dass er es ihm ermöglicht, ihn zu sehen“ (Wysling 1975-1981, Bd. III, 246).

<sup>10</sup> Vgl. seine Beschreibung dieses „Schrecken und Ehrfurcht einflößenden Beispiels“ für Dostoevskijs „furchtbare Erfahrungheit“ in „Dostojewski – mit Maßen“, Mann 1990c, 671.

<sup>11</sup> F. M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy, Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, Leningrad 1972–1990, Bd. 15, 82. Deutsche Ausgabe (der die hier gegebene eigene Übersetzung allerdings nicht folgt): *Die Brüder Karamasow*. Neu übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a. M.

Teufel in *Doktor Faustus* empört sich vor Leverkühn komischerweise gegen die Bezweifelung seiner Alterität: „Ist [...] meine Existenz an deinen inzipienten Schwips gebunden? Gehör ich [...] in dein Subjekt? Da möchte ich bitten!“ (Mann 1990b, 313).

Der „große Humorist“, als den Thomas Mann Dostoevskij, den „Gekreuzigten“, feiert („Dostojewski – mit Maßen“; Mann 1990c, 668), hatte dem deutschen Zeugen finsterner Zeit noch eine Anregung zu geben, nämlich die, Lockerung und Entlastung zu schaffen durch die Einführung des Mediums eines zwar zuverlässigen, aber den Abgründen seines Stoffes nicht ganz gewachsenen Erzählers. Der Erzähler der *Brüder Karamazov* fluktuiert zwischen zwei Erscheinungsformen. Große Partien des Romans werden von einer objektiven Instanz erzählt, die ungehinderte Introspektion in das Innere der Helden hat. In bestimmten, gerade besonders ernsten Teilen aber konkretisiert sich diese Instanz zu einem persönlichen, ziemlich unprofessionellen Chronisten, der sich vor allem zu Beginn so verschwätzt, dass man um den zügigen und kompetenten Fortgang der Erzählung fürchten muss. Der Effekt, der sich hierbei ergibt, ist der einer gewissen Inadäquatheit, eine vom Erzähler nicht beabsichtigte und auch gar nicht erkannte Komik, eine Dissonanz zwischen Erzählweise und Erzähltem. Der Autor überlässt seine Wahrheit, an der ihm alles gelegen ist, dem kompromittierenden Wort des dilettantischen Erzählers (vgl. Schmid 1981 u. 1983). Thomas Mann, der zu Beginn seiner Arbeit am *Doktor Faustus* die *Brüder Karamazov* noch einmal frisch und – wie er in der *Entstehung* schreibt – „mit distanzierter Aufmerksamkeit“ (Mann 1990a, 731) gelesen hatte, was die zahlreichen handschriftlichen Randnotizen im benutzten Exemplar der Insel-Ausgabe<sup>12</sup> bezeugen, muss der humoristische, entlastende Effekt dieser Zweistimmigkeit von Erzählen und Erzähltem sehr plausibel erschienen sein. Denn für seinen Roman intendiert er Vergleichbares, wie seine wiederholte Rede von der „Durchheiterung“ belegt, die Zeitbloms biederer Wesen bewirken soll. „[Das Dämonische]“ – so fordert er im Essay „Dostojewski – mit Maßen“ – „möge, tunlichst in humoristischer Verhüllung, aus der Tiefe eines Werkes reden“ (Mann 1990c, 657).

Auch im Ideellen hat die Dostoevskij-Lektüre ihre Spuren hinterlassen. Die *Brüder Karamazov* sind konzipiert als eine Theodizee, als Rechtfertigung Gottes angesichts des von ihm in der Welt zugelassenen Bösen. Mit ostinater Referenz auf das Hiob-Buch des Alten Testaments entwickelt Dostoevskij eine latente Argumentation, in der der Gedanke der unbedingten Freiheit im Mittelpunkt steht, einer Freiheit, von deren Bürde der Großinquisitor die Schwachen mit Hilfe seiner drei Trümpfe Autorität, Wunder und Geheimnis zu entlasten vorgibt (vgl. Schmid 1996 u. 1998). Dostoevskijs Lösung des Theodizee-Problems lautet in

---

2008, 999.

<sup>12</sup> Im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.

maximaler Konzentration: Gott lässt das Böse zu um der Freiheit willen, der Freiheit, die die Möglichkeit einschließt, sich gegen ihn zu entscheiden. Dass ein zum Mord Entschlossener in letzter Sekunde von seiner Tat ablassen kann, also ungeachtet allen Affekts in seinem Handeln grundsätzlich frei ist, wird an Dmitrij Karamazov demonstriert, der den verhassten Vater nicht erschlägt, obwohl er den Arm zum Schlag schon erhoben hat (vgl. Schmid 2005).

Thomas Mann repliziert auf Dostoevskijs zentrales Thema mit seinem diabolischen Privatdozenten Eberhard Schleppfuß, bei dem Leverkühn und Zeitblom in Halle theologische Vorlesungen hören. Diese kreisen – nicht zufällig – um die Theodizee und die sie begründende Freiheit. Schleppfuß lehrt ganz im Sinne von Leibnizens *plénitude*-Argument:

Das Böse trug bei zur Vollkommenheit des Universums, und ohne jenes wäre dieses nicht vollkommen gewesen, darum ließ Gott es zu. (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 139)

Das Böse und d e r Böse sind ein „notwendiger Ausfluss und ein unvermeidliches Zubehör der heiligen Existenz Gottes selbst“ (ebd., 135). Das Laster aber besteht nicht aus sich selbst, sondern zieht „seine Lust aus der Besudelung der Tugend“ (ebd.). Das klingt nach Dostoevskijs *Kellerloch*. Das Laster besteht im „Genuss der *Freiheit*“ (ebd.). „Freiheit ist eine sehr große Sache, die Bedingung der Schöpfung, das, was Gott hinderte, uns gegen den Abfall von ihm zu feien“ (ebd., 137).

Der solchermaßen à la Dostoevskij definierte Begriff der Freiheit bringt den erzählenden Zeitblom auf den Gedanken, dass dem deutschen Volk unter der Herrschaft kühnster Willkür vielleicht zum erstenmal in seinem Leben ein Begriff davon dämmere, was es mit Freiheit auf sich habe (ebd., 136). Für den Roman sind solche assoziativen Sprünge von der Diegesis zur Exegesis charakteristisch. Sie dienen der Verklammerung von Leverkühns Geschichte und ihrer deutschen Vorgeschichte mit der vom Erzähler erlebten deutschen Kriegsgegenwart, vor allem dann, wenn in langen Passagen wie auf den Schleppfuß-Seiten die Äquivalenzen zwischen den drei Zeitebenen außer Sicht zu geraten drohen.

Die etwas boshaft artikulierte Freiheitsbotschaft des jesuitischen Diabolus Schleppfuß irritiert den biedereren Erzähler, der es auch in seiner exegetischen Gegenwart „aus Reinlichkeitsgründen“ nicht mag, wenn „gewisse Leute“ von „Freiheit, Vernunft und Humanität“ sprechen (ebd., 137). Schleppfuß aber exemplifiziert die Humanität just an der Inquisition: sie entreiße die sündige Seele mit Hilfe des Scheiterhaufens noch im letzten Augenblick dem Teufel. Wir erkennen hier Dostoevskijs Großinquisitor und seine Argumentation wieder. Auf diese Weise vergegenwärtigt Mann zentrale Motive der *Karamazovs* in seinem urdeutschen Roman.

Manns eigener Humanitätsbegriff erfährt an Dostoevskij eine merkliche Flexibilisierung und Erweiterung. In den „gequälten Paradoxen“, die der Kellerlochmensch der „Zivilisation und Demokratie“, den „Menschheitsfreunden und Melioristen“ entgegenschleudert, erkennt Mann den Ausdruck der Humanität, einer „neuen, vertieften und unrhetorischen, durch alle Höllen des Leidens und der Erkenntnis hindurchgegangenen Humanität“ („Dostojewski – mit Maßen“, Mann 19490c, 673).

So kann Mann auch die „religiöse Schrecklichkeit“ von Dostoevskijs „Seelenkunde“ gegen die „psychologischen nouveautés“ Marcel Prousts geradezu ausspielen:

Die psychologischen Funde, Neuheiten und Keckheiten des Franzosen sind das reine Amusement, verglichen mit den bleichen Offenbarungen Dostoevskijs, eines Menschen, der in der Hölle war. (Ebd., 659)

Über die Äquivalenz einzelner Kernmotive hinaus ist der ganze Dostoevskij, wie auch der nie genannte Nietzsche, im gesamten Roman präsent. Aufgedeckt hat Thomas Mann die Leitsterne seines Spätwerks im Essay „Dostojewski – mit Maßen“, den er während der Arbeit am Faustus schrieb und in dem er sich als Kenner des gesamten Dostoevskij zu erkennen gab.

Die beiden bewunderten Meister Dostoevskij und Nietzsche verbindet Mann mit der Triade „Krankheit, Verbrechen, Genialität“. Mit der bedenklichen Idealisierung der Krankheit als Stimulans der Kreativität scheint ein Rückfall in *Vorzauberberg*-Zeiten stattzuhaben. Sollte ein Grund dafür zu finden sein, dass die Gedanken des 1946 geschriebenen Essays älteren Datums sind, gefasst worden in Zeiten, als es sich Thomas Mann versagte, über Dostoevskij und Nietzsche zu schreiben? Entscheidend scheint aber zu sein, dass das Spätwerk Thomas Manns überhaupt weniger unter dem Vorzeichen Goethes und Tolstoj's und ihrer „göttlich-heidnischen Gesundheit“ steht als unter dem Vorzeichen der mit der Triade „Krankheit, Verbrechen, Genialität“ verbundenen Meister. Wie dem auch sei, das lange Aufgestaute ergießt sich nun, nach der Mitte der Vierziger Jahre, in zwei große Essays über die beiden Meister. Mann gesteht nun, dass seine „Ehrfurcht vor den Vertrauten der Hölle, den großen Religiösen und Kranken [d. h. Dostoevskij und Nietzsche] im Grunde weit tiefer – und nur darum schweigsamer – ist als die vor den Söhnen des Lichts [d. h. Goethe und Tolstoj]“ („Dostojewski – mit Maßen“, Mann 1990c, 657).

Wenn Thomas Mann in „Dostojewski – mit Maßen“ den „Herrenmenschen“ Stavrogin „die vielleicht unheimlich anziehendste Figur der Weltliteratur“ nennt, deckt er nicht nur einen latenten Prototypen für Leverkühn auf, sondern auch eine der literarischen Quellen – neben Ivan Karamazov – für Nietzsches Übermensch (vgl. Pavlova 1990, 202).

Dass die Triade „Krankheit, Verbrechen, Genialität“ auch für den *Faustus* relevant ist, könnte fraglich erscheinen. Begeht Leverkühn denn ein Verbrechen? Ja, er begeht es, indem er kalt berechnend Rudi Schwertfeger für sich werben lässt und ihn damit zum Opfer eines Mordes macht, den er – weitsichtig, wie er ist – voraussehen und provozieren kann.<sup>13</sup>

Inwiefern aber bedeutet die intertextuelle Durchwebung des Romans eine Obliquisierung der Zeugenschaft? Das dichte Netz der literarischen Allusionen literarisiert das Zeugnis unweigerlich und ‚entfaktualisiert‘ es. Es kommt so zu einem Tauziehen zwischen der aufrechten, authentischen Zeugenschaft für das aus eigener Schuld darniederliegende Deutschland und der kaum verhohlenen Faszination am Verbrecherischen und Künstlerischen von Leverkühns Existenz. Bedenklich oft setzt Mann im zeitgleichen Dostoevskij-Essay das Verbrecherische mit dem Künstlerischen gleich. Und er pflichtet Nietzsches Aphorismus, der besagt, dass jede „Entfremdung vom bürgerlich Anerkannten, jede denkerische Selbständigkeit und Rücksichtslosigkeit der Existenzform des Verbrechers verwandt sei“, nicht nur bei, sondern er radikalisiert das Diktum zur Äußerung, dass jedes Künstlertum im weitesten Sinne des Wortes verbrecherisch sei („Dostojewski – mit Maßen“; Mann 1990c, 663).<sup>14</sup>

4. In einem vierten und letzten Sinne ist Manns Zeugenschaft oblique zu nennen, oblique im Sinne von ‚vorbehaltlich, inszeniert, ambivalent‘. Wir müssen uns hierfür zu Bewusstsein rufen, dass Thomas Mann seit Beginn des Krieges die Rolle eines Mahners und Erziehers spielt. Er ist in allen seinen Essays und Rundfunkansprachen voll bei der politischen Sache, wirft sich kräftig ins Zeug, predigt und poltert. Aber es gibt aus dieser Zeit auch einige private Äußerungen, leise, relativierende und skeptische, die deutlich machen, dass sich Thomas Mann im *Casus rectus* nicht ganz wohl fühlte, dass er sich einer ‚Rolle‘ unterwarf. Sehr eindeutig ist ein Brief an René Schickele aus dem Jahr 1937, also aus dem Beginn seiner politischen Aufklärungstätigkeit. Er müsse nun, schreibt Mann, leider für Amerika politische Philosophie treiben und etwas über „den zukünftigen (sehr zukünftigen) Sieg der Demokratie“ ausarbeiten:

Treulich entwickle ich da die Gedankenwelt des demokratischen Idealismus – ich glaube, ziemlich richtig [...] –, und es kommt eine Art von politischer Sonntagspredigt zustande, bei der mir wohler wäre, wenn ich

<sup>13</sup> Vgl. dazu die *Entstehung*: „Was [Adrian] an Rudi verübt, ist ein prämeditierter, vom Teufel verlangter *Mord* – und Zeitblom weiß es“ (Mann 1990a, 167; Kursiv im Original)

<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang beruft sich Mann auf Dmitrij Merežkovskij, der das Wort „verbrecherisch“ in seinen Arbeiten zu den *Karamazovs* mehrfach gebraucht habe, „und zwar in doppeltem Sinn: indem er es einmal auf Dostojewski selbst und die ‚verbrecherische Neugier seiner Erkenntnis‘ bezieht, das andere Mal auf das Objekt dieser Erkenntnis, das menschliche Herz, dessen verborgenste und *verbrecherischste* Regungen jener bloßlege (Mann 1990c, 658 f.).

sie von einer Romanfigur halten lassen könnte, statt sie extemporischer und traumhafter Weise ganz auf eigene Hand zu halten. Glaube ich denn daran? Weitgehend! Aber doch wohl nicht so, dass ich sie ganz im eigenen Namen halten dürfte. Unter uns gesagt, ist es eine Rolle, – mit der ich mich so weit identifiziere, wie ein guter Schauspieler sich mit der seinen identifiziert. Und warum spiele ich sie? Aus Haß auf den Faschismus und auf Hitler. Aber sollte man sich von solchen Idioten seine Gedanken und seine Rolle vorschreiben lassen?“ (Vom 27.11.1937, zit. nach Kurzke 1999, 448f.)

Auch wenn die Zeugenschaft im *Doktor Faustus* über Zeitblom vermittelt wird und obwohl Thomas Mann gegen Zeitbloms Zeugnis nichts einzuwenden hat, ist er als Urheber des Ganzen vom Casus rectus ein wenig geniert. Er teilt die Überzeugung Čechovs, dass es nicht Sache des Erzählkünstlers ist, Meinungen zu haben, sondern in Figuren das Entstehen und Schwinden von Meinungen darzustellen. Und er betont in einer Rede von 1952, dass der „Grundtrieb“ des Künstlers das Spiel sei und nicht die Tugend, ja, dass er sich in aller Naivität herausnehme, „mit den Fragestellungen und Antinomien der Moral [...] dialektisch zu spielen...“ („Der Künstler und die Gesellschaft“; Mann 1990e, 386).

Zweifellos war für Thomas Mann der Kampf gegen den Faschismus nicht einfach eine Frage der Moral, mit der er hätte spielen können. Gleichwohl können wir nicht umhin, ihn als Autor des *Doktor Faustus* hin und her gerissen zu sehen zwischen der angetragenen Rolle des „Wanderredners der Demokratie“, einer Rolle, für deren Komik er, wie er bekundete, „selbst zur Zeit seines leidenschaftlichsten Verlangens nach Hitlers Untergang, nie ohne Blick war“ (ebd., 397), und der Rolle des spielenden Künstlers, die für ihn nicht ohne Wahrheit und – um sein befremdliches Wort aufzugreifen – nicht ohne „Güte“ (ebd., 398) war. Im Roman zeigt sich dieser vierte Obliquus in der kaschierten und dennoch nicht zu verkennenden Sympathie des (abstrakten) Autors für den mit dem Teufel paktierenden Künstler.

## Literatur

- Bergston G. 1974. *Thomas Manns Doktor Faustus: Untersuchung zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Tübingen.
- Dostoevskij F.M. 1972-90 *Brat'ja Karamazovy, Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, Leningrad, Bd. 15.
- Dostoevskij F. M. 2008 *Die Brüder Karamasow*, Neu übers. von Svetlana Geier, Frankfurt a.M.
- Fridlender G.M. 1977. „Dostoevskij i Tomas Mann“, *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka*. Moskau, Jg. 36, Heft 4, 314-324.

- Krüll M. 1993. *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Frankfurt a. M.
- Koopmann H. 1990. „Doktor Faustus“, ders. (Hg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Frankfurt a.M.
- Kurzke H. 1999. *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk*, München.
- Mann Th. 1959. *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, hg. v. H. Wegener, Lübeck.
- Mann, Th. 1963. *Briefe 1937-1947*, Hg. von Erika Mann, Frankfurt a. M.
- Mann, Th. 1990a [1949]. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. XI*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990b [1947]. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. VI*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990c [1945/46]. „Dostojewski – mit Maßen“, *Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. IX*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990d [1945]. „Deutschland und die Deutschen“, *Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. IX*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990e [1952]. „Der Künstler und die Gesellschaft“, *Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. X*, Frankfurt a. M.
- Mann Th. 1990f *Der Erwählte*, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. VII, Frankfurt a.M.
- Pavlova N. 1990. „Thomas Mann und die russische Literatur“, Koopmann H. (Hg.) *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, 200–211.
- Petersen J. 2008. „Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*“, *Revista de Filologia Alemana* 16, 165–187.
- Schmid W. 2005. „Ereignishaftigkeit in den *Brüdern Karamasow*“, *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society, New Series*, Bd. 9, S. 31–44.
- Schmid W. 1998. „*Brat'ja Karamazovy* – nadryv avtora, ili roman o dvuch koncach“, Šmid V., *Proza kak poëzija. Puškin – Dostoevskij – Čechov – avangard*, Sankt-Peterburg, 171–193.
- Schmid W. 1996. „Die *Brüder Karamazov* als religiöser ‚nadryv‘ ihres Autors, Fieguth R. (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, Wien (= WSA. Sonderband 41), 25–50.
- Schmid W. 1983. „Narration and Narrative Content in *The Brothers Karamazov*“. Amsenga B.J. u.a. (Hg.), *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Amsterdam, 389–402.
- Schmid W. 1981. „Edinstvo raznonapravlennych vpečatlenij vosprijatija. Rasskazyvanie i rasskazyvaemoe v *Brat'jach Karamazovyh*. In: *Dostoevsky Studies* 2, 51–59.  
(online: [www.utoronto.ca/tsq/DS/02/051.shtml](http://www.utoronto.ca/tsq/DS/02/051.shtml)).

- Voss L. 1975. *Die Entstehung von Th. Manns Roman Doktor Faustus*, Tübingen.
- Wegner M. 1988. „Zu den Teufelsgestalten bei Thomas Mann und Fedor Dostoevskij“, *Dostoevsky Studies* 9, 33-43.  
(online: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/09/033.shtml>).
- Wysling H. (Hg.) 1975-1981. *Dichter über ihre Dichtungen. Bd. 14 I-III: Thomas Mann*, München.

