

Gibt es den Teufel im Roman?

Dämonomanie und unzuverlässiges Erzählen in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947)

Barbara Beßlich

Germanistisches Seminar, Universität Heidelberg

Zusammenfassung Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* schildert *das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Dieser Freund ist der Latein- und Geschichtslehrer Serenus Zeitblom, der sich in vielerlei Hinsicht als ein unzuverlässiger Erzähler entpuppt. Von unzuverlässigem Erzählen spricht man, wenn in einem literarischen Text die von einem fiktiven Erzähler vermittelte Geschichte Widersprüche, Ungereimtheiten oder auch markante Lücken aufweist, die sich nicht auf einen Fehler des Autors zurückführen lassen, sondern Zweifel an der Kompetenz oder Glaubwürdigkeit des Erzählers wecken (sollen). Vorliegende Studie untersucht einen Aspekt dieses unzuverlässigen Erzählens im *Doktor Faustus* und problematisiert den Realitätsstatus des Teufels in der erzählten Welt des Romans.

Von unzuverlässigem Erzählen spricht man in der Narratologie, wenn ein literarischer Text von einem Erzähler vermittelt wird, dessen Bericht nicht vertrauenswürdig ist.¹ Während wir uns in unserem Alltag immer wieder unmittelbar und intuitiv fragen, ob das, was uns gerade unser reales Gegenüber erzählt, stimmt, reagieren wir als Leser eines Romans anders und gehen normalerweise davon aus, dass das, was der Romanerzähler äußert, mit den Fakten der fiktionalen Welt übereinstimmt. Das meint nicht, dass das, was fiktional erzählt wird, korrekt auf die außerliterarische Wirklichkeit referieren muss, sondern nur, dass der Romanerzähler wahrheitsgemäß

- 1 Grundlegend hierzu Nünning, Vera (Hg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness. Inter-medial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin 2015. Vera Nünning sei herzlich gedankt für einen inspirierenden Mailwechsel im November 2023, dem diese Studie wichtige Hinweise verdankt zum Verhältnis von Leverkühns (figuralen) und Zeitbloms (narratorialen) Überzeugungen.

und angemessen erläutert, was in der erzählten Welt der Fall ist.² Wenn etwa Don Quixote meint, einen Kampf mit gigantischen Riesen zu führen, uns zuvor aber der Erzähler in Cervantes' Roman informiert hat, dass der Ritter von der traurigen Gestalt Windmühlen gegenübersteht, so glauben wir dem Erzähler und nicht der Figur. Leser sind es gewohnt, das Erzählerwissen hierarchisch oberhalb des Figurenwissens anzusiedeln. Man kann dieses Rezeptionsphänomen auch als „willing suspension of disbelief“ (Coleridge) begreifen: Für die Dauer der Romanlektüre verzichten wir auf unsere Alltagskepsis und prüfen nicht eigens die Glaubhaftigkeit des Erzählten und die Glaubwürdigkeit des Narrators. Das unzuverlässige Erzählen macht sich diese Konvention zunutze, um den Leser in seinem Rezeptionsverhalten zu irritieren. Denn in einem unzuverlässig erzählten Roman ist man mit einem Erzähler konfrontiert, dessen Bericht nicht zu trauen ist. Das gilt auch in ganz besonderer Weise für Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*.³

Im Zentrum von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* steht das ‚Teufelsgespräch‘, in dem ein Pakt zwischen einem Musiker und dem Teufel besiegelt wird. Der Teufel verspricht dem Komponisten Inspiration zu großer Musik, fordert im Gegenzug seine Seele und verbietet ihm die Liebe. Der Realitätsstatus dieses Teufelspakts in der erzählten Welt des Romans ist allerdings höchst unklar, denn bei dem sogenannten Teufelsgespräch handelt es sich nicht um ein verbürgtes Ereignis, sondern um einen hinterlassenen Text des Komponisten Adrian Leverkühn über eine solche dämonische Unterhaltung, den sein Nachlassverwalter und Biograph Serenus Zeit-

- 2 Zentral sind in diesem Zusammenhang Gattungskonventionen: In einem Märchen sind zaubernde Feen und fliegende Teppiche kein Argument für die Unzuverlässigkeit des Erzählers, sondern Teil der Märchenwelt, die sich von dem realen Alltagskosmos des Lesers unterscheidet. Phantastische Texte wiederum kalkulieren mit der Unschlüssigkeit des Lesers über den Realitätsstatus von (vermeintlich) übernatürlichen Geschehnissen innerhalb der erzählten Welt. Zum Verhältnis von Phantastik und unzuverlässigem Erzählen vgl. die Jenaer Dissertation von Lauster, Sophie: *Die dunkle Seite der Moderne. Adaptionen des Schwarzwromantischen in der Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts* (Alfred Döblin – Arthur Schnitzler – Leo Perutz), im Druck. Jacke, Janina: *Systematik unzuverlässigen Erzählens. Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie*. Berlin, Boston 2020, S. 74–78.
- 3 Vgl. Beßlich, Barbara: *Der Biograph des Komponisten. Unzuverlässiges Erzählen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ (1947)*. Heidelberg 2023 (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 63). Dies.: „Beinahe der Roman Deutschlands, – das sich dem Teufel verschrieb“. Leverkühns Teufelsgespräch und Zeitbloms Politisierung in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947),“ in: Eschenburg, Barbara/Heuer, Caren (Hg.): *„Meine Zeit“. Thomas Mann und die Demokratie. Ausstellungskatalog des Buddenbrook-Hauses zum 150. Geburtstag Thomas Manns*. Würzburg (im Druck). Argumentationen dieser beiden Studien werden im Folgenden aufgegriffen. Einen narratologischen Überblick zu Thomas Manns Werk liefert Kindt, Tom: „Narratologie“, in: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx. Stuttgart 2025 (im Druck).

blom in seine Erzählung einfügt. Dieser Biograph ist zudem verantwortlich für die politische Allegorisierung dieses Teufelspakts zu einem Bündnis der Deutschen mit dem Nationalsozialismus.

Thomas Manns *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947) präsentiert damit sowohl eine literarische Musikerbiographie als auch einen Deutschlandroman. Der im Untertitel des Romans angekündigte erzählende Freund ist der Gymnasiallehrer Serenus Zeitblom, der das Leben des Komponisten Adrian Leverkühn immer wieder parallelisiert mit den politischen Entwicklungen in Deutschland. Zeitblom vermutet aufgrund der Lektüre des Textes von Leverkühn, dass sein Freund – ähnlich wie in der frühneuzeitlichen *Historia von D. Johann Fausten* (1587) – einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat, der dem Künstler mittels der Syphilis erst 24 Jahre genialische Schöpferkraft verliehen habe, um ihn dann im paralytischen Zusammenbruch zu sich zu holen. Faustische *curiositas* und Hybris des Alles-Können- und Alles-Beherrschen-Wollens scheinen den ehrgeizigen Komponisten Leverkühn anzutreiben und bilden für Zeitblom das *tertium comparationis*, um Musik und Politik aufeinander zu beziehen. Der Romanerzähler verschaltet nationalsozialistische Weltherrschaftsphantasien und musikalischen Überwältigungswillen in eigentümlicher Weise. Deutschlandthema und Künstlerproblematik werden über die Momente der hochfliegenden *superbia* und des verstiegenen Größenwahns wechselseitig spiegelbar. In einem Brief an Pavel Eisner erläutert Thomas Mann 1946 die Anlage seines Romans folgendermaßen:

Eine fiktive Künstler-Biographie also und eine dämonische Geschichte, sorgsam vorgetragen von einem [...] Humanisten und unter den Nazis pensionierten Gymnasialprofessor, der der fasziniert-ergebene Freund des zugrunde gegangenen Komponisten war. Dieser teilt das Schicksal Nietzsche's – und vieler hervorragender Musiker. Es ist die Geschichte einer Paralyse und ihrer inspiratorischen Wirkungen mit dem Kollaps am Ende. Die Geschichte einer *Teufelsverschreibung* und also eine religiöse Geschichte, die denn auch mit einem Fuß immer im deutschen 16. Jahrhundert steht. Ein schrecklich deutscher Roman – beinahe der Roman Deutschlands, – das sich dem Teufel verschrieb. Er hat doppelte Zeit, denn die Biographie wird von 1943 bis 45 geschrieben und nimmt die Ereignisse dieser Jahre wahr, während sie ein Leben erzählt, das 1885 beginnt und schon 1930 in geistige Nacht sinkt.

Was für ein Waschzettel! Aber Sie wollten ja etwas hören.⁴

- 4 Brief Thomas Manns an Pavel Eisner vom 5. August 1946, in: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil III: 1944–1955*. Hg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung v. Marianne Fischer. Frankfurt a. M. 1981, S. 68 f.

Der Nationalsozialismus wird hier also in zweifacher Weise indirekt zum Thema: Während der Roman 45 Lebensjahre des Musikers Leverkühn (1885–1930) als biographisch erzählte Zeit vorträgt, vergehen Zeitblom knapp zwei Kriegsjahre abschüssiger Erzählerzeit (1943–45), die von ihm mitrapportiert werden. So spart der Roman die Phase von 1931–1942 und damit den Aufstieg und die ersten Erfolgsjahre des Nationalsozialismus bewusst aus und perspektiviert ihn einerseits durch seine geistige Ermöglichung und intellektuelle Inkubationszeit und andererseits in seinem katastrophischen Ende und Zusammenbruch. Gleichzeitig suggeriert Zeitblom, dass das Schicksal dieses hochmütigen Künstlers, der dem Teufel seine Seele verkauft habe, Ähnlichkeiten aufweise mit Deutschland, das dem Nationalsozialismus seine Stimme gab in der Hoffnung auf nationale Suprematie.

Dieser „schrecklich deutsche[...] Roman“ ist allerdings, so schreibt Thomas Mann ja an Pavel Eisner, nur „beinahe der Roman Deutschlands, – das sich dem Teufel verschrieb“, und dieses einschränkende „beinahe“ ist zentral, denn die Verbildlichung der nationalsozialistischen Herrschaft als Teufelspakt der Deutschen wird im Roman ganz allein vom Erzähler Zeitblom behauptet. Der Musiker Leverkühn selbst äußert sich nicht zur Politik oder zum Nationalsozialismus. Das ist eine raffinierte Erzählkonstruktion. So arrangiert der im kalifornischen Exil schreibende Thomas Mann, der seit 1944 amerikanischer Staatsbürger ist, die dämonische Deutung des Nationalsozialismus als nationalen Teufelspakt zu einer deutschen Selbstbeschreibung aus der Position der inneren Emigration heraus. Ob der Erzähler Zeitblom so allerdings die erzählte Welt korrekt und angemessen deutet, lässt der Roman in der Schwebe.

Natürlich kann man argumentieren (und man hat so argumentiert), dass sich ja Zeitblom ziert und wehrt gegen eine solch dustere diabolische Deutung des Geschehens, die aber nun mal den Tatsachen in der erzählten Welt entspreche. Ganz gleich, ob man für die außerliterarische Wirklichkeit die Realexistenz eines Teufels, seiner Sendboten, helfender Succuben und Incuben und die Möglichkeit eines Teufelspakts annehme oder abstreite, innerhalb dieser Fiktion würden sie ja nun proponiert, da sie zum tragenden Konstruktionsgerüst des Romans gehörten. Aber auch hier kann man differenzieren und nachfragen: Ist das wirklich so? Was ist in der erzählten Welt dieses Romans definitiv der Fall? Und was ist bloße Deutung ihres homodiegetischen Erzählers Zeitblom? Gesichert ist, dass der Komponist Adrian Leverkühn sich bei der Begegnung mit der Prostituierten Hetaera Esmeralda mit der Syphilis infiziert und ein Schriftstück hinterlassen hat, das von einem Teufelsgespräch erzählt, des Weiteren, dass eines seiner musikalischen Hauptwerke (*Doktor Fausti Weheklag*) die frühneuzeitliche *Historia von D. Johann Fausten* mit ihrem Teufelspakt vertont und dass Leverkühn sich in seinem psychischen Zusammenbruch 1930 in einer Wahnrede rückbezieht auf diese Kantate und das verschriftlichte Teufelsgespräch. Der kranke Leverkühn ist gegen Ende seines Lebens davon überzeugt, einen Pakt mit dem

Teufel eingegangen zu sein. Fraglich bleibt aber, ob diese Überzeugung Leverkühns wahnhafter Teil einer von der Syphilis ausgelösten dämonomanischen Krankheit ist oder den Tatsachen in der erzählten Welt entspricht.⁵ So genügen diese Sachverhalte eigentlich nicht, um die Aussage zu treffen, „in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* verschreibt sich Adrian Leverkühn dem Teufel, der ihm 24 Jahre intensiven künstlerischen Schaffens ermöglicht, im Gegenzug die Liebe verbietet und ihn schließlich zu sich holt“. Die Sache verhält sich komplizierter und erzählerisch anspruchsvoller. Man müsste wohl vielmehr formulieren: In Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* erzählt Serenus Zeitblom die Biographie seines Freundes Adrian Leverkühn und Zeitblom interpretiert dessen Krankheit und künstlerisches Werk als Produkt einer Teufelsverschreibung. Diese Annahme zieht er aus der Lektüre von Leverkühns Text über ein Teufelsgespräch und aus verstörten mündlichen Äußerungen Leverkühns kurz vor seinem endgültigen psychischen Zusammenbruch. Und Zeitblom allegorisiert diese angenommene Teufelsverschreibung eines Künstlers zum politischen Signum der eigenen Nation.⁶

Zeitblom beginnt die Niederschrift der Lebensgeschichte Leverkühns 1943 im Wissen um dessen Wahnrede 1930 und in Kenntnis des literarisierten Teufelsgesprächs und er dämonisiert davon ausgehend retrospektiv Adrians Leben und Kunst.⁷ Ob er damit die Wirklichkeit der erzählten Welt erfasst, lässt sich letztlich nicht eindeutig entscheiden. Narratologisch kann man dies als eine unentscheidbare und unaufgelöste Form unzuverlässigen Erzählens bezeichnen,⁸ bei der der Leser nicht endgültig über den Wirklichkeitsstatus des Erzählten entscheiden kann. Eine solche mehr-

- 5 Unter Dämonomanie versteht man die krankhafte Beschäftigung mit Dämonen und den Wahn, von einem Dämon besessen zu sein oder von ihm kontrolliert zu werden.
- 6 Das unterscheidet etwa diesen narratologischen Befund von Deterings Interpretation der *Buddenbrooks* als insgesamt mit dem Phantastischen liebäugelnden Text (vgl. Detering, Heinrich: „*The Fall of the House of Buddenbrook. Buddenbrooks und das phantastische Erzählen*“, in: *Thomas Mann-Jahrbuch* 24 (2011), S. 77–99). Im *Doktor Faustus* ist – so die These – das Dämonische vor allem Interpretationsoption des homodiegetischen Erzählers, nicht so sehr verbürgter Teil der erzählten Welt.
- 7 Diese Dämonisierung greift theologische Denkfiguren Paul Tillichs (Tillich, Paul: *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte*. Tübingen 1926) auf und jongliert mit der Zweideutigkeit des Dämonie-Begriffs zwischen einer theologischen und produktionsästhetischen Kategorie. Vgl. hierzu auch Friedrich, Lars/Geulen, Eva/Wetters, Kirk (Hg.): *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Paderborn 2014.
- 8 Vgl. hierzu etwa Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2022, S. 159. Jacke (Anm. 2), S. 74–78 und 167–172 sowie *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktion von der Romantik bis zur Gegenwart*. Hg. v. Stefan Drescher, Janina Jacke, Eva-Marie Konrad u. Thomas Petraschka. Bielefeld 2023. Sehr viel restriktiver wird das unzuverlässige Erzählen gefasst bei Aumüller, Matthias: *Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Stuttgart 2023.

deutige Unentschiedenheit bewirkt einen gattungsästhetischen Schwebestand des Romans: Nimmt man Zeitbloms dämonische Deutung für zutreffend und den Teufelspakt für wahr an in der erzählten Welt, hat man es mit einer Variation von magisch-realistischer Literatur zu tun, in der der Teufel im 20. Jahrhundert Krankheiten durch Succuben versenden, künstlerische Schöpfungskraft verleihen, in dreifacher Gestalt auf einem italienischen Sofa sitzen und einen kleinen Jungen unter schrecklichen Schmerzen an Hirnhautentzündung sterben lassen kann. Durch die Zwischenschaltung Zeitbloms als Vermittler der Geschichte entsteht aber auch die Deutungsoption, das Dämonische lediglich als Phantasma des Erzählers zu begreifen, der sich das Schicksal seines Freundes und die politischen Zeitläufte nicht anders zu erklären weiß als durch die Imagination des Teuflischen.⁹ In dieser Perspektive erscheint *Doktor Faustus* als ein Roman mit einer stabilen und realistischen Welt ohne reale existierende Dämonen und Teufelsgestalten, die sich lediglich als Kopfgeburt eines verstörten und am Nationalsozialismus verzweifelnden Narrators entpuppen.

Solchermaßen delegiert der Autor Thomas Mann Fragen der Werkplausibilität an seinen Erzähler Serenus Zeitblom.¹⁰ Denn oft wurde die allegorische Konstruktion des Romans problematisiert, die einerseits über die Teufelsverschreibung eines Musikers spekuliere, aber andererseits insinuiere, dass gleichermaßen Deutschland *in politicis* durch den Nationalsozialismus vom Teufel geholt worden sei.¹¹ Heikel kann eine solche allegorische Anlage erscheinen, weil in Zeitbloms Erzählung der Teufel Leverkühn die Inspiration zu seiner atonalen Erneuerung der Musik ermöglicht, während doch die Nationalsozialisten solche Musik als ‚entartet‘ brandmarkten. Leverkühn erscheint einerseits als eine märtyrerhafte Leidensgestalt, die um ihre große Kunst in Schmerzen ringt. Aber der Roman will andererseits keinesfalls dem nationalsozialistischen Deutschland solche heroisierenden Attribute zusprechen. Dass aber lediglich Zeitblom den Zusammenhang von Politik und Kunst und die Realität des Teufelspakts behauptet, diese aber keineswegs in der erzählten Welt der Fall sein müssen, ist in der Forschung lange nicht als Option wahrgenommen worden, weil Thomas Mann in seinen Interviews, Reden und Selbstkommentaren immer offensiv diese Zusammenhänge von Deutschlandroman und Künstlerroman im *Doktor Faustus*

9 Vgl. Petersen, Jürgen H.: „Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘, in: *Revista de Filología Alemana* 16 (2008), S. 167–185. Herold, Thomas: *Zeit erzählen. Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Freiburg 2016.

10 Vgl. Bollenbeck, Georg: „Doktor Faustus“. Die Deutungsmuster des Autors und die Probleme des Erzählers, in: Röcke, Werner (Hg.): *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997*. Frankfurt a. M. 2001, S. 35–57.

11 Etwa bei Kaiser, Gerhard: „... und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine“. *Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Stuttgart 2001, S. 185 f.

anspruch. Es ist dabei aber ein ausgefuchster erzählkompositorischer Schachzug, dies im Roman ganz allein Zeitblom schultern zu lassen, der freilich an dieser Erzähllast atlashaft schwer zu tragen hat.

Was für den Roman im Allgemeinen gilt, trifft auch auf das sogenannte Teufelsgespräch im Besonderen zu. Es ist vor allem und zuerst einmal eine selbstreflexive und bilderreiche Schrift Adrian Leverkühns über Musik, die Zeitblom einer ganz bestimmten politischen Deutung unterzieht. Leverkühn berichtet Zeitblom nicht mündlich von einem eigenen Erlebnis, sondern er hinterlässt einen Text. Das tektonische Zentrum und die formale Mitte des Romans, das XXV. Kapitel des *Doktor Faustus*, integriert diesen 40-seitigen Text von Adrian Leverkühn, den Zeitblom aus dem Nachlass seines Freundes abschreibt und in sein Manuskript als Zitat einfügt.¹² Dieser Text präsentiert größtenteils im dramatischen Modus mit kursivierten pronominalisierten Sprecherangaben ein Gespräch zwischen einem „Ich“ und einem „Er“, wobei dieser „Er“ sich als Teufel zu erkennen gibt und auf wundersame Weise seine äußere Gestalt wechselt von einem Zuhälter über einen „bebrillte[n] Musikintelligenzler“ hin zu einem Theologen.¹³ Der Zuhälter erinnert phänotypisch an den Leipziger ‚Fremdenführer‘, der Adrian an einem Bordell statt an einem Gasthaus absetzte, der „bebrillte Musikintelligenzler“ führt Thesen des Organisten Wendell Kretzschmar fort und bekommt von Thomas Mann Gestalt und Argumente Theodor W. Adornos verpasst, und der Theologe befließt sich der Sprache und Gestik des Hallenser Theologen Eberhard Schleppfuß.¹⁴ Das „Ich“ dieses Textes ist ein literarisches Selbstporträt Adrian Leverkühns. „Er“ und „Ich“ debattieren über Kunst und Krankheit und die Möglichkeiten der Musik in der Moderne nach Richard Wagner und jenseits der Parodie verbrauchter kompositorischer Konventionen. Der dreifachen phänotypischen Gestalt des Teufels als Zuhälter, Musikwissenschaftler und Theologe entsprechen die jeweiligen Themen und Abschnitte des Gesprächs, das sich um die Geschlechtskrankheit der Syphilis, Erneuerungsmöglichkeiten der Musik und die Beschaffenheit der Hölle dreht.

12 Zu solchen multiperspektivisch arrangierten Texten und ihrem Verhältns zum unzuverlässigen Erzählen vgl. Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier 2000. Meifert-Menhard, Felicitas: *Conflicting Reports. Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800*. Trier 2009.

13 Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hg. u. textkritisch durchgesehen v. Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit v. Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2007 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 10.1), S. 356. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe im Fließtext mit der Bandangabe 10.1 zitiert.

14 Michael Maar mutmaßt darüber hinaus bei dem „bebrillte[n] Musikintelligenzler“ auch noch eine Anspielung auf Gustav Mahler („Der Teufel in Palestrina. Neues zum ‚Doktor Faustus‘ und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 30 (1989), S. 211–247).

Dieser Teufel in Leverkühns Text bezeichnet das Deutsche als „gerad recht meine Lieblingssprache“, behauptet: „Manchmal versteh ich überhaupt nur deutsch“ (10.1, 326) und rühmt sich seiner „kerndeutschen Popularität“ (10.1, 319). Das wird in Leverkühns Schrift historisch rückgeführt auf die Allgegenwart der Teufelsfigur in den deutschen Diskursen der Lutherzeit, lässt aber zugleich bereits eine aktualisierende Deutung zu, dass hier eine teuflische Verführbarkeit der Deutschen durch den Nationalsozialismus mitgemeint sein könnte. So zumindest liest Zeitblom diesen Text. Im ersten Teil des Gesprächs wird die Infektion mit der Syphilis bei der Prostituierten Hetaera Esmeralda retrospektiv als Paktbeginn fixiert. Der Teufel erläutert sein Versprechen, über die Krankheit vermittelt eine „große Zeit, tolle Zeit, ganz ver-teufelte Zeit“ (10.1, 336) zu ermöglichen, die als rauschhaft und selbstvergöttlichend wahrgenommen werden wird:

Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, [...] die Schauer der Selbstverehrung, ja des köstlichen Grauens vor sich selbst, unter denen er sich wie ein begnadetes Mundstück, wie ein göttliches Untier erscheint. (10.1, 336 f.)

Diese „tolle Zeit“ der rauschhaften Selbsterfahrung ist innerhalb des Textes von Leverkühn ganz bezogen auf die produktionsästhetische Erlebniswelt eines Komponisten, dem via Krankheit ein genialer Schaffensschub vermittelt werden soll. Aber durch Zeitbloms permanente politische Allegorisierung gelenkt kann der Leser diese Beschreibung auch beziehen auf die ersten Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft, die in einem Machbarkeitsrausch das europäische Mächtesystem aushebelte und die bisherigen Grenzen des politisch Möglichen immer weiter ausdehnte. Im zweiten Teil des Teufelsgesprächs geht es konkreter um die kompositorische Faktur einer möglichen musikalischen Erneuerung. Aber auch da fallen Formulierungen, die sich in ihrer Allgemeinheit und bellizistischen Bildlichkeit auch beziehen lassen auf einen Führungsanspruch des nationalsozialistischen Deutschlands, so wenn der „bebrillte Musikintelligenzler“ seinem Gegenüber prophezeit: „Du wirst führen, du wirst der Zukunft den Marsch schlagen, auf deinen Namen werden die Buben schwören“ (10.1, 355). Schließlich wird die Art und Weise der musikalischen Erneuerung als eine posthumanistische und antibürgerliche Angelegenheit charakterisiert, die als eine atavistische „Barbarei“ gekennzeichnet wird, „weil sie nach der Humanität [...] und bürgerlichen Verfeinerung kommt“ (10.1, 355), aber zurückschaut auf vormoderne Kompositionstechniken. Auch hier lassen sich für Zeitblom wieder metaphorische Brücken bauen zu der nationalsozialistischen weltanschaulichen Selbstverortung gegen eine saturierte Bürgerlichkeit und einer Orientierung an vormodernen Gesell-

schaftsmodellen. Der Begriff der ‚Barbarei‘ schillert mehrdeutig, zielt einerseits auf eine künstlerische Rückorientierung an archaische Muster und lässt andererseits den Leser das Nebeneinander von Kultur und Verbrechen im Nationalsozialismus assoziieren.¹⁵ ‚Barbarei‘ ist hier für Leverkühn ästhetische Kategorie und zugleich für Zeitblom politische Beschreibungsvokabel für einen gesellschaftlichen Zustand der Rohheit, Unmenschlichkeit und Grausamkeit, in dem keine Rechtsstaatlichkeit mehr herrscht. Der Leser nach 1945 denkt hier wahrscheinlich den Zivilisationsbruch der nationalsozialistischen Verbrechen unwillkürlich mit.

Im dritten Teil des Teufelsgesprächs fragt Leverkühns literarisches *alter ego* sein phänotypisch mittlerweile zum Theologen verwandeltes Gegenüber nach der Beschaffenheit der Hölle, die ihm nach den 24 versprochenen Erdenjahren „toller Zeit“ zwangsläufig bevorstehen wird. In der äußeren Gestalt von Eberhard Schleppfuß gibt der Teufel Auskunft. Diese Zeilen gehören zu den meistzitierten Passagen des gesamten Romans, weil man hier ein indirektes Bild der geheimen Verhörkeller der Gestapo und des unkontrollierten Folteralltags einer Diktatur gezeichnet sah. Was ist die Hölle? Der Teufel in Leverkühns Text antwortet:

Das ist die geheime Lust und Sicherheit der Höllen, daß sie nicht denunzierbar, 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 Worte ‚unterirdisch‘, ‚Keller‘, ‚dicke Mauern‘, ‚Lautlosigkeit‘, ‚Vergessenheit‘, ‚Rettungslosigkeit‘ die schwachen Symbole sind. Mit Symbolis, mein Guter, muß man sich durchaus begnügen, wenn man von der Höllen spricht, denn dort hört alles auf, – nicht nur das anzeigende Wort, sondern überhaupt alles, – dies ist sogar das hauptsächliche Charakteristikum, und das was im allgemeinsten darüber auszusagen, zugleich das, was der Neukömmling dort zuerst erfährt, und was er zunächst mit seinen sozusagen gesunden Sinnen gar nicht fassen kann und nicht verstehen will, weil die Vernunft oder welche Beschränktheit des Verstehens nun immer, ihn darin hindert, kurz, weil es unglaublich ist, obgleich es einem gleich zu Begrüßung in bündig nachdrücklichster Form eröffnet wird, daß ‚hier alles aufhört‘, jedes Erbarmen, jede Gnade, jede Schonung, jede letzte Spur von Rücksicht auf den beschwörend ungläubigen Einwand ‚Das könnt und könnt ihr doch mit einer Seele nicht tun‘: es wird getan, es geschieht, und zwar ohne vom Worte zur Rechen-

15 Zum Verhältnis von Ästhetizismus und Barbarei im *Doktor Faustus* vgl. Bockius, Julian: „Die Zweideutigkeit als System. Ästhetizismus, Barbarei und das Schicksal der Kunst in Adrian Leverkühns ‚Apocalipsis cum figuris‘“, in: *Weimarer Beiträge* 70 (2024), S. 81–101.

schaft gezogen zu werden, im schalldichten Keller, tief unter Gottes Gehör, und zwar in Ewigkeit. (10.1, 357f.)

In der Bildwelt des Textes von Leverkühn droht dem Teufelsbündner nach dem Tod die ewige Verdammnis in der Hölle. In Zeitbloms allegorisierender Sicht kann diese lautlose Hölle auch als ein verzerrtes Abbild des nationalsozialistischen Terrorregimes verstanden werden. Allerdings bleiben da einige logische Brüche zu verzeichnen: Wenn es hier um einen Teufelspakt der Deutschen mit dem Nationalsozialismus geht, verkörpert der Teufel dann den Nationalsozialismus, der hier seine Herrschaftspraxis erläutert, die damit gleichermaßen für seine Opfer wie seine Anhänger gelten soll, frei nach dem Prinzip, die Revolution frisst ihre Kinder? Aber wie kann ein nationalsozialistischer Teufel die künstlerische Inspiration zu großer ingenieurer atonaler Musik vermitteln, wenn doch der NS solche Musik als entartet verwarf? Hier stoßen die allegorisierenden Lesarten des Textes an Grenzen; und das hat auch damit zu tun, dass Zeitblom diesen Text Leverkühns als authentischen Tatsachenbericht begreift. Daher soll hier folgend noch gefragt werden, um was für einen Text es sich denn eigentlich bei Adrians Schrift handelt.

Romanintern ordnet Zeitblom diesen dichten Text als faktualen Erlebnisbericht Leverkühns ein, wertet das Teufelsgespräch widerstrebend als real stattgehabt und befindet bereits im langen XXI. Kapitel in einem Vorverweis:

Mein armer Freund hat sich eines Tages, eines Nachts vielmehr, aus fürchterlichem Munde, von einem entsetzlichen Helfer über das hier Angedeutete [i. e. kompositorische Optionen in der Moderne nach Wagner] Genaueres sagen lassen. Das Protokoll darüber liegt vor, und an seinem Ort werde ich es mitteilen. (10.1, 265)

Dieser „Ort“ ist erreicht, als Zeitbloms Rapport den Italienaufenthalt von Schildknapp und Leverkühn 1911/12 anpeilt. Im XXV. Kapitel fügt Zeitblom dann dieses „Protokoll“ ein, das er auch hier wieder als faktuales „Dokument“ (10.1, 323) kategorisiert. Die Begriffe „Protokoll“ und „Dokument“ illustrieren Zeitbloms Überzeugung, dass Leverkühn hier ein autobiographisches Zeugnis ablegen wollte, und er berichtet: „Adrians geheime Aufzeichnung, seit seinem Abscheiden in meinem Besitz, – hier ist es, ich teile es mit“ (10.1, 323). Zwar ist sich Zeitblom immer mal wieder unsicher, ob Leverkühn sich dieses Gespräch bloß eingebildet oder ob es real stattgefunden hat;¹⁶ dass es

16 Während Zeitblom im XXI. Kapitel die Teufelsbegegnung als real statuiert, zweifelt er unmittelbar vor der Manuskripteinfügung: „Und darum kann ich auch nicht glauben, daß er in tiefster Seele für wirklich hielt, was er sah und hörte: während er es hörte und

sich aber bei dem Text um ein faktuales Ego-Dokument handelt, mit dem Leverkühn seine Teufelsbegegnung – sei sie nun halluziniert oder real gewesen – als stattgehabtes Erlebnis (einer eingebildeten oder wirklichen Zusammenkunft) mit Wahrheitsanspruch verschriftlicht, steht für ihn außer Zweifel. Leverkühn und Zeitblom sprechen allerdings nie über diesen Text, der Zeitblom zu Lebzeiten Leverkühns unbekannt ist, und so konnte sich Zeitblom nicht bei dem Verfasser über dessen Absichten oder ‚Autorintention‘ eine Auskunft einholen.

Dass es sich bei diesem Text Adrian Leverkühns aber vielleicht gar nicht um einen faktualen Erlebnisbericht, sondern um eine fiktionale Fingerübung eines Musikers in der literarischen Schwesterkunst handeln könnte, soll folgend noch als These vorgestellt werden.¹⁷ Leverkühns Text wird von Zeitblom als „Zwiegespräch“ und „Dialog“ (10.1, 323) beschrieben; mit diesen Begriffen macht er unabsichtlich auf eine Textsorte aufmerksam, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts viele Schriftsteller der Klassischen Moderne nutzten, um ästhetische Fragen zu verhandeln. Dialogessays und Kunstgespräche waren um die Jahrhundertwende *en vogue*.¹⁸ Hugo von Hofmannsthal's *Erfundene Gespräche* sind im deutschsprachigen Raum wohl die prominentesten Exemplare dieser Textform, die einen fiktionalen Rahmen mit kritisch-theoretischer Reflexion in eigentümlicher Weise verbindet. Die *Erfundenen Gespräche und Briefe* Hofmannsthal's sind daher sowohl als persönliches Bekenntnis als auch als theoretische Kunstabhandlungen oder fiktionale Dichtung interpretiert worden und der ambigue schimmernde literarische Status dieser Texte macht ihren ästhetischen Reiz aus.¹⁹ Die Dichtergruppe des Jungen Wien poetisiert und fiktionalisiert kurz nach 1900 so den Essay.²⁰ Diese „imaginären Gespräche“, wie sie Hofmannsthal auch nennt, sind fingierte Unterhaltungen über Kunst, wie Hofmannsthal's

sah und nachher, als er es zu Papier brachte, – ungeachtet der Zynismen, mit denen der Gesprächspartner ihn von seinem objektiven Vorhandensein zu überzeugen suchte. Gab es ihn aber nicht, den Besucher – und ich entsetze mich vor dem Zugeständnis, das darin liegt, auch nur konditionell und als Möglichkeit seine Realität zuzulassen! – so ist es grausig zu denken, daß auch jene Zynismen, Verhöhnungen und Spiegelfechtereien aus der eigenen Seele des Heimgekehrten kamen...” (10.1, 323).

17 Vgl. hierzu auch Beßlich 2023 (Anm. 3), S. 91–100.

18 Vgl. Wilwert, Larissa: „Das erfundene Gespräch in der Klassischen Moderne. Vom literarischen Experiment zum kulturkonservativen Instrument?“ Heidelberg 2023 (unpublizierte Masterarbeit).

19 Vgl. Rispoli, Marco: „Ich misstraue dem zweckvollen Gespräch.“ Anmerkungen zu Hofmannsthal's *Erfundenen Gesprächen*“, in: Born, Marcus Andreas/Zittel, Claus (Hg.): *Literarische Denkformen*. Paderborn 2018, S. 251–281.

20 Vgl. Jander, Simon: *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn*. Heidelberg 2008. Zum Fortleben dieser kleinen Gattung vgl. auch Beßlich, Barbara: *Das junge Wien im Alter. Spätwerke (neben) der Moderne (1905–1938)*. Wien 2021, S. 290–306.

Gespräch über Gedichte (1903), Hermann Bahrs *Dialog vom Tragischen* (1904) und sein *Dialog vom Marsyas* (1904) oder Richard Schaukals *Giorgione. Gespräche über Kunst* (1906/07). 1924 fügt Hofmannsthal in seiner Werkausgabe eine eigene Sektion der *Erfundenen Gespräche und Briefe* ein, die Thomas Mann gekannt haben dürfte. Aber nicht nur die Jungwiener, sondern auch der Jugendstildichter und frühe Thomas Mann-Förderer Richard Dehmel schreibt 1909 Dialogessays über *Naivität und Genie*. *Spiritistischer Dialog*, über *Licentia Poetica*. *Ein Zwiegespräch über die Sprache* und über *Kultur und Rasse*. *Ein Gespräch zwischen Künstlern*. Der Stefan George-Antipode Rudolf Borchardt verfasst 1905 ein *Gespräch über Formen* und der Neuklassizist Paul Ernst veröffentlicht noch 1931 einen umfangreichen Band *Erdachter Gespräche*. Gottfried Benn modernisiert das Kunstgespräch medial versatil in seinem Rundfunkdialog *Können Dichter die Welt ändern?* (1930).

All diese Schriftsteller nutzen die fiktionale Form der *Erfundenen Gespräche* zu Beginn des 20. Jahrhunderts, um sich ästhetisch zu positionieren, so wie auch Leverkühn in seinem verschriftlichten Gespräch ins Zentrum die Frage rückt: „Was ist heute die Kunst?“ (10.1, 348) Das Gespräch des „Ich“ mit dem teuflischen „Er“ kreist bei Leverkühn um die Möglichkeiten und Bedingungen der Inspiration und Kunstentstehung in der Gegenwart. „Er“ und „Ich“ debattieren darüber, wie ästhetische Innovation möglich ist zu einem Zeitpunkt, an dem ein „Kanon des Verbotenen“ (10.1, 349) die künstlerische Produktion lähmt: „In jedem Takt, den einer zu denken wagt, präsentiert der Stand der Technik sich ihm als Problem“ (10.1, 350).

Dass die fiktionalen Kunstgespräche des frühen 20. Jahrhunderts nicht immer unbedingt im realistischen Rahmen angesiedelt sein müssen, zeigt Richard Dehmels Text *Naivität und Genie*, der sich im Untertitel als *spiritistischer Dialog* ausgibt und ein Gespräch zwischen Dehmel und dem Geist Goethes fingiert.²¹ Dehmel modernisiert und ironisiert so die Totengespräche der Antike zu einem okkultistischen Budenzauber. Nach einer autodiegetischen Einleitung wird dieses Gespräch Dehmels textorganisatorisch genauso präsentiert wie in Leverkühns Dialog, indem ein Dehmel'sches „ICH“ und ein Goethe'scher „ER“ sich miteinander unterhalten.

Wenn Adrian Leverkühn nun ein solches autofiktionales Kunstgespräch zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfasst,²² in dem ein Musiker mit dem Teufel parliert, kann

21 Dehmel, Richard: „Naivität und Genie. Ein spiritistischer Dialog“, in: Ders.: *Betrachtungen über Kunst, Gott & die Welt*. Berlin 1909, S. 144–167. Drei *Erfundene Gespräche* über Goethe wiederum verfasst um die Jahrhundertwende der junge Theodor Lessing („Dialoge über Goethe I–III“ (1899), in: Ders.: *Philosophie als Tat*. Göttingen 1914, S. 420–450), ein Intimfeind von Thomas Mann in seiner Münchner Zeit.

22 Dass Leverkühns Text von der – innerhalb der erzählten Welt – realen Situation des Sommeraufenthalts in Palestrina in den sabinischen Bergen ausgeht und auch die in der Romanwelt reale Person Rüdiger Schildknapps als literarische Randfigur integriert, spricht

man dies auch als eine kreative gattungsästhetische Amalgamierung der erfundenen Kunstgespräche seiner Zeitgenossen mit Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasov* begreifen, in dem ein Fiebertraum der Figur Iwan Karamasov einen Teufelsbesuch vorspiegelt.²³ Dieser doppelte intertextuelle Bezug auf die *Erfundenen Gespräche* und einen Roman Dostojewskis betont noch einmal den fiktionalen Charakter dieses Textes von Leverkühn, der sich so zweifach literarisch rückversichert. Man kann ihn als ein literarisches Ausprobieren Leverkühns begreifen, das doppelt in fiktionalen Spuren geht, sich inhaltlich auf Dostojewskis Roman und die zeitgenössischen Kunstdialoge rückbezieht und formal und textorganisatorisch bei den zeitgenössischen *Erfundenen Gesprächen* in die Schule geht.²⁴ Aus diesem literarisch-fiktionalen Experiment entwickelt sich dann allerdings durch die Krankheit ausgelöst, ein dämonomanischer Wahn, der die Dichtung ins Leben überführt. Der kranke Leverkühn glaubt von Jahr zu Jahr mehr, dass das, was er zu Papier brachte, der Wirklichkeit entspricht.

nicht gegen eine vom Verfasser Leverkühn intendierte Fiktionalität des Textes. Auch die *Erfundenen Gespräche* Hofmannsthals integrieren mal mehr und mal weniger verschlüsselt historische Personen als Sprechinstanzen. In den *Unterhaltungen über die Schriften von Gottfried Keller* (1906) lässt Hofmannsthal vier Freunde debattieren, die kaum verhüllt als er selbst („ein nicht untüchtiger Literat“), Leopold von Andrian („der Legationssekretär“), Clemens von Franckenstein („der Musiker“) und Hans Schlesinger („der Maler“) erkennbar sind. In den *Rodauner Anfängen* sollten schließlich ganz direkt Hofmannsthal und Rudolf Alexander Schröder unter ihrem eigenen Namen miteinander ins Gespräch kommen, so wie in Hofmannsthals spätem *Erfundenen Gespräch* zur Oper *Die Ägyptische Helena* (1928) schließlich ein fiktiver Hofmannsthal mit einem ebenso fiktiven Richard Strauss ein Gespräch beginnt.

- 23 Thomas Mann hat den Dostojewski-Bezug in der werkkommentierenden Schrift *Entstehung des „Doktor Faustus“* offengelegt: „Iwan Karamasows Teufelsvision gehörte auch zu meiner Lektüre damals. Ich las die Szene mit der distanzierten Aufmerksamkeit nach, mit der ich *Salammô* wieder durchgegangen war, bevor ich den *Joseph* zu schreiben begann“ (Mann, Thomas: „Die Entstehung des *Doktor Faustus*“, in: Ders.: *Essays VI 1945–1950*. Hg. u. textkritisch durchgesehen v. Herbert Lehnert. Frankfurt a.M. 2009 [Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1], 409–581, hier S. 464). Thomas Mann trug Sorge, dass die Dostojewski-Allusionen zu offensichtlich werden könnten, und vermeldete entsprechend während der Niederschrift an Agnes E. Meyer: „Der Roman steht im XXV. Kapitel, einem entscheidenden. Es ist der große Dialog des armen Adrian mit dem Teufel, verteuftelt schwer zu komponieren und in Gefahr, zu sehr an Iwan Karamasow zu erinnern. Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden!“ (Brief Thomas Manns an Agnes E. Meyer vom 7. Januar 1945, in: Mann, Thomas/Meyer, Agnes E.: *Briefwechsel 1937–1945*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget. Frankfurt a.M. 1992, S. 613).
- 24 Das meint etwas anderes als die in der Forschung vorgeschlagene Deutung des Teufelsgesprächs als Selbstgespräch Leverkühns (vgl. Vaget, Hans Rudolf: „Doktor Faustus“, in: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödnor u. Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 68). Mir ist es hier um eine intendierte Fiktionalität Leverkühns zu tun, nicht um eine psychologische Aufspaltung eines Selbstgesprächs auf zwei Akanten.

Der Roman *Doktor Faustus* lässt also in der Schwebe, ob es in der erzählten Welt den Teufel als reale Gestalt gibt. Zeitblom wehrt sich einerseits gegen diese Möglichkeit, aber weiß sich schließlich andererseits sowohl Leben und Werk als auch Krankheit und Sterben seines Freundes nicht anders zu erklären als durch die Annahme eines Teufelspaktes. Davon erzählt seine Biographie. Thomas Mann hat diese irritierte Haltung Zeitbloms beschrieben und sich mit ihm ironisch solidarisiert, wenn er einem fragenden Leser über den Teufel im Roman die Auskunft erteilte: „Zeitblom bemüht sich, nicht an seine Realität zu glauben. Ich auch“.²⁵ „Zeitblom bemüht sich“, aber es gelingt ihm nicht, und das Ergebnis bildet seine widerstrebende Mutmaßung, dass im Leben seines Freundes nicht alles mit rechten Dingen zugegangen sein kann. So dämonisiert sein biographischer Bericht das Leben Adrian Leverkühns als umstellt von unheimlichen Gestalten, die als Handlanger des Teufels das Zustandekommen des Paktes ermöglichen und sein Einhalten überwachen. Dass freilich Zeitblom damit das Leben seines Freundes mit den dämonologischen Denkfiguren deutet, die er in den theologischen Kollegs über Succuben und Incuben in Halle kennengelernt hat,²⁶ ermöglicht auch die Lesart, dass Zeitblom sich hier in einer fixen Idee etwas zurechtzimmert. Der Roman lässt auch die Interpretation zu, dass sein Erzähler Leben und Sterben seines Protagonisten fälschlicherweise als vom Teufel geholt versteht. Aus den Sachverhalten, dass Leverkühn die frühneuzeitliche *Historia des D. Johann Fausten* mit ihrem Teufelspakt vertont, ein Schriftstück hinterlässt, das von einem Teufelsgespräch handelt, und schließlich in seiner Wahnrede im psychischen Zusammenbruch etwas von einer Teufelsbegegnung faselt, erschafft Zeitblom seine von unheimlichen Gestalten bevölkerte Erzählung. Der Erzähler übernimmt die Dämonomanie seines zusammengebrochenen Protagonisten. Eine solche Interpretationsoption bedeutet keineswegs, exorzistisch den Teufel aus dem gesamten Roman treiben zu wollen. Es meint vielmehr, das Teuflische von der erzählten Welt in deren Erzählung zu verlagern. Das Teuflische hat weiterhin erhebliches Gewicht, aber es ist nicht zwingend realer Teil der erzählten Welt, sondern wichtigstes Interpretament ihres Erzählers. *Doktor Faustus* proponiert nicht unbedingt den Teufelspakt eines Musikers als Ereignis der erzählten Welt, sondern präsentiert dessen Annahme als Überzeugung ihres Erzählers.

Wenn man das Dämonische als Interpretament des Biographen Zeitblom begreift und nicht als gesicherten Teil der erzählten Welt, hat das Rückwirkungen auf

25 Brief Thomas Manns an J. C. de Buissonjé vom 26. Februar 1948, in: *Dichter über ihre Dichtungen III* (Anm. 4), S. 144.

26 Vgl. zu diesem frühneuzeitlichen Kontext Bulang, Tobias/Kessel, Raffaella/Van de Löcht, Joana/Schmitt, Nicolai: „Johann Fischarts ‚Daemonomania Magorum‘ im wissenschaftlichen Kontext. Ausblick auf Edition und Kommentar einer frühneuzeitlichen Dämonologie“, in: *Daphnis* 43, 2 (2015), S. 414–480.

den Gattungsstatus des Textes, der sich so auch lesen lässt als ein realistischer Roman, der vorgetragen wird von einem dämonomanischen Erzähler, der aus einer traurigen Musikerbiographie eine schauerliche Geistergeschichte in politisch dunklen Zeiten formt. Dass Thomas Mann dieses Dämonisieren äußerst kritisch als ein typisch deutsches Phänomen der raunenden Bedeutsamkeitserzeugung wertet, lässt sich illustrieren an seinen Überlegungen über die handschriftliche Widmung auf einem Sonderdruck von Paul Tillich, der ihm 1944 einen Aufsatz über die Existenzphilosophie gesendet und erläutert hatte als seinen „Beitrag zur tragischen Geschichte des deutschen Geistes“, was Thomas Mann wiederum kommentiert:

Es gehört zum deutschen self-pity [...], immer mit ‚tragisch‘ und ‚dämonisch‘ bei der Hand zu sein, wenn es sich um unsere Unfähigkeit handelt, mit dem Leben in ein gesundes, uns und anderen wohltätiges Verhältnis zu kommen“.²⁷

Deutsches „self-pity“ prägt auch Zeitbloms Dämonendusel. Das Dämonische gerät ihm immer mehr zur euphemistischen Schutzbehauptung. Denn wenn man für Fragen der politischen Partizipation den Teufel bildlich bemüht, kann dies auch die Vorstellung von der eigenen Schuld oder Verantwortung mindern. Schließlich ist das angenommene Gegenüber kein Mensch von gleich zu gleich, sondern eine übergeordnete transzendente Macht, der man hilflos ausgeliefert ist und seine Seele verkauft. Dass es aber auf die persönliche Verantwortung des Einzelnen in einer modernen Demokratie ankommt, der sonst die Auflösung droht, hat Thomas Mann in seiner späten Rede *Meine Zeit* (1950) mit einem Bibelwort aus dem Markus-Evangelium reflektiert: „Der bürgerlichen Demokratie sollte das Wort im Ohr klingen: ‚Was nützt es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne und nähme doch Schaden an seiner Seele?‘“²⁸

27 Brief Thomas Manns an Siegfried Marck vom 15. April 1944, in: *Dichter über ihre Dichtungen III* (Anm. 4), S. 20. An Paul Tillich direkt adressiert, formuliert Thomas Mann dies variierend: „Ich fürchte oft, es ist ein Ausdruck unserer Neigung zur Selbstbemitleidung (die wir mit Brutalität bequem zu vereinigen wissen), dass wir für unsere Unfähigkeit, zum Leben in ein gesundes, uns und anderen wohltätiges Verhältnis zu kommen, so leicht die verschönernden Worte ‚tragisch‘ und ‚dämonisch‘ bei der Hand haben“ (zitiert nach Sturm, Erdmann: „Schrecklicher Heidegger! Ein Fund: Zwei unbekannte Briefe Thomas Manns an Paul Tillich“, in: *Frankfurter allgemeiner Zeitung* vom 20. Juni 2002, S. 45).

28 Mann, Thomas: „Meine Zeit“, in: Ders: *Reden und Aufsätze* 3. Frankfurt a. M. 1975 (Gesammelte Werke, XI), S. 321.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Dehmel, Richard:** „Naivität und Genie. Ein spiritistischer Dialog“, in: Ders.: *Betrachtungen über Kunst, Gott & die Welt*. Berlin 1909, S. 144–167.
- Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil III: 1944–1955.** Hg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung v. Marianne Fischer. Frankfurt a. M. 1981.
- Lessing, Theodor:** „Dialoge über Goethe I–III“ (1899), in: Ders.: *Philosophie als Tat*. Göttingen 1914, S. 420–450.
- Mann, Thomas/Meyer, Agnes E.:** *Briefwechsel 1937–1945*. Hg. v. Hans Rudolf Veget. Frankfurt a. M. 1992.
- Mann, Thomas:** *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M. 1975.
- Mann, Thomas:** *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Veget und Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich. Frankfurt a. M. 2002 ff.
- Sturm, Erdmann:** „Schrecklicher Heidegger! Ein Fund: Zwei unbekannte Briefe Thomas Manns an Paul Tillich“, in: *Frankfurter allgemeiner Zeitung* vom 20. Juni 2002, S. 45.
- Tillich, Paul:** *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte*. Tübingen 1926.

Literatur

- Aumüller, Matthias:** *Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Stuttgart 2023.
- Beßlich, Barbara:** *Das Junge Wien im Alter. Spätwerke (neben) der Moderne (1905–1938)*. Wien 2021.
- Beßlich, Barbara:** *Der Biograph des Komponisten. Unzuverlässiges Erzählen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ (1947)*. Heidelberg 2023 (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 63).
- Beßlich, Barbara:** „Beinahe der Roman Deutschlands, – das sich dem Teufel verschrieb“. Leverkühns Teufelsgespräch und Zeitbloms Politisierung in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947)“, in: Eschenburg, Barbara/Heuer, Caren (Hg.): *„Meine Zeit“. Thomas Mann und die Demokratie. Ausstellungskatalog des Buddenbrook-Hauses zum 150. Geburtstag Thomas Manns*. Würzburg (im Druck).
- Bockius, Julian:** „Die Zweideutigkeit als System. Ästhetizismus, Barbarei und das Schicksal der Kunst in Adrian Leverkühns ‚Apocalipsis cum figuris‘“, in: *Weimarer Beiträge* 70 (2024), S. 81–101.
- Bollenbeck, Georg:** „Doktor Faustus“. Die Deutungsmuster des Autors und die Probleme des Erzählers, in: Röcke, Werner (Hg.): *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997*. Frankfurt a. M. 2001, S. 35–57.
- Bulang, Tobias/Kessel, Raffaella/Van de Löcht, Joana/Schmitt, Nicolai:** „Johann Fischarts ‚Daemonomania Magorum‘ im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext. Ausblick auf Edition und Kommentar einer frühneuzeitlichen Dämonologie“, in: *Daphnis* 43, 2 (2015), S. 414–480.
- Detering, Heinrich:** „The Fall of the House of Buddenbrook. Buddenbrooks und das phantastische Erzählen“, in: *Thomas Mann-Jahrbuch* 24 (2011), S. 77–99.

- Drescher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Marie/Petraschka, Thomas (Hg.):** *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktion von der Romantik bis zur Gegenwart.* Bielefeld 2023.
- Friedrich, Lars/Geulen, Eva/Wetters, Kirk (Hg.):** *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe.* Paderborn 2014.
- Herold, Thomas:** *Zeit erzählen. Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts.* Freiburg 2016.
- Jacke, Janina:** *Systematik unzuverlässigen Erzählens. Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie.* Berlin, Boston 2020.
- Jander, Simon:** *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn.* Heidelberg 2008.
- Kaiser, Gerhard:** „... und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine“. *Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“.* Stuttgart 2001.
- Kindt, Tom:** „Narratologie“, in: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hg. v. Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx. Stuttgart 2025 (im Druck).
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom:** *Erzähltheorie. Eine Einführung.* Stuttgart 2022.
- Lauster, Sophie:** *Die dunkle Seite der Moderne. Adaptionen des Schwarzromantischen in der Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts (Alfred Döblin – Arthur Schnitzler – Leo Perutz),* im Druck.
- Maar, Michael:** „Der Teufel in Palestrina. Neues zum ‚Doktor Faustus‘ und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 30 (1989), S. 211–247).
- Meifert-Menhard, Felicitas:** *Conflicting Reports. Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800.* Trier 2009.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.):** *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts.* Trier 2000.
- Nünning, Vera (Hg.):** *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives.* Berlin 2015.
- Petersen, Jürgen H.:** „Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘“, in: *Revista de Filologia Alemana* 16 (2008), S. 167–185.
- Rispoli, Marco:** „Ich misstraue dem zweckvollen Gespräch. Anmerkungen zu Hofmannsthals *Erfundenen Gesprächen*“, in: Born, Marcus Andreas/Zittel, Claus (Hg.): *Literarische Denkformen.* Paderborn 2018, S. 251–281.
- Vaget, Hans Rudolf:** „Doktor Faustus“, in: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hg. v. Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 66–75.
- Wilwert, Larissa:** „Das erfundene Gespräch in der Klassischen Moderne. Vom literarischen Experiment zum kulturkonservativen Instrument?“ Heidelberg 2023 (unpublizierte Masterarbeit).

Über die Autorin

Prof. Dr. Barbara Beßlich ist seit 2008 Professorin für neuere deutsche Literatur und Direktorin des Germanistischen Seminars der Universität Heidelberg. Promoviert wurde sie an der Universität Freiburg 1999 mit einer Studie über *Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914* und sie habilitierte sich ebendort 2005 mit einer Schrift über *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und*

Erinnerung 1800 bis 1945. Beßlichs Forschungsgebiete sind die Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts mit einem besonderen Schwerpunkt auf der Literatur der Klassischen Moderne und auf dem Verhältnis von Literatur und Geschichte. Sie forscht und publiziert zur Kulturkritik, Narratologie und der Wiener Moderne (*Das Junge Wien im Alter. Spätwerke (neben) der Moderne (1905–1938)*. Wien 2021). Sie ist Vizepräsidentin der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft und hat zwei Monographien zu Thomas Mann veröffentlicht (*Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*. Berlin 2002. *Der Biograph des Komponisten. Unzuverlässiges Erzählen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ (1947)*. Heidelberg 2023). Seit 2015 ist sie Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, deren Vizepräsidentin und Sekretar der Philosophisch-historischen Klasse sie von 2020–2022 war. Gemeinsam mit Prof. Dr. Olivier Agard (Paris-Sorbonne) hat Beßlich die internationale Verlaufsvariante des Heidelberger Germanistischen Masterstudiengangs mit der Université Paris-Sorbonne initiiert.

Korrespondenzadresse

Prof. Dr. Barbara Beßlich
 Universität Heidelberg
 Germanistisches Seminar
 Hauptstr. 207–209
 69117 Heidelberg
barbara.besslich@gs.uni-heidelberg.de
<https://www.gs.uni-heidelberg.de/de/institut/personen/prof-dr-barbara-besslich>