

Zeitschrift: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Herausgeber: Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Band: 17 (1979)

Artikel: Thomas Manns Doktor Faustus : ein Rückblick auf die frühe deutsche Kritik
Autor: Dvoretzky, Edward
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1052907>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Thomas Manns Doktor Faustus

Ein Rückblick auf die frühe deutsche Kritik

von Edward Dvoretzky

Wenn ein Kunstwerk in philosophischer, theologischer oder politischer Hinsicht radikale Züge trägt, oder wenn es vielleicht auch nur schwierig zu verstehen ist, dann werden die Reaktionen darauf schärfer sein, als bei weniger umstrittenen oder schwer verständlichen Büchern oder Kunstwerken. Das trifft in besonderem Maße auf Thomas Manns *Doktor Faustus* zu, denn mit diesem Werk hat sich Thomas Mann des traditionellen Fauststoffes bemächtigt und ihn mit einer Vielfalt von verwirrenden und zum Angriff herausfordernden Themen umgeben. Diese haben die grundsätzlichen Fragestellungen hervorgerufen, die wir in den Kritiken vorfinden, vor allem in den ganz ablehnenden und den befürwortenden.

Der Deutsche Thomas Mann, der seinem Vaterland den Rücken kehrte und von Zeit zu Zeit seine Ansichten über Eigenschaften der Deutschen und des deutschen Volkes äußerte, ist in seinem Volk, das recht empfindlich auf Äußerungen über seine inneren Verhältnisse reagiert, die aus dem Ausland kommen, immer eine umstrittene Figur gewesen. Literaturkritiker in deutschsprachigen Ländern, die ja kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges eine noch immer politisch uneinheitliche Kulturgemeinschaft darstellten, waren ebenso empfindlich und reagierten leicht mit Heftigkeit auf ein Werk wie den *Doktor Faustus*, das ja in vieler Beziehung in diese inneren Verhältnisse eingreift und in vielfacher Hinsicht wunde Stellen berührt. So ist der *Doktor Faustus* zu einem sehr umstrittenen Werk geworden. Einige Kritiker zeigen eine Antipathie diesem Werk gegenüber, die oft in eine allgemeine Ablehnung, ja sogar in Haß umschlägt, der auf den Verfasser selbst zielt. Andere fallen in das umgekehrte Extrem. Das Ergebnis ist eine Parteinahme, wie man sie in Wahlfeldzügen beobachten kann, in denen die Hauptfragen gar nicht mehr gesehen werden, und nur der Streit um die betreffende Persönlichkeit noch eine Rolle spielt.

In dieser Arbeit wird der Versuch gemacht, die persönlich gefärbten Fehden um den *Doktor Faustus* auszuschalten und sich auf diejenigen Probleme zu beschränken, die literarisch von Bedeutung sind. Unter den hier besprochenen Stimmen befinden sich theologische, philosophische und politische Stellungnahmen, die den in das Ganze des Romans eingeflochtenen Problemen Rechnung tragen wollen, und dann natürlich Kritiken vom ästhetischen Standpunkt aus, die sich mit Stil, Aufbau und so weiter befassen. Die Arbeit befaßt sich dabei mit verhältnismäßig frühen Kritiken, keine davon ist später als 1950 erschienen. Es ist versucht worden, von den verfügbaren Aufsätzen diejenigen auszusuchen, die dem Leser ein möglichst abgerundetes Bild geben können. Und um ein Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Reaktionen auf den Roman herzustellen, sind die Gesichtspunkte eines deutschen Protestanten, eines

deutschen Katholiken, eines Kritikers aus dem Osten, eines Schweizer Kritikers und einige Kritiken von Literaturhistorikern und Fachkritikern in Betracht gezogen worden. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß die Stellungnahmen im allgemeinen nicht umfassend genug sind, um eine völlig zureichende Bewertung ergeben zu können.

Bevor wir eine genauere Untersuchung einiger dieser Kritiken vornehmen, sollten wir vielleicht zunächst einen Blick auf eine von Gotthard Montesi vorgebrachte Kritik eigener Art werfen, damit wir ein Gesamtbild der allgemeineren Reaktionen auf den Roman erhalten können, denn ein solches Gesamtbild erwarten wir ja eigentlich von einer Kritik.¹

Im Grundsätzlichen sind Montesis Gesichtspunkte die folgenden: Thomas Mann lasse uns hinsichtlich der Probleme des Buches in der Luft hängen, er gebe keine Lösungen und keine Antworten, das Buch sei ein großes Kunstwerk – in psychologischer Beziehung wenigstens – und was die sprachliche Gestaltung betrifft, so sei nichts darin überflüssig – alles habe seine Bedeutung; aber, so fragt Montesi: glaubt Mann denn eigentlich an den Teufel? Im einzelnen erhebt er die Frage, welche Art von Roman der *Doktor Faustus* sei. Obgleich er ein politischer, ein psychologischer, ein musiktheoretischer, ein klinischer und medizinischer, kulturhistorischer, sozialkritischer Entwicklungsroman und ein Beitrag zum Wissen über das Wesen des Genies sei, so sei er doch vor allem ein theologischer Roman. Aber trotzdem sei man am Schlusse im Unklaren darüber, ob Thomas Mann nun eigentlich an den Teufel glaube. Man könne die Idee Gottes haben, ohne notwendigerweise die Idee des Teufels haben zu müssen. Aber man könne die Teufelsidee nicht ohne die Gottesidee haben. Thomas Mann leugne den Teufel nicht, aber er bekenne sich auch nicht zu Gott – er lasse den Leser in der Luft hängen. Deshalb sei der Roman nicht religiös im eigentlichen Sinne zu nennen, zumindest werde keine theologische Entscheidung gefällt. Montesi meint, wenn jemand eine Teufelslehre entwickle, so könne das nur innerhalb eines vollständigen theologischen Systems geschehen, entweder innerhalb eines bereits vorhandenen oder innerhalb eines neu zu schaffenden – natürlich nur, falls man nicht glaubt, daß Gott und der Teufel eins sind. Aber davon sei Thomas Mann weit entfernt. Montesi sieht sich also gezwungen, folgende Frage zu stellen: ist Thomas Mann berechtigt, die Frage nach dem Teufel zu stellen, ohne die Absicht, sie zu beantworten? Natürlich habe es etwas Gutes, meint er, wenn Mann zu Fragen anregt und keine Antwort darauf gebe, denn dadurch allein werde schon manch wertvolle Wirkung hervorgebracht: «Die Erschütterung hat allein schon eine reinigende und heilende Kraft... So mag es gewiß ein Verdienst sein, den Zeitgenossen die Augen dafür aufzuschließen, daß es einen Teufel geben könnte.»² Aber auf der anderen Seite wolle Thomas Mann wohl doch nicht Farbe bekennen; er wolle mit seiner Darstellung wohl lieber in der Sphäre des Unverbindlichen bleiben, also «frei schwebend» schreiben.³ Daher könne vom modernen Leser eine Beschwerde mit Recht vorgebracht werden, nämlich, daß ein Geist vom Range Thomas Manns in seiner Leserschaft nicht andauernd Erwartungen erwecken sollte, die er nicht erfüllen könne. Man solle nicht die grenzenlose Verwirrung und Hoffnungslosigkeit vermehren, die heute allzuweit

verbreitet sei. Mit anderen Worten: aufwühlende Fragen sollten nur dann gestellt werden, wenn der Fragesteller sie beantworten könne und wenn er das auch beabsichtige. So wie die Dinge aber lägen, bleibe Thomas Mann eben nur der große Diagnostiker. Darin liege etwas sehr Wertvolles, denn die Diagnose müsse der Therapie vorausgehen, bevor eine wirkliche Heilung erreicht werden könne. «Aber: Thomas Mann ist es, so scheint uns, nicht bestimmt, selbst ein heilender Geist zu sein. Seine Aufgabe ist (oder war) die Analyse, ...sein neuestes Werk zeigt, in welche Tiefe er sie zu treiben vermag.»⁴ So stelle der Roman zwar ein großes Stück Literatur dar, aber er rufe im Leser keine Läuterung hervor; obwohl seine Form völlig geschlossen sei, und auch die kleinste Einzelheit sich als unentbehrlich erweise, und obwohl die psychologische Durchleuchtung eine ungeheure Schärfe erreiche, bleibe er im letzten belanglos.

Wie man im Falle dieses Kritikers, der verschiedene Gesichtspunkte berücksichtigt, leicht erkennen kann, erhält der theologische Gesichtspunkt den größten Nachdruck. Die schärfste und ätzendste Kritik in dieser Hinsicht stammt aber von Hans Egon Holthusen, dessen negative Beurteilung des theologischen und metaphysischen Aspektes des Romanes noch viel weiter geht, und zwar in seinem beißenden Artikel «Die Welt ohne Transzendenz.»⁵

Holthusen behauptet, daß sich Thomas Mann im *Doktor Faustus* selbst widerspreche, wenn er die Musik mit dem Teufel in Zusammenhang bringe, denn in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* bewerte Mann die Musik ganz ähnlich wie Luther und zitiere sogar den Ausspruch Luthers: «Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die musica. Der ist der Satan sehr feind. Damit vertreibt man viel Anfechtung.» Thomas Mann führe sich als Luthers Gegenspieler auf, indem er die andere Seite, die teuflische Seite, der ihm einst selbst heiligen Musik betone. In ihrer ganzen Geschichte, sagt Holthusen, habe man der Musik die Attribute liebenswert, fromm, erhebend, besänftigend zugesprochen. «Sind nicht selbst die wilden Tiere durch Orpheus besänftigt worden? Hat er nicht sogar die *Untermwelt* gerührt, «humanisiert» und seiner Liebesklage gefügig gemacht?»⁶ Gewiß gibt es etwas in den menschlichen Trieben und Gefühlen, und sicherlich in der künstlerischen Tätigkeit des Menschen, was man als das Dämonische bezeichnen könne. «Aber wenn man den Begriff so verstehen will, dann ist das Dämonische unschuldig, reine Wesensmacht und Lebensgewalt, und man kann es nicht, mir nichts dir nichts, durch eine kategorische Grenzverwischung mit dem Bösen gleichsetzen.»⁷ Vielleicht habe die Musik von Wagner oder Strauß etwas Berausches und Dämonisches, aber ganz gewiß nicht die glorreichen Allegri Beethovens, oder die Goldberg-Variationen, oder die Matthäus-Passion oder die Musik Mozarts. Wenn man so weit gehe, grundsätzlich alle Musik zu verdammen, dann heiße das sogar die Liebe selbst zu einem Werk des Teufels zu machen. Holthusen gesteht hier jedoch die Möglichkeit, daß Liebe als Leidenschaft vielleicht tatsächlich etwas Heidnisches und Teuflisches sei.

Was macht nun also, fragt er weiter, Thomas Mann mit der Theologie oder mit verwandten Gegenständen? Ehrenfried Kumpf ersetze Gotteswissenschaft durch Teufelswissenschaft.⁸ Eberhard Schlepffuß werde von dem sexual-neurotischen

Aspekt des religiösen Lebens gefesselt. Nach Mann seien diese beiden Figuren lutherische Charaktere, die stellvertretend für das Teuflische im deutschen Charakter stehen. Ihr Zeitalter sei das Zeitalter der Reformation, das Zeitalter Luthers. Luther, bestimmte Charakterzüge bei Beethoven und Nietzsche, stellten für Thomas Mann das Deutsche als solches dar. Aber, so lautet der Einwand Holthusens, er übersehe dabei ja ganz Lessing, Goethe, Kant, Schiller, Hölderlin, Mörike, Eichendorff und Schubert. Die tiefe Frömmigkeit des deutschen Mittelalters werde ebenso übersehen. Nicht Weimar sei typisch deutsch, sondern eher Kaisersaschern. Und auch wenn Mann in seiner Rede vor der Library of Congress 1945 («Deutschland und die Deutschen») behauptet habe, daß Faust ein Musiker sein müsse, wenn er die deutsche Seele darstellen solle, so verändere er doch den Fauststoff und umgebe den traditionellen Faust höchstens mit einer bestenfalls als mittelalterlich lutherisch und dämonisch-neurotisch bezeichnbaren Atmosphäre.

Holthusen greift Thomas Mann auch deswegen an, weil es für ihn die Kategorie einer höchsten Instanz gar nicht gebe, d. h. die Person oder die Idee Gottes, die ontologisch-metaphysische Dimension Gottes. Zeitblom, der für Holthusen uneingeschränkt als Thomas Manns Sprachrohr gilt, definiere Religion zum Beispiel einfach als «Sinn für das Unendliche und die ewigen Rätsel». Das sei charakteristisch für Thomas Manns typische Abneigung, sich festzulegen und der Wirklichkeit ins Auge zu sehen.⁹ Nach Holthusen verkündige Thomas Mann nicht das Evangelium einer absoluten Souveränität des autonomen menschlichen Geistes und betrachte auch nicht alle religiösen Weltanschauungen als einen bloßen Ausdruck des in seinen Zielen wechselnden Strebens des Menschen nach Allmacht, statt dessen richte er sich häuslich in der Sphäre eines dünnen religiösen Liberalismus ein. Zeitblom ziehe die Religiosität der Religion vor.

In seinen *Neuen Studien* (1948) definiere Thomas Mann die Religiosität als «Aufmerksamkeit und Gehorsam: Aufmerksamkeit auf innere Veränderung der Welt.»¹⁰ Aus der christlichen Theologie werde so eine bloße historische Angelegenheit, die nicht länger Gültigkeit beanspruchen könne. Dadurch, daß er Religion durch Religiosität ersetze, werde das urwichtige metaphysische Bedürfnis des Menschen zivilisiert, humanistisch domestiziert und vollkommen säkularisiert. Das Endergebnis sei völliger Relativismus. Daher gewinne Thomas Mann kein Verhältnis zum Ewigen und komme folglich niemals zu einer Entscheidung zwischen dem Absoluten und dem Relativen. Alles bleibe unbestimmt. Das ist tatsächlich der am häufigsten erhobene Vorwurf. Weiter sagt Holthusen, Mann beschäftige sich nur mit müßigem Theoretisieren. Die «Gottesklugheit» sei bloß ein anderes Wort für ein fortgeschrittenes Stadium des menschlichen Denkens.¹¹ Aus dem Teufel sei so ein säkularisiertes Phänomen geworden. Er habe keinen göttlichen Gegenspieler mehr, sondern er sei nur noch ein psychologischer und physiologischer Komplex.

Die zwei geheimnisvollen Elemente, die nun zum Durchbruch des Dämonischen führen, seien Krankheit und Geschlechtstrieb, und beide fänden in der Geschlechtskrankheit ihren gemeinsamen Nenner. Thomas Mann wolle also das Böse als eine natürliche Gegebenheit im Menschen darstellen. Vom theologischen Standpunkt aus

aber habe die Erbsünde ihren Ursprung im Geist und nicht im Körper, denn Luzifers Fall habe als Ursache seine Auflehnung gegen Gott. Adam und Eva sündigten nicht durch einen Akt der Leidenschaft, sondern durch einen Akt des Ungehorsams gegenüber dem Willen Gottes. Erst von hier aus werde deutlich, wie radikal Thomas Manns Anschauung von der traditionell christlichen abweicht.

Ebenso charakteristisch wie diese Radikalität ist nach Holthusen Manns Begriff des Heiligen. Der Heilige ist hier nicht durch seine Frömmigkeit gekennzeichnet, sondern durch den Grad seiner Sündhaftigkeit. Leverkühn führe das Leben eines Heiligen, der von dem ausgeprägten Gefühl seiner Unreinheit erfüllt sei. Er gebe seinen Stolz auf diese Unreinheit offen zu, und er lasse sich in freiwilliger Entscheidung für das Böse auf die sexuelle Begegnung mit Hetaera Esmeralda ein. Das Motiv dieser Handlungsweise, nämlich die Stärkung seiner schöpferischen Kräfte, überzeuge durchaus nicht – es sei unwahrscheinlich und absurd und habe mit Sünde oder Schuld überhaupt nichts zu tun. Der ganze Vorgang werde nur unter medizinischen Gesichtspunkten betrachtet und betreffe daher den Gegensatz zwischen Gott und dem Teufel überhaupt nicht; daher könne man nicht mehr von einem wirklichen Begriff der Sünde sprechen. Was einmal Sünde war, sei nun ein Kennzeichen für höhere (gesteigerte) Vitalität, die Kraft, die dem Genius zum Schaffen verhilft. Krankheit und Lebenskraft seien eins. «Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft.»¹² Hier, so behauptet Holthusen, versage Thomas Manns Theorie des Genies, denn Genie sei etwas Transzendentes, etwas Edles und Bleibendes. Das Genie sei der Bruder des Propheten, durch dessen Mund Gott spricht. Gewisse Themen bei Beethoven, Szenen bei Shakespeare und Gedichte Goethes zum Beispiel, stellten mehr dar als den Ausdruck einer «schöpferischen Lebenskraft». Sie transzendierten über die Bereiche von Leben und Zeit – sie seien unsterblich. Aber in *Faustus* habe der ursprünglich metaphysische Begriff des Teufels als des bösen Gegenspielers Gottes seine Bedeutung verloren.

Holthusen ist auch der Ansicht, daß Leverkühn, der seine Höllenfahrt bejahe und die göttliche Gnade ablehne, also gar nicht gerettet werden wolle. Aber Hanns Braun, ein anderer Kritiker, der Thomas Mann in verschiedenen Punkten gegen Holthusens Angriffe verteidigt,¹³ führt aus, daß dies in Wirklichkeit nicht der Fall sei, daß es wenigstens zwei Beispiele gebe, die beweisen, daß Leverkühn im Letzten doch gläubig sei. Nämlich erstens die letzte Note in der *Webeklag*, das hohe G des Cellos, die eine Note der Hoffnung sei, das Licht in der Finsternis, von dem Zeitblom am Ende von Kapitel 46 spreche, und zweitens, daß es dem kleinen Echo *doch* gelungen sei, wenn auch nur für eine sehr kurze Zeit, in dem vorher liebeleeren Leverkühn wahre Liebe zu erwecken. Braun versucht also den Roman vor dem Vorwurf der völligen Verneinung und des Nihilismus zu reinigen, mit dem Holthusen ihn brandmarkt.

Auch Emil Staiger möchte dem Roman eine optimistische Note der Hoffnung und des Glaubens zusprechen.¹⁴ Im letzten Abschnitt seiner Studie (S. 430) stellt Staiger fest: «Jeder, der dem ‹Doktor Faust› eine bestimmte Lehre entnimmt, begeht ein Unrecht an der eigentümlichen Haltung seines Verfassers, der keinen ‹Standpunkt› einnehmen will. Aber das Bedrängende, Problematische ist mit unvergleichlicher Kraft

und Umsicht zusammengefaßt. Und ganz zuletzt bleibt einer zurück und fühlt sich wunderbar bestärkt: eine kummervolle Liebe, die sich, allem Wissen und aller Skepsis zum Trotz, mit der Hoffnung verbündet und den Glauben an eine, sei es noch so ferne, reinere Zukunft des heute verfemten Volkes bewahrt.» Es ist nicht zu übersehen, daß hier das Politische eine Rolle spielt und die Betrachtung über Holthusens etwas begrenzteren protestantischen Standpunkt hinausführt, der dafür verantwortlich sein mag, daß er einige Aspekte des Romans übersehen hat, und daß er sich in seinem Angriff soweit hat hinreißen lassen. Es ist möglich, einen fast persönlichen Haß aus Holthusens Bemerkungen herauszulesen, der wahrscheinlich mit seiner religiösen Einstellung zusammenhängt. Deshalb sieht sich der Leser gezwungen, selbst zu entscheiden, inwieweit dieser heftige Angriff gerechtfertigt ist.

Von einem ganz anderen Standpunkt aus kommt Erich Kahler zu der Auffassung, das die «Säkularisierung des Teufels» eigentlich ein genialer Einfall sei.¹⁵ Denn dadurch bringe Thomas Mann die Faustgestalt auf die Erde herunter und zwar für die Deutschen und die Menschen des Westens im allgemeinen, und dadurch könne er sie in seine heutige Welt einordnen. Das Faustdrama stelle nicht mehr den Typ des kosmischen Schauspiels zwischen Himmel und Erde dar, wie das in der Vergangenheit immer der Fall gewesen sei. Das Schauspiel gehe nunmehr in der Sphäre des menschlichen Individuums vor sich. Adrians Abstieg in die Tiefen der See sei nur ein Akt seiner Phantasie. «Der theologische Konflikt sei säkularisiert, Gott und der Teufel sind säkularisiert, ja sie sind in einen einzigen Leib gebunden.»¹⁶ In Goethes *Faust*, zum Beispiel, werde fast alles von oben betrachtet, angefangen vom «Prolog im Himmel» bis zur Aufnahme Fausts in den Himmel am Ende. Bei Goethe bleibe das Gut und Böse auch reinlich getrennt und unterscheidbar, und der Mensch habe immer noch Entscheidungsfreiheit. Aber bei Thomas Mann finde sich der Faustische Mensch in der weltlichen Sphäre der Kunst vor, und sein Schicksal ist das Schicksal der modernen Kunst selbst oder des geistigen Menschen in einer irdischen Welt. Sein Schicksal sei *untrennbar* verbunden mit seinem geistigen Wesen, und er habe deshalb keine Wahl.

Ein anderer Kritiker, dessen Aufsatz über den *Faustus* in der Göttinger Universitäts-Zeitung erschien, glaubt auch, daß noch nicht alles verloren sei.¹⁷ Das Buch zeige eher die Möglichkeiten der deutschen Seele zum Bösen wie zum Guten und diene als eine Warnung für die Zukunft. «Aus der Welt der Unentschiedenheit und Extreme soll der Deutsche den Weg in die Wirklichkeit wieder finden mit einer Religiosität, die sich der dauernden Spannung zwischen Wahrheit und Wirklichkeit bewußt bleibt und sie auszugleichen sucht.»¹⁸ Dadurch habe Mann den Weg zu einer echten Menschlichkeit wieder geebnet.

Die kritischen Bemerkungen des katholischen Priesters Hubert Becher enthalten das, was man logischerweise von einem Angehörigen der Geistlichkeit erwarten muß.¹⁹ Becher würdigt den literarischen Wert des Werkes und die künstlerischen Fähigkeiten des Verfassers: «Der Dichter hat eine Vielseitigkeit und sein Werk einen hohen Rang.»²⁰ Aber er fährt fort, daß Thomas Manns Inspiration vom Teufel und nicht von Gott komme. Das eigentliche Theologische sei für Mann die Dämonologie;

man könne tatsächlich gar nicht unterscheiden, ob das Böse nur als ein persönliches Kennzeichen angesehen werden solle oder als eine Eigenschaft der Welt des Menschen überhaupt. «... nie wird bestritten werden, daß auch dann der Dichter Bote und Zeuge Gottes ist und an seinem Himmel Anteil hat. Diese Erkenntnis hat Thomas Mann vergessen oder verloren. Er ist dem Feuer der Tiefe verhaftet, das die Schrecken des Untergangs umlodert.»²¹ Thomas Manns Kunst «.. ist wirklich die Kunst eines Zauberers, der den Leser wohl in seinen Bann zieht, aber nicht befreit. Durch den Reichtum seiner Sprachgewalt beschwört er Dinge und Menschen. Er findet Worte, treffende, kluge, geistvolle, bedrückende Worte oder wie man sie nennen mag, aber er findet nicht *das* Wort, das ...die Finsternis durchleuchtet und die Größe nicht in Krankheit und Tod, sondern im Leben und im Licht sucht. Thomas Mann ist eben der Dichter einer untergehenden und zum Untergang bestimmten Welt.»²²

Neben diesen mehr oder weniger theologischen Fragen müssen wir auch noch verwandte Reaktionen erwähnen, die sich mit dem metaphysischen und mit dem politischen Aspekt abgeben, daneben aber auch noch andere Bereiche berücksichtigen. Die Tatsache, zum Beispiel, daß Thomas Mann Luther für den Dreißigjährigen Krieg verantwortlich macht, findet bei Holthusen starke Mißbilligung. Er gibt zwar zu, daß ein Körnchen Wahrheit in der Behauptung stecke, daß ein solcher Krieg nie entstanden wäre, wenn es Luther nicht gegeben hätte, und daß im selben Sinne der Nationalsozialismus ohne Hegel und Nietzsche nie hätte auftreten können, genau so wie die bolschewistische Revolution ohne Hegel und Marx nicht zustande gekommen wäre. Aber zu glauben, daß der Dreißigjährige Krieg und ein großer Teil der späteren deutschen Geschichte die Schuld Luthers sei und der Reformation zur Last gelegt werden müsse, schließt notwendigerweise die Behauptung ein, die deutsche Klassik, die deutsche Romantik, und die deutsche Philosophie seien Ergebnisse oder Resultate der Krankheit und Rückständigkeit, für die Luther verantwortlich sei. Thomas Mann übersehe, sagt Holthusen, die Spontaneität im Leben, das Element der freien Entscheidung in der Geschichte. Er ignoriere «das Moment der freien 'Übersetzung', die zwischen Idee und Wirklichkeit vermittelt», und er unterschätze «die Irrationalität der Tatsachen, die unberechenbare Mechanik im Geschiebe der geschichtlichen Massen und Kräfte.»²³

Auch Montesi glaubt, daß Thomas Mann nicht dazu berechtigt sei, die deutsche Katastrophe (wenigstens dieses Jahrhunderts) mit Adrians allmählichem Abstieg in Zusammenhang zu bringen, denn, wenn vielleicht auch einige Deutsche ihre Seelen dem Teufel in der Tat verkauft hätten, so könne doch das deutsche Volk oder Deutschland als Ganzes gerechterweise dafür nicht verantwortlich gemacht werden.

Holthusen nennt Thomas Mann den letzten großen Porträtisten der europäischen Dekadenz, als einen, der einer geistigen Entscheidung unfähig sei. Thomas Mann erweise sich hier als sehr geschmeidig, er hänge sein Fähnchen nach dem Winde. Auch in seiner politischen Haltung sei er sehr beweglich. Wegen dieses Schwankens bei Thomas Mann glaubt Holthusen, daß man seine gesamten politischen Anschauungen als fragwürdig betrachten müsse. «Es ist schließlich die Frage, wie es möglich ist, daß die jede These, jede Gesinnung durch ihr Gegenteil ergänzende und aufhebende,

scheinbar keiner naiven Entscheidung mehr fähige Intelligenz dieses Schriftstellers doch an einer Stelle eine ganz stupende Naivität offenbart, dort nämlich, wo er seinem Drange nach aktueller Parteinahme Genüge tut und diesen oder jenen politischen Standpunkt bezieht.»²⁴

Wenn es überhaupt eine Seite des Romans gibt, die Holthusen anspricht, dann sind es die musikalischen Analysen, aber auch hier entrinnt die metaphysische Bedeutung der Werturteile, die daraus abgeleitet werden, Holthusens Angriff nicht. Holthusen nach stellen die musikalischen Analysen des Buches die eigentlich produktive Seite von Thomas Manns *Doktor Faustus* dar – es sei der einzig interessante Aspekt. Im Gegensatz zu den konstruierten politischen Ausführungen stellen die Abschnitte, die Adrians Werke behandeln, an Hand einer erdachten Figur tatsächlich einen wichtigen Zug der modernen Musik dar. Man könne, so meint Holthusen, diesen Aspekt des Buches ernst nehmen, denn er befasse sich mit der ungeklärten Frage, ob die moderne Kunst eine Zukunft habe. Es seien hier grundsätzlich Probleme angerührt, beispielsweise welche Art der Musik nach Richard Strauß noch möglich sei, welche Art der Lyrik nach Rilke noch möglich sei, und welche Art der Prosa nach Proust noch möglich sei. Leverkühn habe den Punkt erreicht, wo ein radikaler Durchbruch absolut notwendig werde. Aber er gelange nicht zu einem positiven Ergebnis, sondern ende in einer totalen Negation. Wo er als Künstler auf die höchste Stufe des Bewußtseins gelangt sei und folglich den Punkt erreicht habe, wo er eine Entscheidung fällen müßte, schreite er nicht voran, um eine bejahende Einstellung oder eine neue Wahrheit zu finden, sondern negiere die Möglichkeit der Gnade und entscheide sich für den Teufel. Typisch für diese negative Haltung sei seine Bemerkung nach Nepomuks Tod, daß nichts, was gut und vornehm sei, ein Recht auf Dasein habe. Er möchte gern Beethovens Neunte Symphonie ungeschehen machen. Holthusen kommt hier zu der Frage: «Kann man etwas zurücknehmen, was der Sphäre kulturkritischer Relativitäten nicht mehr angehört, sondern der erhabenen Ordnung unsterblicher Kunst?»²⁵ Leverkühn schreibe dann ein Musikstück, das dem Teufel huldigen solle, nämlich seine «Weheklage». Er zerstöre also, ohne aufzubauen. «Leverkühns 'Zurücknahme' ist das Ressentiment eines Verzweifelten gegen den Überwinder der Verzweiflung. Wenn der Teufel der Affe Gottes genannt wird, so kann man hier sagen, daß Leverkühn der Affe Beethovens sei.»²⁶

Zum mindesten werden einige dieser Anschauungen von anderen Kritikern geteilt, von denen einer, Professor Werner Milch, sich in ähnlicher Weise begeistert für die musikalischen Ausführungen ausspricht, während seine Begeisterung für andere Aspekte recht gering ist.²⁷ Er sagt zum Beispiel: «Was Thomas Mann über Musik auszusagen weiß, ist schlechthin meisterhaft, seine politisch-weltanschaulichen Exkurse sind interessant, die biographischen Porträts, von denen sich viele leicht entschlüsseln lassen, sind bestenfalls amüsant, allzuoft aber in ihrer Taktlosigkeit schwer erträglich zu lesen, und was das Buch an symbolischer Spielerei enthält, grenzt in einigen Fällen rundweg an platten Kitsch.»²⁸

Eine solche beißende Kritik finden wir in den Ausführungen des Ungarns Georg Lukács nicht.²⁹ Er ist vielmehr der Ansicht, daß Thomas Mann hier den Höhepunkt

in seiner Entwicklung erreicht habe und das sicherlich mit Recht. «Was Thomas Mann in der Gestaltung des schöpferischen Prozesses von Adrian Leverkühn, in der Darstellung der Genesis, der Struktur und der Wirkung seiner Werke leistet, ist ein einsamer Gipfel in der ganzen Weltliteratur.»³⁰ Thomas Mann habe in der Tat mit dem *Doktor Faustus* eine erstaunliche Leistung vollbracht: «Hier hat er, sicherlich in bewußtem Gegensatz zur Verungeistigung der modernen Literatur und Kunst, ein Werk geschaffen, in welchem die höchst differenzierte Plastik der Gestalten, man könnte sagen, rein aus dem Geist heraus, entstand. Diese weltliterarisch alleinstehende Leistung...»³¹

Wie Holthusen ist auch Lukács der Ansicht, daß Thomas Mann hier eine Analyse der Problematik der modernen Kunst im allgemeinen oder im grundsätzlichen gebe. Und in Lukács' Augen enthüllt der Roman bis in die sprachlichen Gestalten und den Aufbau hinein eine starke Sehnsucht nach Ordnung. Er nennt die Welt, in der Adrian Leverkühn und «Severus» Zeitblom leben und wirken, die uns durch Kaisersaschern nahegebracht wird, eine kleine Welt, die von der größeren Welt außerhalb, der imperialistischen Welt, hermetisch abgeschlossen sei. Diese Welt ist die ungesunde kleine Welt des Studierzimmers. «Die Studierstube des neuen Faust dagegen ist zwar – äußerlich gesehen – weit hermetischer von der gesellschaftlichen Außenwelt abgeschlossen, in Wirklichkeit aber ist sie die Hexenküche, in welche alle verhängnisvollen Tendenzen der Zeit zu ihrem konzentriertesten Ausdruck gebraut werden.»³² Später heißt es wieder: «Je stärker jedoch die 'kleine Welt' sich um die Intelligenz zusammenschloß, je stärker sie in dieser immer hermetischeren Abgeschlossenheit ihre ausschließliche Lebenswirklichkeit wurde, desto stärker wirkten unterirdisch die reaktionären Tendenzen der kapitalistischen Welt auf die Problemstellungen und -lösungen dieser Intelligenz ein, auf Gehalt und Form ihrer scheinbar rein innerlich gewordenen Tätigkeit.»³³ Diese abgeschlossene Welt ging, nach Lukács, an sich selbst zugrunde. Lukács versucht die Kräfte, die hinter dieser kleinen Welt stehen, zu erklären: der deutsche Humanismus des 16. bis 18. Jahrhunderts sei nämlich bloß eine Ideologie gewesen, die nie zur Verwirklichung gelangt sei, wie das in England und Frankreich der Fall war. Deutschland sei stattdessen imperialistisch geworden, mit dem Ergebnis, daß «die 'kleine Welt' der Innerlichkeit»³⁴ ein Schattendasein führen und um ihre kümmerliche Existenz kämpfen mußte. «Wie Marx vor mehr als 100 Jahren prophetisch schrieb: 'Deutschland wird sich daher eines Morgens auf dem Niveau des europäischen Verfalls befinden, bevor es jemals auf dem Niveau der europäischen Emanzipation gestanden hat'.»³⁵ Adrian sei ein Repräsentant dieser Welt: «Er lebt und wirkt in der ehrlich erlebten Illusion, unabhängig von seiner gesellschaftlichen Umgebung von den gesellschaftlichen Strömungen seiner Zeit zu sein, ihnen keine Konzession zu machen, sich nicht vor ihnen zu beugen.»³⁶ Aber weder Adrian noch «Severus» seien im Stande, ein im Kampf gegen die reaktionären Gesichtspunkte, denen sie sich gegenüber sehen, positives Ideal aufzuzeigen. So seien sie notwendigerweise in ihre eigene kleine Welt eingeschlossen: «darum wird Severus zum ohnmächtig ablehnenden Zuschauer der Barbarisierung; darum muß der künstlerisch bis zur Askese ehrliche Adrian Leverkühn alle Motive der barbarischen Entmenschlichung, die das

Zeitalter der Faschisierung und des Faschismus produziert, als Aufbauelemente in sein Werk aufnehmen, ja sein Werk, gerade in seinem entscheidenden künstlerischen Wesen, auf diese fundieren.»³⁷

Die Tragödie Adrians sei so die Tragödie der modernen Kunst und des geistigen Lebens, wie es typisch für Deutschland sei. Und, wie Lukács weiter ausführt, es sei kein Zufall, daß diese Tragödie von Thomas Mann geschrieben worden sei, denn niemand habe sich so gründlich mit dem Problem Deutschland, Kunst, und Gesellschaft befaßt, wie Thomas Mann. Aber er sagt dann weiter: «Es ist wahr, und es ist ein Kennzeichen auch dieses Buches, daß Thomas Mann, fast ebenso wenig wie die von ihm gestalteten Menschen, ein konkretes Bild der realen Gegenkräfte des Teuflischen im Leben und in der Kultur, der neuen 'großen Welt' des sich befreienden und des sich befreiten Volkes aufzeichnen kann. Die geistigen dramatis personae seines Lebenswerks sind der sich auflösende bürgerliche Humanismus und die reaktionär-mythifizierend-demagogischen Mächte, die diese Auflösung im Dienste des Monopolkapitalismus utilisieren. Da er jedoch diese Tragödie tiefer durchdacht und schmerzvoller durchlebt hat als irgendeiner seiner bürgerlichen Zeitgenossen, sieht er dennoch am Horizont so viel von der neuen Lösung des tragischen Konflikts, wie viel künstlerisch dazu notwendig ist, um diesem eine endgültige, eine allumfassende Windung zu geben.»³⁸

Adrians letzte Worte böten eine Einsicht in die «... Umgestaltung der realen, der ökonomisch-sozialen Lebensgrundlage als Voraussetzung der Gesundung von Geist und Kultur, von Denken und Kunst. Der tragische Held Thomas Manns hat hier den Weg, der zu Marx führt, gefunden, hat wenigstens in seinen letzten klaren Worten mit der teuflisch-tragischen Vergeblichkeit seines eigenen Weges (den der bürgerlichen Kultur und Kunst) gebrochen, den neuen Weg bezeichnet, den Weg zu einer neuen 'großen Welt', in welcher wieder eine neue, volksverbundene, nicht mehr teuflische große Kunst möglich sein wird.»³⁹ Lukács strebt hier in die Ahnung eines Neuanfangs, eine Ahnung, die der Tragik bei Thomas Mann sowenig einen pessimistischen Charakter verleihe wie das auf die Tragik in Shakespeares großen Tragödien zutrefte.⁴⁰

Lukács glaubt, daß der musikalische Teil des Romans ein besonderes Lob verdiene, denn obwohl Adrian sein Leben in dieser kleinen isolierten Welt der Innerlichkeit verbringe, überschreite seine Musik diese engen Grenzen bei weitem und überschreite auch Deutschlands geographische und geistige Grenzen. Lukács bewundert auch Thomas Manns Technik der Verbindung der beiden Zeitebenen, nämlich der Lebenszeit Adrians und ihrer Beschreibung durch Zeitblom. Lukács glaubt, daß diese Technik Thomas Mann weit über seine Zeitgenossen hinauswachsen lasse. Diese beiden Zeitebenen verliehen sich gegenseitig ihren Wert. Ihre Vereinigung stelle eine Einheit zwischen den Schöpfungen und Werken Adrians und der Tragödie des deutschen Volkes dar.

Hier ist der Punkt, an dem wir uns näher mit den ästhetischen Urteilen über den Roman, und dem allgemeinen Eindruck, den er hinterlassen hat, befassen können. Auch Milchs Beurteilung des musikalischen Teils des Buches ist positiv. Seiner An-

sicht nach ist die Darstellung hier meisterlich. Er glaubt, Thomas Mann habe dem Leser das Verständnis der Musik dadurch erleichtert, daß Adrians Interesse hauptsächlich auf dem Gebiete der Vokalmusik liege, denn hier habe man nicht nur Noten, sondern auch Worte, die zusammen zur Klarheit führen. Auf der anderen Seite glaubt Milch aber, daß man keinen Anlaß zu allzugroßer Begeisterung habe. Er glaubt, daß man das Buch kaum lesen könne, ohne sich für Thomas Mann wegen der Erbarmungslosigkeit und Grausamkeit der von ihm sehr gepflegten Kunst der Karikatur zu schämen. Auch sei die Technik veraltet und unbefriedigend, die Thomas Mann in seiner Namensgebung anwende, selbst wenn man diese Namen als sehr treffende Bezeichnungen anerkennen müsse. Ein anderer Einwand betrifft die Methode, die Mann benutzt, um Adrians Krankheit darzustellen. Nachdem es Adrian mißlungen sei, die Kunst der beiden merkwürdigen Hautärzte in Anspruch zu nehmen, lasse Mann die Krankheit einfach ihren Lauf nehmen, mit dem Ergebnis, daß er am Schluß die geistige Krankheit, der Adrian verfällt, einfach als Paralyse beschreibt (man könnte natürlich Professor Milch hier fragen, ob er nicht den Vorfall mit den Spirochäten vergessen habe). Professor Milch lehnt es ab, denen zuzustimmen, die das Buch «die Faustdichtung unserer Tage» nennen. Er zieht die Bezeichnung «ein Buch der Erinnerung» vor, womit er sagen will, daß dieses Buch vergangene Zeiten heraufbeschwört.⁴¹ Er möchte das Werk lieber einen historischen Roman nennen, der in keiner Weise Probleme der Zeit in den Griff bekommen habe und der für die junge Generation in keiner Weise von Bedeutung sei, weil er gar keine Antworten gebe.

Auch Holthusen ist der Ansicht, daß die Charaktere des Buches nicht ansprechend seien, wenn auch aus anderen Gründen – da sie sich aus den Zügen wirklicher Menschen zusammensetzten, seien sie zu konstruiert und blutleer. Thomas Mann hätte seinen Charakteren etwas Hintergründiges geben sollen, um ihnen dadurch den Charakter der Flächenhaftigkeit zu nehmen, eine Eigenschaft, die es dem Leser ermöglicht, sie allzu leicht zu durchschauen. Thomas Mann fahre fort, sie in seiner gewohnten präzisen Weise zu zeichnen, aber er habe ihnen infolge seiner Montagetechnik eine größere Durchsichtigkeit gegeben. Eine von Thomas Manns Erfindungen, zum Beispiel die Erschießung Schwerdtfegers in der Straßenbahn, trage allzusehr den Charakter des Sensationellen. Deshalb erkennt Holthusen zwar Thomas Manns Bedeutungen und nennt ihn «ein großes Talent»,⁴² aber er spricht ihm die Größe eines Genies ab. Mann stelle eine Welt dar, die keinen echten Wahrheitsbegriff und keine Transzendenz habe, eine Welt ohne gültige Antworten, «ohne ‹Ja, ja› und ‹Nein, nein›».⁴³

Es ist vielleicht notwendig, hier jetzt auf die Tatsache hinzuweisen, daß Holthusen und Kritiker mit ähnlicher Einstellung zu der irrigen Annahme neigen, daß der *Doktor Faustus* nicht mehr sei als eine Abhandlung, die in direkter Weise Thomas Manns eigene Haltung und seine eigenen Ideen enthülle, folglich also sein letztes Wort zu den Grundfragen des Daseins. Offenbar wollen solche Kritiker nicht zugeben, daß der Roman ja schließlich zunächst einmal eine Dichtung ist, wenn diese auch Elemente der Wirklichkeit verarbeitet, und daß das Ganze des Werkes nicht notwendigerweise die Summe seiner Teile ist, wie andererseits auch nicht ein Teil für das Ganze erklärt werden darf. Einige Kritiker haben gerade diese unkritischen Gesichtspunkte

bei Holthusen gesehen und versucht, einige seiner Schlußfolgerungen zu widerlegen. Ein Beispiel mag hier genügen. Holthusen greift Thomas Manns Feststellung an, daß der Faust ein Symbol der deutschen Seele sei. Hanns Braun, der Thomas Mann zu Hilfe eilt, sagt, daß die Figur des Don Juan beispielsweise, obwohl sie von Franzosen, Deutschen, Italienern und Polen zum Vorwurf genommen worden sei, doch immer noch etwas Spanisches behalten habe, was ihr auch normalerweise zugeschrieben werde, daß dies aber eine Eigenschaft sei, die ihrer Universalität in keiner Weise Abbruch tue. So habe auch der Faust tatsächlich etwas Deutsches an sich, sagt Braun, doch verhindere dies nicht, daß er auch die Eigenschaft der Universalität habe; das «Deutsche» stehe dem allgemein Menschlichen in seinem Wesen nicht entgegen.

Erich Kahlers Einstellung dem Werk gegenüber ist im allgemeinen positiv. Er nennt den Roman ein Endprodukt, das die Gipfelung der früheren Fugenthemen darstelle, die durch seine sämtlichen Werke hindurch laufen. Thomas Mann, der die Kluft zwischen dem bürgerlichen und dem künstlerischen Element klar dargestellt habe, habe hier die letzten Folgerungen aus seiner eigenen Position gezogen. Alle seine früheren Werke seien von dem Problem der sozial Ausgestoßenen beherrscht, doch übertreffe Thomas Mann sich im *Doktor Faustus* in der meisterhaften Darstellung eines inneren Anliegens. Aber die merkwürdigen Seiten des Daseins seien so realistisch und so genau gezeichnet, daß das Ergebnis eine ironische Haltung sei, daß heißt, die Wirklichkeit werde überdeutlich und ironisch gesehen, und alles diene dazu, die symbolische Bedeutung des Werkes zu intensivieren. Der Künstler beobachte von der ironischen Warte aus, er müsse ein Leben schildern, das er selbst nicht leben kann. So sei in diesem Spätwerk der faustische Charakter ein kosmischer Tonio Kröger, in dem die Probleme bis zu ihrer äußersten Konsequenz entwickelt seien und damit transzendent werden. Die ganze Handlung sei ein «strenger Satz», völlig durchdacht und ganz eng verflochten: «Alles ist durchdrungen und umfaßt von einem einzigen System rationaler Dämonie».⁴⁴

Der Artikel in der Göttinger Universitäts-Zeitung bringt einen recht ungewöhnlichen Gesichtspunkt. Das mag von den Schwierigkeiten des Verständnisses herrühren, die das Buch dem Leser darbietet. In diesem Aufsatz behauptet H. G. Falkenberg, daß nach dem zentralen Abschnitt des Buches, dem «Teufelsgespräch», Zeitblom viel erzähle, das er vernünftigerweise niemals erlebt haben könne. Durch diese Methode der Ungesicherheit entsteht stilistisch eine unmittelbar unheimliche Wirkung. «Ein von Seite zu Seite sich verdichtendes Unbehagen überträgt sich auf den Leser: das Buch selbst wird dämonisch...»⁴⁵ Auch: «Die verhältnismäßig kurzen 47 Kapitel bringen eine dauernde Unruhe, eine Ungesättigtheit in das Buch, die Zeitbloms Charakter so wenig entsprechen, wie sie für Leverkühns typisch sind.»⁴⁶ Zum Schluß sei noch eine andere Stellungnahme Falkenbergs angeführt: «Um nur literarisch gewertet zu werden, ist das Werk nicht geschrieben, scheint es viel zu dicht mit unserer aller Lebensschicksal verknüpft. Es ist ein Bekenntnis der Liebe zu Deutschland, – einer durch unser Unglück tragischen, aber trotz ihrer bisherigen Einseitigkeit unabänderlichen Liebe.»⁴⁷ Bei Falkenberg könnte man beinahe an Goethes Ausspruch denken:

Im Vaterlande
Schreibe, was dir gefällt:
Da sind Liebesbande
Da ist deine Welt. (Sprichwörtlich)

Josef Mühlberger⁴⁸ bezeichnet den Roman als ein Experiment: «Alle Gestalten sind in der Retorte erzeugt.»⁴⁹ «Die Dissonanz des Inhalts wird zur Dissonanz der Form.»⁵⁰ «Eine Anklage, eine Abrechnung, ein Gericht ist dieses Romanwerk... Es erschüttert zutiefst.»⁵¹ Das Buch sei eine «Selbstbeichtigung aus der höchstpersönlichen Sicht, daß Kunst lebenszerstörend ist. Es gibt eine andere Sicht, und es gibt andere, die wissen, daß die Kunst, die, mag sie gleich einsam machen, doch nicht sträfliche oder gar lasterhafte Ab- und Entartung bedeutet, sondern das Leben bestätigt, erhöht, ja erst rechtfertigt.»⁵²

Wie aus dem oben Gesagten ganz klar hervorgeht, sind die meisten Kritiker, die von der Voraussetzung ausgehen, daß eine Dichtung ihren eigenen religiösen, philosophischen, politischen oder ästhetischen Überzeugungen zu entsprechen habe, nicht gerne bereit, die persönlichen Überzeugungen anderer anzuerkennen, entweder aus Vorurteil oder zu großer Gefühlsbetontheit. So ist Holthusen nicht in der Lage oder aber lehnt es ab, anzuerkennen, daß Leverkühn vielleicht gegen sich selbst gesündigt haben könnte – und gegen eine ästhetisch orientierte Gesellschaft –, wenn er nicht seine schöpferischen Kräfte gesteigert hätte. Er begreift nicht, daß Sünde nicht notwendigerweise Sünde im theologischen Sinne bedeutet. Für ihn gibt es nur eine Deutungsmöglichkeit. Und wenn vom Genie die Rede ist – warum ist es für Leverkühns Musik unmöglich, die Unsterblichkeit zu erlangen, die Holthusen bestimmten Werken Beethovens, Shakespeares und Goethes zuschreibt? Thomas Mann hätte tatsächlich eine eigene Version des Romans schreiben müssen, um jedem persönlichen Geschmack Genüge zu tun und alle diese Kritiker zufrieden zu stellen.

Was das Seelenheil und die Hoffnung betrifft: muß denn auf Dunkel und Verzweiflung notwendigerweise eine *totale* Verneinung folgen, mußte nicht auch Dante durch das Inferno gehen, bevor er ins Paradies gelangte? Es scheint, daß Kritiker von der Art Holthusens das Werk als die Darstellung des absoluten Endes betrachten und nicht einfach als die Darstellung des Endes einer Epoche, wie das andere Kritiker tun, die Thomas Manns Entwicklung genauer verfolgt haben. Und diejenigen, die Thomas Manns *Doktor Faustus* verdammen, weil darin Fremdwörter vorkommen und das Werk daher die deutsche Sprache verlästere, zeigen damit nur das Ausmaß ihrer Engstirnigkeit!⁵³

Wenn wir nur einige von den grundlegenden Schlußfolgerungen der oben angeführten Kritiker überblicken, finden wir solche Abweichungen der Auffassung wie etwa die folgenden: der Teufel ist der theologische Teufel und der Teufel ist der weltliche; es gibt keine Transzendenz und es gibt Transzendenz; es gibt keine Lösung, und die Lösung wird gegeben; der Roman endet in totaler Verneinung, und er ist optimistisch und hoffnungsvoll; Faust ist ein Symbol der deutschen Seele und er ist es nicht; die Charaktere des Romans sind wirklich, und sie sind künstliche Laboratori-

umsprodukte; Thomas Mann ist ein Meister der deutschen Sprache, und er schändet sie; Thomas Mann ist ein Genie, und er ist keins.

Wenn wir versuchen, diese Vielfalt der Anschauungen zu erklären, dann sehen wir uns gezwungen, zwischen den zu Recht bestehenden Kritiken zu unterscheiden und denen, die entweder von einem einseitigen und daher unzureichenden Gesichtspunkt ausgehen oder aber einfach die persönliche Sympathie oder Abneigung des Kritikers Thomas Mann selbst gegenüber ausdrücken. Die Kritiker, die den Roman von theologischen Gesichtspunkten aus angegriffen haben, taten das auf der Grundlage ihrer eigenen persönlichen Neigungen oder Überzeugungen, wie wohl nicht anders zu erwarten war. Ob das an sich gut oder schlecht ist, hängt teilweise von anderen Faktoren ab, zum Beispiel von den Beweggründen. Dasselbe gilt natürlich für diejenigen Kritiker, die das Werk von anderen Gesichtspunkten her angegriffen haben. Was auch immer die Vielfalt der Meinungen über den Roman und seinen Verfasser verursacht haben mag, so kann doch nicht geleugnet werden, daß die Kritiker von Thomas Manns umstrittenem Werk viel zu weit gegangen sind. Ihre frühen Kritiken, die vielleicht in der Hitze des Gefechts geschrieben worden waren und von der Perspektive, die nur die Zeit verleihen kann, nicht profitieren konnten und deswegen in vielen Fällen nicht umfassend genug sind, sind teilweise widerspruchsvoll, und in den meisten Fällen ist ihre Gültigkeit recht fragwürdig. Man darf nie vergessen, daß die Kritiken danach beurteilt werden müssen, wieweit sie das verkennen oder wie weit es ihnen gelingt, die künstlerische Natur des Gegenstandes zu erfassen.

Anmerkungen

- 1) Gotthard Montesi: *Thomas Mann, der Teufel und die Deutschen*. Wort und Wahrheit, VII (Juli, 1948), S. 495–510.
- 2) Montesi, S. 500.
- 3) Montesi, S. 500.
- 4) Montesi, S. 510.
- 5) Hans Egon Holthusen: *Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Manns 'Doktor Faustus' und seinen Nebenschriften*. Merkur, I, II (1949), S. 38–58 und S. 161–180.
- 6) Holthusen, S. 42.
- 7) Holthusen, S. 43.
- 8) Holthusen, S. 44.

- 9) Holthusen, S. 49.
- 10) Holthusen, S. 50.
- 11) Holthusen, S. 50.
- 12) Thomas Mann: *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1951, S. 531.
- 13) Hanns Braun: *Welt ohne Transzendenz?* Hochland, VI (August, 1949), S. 594–601.
- 14) Emil Staiger: *Thomas Manns «Doktor Faustus»*. Neue Schweizer Rundschau, VII (November, 1947), S. 423–430.
- 15) Erich Kahler: *Säkularisierung des Teufels*, in: *Die Verantwortung des Geistes: Gesammelte Aufsätze*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1952, S. 143–162. Dieser Aufsatz erschien 1948.
- 16) Kahler, S. 160.
- 17) H. G. Falkenberg: *Thomas Mann: Doktor Faustus (Versuch einer Analyse)*, Göttinger Universitäts-Zeitung, Nr. 21 (8. Oktober 1948), S. 6–7.
- 18) Falkenberg, S. 7.
- 19) Hubert Becher, S. J.: *Thomas Mann und sein Faustbuch*. Stimmen der Zeit, III (Dezember, 1948), S. 213–222.
- 20) Becher, S. 217.
- 21) Becher, S. 221.
- 22) Becher, S. 221f.
- 23) Holthusen, a. a. O., S. 46.
- 24) Holthusen, a. a. O., S. 165.
- 25) Holthusen, a. a. O., S. 169.
- 26) Ebenda,
- 27) Werner Milch: *Thomas Manns «Doktor Faustus»*. Die Sammlung, VI (Juni, 1948), S. 351–360.
- 28) Milch, S. 354.
- 29) Georg Lukács: *Die Tragödie der modernen Kunst*. Aufbau, I und II (1949), S. 59–79 und S. 154–169.
- 30) Lukács, S. 72f.
- 31) Lukács, S. 73.
- 32) Lukács, S. 70.
- 33) Lukács, S. 167.
- 34) Ebenda.
- 35) Ebenda.
- 36) Lukács, S. 71
- 37) Lukács, S. 166.
- 38) Lukács, S. 168.
- 39) Lukács, S. 168f.
- 40) Lukács, S. 169.
- 41) Milch, a. a. O., S. 360.
- 42) Holthusen, a. a. O., S. 174.
- 43) Holthusen, a. a. O., S. 175.
- 44) Kahler, a. a. O., S. 154.
- 45) Falkenberg, a. a. O., S. 7.

- 46) Ebenda.
47) Ebenda.
48) Joseph Mühlberger: *Thomas Manns «Dr. Faustus»*. Welt und Wort, V–VI (1949), S. 177–178.
49) Mühlberger, S. 178.
50) Mühlberger, S. 177.
51) Mühlberger, S. 178.
52) Ebenda.
53) Vgl. Curt Janssen: *Sprachkritisches zu Thomas Manns «Dr. Faustus»*. Muttersprache, III (1949), S. 256–257.