

Non Fiktion
Arsenal der anderen Gattungen

Herausgegeben von
David Oels, Stephan Porombka, Erhard Schütz

1. Jahrgang 2006
Heft 2

DokuFiktion

WEIDLER Buchverlag

FiktionsDokumentationsFiktion

Thomas Manns „Entstehung des Doktor Faustus“ als *Making-of*

1

Man kann nicht sagen, dass der *Roman eines Romans* zur *Entstehung des Doktor Faustus* zu den von der Thomas Mann-Forschung wenig beachteten Texten zählt. Wo *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn* im Mittelpunkt steht, wird das Beiwerk ausgiebig als Quelle genutzt, über die sich – mit einigen immer wieder vorgebrachten Einschränkungen¹ – Einblick in die inneren literarischen und die äußeren biographischen Zusammenhänge gewinnen lässt. Dennoch kann man feststellen, dass der *Roman des Romans* als Werk, das mehr als bloße Quelle ist, kaum in den Blick gerät.² Selbst in den Werkausgaben wird die *Entstehung des Doktor Faustus* nicht als etwas Eigenständiges gehandelt, zu den autobiographischen Schriften oder wenigstens den Essays gezählt.³ Stattdessen wird sie in einem Band mit dem *Faustus-Roman* herausgegeben und als eine Art längerer Kommentar präsentiert.

Damit setzt sich die Unsicherheit fort, die zuerst den Autor selbst vor und während der Niederschrift gepackt hat, die dann die Sekretärin ergriffen hat, die das Manuskript abzutippen hatte („Ich sollte das alles nicht wissen“), und die schließlich einen der ersten Rezensenten zu der Frage veranlasst hat:

What were the motives that induced or seduced Dr Thomas Mann, at one time among the most reserved craftsmen, to become the intimate historian of his own first strictly contemporary novel – if indeed that is what he had become?⁴

Noch Rüdiger Görner setzt diese Frage aus dem *Times Literary Supplement* an den Anfang eines Aufsatzes, der sich im Jahr 2000 immer noch als einer der ersten überhaupt mit der *Entstehung* als eigenständigem Werk intensiv befasst.⁵

Die Antwort, die Thomas Mann in einem Brief an Hermann Hesse auf die Frage nach dem eigentlichen Schreibanlass gibt, scheint zwar durchaus bedenkenswert („weil ich mich nach der Vollendung des Buches innerlich nicht so bald davon abzulösen vermochte, – wahrscheinlich aus dem Gefühl: „Das kommt nicht wieder“⁶), ist aber angesichts des einsetzenden Kreativitätsschubs für den *Erwählten* als nächstes großes Werk kaum plausibel. Näher liegt der Verdacht, Thomas Mann könnte die *Entstehung* geschrieben haben, um eine Strategie fortzusetzen, die er sein Schriftstellerleben lang verfolgt hat: mit der umfassenden Berichterstattung über das eigene Denken, Tun und Schreiben die

Werkherrschaft zu festigen, die Interpretationshoheit zu sichern und damit den künftigen Literaturwissenschaftlern vorzuschreiben, was sie nachzuschreiben haben.⁷

Im Blick auf den *Roman eines Romans* wird diese Werkherrschaftstheese noch plausibler, bedenkt man, dass sich Thomas Mann tatsächlich genötigt sah, das eigene Werk gegen Zugriffe von außen zu sichern. Im Zuge der Veröffentlichung des *Faustus* war er gleich von zwei Seiten unter Rechtfertigungsdruck geraten. Zum einen hatte sich Arnold Schönberg als Erfinder der Zwölftonmusik durch den Roman um seine Erfindung gebracht gesehen. Mann hatte sich soweit an Schönbergs Prinzipien gehalten, dass dieser in einer pseudonym veröffentlichten Polemik prophezeite, die Nachwelt werde einst glauben, Adrian Leverkühn sei nicht mit Schönbergs Hilfe gebildet, sondern umgekehrt die Zwölftonmusik in Anlehnung an den *Doktor Faustus* entwickelt worden.⁸ Der Komponist vertrat diese Auffassung mit einer solchen Unversöhnlichkeit, dass Mann den berühmten und berüchtigten Hinweis auf Schönberg in die zweite Auflage des Buchs drucken ließ.⁹ Dieser Ärger galt Thomas Mann als Warnung. Er befürchtete – inmitten des ersten Rücklaufs von Besprechungen aus Deutschland und der Schweiz – schlimmere Folgen für den Fall, dass ein anderer noch deutlicher und noch öffentlicher mitteilen würde, bestimmte Passagen des *Doktor Faustus* nicht nur inspiriert, sondern geradezu in Koproduktion mit dem Autor hergestellt zu haben: Theodor W. Adorno, der einige seiner musiktheoretischen Schriften in Manuskriptform zur Verfügung gestellt hatte und zu intensiven Gesprächen, Lektüren, Konzeptentwicklungen und Lektoraten über das teuflische Kompositionsprinzip des Tonsetzers bereit war.¹⁰ Wenn Thomas Mann 1951 von der *Entstehung* behaupten wird, er habe sie „hauptsächlich geschrieben, um Adorno ‚Credit‘ zu geben“ und „meine Eingriffe in sein Gedankengut freimütig – wirklich freien Mutes –“ einzubekennen „und geradezu an die große Glocke“ zu hängen, dann lässt sich deutlich heraushören, wie sehr er sich gezwungen sah, in die Offensive zu gehen, um gar nicht erst in die Defensive zu geraten.¹¹ Immerhin veranschlagte er Adornos Kredit derart hoch, dass die eigene Familie ihn im Zuge der Korrekturen am Manuskript wieder absenken wollte. Seine Frau Katia jedenfalls fand den wiederholten Hinweis auf den Fremdbeitrag zum *Faustus* „unerträglich desillusionierend“.¹² Und die Tochter Erika wird aus lauter Widerwillen gegen den Berater noch Jahre später den 1951 geschriebenen Brief an den Philologen und ehemaligen Zsolnay-Lektor Jonas Lesser lancieren, in dem Thomas Mann behauptet, er habe „einen recht starken Scheinwerfer auf ihn [Adorno] gerichtet, in dessen Licht er sich in nicht angenehmer Weise bläht, sodass es bei ihm nach-

gerade ein wenig so herauskommt, als habe er eigentlich den ‚Faustus‘ geschrieben.“¹³

2

Solche Probleme waren Thomas Mann 1948 nicht unbekannt. Seit Erscheinen der *Buddenbrooks* hatte er sich gegen Vorwürfe zu wehren, er halte sich allzu sehr an die Wirklichkeit, um lebende Personen in seinen Werken zu verspotten, vor allem aber, um die eigene Einfallslosigkeit durch den Rückgriff auf die Umwelt als Material in Form von „Indiscretionen“ zu kompensieren.¹⁴ *Ein Nachwort* von 1905 und der Essay *Bilse und ich* von 1906 eröffnen eine ganze Reihe von meist kleineren Arbeiten, in denen Mann sich unter äußerem oder innerem Rechtfertigungsdruck zur eigenen Methode äußert. Die Strategie, in die Offensive zu gehen, wo es wahrscheinlich ist, dass man in die Defensive gerät, wird dabei schon in den ersten Paratexten zum eigenen Werk entwickelt. Sie wird später auch dort umgesetzt, wo Thomas Mann nicht unmittelbar auf Vorwürfe reagiert, sondern selbst vorab oder im Nachgang die Grundlagen der Interpretation seiner Texte entfaltet.

Der Unterschied zwischen den frühen Verteidigungen und der *Entstehung des Doktor Faustus* besteht aber nicht nur im Umfang – konnte *Bilse und ich* gerade mal als Broschüre gedruckt werden, braucht Mann für seinen *Roman eines Romans* gleich 200 Manuskriptseiten. Der eigentliche Unterschied besteht im poetologischen Grundprinzip, mit dem die Rechtfertigung entwickelt wird. Im *Bilse*-Essay hält sich Mann an eine Metaphysik künstlerischer Produktion, die sich um die Gegenübersetzung von „Erfindung“ und „Beseelung“ organisiert. Die Wertigkeit ist dabei klar:

Es scheint gewiß, daß die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, doch bei weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten kann. [...] Mehr noch, es scheint, dass sie eine schlechthin untergeordnete Gabe ist, die von den Guten und Besten oft als fast schon verächtlich empfunden und jedenfalls ohne Kummer entbehrt wurde.¹⁵

Dagegen macht erst die Beseelung, „das schöne Wort!“, den wahren Dichter.

[O]b er nun eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand legen darf.¹⁶

Dass bei so starker Anlehnung an die Genesis und an Schopenhauers Willensmetaphysik „Konflikte[] mit der achtbaren Wirklichkeit“¹⁷ pro-

grammiert sind, weiß Thomas Mann. Allerdings hält er dagegen, dass die Wirklichkeit in der Regel falsch einschätzt, was von ihr noch übrig bleibt, wenn der Dichter sie erst einmal verwandelt hat. Beseelung ist „subjektive Vertiefung“.¹⁸ Als solche konfrontiert sie den Schreibenden mit eigenen inneren Nöten, statt mit äußeren Übereinstimmungen, die die Wirklichkeit auf sich zurückrechnen mag, ohne doch vom Schmerz des Dichters zu wissen:

Daß alles Gestalten, Schaffen, Hervorbringen Schmerz ist, Kampf und kreißende Qual, man weiß es vielleicht, man sollte es wissen und nicht greinen, wenn einmal ein Künstler darüber die menschlich-gesellschaftlichen Bedenken, die seinem Tun entgegenstehen, außer acht läßt.¹⁹

Gehen die Herausgeber der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* davon aus, dass Mann mit seinem *Bilse*-Essay versucht, „ein produktionsästhetisches Modell von subjektiver Aufrichtigkeit und überzeitlichem Geltungsanspruch zu entwerfen, das über die Selbstverteidigung hinaus auf eine grundsätzliche Orts- und Funktionsbestimmung des literarischen Kunstwerks in seinem Verhältnis zur empirischen Wirklichkeit zielt“²⁰, so ist dem zuzustimmen. Und doch ist es im Hinblick auf einen wichtigen Aspekt zu präzisieren: In diesem Modell bleibt die Arbeit am Text im Dunklen. Was genau geschieht, wenn der Dichter etwas „beseelt“, welchen Stoff er warum und zu welchen Zeitpunkten aus welchen Notwendigkeiten oder Möglichkeiten heraus wählt, um ihn so (aber wie?) zu behandeln, dass aus ihm etwas anderes wird (aber was genau im Unterschied zum Ausgangspunkt?), davon wird nicht gesprochen. Thomas Mann folgt vielmehr dem alten genie-ästhetischen Paradigma, das die eigentliche Arbeit ausblendet und dafür auf einen magischen Moment verweist, der aber selbst der Wahrnehmung entzogen und der Beschreibung entzogen bleibt. Der ganze Essay ist um diesen magischen Moment herum geschrieben. Man muss dem Schmerzensmann glauben. Und man muss den literarischen Text so lesen, als sei er tatsächlich von dem abgelöst, vertieft und beseelt, was ihm ursprünglich als Stoff zur Verfügung stand.

3

Ganz anders die *Entstehung des Doktor Faustus*. Man könnte sagen: Statt die Leerstelle unberührt in der Mitte zu halten, schüttet sie Thomas Mann jetzt mit Material zu. Diesmal geht es ihm nicht um die bloße Behauptung einer Verwandlung. Es geht um die schrittweise Erläuterung der Bedingungen für das, was eine Verwandlung in Gang setzt. Dafür schaltet er um: von Stoffbeseelung auf Textgenese; von Beschwörung auf Dokumentation. Und weil er dem Unternehmen den Untertitel *Ro-*

man eines Romans gibt, kann man genauer sagen: Er stellt sein produktionsästhetisches Modell im Rahmen einer Dokufiktion zur Fiktion vor.

Das dafür notwendige poetologische Grundprinzip nennt er gleich am Ende des ersten Kapitels. „Aber ich will die Geschichte des Faustus“, heißt es da, „eingebettet wie sie ist in den Drang und Tumult der äußeren Ereignisse, an Hand meiner knappen täglichen Aufzeichnungen von damals für mich und die Freunde zu rekonstruieren suchen.“ (12)²¹ Die Rekonstruktion umfasst in den folgenden beiden Kapiteln II und III die Zeit von den ersten Lektüren über die ersten Notizen bis zum Beginn der Niederschrift.

„November 1942 verzögerte eine Reise nach Osten des Kontinents die Beendigung von Joseph, der Ernährer, der ich während vorangehenden Wochen, unter den Donnern der vorangegangenen Wochen, unter Donnern der Kämpfe um das glühende und qualmende Stalingrad zugestrebt hatte“, so hebt das zweite Kapitel an. (Ebd.) Und das dritte endet:

Am 23. Mai 43, einem Sonntagmorgen, kaum mehr als zwei Monate, nachdem ich mein altes Notizbuch hervorgezogen, dem Datum, an dem ich auch meinen Erzähler Serenus Zeitblom, sich an sein Werk machen lasse, begann ich *Doktor Faustus* zu schreiben. (32)

Zwischendrin zitiert Thomas Mann Passagen aus dem Tagebuch, das er in jener Zeit geführt hat, und tritt darüber mit sich selbst ins Gespräch. „Tisch und Schublade waren leer“, weil er gerade alle Bücher und Papiere, die er für das *Joseph*-Projekt gebraucht hatte, wegräumen konnte.

Und nur einen Tag später, dem 15. März, um genau zu sein, taucht in meinen abendlichen Tagesrapporten das Siegel ‚Dr. Faust‘, fast ohne Zusammenhang, zum ersten Mal auf. ‚Durchsicht alter Papiere nach Material für Dr. Faust.‘ Welcher Papiere? Ich wüßte es kaum zu sagen. (21)

Ein paar Zeilen weiter folgt das nächste Tagebuchzitat:

‚Vormittags in alten Notizbüchern‘, heißt es unterm 27ten. ‚Machte den Dreizeilen-Plan des Dr. Faust vom Jahre 1901 ausfindig. Berührung mit der Tonio Kröger-Zeit, den Münchener Tagen, den nie verwirklichten Romanplänen ‚Die Geliebten‘ und ‚Maja‘. ‚Kommt alte Lieb‘ und Freundschaft mit herauf.‘ Scham und Rührung beim Wiedersehen mit diesen Jugendschmerzen ...‘ (21)

Man sollte sich – erst einmal – nicht dadurch irritieren lassen, dass Thomas Mann hier nicht die vollständigen Tagebucheinträge zitiert, sondern entscheidende persönliche Hinweise herauskürzt.²² Man würde nicht nur den Untertitel der *Entstehung* nicht ernst genug nehmen, sondern auch ihre eigentliche Pointe verpassen, wenn man sie zu genau als autobiographische Quelle liest, nur um dann herauszufinden, dass man sie dafür nicht brauchen kann.

Liest man die *Entstehung* nicht auf den Nachweis einer von Thomas Mann vorgenommenen Verfälschung von Wahrheit hin, lässt sich bereits an den zitierten Passagen erkennen, wie die Fiktionsdokumentationsfiktion gemacht ist. Durch den Einbau von Paraphrasierungen und direkten und indirekten Zitaten aus dem Tagebuch wird in die erste Zeit- und Erzählebene eine zweite eingezogen. Die paraphrasierten und zitierten Stellen dienen dabei weniger der Beglaubigung. Sie konfrontieren den Erinnernden in der Gegenwart mit der Gegenwärtigkeit des Tagebuchs. Im Zitierten selbst aber wird gleich noch die Gegenwärtigkeit einer dritten Zeit heraufbeschworen: Denn im Tagebuch werden Tagebücher aus noch früheren Zeiten zitiert. Der Bogen wird von 1943 zurück bis 1901 in die Münchener Jahre geschlagen. Er spannt sich damit nicht nur über den Zeitraum der tatsächlichen Entstehungszeit des *Faustus*. Er überwölbt das gesamte Lebenswerk. Die Entstehung greift bis an den Beginn der Selbsterfindung als Künstler zurück, um das Schreiben am *Faustus*-Roman als Lebensarbeit vorzuführen.

Doch damit nicht genug. Es werden immer weitere Ebenen eingeführt, die das ganze Unternehmen mit einer geradezu inkommensurablen Komplexität aufladen. Zum einen wird die Entstehung des *Faustus* unmittelbar in die Beendigung des *Joseph*-Projekts eingehakt. Dadurch erscheint die kreative Arbeit als ein Kontinuum, in dem verschiedene Werkphasen direkt ineinander übergehen und nicht wirklich voneinander zu trennen sind – wodurch sich der Eindruck verstärkt, dass man es im Fall der Rekonstruktion der Entstehung des *Faustus* mit einem Ausschnitt eines fortlaufenden Zusammenhangs zu tun hat, mit einem Stück Autobiographie, das beliebig weit vorher einsetzen und beliebig später enden könnte, weil man es eigentlich mit der sukzessivem Entstehung von etwas viel Größerem zu tun hat: dem Lebenswerk als Ganzem, das im *Faustus* nur exemplarisch fokussiert wird.²³

Wo Thomas Mann die Entstehung des *Faustus* mit dem Abschluss des *Joseph*-Projekts zusammenbringt, hakt er gleich noch zwei weitere Ebenen ein. Denn mit der „Reise nach Osten“ und dem „Donnern der Kämpfe um [...] Stalingrad“ ist die Arbeit am Werk gleichermaßen in den persönlichen Lebenskontext und den Lauf der Geschichte eingebunden. Für Thomas Mann wird die Aufgabe beim Schreiben der *Entstehung* sein, dass er genau diese historischen, biographischen, politischen und ästhetischen Ebenen so ineinander schachtelt, dass dem Leser klar ist, dass das eine ohne das andere nicht zu denken ist.

Zu all dem kommt aber noch einmal etwas hinzu, was die Komplexität des erzählerischen Verfahrens weiter steigert.

Am 23. Mai 43, einem Sonntagmorgen, kaum mehr als zwei Monate, nachdem ich mein altes Notizbuch hervorgezogen, dem Datum, an dem ich auch

meinen Erzähler Serenus Zeitblom, sich an sein Werk machen lasse, begann ich *Doktor Faustus* zu schreiben.

Diese Pointe, dass Autor und Erzähler zum selben Zeitpunkt mit ihrer Arbeit einsetzen, gilt zu Recht als Schlüssel zum Verständnis des Romans. Nur wird die Pointe mit der *Entstehung* gleich noch einmal pointiert: Nicht nur wird dem Ganzen mit dem *Roman eines Romans* noch ein weiterer Erzähler hinzugefügt, der nun noch einmal vom selben Tag an rekonstruierend die Geschichte des Autors und des Erzählers begleitet. Er tut zugleich das, was Autor und Erzähler im Zuge der Arbeit am Roman und im Zuge der Niederschrift der Biographie des Adrian Leverkühn tun: Er bindet die Gegenwart an die Münchener Zeit zurück und verknüpft sie mit der persönlichen und zeitgeschichtlichen Gegenwart. Der gesamte Verknüpfungsprozess wird damit im Rahmen eines neuen Verknüpfungsprozesses als Verknüpfungsprozess vorgestellt, in dem der Lauf der Zeit auf immer anderen Ebenen beobachtet wird. „Die Sprache des historischen Gedächtnisses, so wie sie Thomas Mann im *Doktor Faustus* einsetzt, ist daher als die Radikalisierung seiner Zitattechnik zu einem dem ganzen Roman strukturierenden Montageverfahren anzusehen“, so hat es Hansgeorg Schmidt-Bergmann für den Roman auf den Punkt gebracht.

Enthüllen, Ausstellen und das Herausheben verborgener Schichten der aufgegriffenen Motive und Themen gehören zu dieser Poetik, in der Biographisches und damit das persönlich Erinnernte in eine immer gegenwärtige kulturelle, historische und politische Konstellation gestellt werden können.²⁴

Dementsprechend wird mit der Arbeit an der *Entstehung* vor allem eins befördert: die Radikalisierung der Radikalisierung der eigenen Zitattechnik. Und radikalisiert wird auch die Technik, verborgene Schichten der aufgegriffenen Motive und Themen zu enthüllen, auszustellen und herauszuheben.²⁵ Nicht nur im Hinblick auf das historische Gedächtnis. Auch im Hinblick auf die autobiographische und vor allem: die poetologische Arbeit.

4

Im *Roman eines Romans* führt Thomas Mann anhand der allmählichen Entstehung des Textes vor, wie solche Verschachtelungen entstehen, forciert und bearbeitet werden. Er öffnet die Werkstatt, um zu zeigen, wie der Autor überhaupt an sein Material kommt. Die Frage der Stoffbeschaffung, die im *Bilse*-Essay so emphatisch ausgeblendet worden war, tritt jetzt in den Vordergrund.

In der *Entstehung des Doktor Faustus* weist Mann immer wieder auf seine Lektüren hin. Er tut das so genau, dass sich verschiedene Stufen

des produktiven Lesens in unterschiedlichen Arbeitsphasen erkennen lassen. Schon in den ersten drei Kapiteln, bis zum Beginn der Niederschrift, werden diese Stufen minutiös verzeichnet: zuerst das unbewusste, „geheimnisvolle“ Lesen der ersten Bücher (15f.); dann weitere Lektüren, „die Gedanken“ bereits „auf den Fauststoff gerichtet, der jedoch weit davon entfernt ist, Gestalt anzunehmen“ (23); das Bestellen neuer und das Hervorholen älterer Bücher, die bereits fokussiert und nur noch in Auszügen gelesen werden (25); dann schon das „Sich-eingraben in den neuen Arbeitsgrund, dem Erinnern und Herbeibringen von Material, Zubehör, um dem vorschwebenden Schatten einen Körper zu schaffen“ (27). Es folgen Lektüren, die eigens unternommen werden, um die „menschenfigürliche Ausstattung des Buches, die Füllung mit prägnanten Umgebungsfiguren“ zu unternehmen (ebd.). Dann immer weiter – mal mit Titelnennungen, mal ohne – „ein buntes Zubehör aus vielen Gebieten, dem sprachlichen, geographischen, politisch-gesellschaftlichen, theologischen, medizinischen, biologischen, historischen, musikalischen“ (29): „Notizen, Exzerpte, Überlegungen und zeitliche Berechnungen“ (28)²⁶; schließlich, kurz vor Beginn der Niederschrift (nachdem er gerade ausführlich aus seinem Tagebuch zitiert hat, um in einem Schwung einen Zeitungsessay von Henry James über Dickens, Gedanken zu einem populären Kulturgeschichtsbuch und die Lektüre von Stiffers Bergkristall mit einem Bergarbeiterstreik und der aktuellen Kriegslage in Afrika zu verbinden), schreibt Thomas Mann aus seinem Tagebuch eine Passage ab, die das projektorientierte Lesen mit einer ganzen Reihe anderer Tätigkeiten verknüpft – mit dem Notieren, Exzerpieren, Entwerfen, Entwickeln und vor allem mit dem Sprechen und Plaudern über das Thema:

„Zum Abendessen Werfels und Franks. Gespräche über Nietzsche und das Mitleid, das er erregt – mit ihm und allgemeinerer Heillosigkeit. Begegnungen mit Schönberg und Stravinsky in Aussicht genommen ... Berechnungen von Zeit- und Altersverhältnissen im Roman, Lebensdaten und Namen ... Über Riemenschneider und seine Zeit. Aneignungsgeschäfte. Volbachs Instrumentenkunde. Aufzeichnungen zur Feststellung von Leverkühns musikalischem Typ. Vorname für ihn Anselm, Andreas oder Adrian. Anmerkungen zur fascistischen Zeitverfassung. Gesellschaft bei Werfels mit Schönbergs. Holte ihn viel über Musik und Komponistendasein aus, und es trifft sich gut, daß er selbst auf Verkehr der Häuser dringt ... Neumanns bei uns zum Abendessen. Während die Frauen die Mahlzeit besorgten (wir sind ohne Mädchen), entwickelte ich N. den Plan des Romans zu seinem erregten Staunen.“ (30f.)

Wollte man die *Entstehung* als Buch für das Creative Writing lesen, bekommt man also schon auf den ersten Seiten eine Menge technischer, lo-

gistischer und strategischer Hinweise, wie man Stoffbeschaffung und Stoffentwicklung ineinander greifen lässt: Nicht nur muss man nach anfänglichen kursorischen Lektüren zunehmend zielgerichtet lesen, um schließlich Lektüren zur Feinabstimmung von Figuren und Charakteren zu unternehmen; man muss darüber hinaus die Gegenwart im Blick behalten und lesen, was einem gerade so zufällt, ohne dass man weiß, ob man es brauchen könnte; und ganz wichtig: man muss jedes Treffen mit anderen, jedes Abendessen, jede Geselligkeit nutzen, um – ohne explizit darauf hinzuweisen – das eigene Arbeitsthema zum Thema des Abends werden zu lassen und die anderen „auszuholen“, um sich ihr Wissen und ihre Erzählungen verfügbar zu machen. Und nicht zuletzt: Man muss über all das Notizen anfertigen und ein Tagebuch führen, damit man dieses Material für die Arbeit am Roman und für spätere Reflexionen über das eigene Tun auswerten kann.

5

Bereits im Kapitel IV, das dem Beginn der Niederschrift des Romans folgt, fährt Thomas Mann im Hinblick auf technische Fragen mit aller Klarheit fort. Jetzt geht es um die Einführung des Erzählers, die ihm zuerst Probleme bereitet, ihm dann aber eine große Fülle von Möglichkeiten eröffnet. Er führt vor,

was ich durch die Einschaltung des Narrators gewann, [...] vor allem die Möglichkeit, die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse, welche den Schreibenden erschüttern, während er schreibt, polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet, also daß sich das Zittern seiner Hand aus den Vibrationen ferner Bombeneinschläge und aus inneren Schrecknissen zweideutig und auch wieder eindeutig erklärt. (32f.)

Gerade diese Entscheidung für die ironische Doppelung der Erzählung, die gleichermaßen Eindeutigkeit und Zweideutigkeit, Polyphonie und Gleichklang erzeugen soll (ein Trick aus der romantischen Produktionsästhetik, der die Bewegung des Textes nicht still stellt, sondern ihn fortwährend von Zweideutigkeit zu höherer Eindeutigkeit als erneuter Zweideutigkeit in Gang hält), schafft für Thomas Mann einen strategischen Rahmen, in dem sich seine eigene Phantasietätigkeit am besten umsetzen lässt: Er kann Stoffe aus der Wirklichkeit aufnehmen, sie verwandeln und sich durch die Verwandlung selbst derart überraschen, dass es die eigene Phantasietätigkeit weiter forciert.

Folgerichtig ist für Mann gerade die Verknüpfung von Zeitblooms Schreibbeginn mit dem eigenen

kennzeichnend für das ganze Buch: für das eigentümliche Wirkliche, das ihm anhaftet, und das, von einer Seite gesehen, ein Kunstgriff, das spielende

Bemühen um die genaue und bis zum Vexatorischen gehende Realisierung von etwas Fiktivem, der Biographie und dem Hervorbringen Leverkühns, ist, von einer anderen aber eine nie gekannte, in ihrer phantastischen Mechanik mich dauernd bestürzenden Rücksichtslosigkeit im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten, so daß, kaum anders als in den ‚Panoramen‘, die man in meiner Kindheit zeigte, das handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterscheidbar übergeht. (33)

Genau das, so Thomas Mann weiter, sei die eigentliche ‚Idee‘ des Buches, die ihn selbst befremde und bedenklich anmüte: die Technik der Montage.

Das ganze vierte Kapitel der *Entstehung* wird genutzt, um diesen Umgang mit dem Material weiter zu konkretisieren. So zeigt Thomas Mann in einem kurzen Exkurs, wie er Leverkühns Geschichte mit Motiven aus Nietzsches Leben verbindet.²⁷ Und er führt vor, wie er dem eigenen Text Shakespeare-Zitate „aufmontiert“ (36), um von dort aus auf das zu kommen, was ihn eigentlich zur Arbeit an der *Entstehung* getrieben hat: „die von mancher Seite beanstandete Übertragung der Schönberg’schen Konzeption des Zwölfton- oder Musikreihenstils auf Adrian Leverkühn als eine[m] solchen Montage-Akt und Raub an der Wirklichkeit“, die freilich „eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie – nicht wahr? – wirklich gewissermaßen zum Eigentum, das heißt: zu dem des Buches machen.“ (36)

Es ist kein Zufall, dass schon im nächsten Kapitel, dem fünften, Theodor W. Adorno aus der Kulisse tritt, kurz nachdem Thomas Mann gestanden hat, mit der Arbeit am Roman an einem äußerst kritischen Punkt gelandet zu sein. An diesem Punkt wusste der Autor, dass er „der Hilfe von außen, eines Ratgebers, des fachkundigen und zugleich der Absicht meiner kundigen und wissend imaginierenden Instructors bedurfte“ (41). Den Ratgeber und Instruktor Adorno führt Thomas Mann mit einem kurzen Porträt ein. Das allerdings hat er gar nicht selbst verfasst. Ironischerweise hat er es den Porträtierten schreiben lassen.²⁸ Die autobiographische Skizze, die Adorno ihm schickt, übernimmt Mann fast wörtlich. Nur an wenigen Stellen wird die Vorlage so zurechtgeschliffen, dass sie sich nun wiederum der Entstehung „aufmontieren“ lässt und in die Erzählung fügt.

Genau das tut Thomas Mann auch mit einem Brief, den er selbst am 30. Dezember 1945 an Adorno geschrieben hat und in dem er sich dafür rechtfertigt, sich „dreiste[] – und hoffentlich nicht auch noch völlig tölpelhafte[] – Griffe in gewisse Partien Ihrer musikphilosophischen Schriften“ erlaubt zu haben,

die gar sehr der Entschuldigung bedürfen, besonders da der Leser sie vorderhand nicht feststellen kann, ohne dass doch um der Illusion willen, eine rechte Möglichkeit gegeben wäre, ihn auf sie hinzuweisen (Fussbemerkung: ‚Dies stammt von Adorno-Wiesengrund‘? Das geht nicht.) [...] Ich wollte, Sie könnten diese Auffassung teilen.²⁹

Es ist allerdings nicht diese Passage, die in die *Entstehung* übernommen wird. Es ist stattdessen der erste Teil des Briefes, in dem Mann Adorno das „Prinzip der Montage“ vorstellt, „das sich eigentümlich und vielleicht anstößig genug durch dieses ganze Buch zieht“. Und Thomas Mann führt das seinem Ratgeber mit fast genau jenen Worten vor, wie er das Jahre später in der *Entstehung* machen wird: an Motiven aus Nietzsches Leben und an Shakespeare-Zitaten ...

Schon an diesem Umgang mit dem eigenen Tagebuch und den Notizen, die er sich selbst anfertigt und von anderen anfertigen lässt, wird deutlich: Im *Roman des Romans* vollzieht sich, was für den Roman, von dem er handelt, grundsätzlich deklariert wird. Es wird einmal mehr montiert. Nur dass diesmal mit aller Deutlichkeit auf das besondere Verfahren hingewiesen wird und, während der Autor sie im *Faustus*-Roman stillschweigend vornimmt, alle möglichen Montagestrategien vor Augen des Lesers exemplarisch durchexerziert werden.

Dieses Verfahren, bei dem zur Erklärung des Gegenstands genau das Verfahren eingesetzt wird, das den Gegenstand definiert, ist nicht nur didaktisch zu verstehen. Es hat vor allem ästhetische Qualitäten. Schöpft doch die Erklärung die Beutungsproduktion des Romans keineswegs aus oder stellt sie gar still. Vielmehr hält sie sie auf nächster Stufe in Gang, sodass sich sowohl der *Faustus* als auch der *Roman eines Romans* immer wieder neu lesen lassen. Die Fiktionsdokumentationsfiktion, als die sich die *Entstehung* präsentiert, indem sie Materialien aus der Wirklichkeit zu einem neuen Roman „aufmontiert“, lässt damit den *Faustus* selbst als Dokufiktion erscheinen: als einen Text, in dem auch nichts anderes passiert, als dass Materialien aus der Wirklichkeit genommen und neu montiert werden. Statt also wie im *Bilse*-Essay einen heiligen und schmerzhaften Moment der Schöpfung zu verdecken, wird hier das Relais vorgeführt, an dem sich Fiktion in Wirklichkeit und Wirklichkeit in Fiktion verwandelt.³⁰ Mit Hilfe dieses Relais’ wird beides in Balance gehalten. Und zugleich ist es für alle nur denkbaren Fälle konzipiert, in denen jemand den Autor auf die Fiktion oder auf die Wirklichkeit festlegen will, um ihm Verrat oder Plagiat vorzuwerfen.

Thomas Manns Fiktionsdokumentationsfiktion geht allerdings nicht in dieser rein technischen Frage der Gestaltung des Übergangs zwischen Fakt und Fiktion auf. Das Relais wird platziert, um ein viel größeres, umfassenderes Modell der Textproduktion zu entwickeln. Die *Entstehung* konzentriert sich dafür keineswegs auf die Arbeit am Text im engeren Sinn. Thomas Mann weitet diese Arbeit sukzessive aus. Zur Entstehung wird alles gezählt, was im Zusammenhang mit dem *Faustus* vorgefallen ist. Man kann das als Ausdruck einer quasi-olympischen, monumentalisierten Selbstwahrnehmung und als Teil der Strategie verstehen, das eigene Leben in Literatur zu verwandeln. Aus der Perspektive produktionsästhetischer Fragestellungen (also jenseits des Ressentiments gegen die Attitüde des Groß-Schriftstellers) erscheint dagegen viel interessanter, dass Thomas Mann den kreativen Prozess partout nicht auf das morgendliche Sitzen am Schreibtisch und damit nicht auf das Schreiben selbst beschränken mag. Im *Roman eines Romans* erweist er sich gerade nicht als Künstler-Beamter, der seinen Beruf nur zu festgesetzten Zeiten pflegt. Das Schreiben eines Romans ist als Projektarbeit angelegt, die unsichtbar beginnt und sich über Jahre, vielleicht auch Jahrzehnte hinziehen kann, die aber dann, wenn sie in den Mittelpunkt rückt, alle anderen Tätigkeiten in den Bann zieht. Mann gehört zu den stark fokussierenden Autoren, die, kaum sind sie im Produktionsprozess (zu dem das ‚Ideenmanagement‘, die Stoffbeschaffung und -entwicklung immer schon gehört), alles was ihnen begegnet, auf die Brauchbarkeit für das Projekt hin prüfen:

Unter solchen Umblicken und Studien ging es in den Mai 43, der zarteste, zärtlichste Eindrücke und Empfindungen in Mühen, Probieren, Erfinden mischte, das bereits existenzbeherrschend geworden war und alles Vorkommende in sich einbezog. (28)

Hinzu kommt, dass Thomas Mann alles, was sich nicht zur eigentlichen Projektarbeit zählen lässt, geradezu zwanghaft als Teil des Projekts zu verstehen beginnt. Er denkt strikt integrativ. So ist in der *Entstehung* wiederholt von den Forderungen des Tages und den mehr oder weniger lästigen Verpflichtungen des Schriftstellers als Repräsentant die Rede. Doch insofern diese Verpflichtungen als politische die unmittelbare Verbindung mit den zeitgeschichtlichen Ereignissen des Tages herstellen, werden sie für die auf die unmittelbare Gegenwart ausgerichtete Rahmenerzählung des Romans unglaublich wichtig. „Der Magnetismus eines die Seele erfüllenden Interesses ist stark und geheimnisvoll“, heißt es dementsprechend in der *Entstehung*.

Unter Menschen wird es, ohne wissentliches Zutun seines Trägers, das Gespräch lenken, es unwiderstehlich in seine Sphäre ziehen. Es dirigiert, formt und färbt das äußere Erlebnis, die gesellschaftlichen Begegnungen. Was an Geselligkeit damals mein Leben unterbrach, war, wie von ungefähr, musikalisch bestimmt. (49)

Zu dieser doppelten Fokussierung und Integration von Leben und Material kommt bei Thomas Mann noch etwas Drittes: Er richtet sein persönliches Umfeld quasi-magnetisch auf sein Projekt aus. Der Autor des *Faustus* kann sich in der *Entstehung* ganz ohne Koketterie als eine Art Projektmanager vorstellen, der nicht nur Ahnungslose in Stofflieferanten verwandelt. Auch werden Adorno und die Tochter Erika zu Assistenten erklärt, die lektorierend und redigierend in den Text eingreifen, um ihn zu optimieren. Darüber hinaus inszeniert er zu allen nur denkbaren Gelegenheiten Lesungen, in denen er an einem ausgewählten Publikum aktuelle Ausschnitte aus dem Roman auf Marktreife hin testet. Man müsste, um zu zeigen, wie umfassend er all das, was ihn umgibt, auf die Literaturprojekte hin ausrichtet, die gesamte kreative Topographie rekonstruieren, in der er sich bewegt: die Arbeits-, Vorlese- und Essensräume in den eigenen Häusern; die buchbaren und bestellbaren Räume (Hotels, Züge, Schiffskabinen); die notwendigen, erst nutzbar zu machenden Räume (in der *Entstehung* vor allem das Krankenhaus); die Räume des Auftritts (Säle, Hallen, Radiostudios); der Raum der Gegenwart (der politische Raum, in dem sich Thomas Mann als Repräsentant bewegt) ... Und dazu kämen, mit den realen Räumen direkt verbunden, die medialen Schreibräume, in denen die Texte in verschiedenen Aggregatzuständen gehalten werden: Notizbücher, Exzerpthefte, Tagebücher, Briefe, Manuskripte, Fahnen ...

In der *Entstehung* geht es vor allem um die Rekonstruktion dieser umfassenden Verwandlung der Wahrnehmung durch die Projektarbeit. Der *Roman des Romans* lebt davon, dass Mann seine literarische Werkstatt öffnet, um den Leser durch eine universal ausgeweitete Produktionswelt zu führen, in der alles, was ist, gegenwärtig gehalten und mit der Projektarbeit in Verbindung gebracht wird.³¹ Der Begriff „Montage“ fungiert für diese Art der universalen Einbeziehung, Verknüpfung und Verarbeitung keineswegs als der eigentliche Schlüsselbegriff. Zwar klingt er avantgardistisch und verspricht dem Autor, dass er Anschluss an den *state of the art* des modernen Romans halten kann.³² Doch erweist sich die „Montage“ schon allein rein technisch als nicht ausreichend für das, was tatsächlich im *Faustus* und dann auch in der *Entstehung* passiert.

Anlässlich der ersten Gespräche mit Adorno und der Lektüre des Manuskripts der *Philosophie der modernen Musik* führt Thomas Mann ganz nebenbei einen anderen Begriff ein, mit dem sich sein literarisches Verfahren exakter fassen lässt. „Was konnte sich“, fragt er sich nach einer kurzen Charakterisierung der *Philosophie*, „besser fügen in meine Welt [...]?“ Und „fügen“ heißt: „Ich entdeckte in mir, oder fand in mir wieder als etwas längst Vertrautes eine unbedenkliche Bereitschaft zur Aneignung dessen, was zu mir, das heißt zur ‚Sache‘ gehört.“ (44)

Mit „Fügen“ ist also gerade nicht das schlichte An-, Auf- oder Einmontieren bestimmter Fundstücke gemeint. Was sich bei Thomas Mann „fügt“, „fügt sich ein“. Es wird zum quasi-organischen Bestandteil des Werkes, ohne dass es noch die Schnittstellen preisgibt, an denen es eingesetzt worden ist. Selbst das „Einfügen“ von Passagen vollzieht sich als eine Integrationsarbeit, nach deren Erledigung für das bloße Auge nicht mehr sichtbar ist, was woher genommen wurde, um es dem Ganzen einzupassen.

Bei Thomas Mann werden die Dinge aber nicht nur technisch „gefügt“. „[W]ie durch Fügung“, heißt es anlässlich eines Konzerts, hört er Beethovens opus 132 „in den Jahren des Faustus ein übers andere Mal, gewiß fünfmal“. (58) Die „Fügung“ erscheint als Form des Zufalls, die dem Autor über die wiederholten Begegnungen mit Beethoven hinaus ein „beziehungsvolles Geschenk“ mit auf den Weg gibt (das Zubehör zur Herstellung ‚osmotischer Gewächse‘, das im Faustus eine wichtige Rolle spielen wird). Auch führt ihm der Zufall gleich zu Beginn der *Entstehung* jene Bücher zu, die ihn noch während der Schlussarbeiten am *Joseph*-Projekt „auffällig“ und „geheimnisvoll“ in Richtung *Faustus* lenken.

Diese Art der „Fügung“ erweist sich als Vorform des Magnetismus, den Thomas Mann als direkte Folge seiner Fokussierung auf ein Romanprojekt diagnostiziert. Es ist die logische Folge der Organisation eines kreativen Kraftfeldes, in dem die Dinge, Stoffe und Personen radikal auf das aktuelle Projekt ausgerichtet und Zufälle solcher Art geradezu erzwungen werden. Die Schnittstellen zur Umwelt sind ja konsequent so eingerichtet, dass sich an ihnen immer wieder Material für die eigene Arbeit kristallisieren muss. Zusätzlich werden vom Autor selbst alle Geschehnisse und Gegenstände innerhalb des Kraftfeldes derart mit Bedeutung aufgeladen, dass sie zur Weiterverarbeitung verfügbar werden. Wenn Thomas Mann selbst immer wieder davon spricht, dass er sich mit der Art und Weise, wie er seine Texte produziert, selbst überraschen kann, dann hat das nichts mehr, wie noch im *Bilse*-Essay, mit magischer Anverwandlung und eben auch nichts mit Zufall zu tun. Thomas Mann beschreibt in der *Entstehung* sehr genau, wie das kreative Kraftfeld „ge-

fügt“ sein muss, damit sich die Ereignisse zwangsweise „fügen“. Und er führt vor, wie er die Arbeit rund um den Text organisieren muss, damit er an Material kommt, das sich so „einfügen“ lässt, dass es ihn dann selbst wieder wie etwas „Gefügtes“ überraschen kann.

Die *Entstehung des Doktor Faustus* setzt das als Dokufiktion in Szene: die tagtägliche Organisation und Reorganisation des Kraftfeldes und die Organisation und Reorganisation der Arbeit am Text, wie sie innerhalb der Koordinaten dieses Kraftfeldes stattfinden kann. „Fügung“ erweist sich damit als das eigentliche poetologische Organisationsprinzip der *Entstehung*: denn hier fügt sich einmal mehr zu einer gelingenden Erzählung, was vorher nur verstreutes Material war. Und es fügt sich so, dass auf nächster Ebene Fakt und Fiktion auf eine Weise zusammengebracht werden, dass man ihre Schnittstellen, die Fugen dazwischen, nicht mehr richtig sehen kann.

8

Rüdiger Görner hat vermutet, dass sich Thomas Mann für den *Roman eines Romans* nicht nur von André Gides *Falschmünzer*-Projekt hat inspirieren lassen, dessen Tagebücher während der Entstehung der *Entstehung* zum Lektürepensum zählten.³³ Den größten Einfluss sagt Görner Adornos *Philosophie der neuen Musik* nach, in der es bekanntlich heißt, dass das „Kunstwerk [...] nur wieder Kunst zum Gegenstand [hat]. Es kann dem Zusammenhang der Verblendung nicht ästhetisch entrinnen, dem es gesellschaftlich angehört. Das radikal entfremdete, absolute Kunstwerk bezieht in seiner Blindheit tautologisch sich einzig auf sich selber. Sein symbolisches Zentrum ist die Kunst. So höhlt es sich aus.“³⁴ An die grundsätzlich parodistische Stilistik Thomas Manns erinnernd, interpretiert Görner die Obsession, aus den eigenen Tagebüchern zu zitieren als „parody of Adorno’s emphasis on the self-referentiality of modern art.“³⁵

Vielleicht trifft beides eben so wenig zu wie Thomas Manns eigener Vorschlag, zuallererst an eine Verwandtschaft mit der Romanpoetik von James Joyce zu denken.³⁶ Mag für Gides Projekt zutreffen, dass das Kunstwerk nur wieder Kunst zum Gegenstand hat, so schreibt Mann mit der *Entstehung* einen Text, der viel konkreter und dokumentarischer die Frage nach der Entstehung eines literarischen Werks zum Gegenstand hat. Die *Entstehung* geht damit weder in der Zugehörigkeit zum *Doktor Faustus* auf, noch gewinnt sie eine ästhetische Eigenständigkeit, die zuließe, von einem eigenen Werk zu sprechen.

Was Thomas Mann als Format platziert ist viel eher das, was heute als *Making-of* bekannt ist. Ohne *Making-of* kommt kein erfolgreicher

Kinofilm aus. Mit ihm wird den Zuschauern so genanntes Bonus-Material präsentiert, mit dem er – freilich immer im Rahmen einer hochartifiziellen, durchgeplanten „Dokumentation“ der „wahren“ Ereignisse – „hinter die Kulissen“ schauen und bei den Dreharbeiten als heimlicher Beobachter dabei sein kann. Ähnliche Formate gibt es in der Pop- und Rockmusik, wo die Entstehung eines Songs in einer kleinen Dokumentation festgehalten oder mittlerweile selbst zu einem Video wird, in dem das Bildmaterial zur Musik geliefert wird.

Zuletzt hat das *Making-of* aber auch die Literatur erreicht. Der Schriftsteller John von Düffel hat sich während der Arbeit an seinem 2003 erschienenen Roman *Houwelandt* vom Dokumentarfilmer Jörg Adolph begleiten lassen. Der hat aus dem Material einen 103minütigen Film zusammen geschnitten, in dem sich – auch hier: im Rahmen einer hochartifiziellen, durchgeplanten „Dokumentation“ der „wahren“ Ereignisse – Schritt für Schritt die allmähliche Entstehung des Textes, der Paratexte und der auf ihn zugeschnittenen Marketingstrategien verfolgen lässt. Den Film hat von Düffels Verlag der Neuauflage des Romans auf einer DVD beigelegt, sodass man die Lektüre des Romans unmittelbar um das Filmerlebnis erweitern kann.³⁷

Versteht man Thomas Manns *Entstehung* als *Making-of* (das als Format nicht zufällig in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts auf dem amerikanischen Medienmarkt erscheint³⁸) bekommt man die Komplexität des Projekts genauer in den Blick. Als *Making-of* ergänzt die *Entstehung* den *Faustus*-Roman. Geliefert wird mit ihr ein Zusatzprodukt, das als Teil der Thomas Mann'schen Selbstinszenierungs- und Selbstvermarktungsstrategie eingesetzt wird, durch die nicht nur Schlüsselselgeschichten, Schlüsselbilder und Schlüsselbegriffe platziert werden, durch die sich die Deutungshoheit sichern lässt. Auch lässt sich der Autor bis in den Privatbereich hinein als „Thomas Mann“ erleben. Geliefert wird mit dem *Making-of* darüber hinaus ein ästhetischer Mehrwert, der sich nicht im bloßen Kurzschluss mit dem Ausgangstext erledigen lässt. Vielmehr erweitert er den Spielraum für neue Lektüren.

Nicht zuletzt aber gibt ein *Making-of*, trotz aller Inszenierung und durch die Inszenierung hindurch, Einblick in den Ablauf kreativer Prozesse. Es stellt das Werk nicht als etwas auratisch Gültiges vor, das quasi-magisch im Dunklen gezaubert worden ist. Es reflektiert das Gemachtsein, indem es die Bedingungen des Machens und das Machen selbst im Rahmen einer eigenen Erzählung vorstellt.

Versteht man das *Making-of* mit Blick auf die Literatur als Form der Poetik, so ist es eine, in der sich das Grundprinzip moderner Kunst verkörpert. Wo man nicht auf allgemeine Regeln der Verfertigung von Werken zurückgreifen will, muss jedes Werk aus seiner eigenen Entste-

hung heraus verstanden werden. Für die moderne Poetik wird deshalb die „Erfahrung des Machens“ zur vielleicht wichtigsten Grundlage.³⁹ Poetologische Texte, die sich mit dieser Erfahrung auseinandersetzen, werden dementsprechend zu *Making-ofs*, die niemals einfach nur bloße Abläufe dokumentieren. Sie lassen sich immer gleich dreifach lesen: als reflexive Inszenierung des kreativen Prozesses; als Produktion eines ästhetischen Mehrwerts, der nicht in der bloßen Applikation auf den Bezugstext aufgeht; schließlich als Versuch, die eigene künstlerische Tätigkeit mit neuen Erlebnisqualitäten aufzuladen und die dabei entstehenden Produkte auf dem Markt zu platzieren.

Dass Thomas Mann das alles aufnimmt und integriert (und zum Teil ironisiert, aber eben nicht parodiert!), verwandelt die *Entstehung* in ein Grundmodell moderner Poetik. Sie schwört den genie-ästhetischen Beschwörungsformeln ab und setzt an ihre Stelle die gelingende Erzählung vom Gelingen einer Erzählung in einem selbstorganisierten kreativen Spannungsfeld: der Roman eines Romans als Fiktionsdokumentationsfiktion. Dass dieses Modell von kaum einem Autor weitergeführt worden ist, mag daran liegen, dass wohl kaum ein zweiter *Roman eines Romans* denkbar ist, in dem mit einer solchen Glätte über Brüche und Fugen gesprochen werden kann. Es ist das Gelingen der Fügung, das die *Entstehung* bis heute so irritierend macht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie, München 1999, S. 512.
- 2 Vgl. die eigenartige Unterbelichtung bzw. Ausblendung der *Entstehung* in Standardwerken: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann, 2. Aufl., Stuttgart 1995; Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, 3. Aufl., München 1997.
- 3 Noch im Editionsplan zur Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (GkFA – Werke, Briefe, Tagebücher, hrsg. von Heinrich Detering u.a., Frankfurt am Main 2001ff.) wird die Entstehung nicht als eigenständiges Werk erwähnt, sondern in den Band 10: Doktor Faustus, Textband, Kommentarband, eingeordnet.
- 4 Work in Progress: ‚Die Entstehung des Doktor Faustus‘, in: Times Literary Supplement, 26. August 1949, zit. n. Rüdiger Görner: Die Entstehung des Doktor Faustus: Thomas Mann's narrated Poetics, in: The Publications of the English Goethe Society, New Series, Vol. LXX, 2000, S. 46.
- 5 Ebd.; vgl. auch: Thomas Sprecher: Zur Entstehung des Doktor Faustus, in: „Und was werden die Deutschen sagen?“. Thomas Manns Roman Doktor Faustus, hrsg. von Hans Wisskirchen und Thomas Sprecher, Lübeck 1997, S. 9-32.
- 6 Brief vom 4.1.1949. Thomas Mann, Hermann Hesse: Briefwechsel, hrsg. von Anni Carlsson, Frankfurt am Main 1999, S. 154.
- 7 Vgl. Martin Gregor-Dellin: Thomas Mann als Autobiograph, in: M.G.-D.: Was ist Größe? Sieben Deutsche und ein deutsches Problem, München 1985, S. 221; vgl. dazu auch die detaillierte Untersuchung von Steffen Martus: Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur. Wissenschaftliche Aufmerksamkeit für Thomas Mann zwischen 1900 und 1933,

- in: Hybride Repräsentanz. Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hrsg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich, Gerhard Lauer (im Druck).
- 8 Dokumentiert sind Schönbergs Auslassungen in: Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel 1943-1955, hrsg. von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Frankfurt am Main 2003, S. 40ff.
- 9 Jeweils am Ende des Romans steht seither: „Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu verständigen, dass die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schönbergs, ist und von mir in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Helden meines Romans übertragen wurde. Überhaupt sind die musiktheoretischen Teile in manchen Einzelheiten der Schönberg'schen Harmonielehre verpflichtet.“
- 10 Tatsächlich finden die Beschwichtigungsversuche im Hinblick auf Schönberg und Adorno fast gleichzeitig statt. Schönberg schickt Mann Anfang Februar 1948 den polemischen Artikel, den er unter dem Pseudonym „Hugo Triebtsamen“ geschrieben hatte; am 13. Februar notiert Mann im Tagebuch: „Mit Adorno über die Absicht, auch über Faustus eines Tages Autobiographisches zu schreiben/, – zu seiner Beruhigung.“ (Thomas Mann Tagebücher 1946-1948, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main 1989, S. 223) Am 17. Februar antwortet er Schönberg: „Es tut mir leid, verehrter Herr Schoenberg, daß man Sie so ganz auf diese Seite des Buches fixiert hat. Das Ganze wäre, glaube ich, etwas für Sie gewesen. Nun sind Sie ihm wohl leider als Leser verloren.“ (Thomas Mann: Briefe, Bd. III, 1945-1955. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main 1979, S.22f.)
- 11 An Jonas Lesser, 15.10.1951, ebd., S. 225f.
- 12 Eintrag vom 27. Oktober 1948. Thomas Mann Tagebücher 1946-1948 (wie Anm. 10), S. 320.
- 13 An Jonas Lesser, 15.10.1951, a.a.O. Adorno hatte an dieser Einschätzung allerdings einen gewissen Anteil. „Vielleicht ist es nicht zu unbescheiden, wenn ich Sie bitte, meinen gedanklich-phantasiegemässigen Anteil an Leverkühns Œuvre und seiner Ästhetik mehr hervorzuheben als den stofflich informativsten.“ (Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel (wie Anm. 10), S. 34f) Für Thomas Mann, der mit Blick auf das eigene Werk für ironische Untertöne kaum empfänglich war, hatte ein solcher Anspruch etwas Bedrohliches. Vgl. Hans-Rudolf Veget: Amazing grace. Thomas Mann, Adorno, and the Faust myth, in: Our „Faust“? Roots and ramification of a modern german myth, hrsg. von Reinhold Grimm, Jost Hermand, Madison, Wisconsin 1987, S. 168-189.
- 14 Vgl. Brief an Ida Boy-Ed, 19. August 1904, zit. n. GfKA 21, S. 296.
- 15 Ebd., S. 99.
- 16 Ebd., S. 100.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., S. 101.
- 19 Ebd., S. 106.
- 20 Kommentar zu *Bilse und ich*: GfKA 14.2, S. 139.
- 21 Zitiert wird nach dem kleinen Büchlein, das 1949 im „Suhrkamp Verlag vorm. Fischer“ erschienen ist. Seitenzahlen im Text, hier also: S. 12. (Der Faustus-Band der GfKA erscheint erst zeitgleich mit diesem Aufsatz und kann deshalb nicht mehr berücksichtigt werden.)
- 22 Vgl. Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk (wie Anm. 1), S. 496. Es fehlt der Verweis auf die Liebe zu Paul Ehrenberg. Und der Zusatz: „Man kann die Liebe nicht stärker erleben. Schließlich werde ich mir doch sagen können, dass ich alles ausgebadet habe. Das Kunststück war, es kunstfähig zu machen“ ist ersetzt durch die „Kommt-alte-Lieb“-Anspielung aus Goethes *Zueignung* zum Faust. „Wieder einmal“, konstatiert Kurzke, „tarn er sein Leben hinter der großen Literatur.“
- 23 „Ich lese das nach und weiß, daß es richtig war. Richtig, was das Alter der kaum definierbaren Idee, die langen Wurzeln betrifft, die davon in mein Leben hinabreichen, und richtig insofern ich sie beim Ausblick auf einen Lebensplan, der immer ein Arbeitsplan gewesen war, von jeher ans Ende gestellt hatte.“ (23)
- 24 Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Doktor Faustus. Über die Sprache des historischen Gedächtnisses in der späten Poetik Thomas Manns, in: Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens, hrsg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Maurer, Würzburg 1995, S. 367f.
- 25 ... und zwar derart radikal, dass eine Arbeit über das Selbstzitat bei Thomas Mann ausgerechnet die Entstehung übersieht, obwohl der Autor sich doch gerade hier explizit mit Anführungszeichen zitiert, vgl. Gert Bruhn: Das Selbstzitat bei Thomas Mann: Untersuchungen zum Verhältnis von Fiktion und Autobiographie in seinem Werk. New York/Berlin/Bern 1992.
- 26 Vgl. die Arbeit von Lieselotte Voss, in der diese Notizen, Exzerpte und Überlegungen, die als solche nicht in die *Entstehung* eingegangen sind, erstmals ausführlich vorgestellt und kommentiert worden sind: Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975.
- 27 Vgl. S. 74.
- 28 „Ein paar Notizen, wenn ich bitten darf!“ hieß es in einem kurzen Anweisungsbrief von Thomas Mann (2. Juli 1948), auf den Adorno drei Tage später antwortete: „Es ist mir eine Freude, Ihnen ein paar Daten zu geben“. Vgl. Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 30-35.
- 29 Ebd., S. 20.
- 30 Dementsprechend geht Mann auch mit dem Schmerz um: Während er im *Bilse*-Essay noch emphatisch behauptet, aber ausgeblendet, expliziert Thomas Mann ihn in der langen Passage über seine Krankheit, seine Operation und seinen Krankenhausaufenthalt, die mitten in die Arbeit am Faustus fallen. Vgl. S. 145ff.
- 31 Zum Prinzip der Vergegenwärtigung in der literarischen Werkstatt vgl. Stephan Porombka: Der Eckermann-Workshop. Die ‚Gespräche mit Goethe‘ als Einführung in die Literatur der Gegenwart, in: Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, hrsg. von Stephan Porombka, Wolfgang Schneider, Volker Wortmann, Tübingen 2007, S. 61-89.
- 32 Vgl. Manns Versuch, die eigene Romanpoetik mit der von James Joyce zu verknüpfen: S. 82f.
- 33 Rüdiger Görner: Die Entstehung des Doktor Faustus (wie Anm. 4), S. 49.
- 34 Zit. ebd., S. 53.
- 35 Ebd., S. 54.
- 36 Vgl. S. 82f.
- 37 John von Düffel: *Houwelandt*. 2. Aufl. (Sonderausgabe mit DVD „Houwelandt – Ein Roman entsteht“, Dokumentarfilm von Jörg Adolph), Köln 2004.
- 38 Volker Wortmann verdanke ich den Hinweis auf die ersten großen Erfolge: Walt Disneys *A Trip Through The Walt Disney Studio* von 1938 und *How Walt Disney Cartoons Are Made* von 1939.
- 39 Eckhardt Köhn: Erfahrung des Machens. Zur Frühgeschichte der modernen Poetik von Lessing bis Poe, Bielefeld 2005.