

# Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*

Jürgen H. PETERSEN  
Universität Osnabrück  
<http://www.lili.uni-osnabrueck.de/>

Recibido: agosto de 2007  
Aceptado: diciembre de 2007

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung zeigt an der neben der Ich-, der Du- und der Er-Form bisher noch unbeachtet gebliebenen vierten Erzählform, dem Figuren-Erzählen, dass der Narrator inkompetent, unzuverlässig, ja irreführend berichten kann und es dem Leser überlässt, über den Sinn seiner Erzählung zu entscheiden. Das gravierendste Beispiel für dieses Verfahren in der deutschen Literatur bildet Thomas Manns später Roman *Doktor Faustus*.

**Schlüsselwörter:** Erzähler, Erzählform, *Doktor Faustus* von Thomas Mann.

## The Unreliable Narrator Character Narration in Thomas Mann's *Doktor Faustus*

### ABSTRACT

The text offers the narration in the First, Second and Third person singular another yet undiscovered form: the character narration which leaves the narrator to report in incompetent, unreliable, even misleading ways and thus leaves it to the reader to decide on the meaning of his narrative. The most serious example for this procedure in German literature is Thomas Mann's late novel *Doktor Faustus*.

**Keywords:** narrator, form of narration, *Doktor Faustus* by Thomas Mann.

### RESUMEN

El texto aporta otra forma narrativa aún no descubierta además de la primera, la segunda y la tercera persona del singular: la narración personal, que permite al narrador relatar de forma incompetente, poco fiable e incluso confusa, y que permite al lector decidir el significado de lo narrado. El mejor ejemplo de este procedimiento en el marco de la literatura alemana es la novela de Thomas Mann: *Doktor Faustus*.

**Palabras clave:** narrador, forma narrativa, *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

**INHALTSVERZEICHNIS:** 1. Er-Erzählen. 2- Ich-Erzählen. 3. Figuren-Erzählen. 4. Zeitblom als antiquierte, irrationale und widersprüchliche Person. 5. Der inkompetente Figuren-Erzähler Zeitblom. 6. Probleme der Rezeption. 7. Leverkühns Kunst und der Faschismus. 8. Rezeptionsfreiheit. 9. *Im Krebsgang* von Günter Grass als Gegenmodell.

In den Interpretationen literarischer Werke spielt die jeweilige Erzählform fast nie eine Rolle. Sie stellt für die Interpreten ersichtlich lediglich ein episches

Vehikel zum Transport von Handlungen, Dialogen, Monologen, menschlichen Konflikten und deren Lösungen sowie anderen Inhaltsfaktoren und poetischen Sinnkonstituenten dar. Überhaupt konzentriert man sich auf Gehalt und Thematik und vernachlässigt alles Technische, Formale, Tektonische, Kompositorische eher, als dass man sich darauf konzentriert. Steht es einmal anders, so gerät allenfalls der Stil, geraten Bauweise und Figurengruppierungen in den Blick des Betrachters, kaum jedoch die Form, in der der Erzähler das Geschehen darbietet und um welche Art des Erzählers es sich überhaupt handelt.

Das hängt damit zusammen, dass die Erzählformen in aller Regel lediglich im Hinblick auf das Verhältnis des erzählenden Mediums zum erzählten Geschehen bestimmt werden und man dieser Beziehung keine tiefere Bedeutung beimisst. Das ist falsch, wie sich zeigen wird. Man definiert also die sogenannte Er-Form als epische Darbietungsweise, in der der Narrator nicht von sich selbst, sondern von anderen, von Dritten berichtet. Die gesamte erzählende Weltliteratur wird beherrscht durch diese epische Er-Form.<sup>1</sup> Von der *Odyssee* bis zum *Parzival*, von *Don Quixote* bis *Anna Karenina* haben wir es mit ihr zu tun, und auch die frühen Erzähltexte, die mitunter als die eigentlich ursprünglichen gelten, wie die Geschichten in der Bibel, die Märchen und Sagen, begegnen uns als Er-Erzählungen. Man muss sich als zeitgenössischer Leser zwar bewusst halten, dass für das "Er" auch ein "Sie" oder "Es" stehen könnte, sofern es sich um Geschichten handelt, in denen eine Frau oder ein Kind im Mittelpunkt steht; aber die terminologischen Konventionen belassen es bei der "Er-Form" als dem alle "Sie-" und "Es-Erzählungen" mitumfassenden Gattungsbegriff. Unangesehen dieser genusabhängigen Differenzen wird die fundamentale Eigenschaft der Er-Form bereits an ihrem Namen erkennbar: Es tritt ein Narrator auf, der nicht (oder allenfalls in kleinen Passagen) von sich selbst, sondern von anderen berichtet, und deshalb nicht (oder so gut wie nie) "Ich" sagt, sondern eben "E", "Sie" oder "Es". Es stehen Einzelfiguren oder auch Figurenensembles im Zentrum der Darbietung, alle Sie-Plurale können deshalb ebenfalls Verwendung finden.

In den Märchen der Brüder Grimm begegnet häufig eine Eingangsformel, die zeigt, wie direkt die Hauptfiguren vorgestellt werden: "Es war einmal eine alte Geiß, die hatte sieben junge Geißlein und hatte sie lieb" (Brüder Grimm I, 1967: 41) oder "Es war einmal ein alter König, der war krank" (ebd. 43). Manchmal wirkt der Erzählanfang sogar noch unmittelbarer: "Ein Bauer, der hatte seine Kuh auf den Markt getrieben und für sieben Taler verkauft" (ebd. 50) oder "Hähnchen sprach zum Hühnchen" (ebd. 62). Ohne Vorbemerkung, ohne Einleitung, ohne Umschweife tritt der Narrator in das Geschehen ein. Er konzentriert sich auf die Personen und Ereignisse, spielt selbst keine Rolle und besitzt als Person kein Gewicht. Man könnte ihn nicht charakterisieren, er gewinnt weder Profil noch Charakter, hat weder eine Biografie noch eine geistige Statur und ordnet sich der erzählten Geschichte ganz und gar unter. Insofern ist er keine Figur, keine Person,

---

<sup>1</sup> Vgl. zum folgenden PETERSEN 2007, insbes. 67ff. S. auch BOLLENBECK 2001/2004, BURKERT 1968, HAGE 1976, HENNING 1966, HILGERS 1995/1997.

sondern eine Institution. Dies bestimmt das normale Er-Erzählen, das mehr als 99 Prozent aller entsprechenden Texte prägt. Aber dies gilt gleichwohl nicht ohne Einschränkung und nicht für alle Varianten dieses Gattungstypus.

Mitunter verhält sich ein Er-Erzähler nämlich auktorial, d. h. er tritt in den Vordergrund und äußert Meinungen, Urteile, Kommentare zum erzählten Geschehen wie an der folgenden Stelle aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf*, an der es um das Reich der Phantasie und der Imagination geht:

[. . .] ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche, und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe. – Also, wie gesagt, der Student Anselmus geriet seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen, in ein träumerisches Hinbrüten (Hoffmann 1993: 35f.).

Man erkennt den subjektiven Eingriff des Erzählers schon am beiläufigen und schnell vorübergehenden Gebrauch des "ich" sowie an dem erläuternden Präsens, dem Tempus der Reflexion, und erkennt an der Wiederaufnahme des "er" sowie am Tempuswechsel nach dem Gedankenstrich, dass der Erzähler zu seinem epischen Bericht zurückkehrt.

Bei aller Zuverlässigkeit des Er-Erzählers im Hinblick auf das Erzählte, die Fakten, die Ereignisse, Begegnungen, Dialoge usw. usf. kann er natürlich nicht vermeiden, dass gelegentlich Widersprüchliches zur Darstellung kommt. Dies geht dann jedoch keinesfalls auf seine subjektive Willkür zurück, denn er bildet, wie gesagt, eine Institution, die hier zwar Meinungen äußert, aber keine individuelle Person darstellt, auch wenn er sich auktorial verhält, denn er weist keine individuellen Charakterzüge, weist keine Lebensgeschichte, keine wirklichen Persönlichkeitsmerkmale auf. Allerdings bleibt nicht ausgeschlossen, dass er in seinem Urteil gelegentlich schwankt. Aber auch dies bildet die Ausnahme, weil ihm alle individuellen Eigenschaften, die beispielsweise ein Ich-Erzähler mitbringen kann, fehlen.

Dies zeigt sich an seiner Wirkung auf den Leser. Während eine Figur unzuverlässig ist, sich irren oder auch das Erzählte verzerren, verfälschen, einfärben kann, ist auf die Institution Er-Erzähler stets Verlass. Einerlei, was er berichtet, ob es sich um Wirkliches oder Unwirkliches, Denkbare oder Undenkbare, Mögliches oder Unmögliches, Logisches, Glaubhaftes und Überzeugendes oder Widersinniges, Absurdes, Abwegiges handelt, – redet der Er Erzähler davon, so ist es innerhalb des Textes wahr, ist es geschehen, ist es so und nicht anders. Sagt der Er-Narrator "Es war einmal", dann war es einmal, zweifellos, auf jeden Fall, ohne Einschränkung und ohne Wenn und Aber. Basta.

Die Er-Form definiert sich mithin nicht nur hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem Narrator und dem Erzählten, sondern auch hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem Narrator und dem Leser, also im Hinblick auf die Rezeption. Dies ist von großer Bedeutung für die poetische Substanz eines litera-

rischen Textes, wie man der folgenden Passage aus Peter Bichsels *Jahreszeiten* entnehmen kann:

Und an den Dienstagen, das ist nicht wahr, kam stets ein kleiner weißer Mann, ein Kind mit weißem Gesicht in weißen Kleidern, ging die erste Treppe hoch bis zum Hochparterre, breitete dort die Arme aus und drehte sich [. . .]  
 Jedes Mal drehte er sich und breitete die Arme aus. Man sah, das waren Tänze, und weil sie keinen Sinn hatten und er sich nicht zu freuen schien daran, war er ein Clown. "Am Dienstag kommt der Clown", sagten wir. Und wenn jemand sagte: "Es ist Montag", sagten wir: "Morgen kommt der Clown."  
 Aber es ist nicht wahr.  
 Es hat auch nichts zu bedeuten.  
 Wir haben den Clown auch nicht Annemarie genannt.  
 "Annemarie würde ich so etwas zutrauen", sagte Kieninger, "diese Drehung mit ausgebreiteten Armen, das ist ganz Annemarie. Wenn der Clown mit kurzen Schritten kam und mit kurzen Schrittschritten wieder ging, dann war es Annemarie."  
 Wenn es doch nicht wahr ist. (Bichsel 1967: 63f.)

Denn weil hier ein Er-Erzähler spricht, also eine epische Institution, gilt das Gesagte uneingeschränkt, und zwar obwohl der Narrator selbst betont, dass "nicht wahr" ist, was er da erzählt. Eine solche rezeptive Grenzsituation könnte z. B. ein Ich-Erzähler nicht hervorrufen.

Dieser bildet nämlich keine völlig unangreifbare Institution, sondern erweist sich als mehr oder weniger individuelle Figur, für die alle Einschränkungen gelten, die auch im täglichen Leben für erzählende Personen von Bedeutung sind. Diese verfügen beispielsweise im Gegensatz zur Institution des Er-Erzählers nur über eine eingeschränkte Erzählkompetenz, denn sie können nicht wissen, was in größerer Entfernung geschieht, welche Personen dort anwesend sind und vor allem: was sie denken, was sie vorhaben, was in ihnen vorgeht. Das alles ist hingegen dem Er-Erzähler bekannt, er ist potentiell allwissend. Der Ich-Erzähler, der vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich von sich selbst berichtet, ist sogar Figur in doppeltem Sinne: nämlich als erzählendes und als erzähltes Ich. Unter einem erzählten Ich versteht man das handelnde, erlebende, leidende, wirkende Ich, von dem berichtet wird. Nicht nur dieses, sondern auch das erzählende Ich ist also Figur mit individuellen Eigenschaften, und beide müssen keineswegs dieselben Charakteristika aufweisen. Handelt es sich um eine Ich-Erzählung in Gestalt eines Lebensrückblicks, dann müssen wir schon der Gegenüberstellung von Jetzt und Damals wegen zwischen dem erzählenden Ich und dem erlebenden Ich unterscheiden. Das erzählende Ich ist in diesem Fall meistens viel älter als das erlebende Ich, denn es blickt auf seine Lebensgeschichte zurück und hat zu vielen Phänomenen des Daseins eine ganz andere Meinung als ehemals, da es als junger Kerl durch die Welt reiste:

O ihr verfluchten Reichtümer, was habt ihr nur mit mir begonnen! Solange ich euch besessen, habt ihr mich mit einer solchen Last der Hoffahrt beladen, die allein genug gewesen wäre, mich in den tiefsten Abgrund der Höllen hinunterzudrücken, geschweige wasmaßen euer Überfluß meinen eitelen schnöden Begierden den Weg der verdammlichen Wollüste also richtig gebahnet (Grimmelshausen 1958: 381f).

So der Ich-Erzähler, ein Kaufmann aus München, in Grimmelshausens simplizianischem Roman *Des wunderbarlichen Vogelneests zweiter Teil*. Er ist geläutert, moralisch gefestigt und beklagt seine Denk- und Handlungsweise von ehemals. Die Differenz, die das erzählende vom erlebenden Ich trennt, kommt also schon zu Beginn des Romans zum Vorschein. Und sie zeigt, dass alles, was erzählt wird, unter dem Vorbehalt steht, dass man es so oder anders bewerten kann: Es wird perspektivisch dargestellt und entzieht sich nicht, wie bei der Er-Form, den Zweifeln und Einwänden des Lesers, denn sogar das Ich hat als erlebendes Ich andere Auffassungen vom Leben denn als erzählendes Ich. Insofern verfügt grundsätzlich die Rezeption einer Ich-Erzählung über mehr subjektive Spielräume als die einer Er-Erzählung.

Andere Unterschiede kommen hinzu. Während der Er-Erzähler als Institution potentiell allwissend ist, besitzt der Ich-Erzähler in seiner begrenzten Figurensicht genaues Wissen eigentlich nur von sich selbst, seinen eigenen Gedanken, Handlungen, inneren Befindlichkeiten und äußeren Begegnungen, während er von den anderen weniger oder gar nichts weiß, jedenfalls über keine Innensicht verfügt. Die Fakten-Zuverlässigkeit eines Ich-Erzählers bezieht sich nur auf ihn selbst sowie auf das erzählte Ich. In jeder anderen Hinsicht ist er unter Umständen unzuverlässig. Auch hier gilt also, dass man zu kurz greift, wenn man die Ich-Form lediglich im Hinblick auf das Verhältnis des Erzählers zum Erzählten definiert und nicht auch in Hinsicht auf sein Verhältnis zum Rezipienten, hinsichtlich der Folgen also, welche die Erzählform für das Verständnis des Lesers hat.

Eine Sonderform, die manches sowohl mit der Ich-Form als auch mit der Er-Form verbindet, stellt die in der Literaturgeschichte stark vernachlässigte, erst in der Moderne häufiger benutzte Du-Form dar. Das liegt an der Struktur des Du-Erzählens, das ja auch im täglichen Leben selten vorkommt. Denn das angesprochene Du weiß ja in aller Regel, was zur Sprache gebracht wird, weil es das Erzählte selbst erlebt oder berichtet hat. In diesem Fall bildet das Du den Adressaten der Erzählung, doch kann sich der Erzähler auch selbst oder den Leser ansprechen wie in der folgenden Passage aus *Burleske*, Max Frischs erster Notierung seines *Biedermann*-Stoffes: "Eines Morgens kommt ein Mann, ein Unbekannter, und du kannst nicht umhin, du gibst ihm eine Suppe und ein Brot dazu. Denn das Unrecht, das er seiner Erzählung nach erfahren hat, ist unleugbar, und du möchtest nicht, daß es an dir gerächt werde." (Frisch II, 1986: 556). Von dem Du-Erzähler erfahren wir kaum etwas, denn er redet ja nicht (oder ganz selten und ganz wenig) von sich selbst, sondern eben vom und zum Du. Insofern bildet er ebenso eine Institution wie der Er-Erzähler. Die Rezeption verfügt daher wie bei der Er-Erzählung nur über Wertungs- und Gesinnungsspielräume, die der Inhalt gewährt, nicht über Zweifel am Narrator und Unsicherheiten gegenüber dem von ihm Mitgeteilten. Das zeigt sich etwa in der folgenden Passage aus dem ersten großen Roman in Du-Form, der *Geschichte einer armen Johanna* von Paul Zech:

Da gingst Du in den großen, hellen und mit geschliffenen Spiegeln getäfelten Laden hinein und batest die Verkäuferin, die Schuhe ausprobieren zu dürfen. Man schob Dir einen gepolsterten Sessel hin und eine bequeme Fußbank und ließ Dich ein paar Minuten so allein. Dann kam ein anderes Fräulein, kniete vor Dir nieder und beschäftigte sich aus

meilenweiter Ferne heraus mit Deinen Wünschen und lächelte ein verstecktes, aber von Dir doch schmerzlich wahrgenommenes Verachten, als sie Deine alten Schuhe auszog und darunter mit hochgemuten Fingern über Deinen Strumpf aus dicker Baumwolle glitt, der an der Ferse sogar kleine Löcher hatte. (Zech 1925: 7)

Alles, was der Du-Narrator mitteilt, ist ebenso unbezweifelbar wahr wie alles, wovon der Er-Erzähler berichtet. Erst wenn der Du-Erzähler in etwa zugleich so viel von sich erzählt wie ein Ich-Narrator, so dass wir ein persönliches Bild von ihm mit individuellen Eigenheiten, Charaktereigenschaften, Schwächen und Präferenzen etc. gewinnen, wird er mehr und mehr zur Figur und verliert damit zugleich seinen Status als "Institutio". Zudem geht die Du-Form zugleich in eine partielle Ich-Form und der ganze Text in eine Art Mischform über. Dann verändert sich aber auch die Rezeption: Wir glauben nicht mehr unbedingt alles, was der Narrator sagt, folgen seinen Urteilen keineswegs stets ohne Einwände und lassen uns im ganzen nicht wie von einer epischen Institution leiten und bestimmen.

Dasselbe gilt jedoch auch für einen Er-Erzähler, der durch Berichte über sich selbst mehr und mehr individuelle Eigenschaften gewinnt und nach und nach zu einer Figur wird. Ich wähle mit Thomas Manns spätem Roman *Doktor Faustus* ein markantes Beispiel für dieses Verfahren, das die Er-Form in eine Ich-Er-Form, also eine Mischform verwandelt, welche ich als Figuren-Erzählen bezeichne. Eine Unterart davon ist uns bereits mit der Ich-Form begegnet: Auch da tritt ein Figuren-Erzähler auf, der jedoch eine hohe epische Kompetenz besitzt, weil er vornehmlich von sich selbst, seinen Erfahrungen und Erlebnissen berichtet, die er natürlich vollkommen überblickt. Zwar mag er sie mitunter sehr subjektiv einfärben und insofern nicht geradezu *ex cathedra* reden wie eine epische Institution, aber doch mit einer Glaubwürdigkeit, die der Figuren-Erzähler nicht in jedem Fall besitzt. Dieser redet nämlich primär nicht von sich, sondern von einem oder mehreren Dritten, was sich als entscheidend für seine Erzählkompetenz herausstellt.

Thomas Manns *Doktor Faustus* zeigt dies von Anfang an, denn er trägt den Untertitel *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Es handelt sich also um eine Biografie, doch um einen ganz ungewöhnlichen Typus dieser Darstellungsform. Denn anders als in nicht-fiktionalen Biografien oder den ihnen nachgebildeten Romantexten biografischer Art handelt es sich hier nicht um eine gewöhnliche Er-Darstellung, sondern um einen Bericht, den eine eingeschaltete, zudem eine höchst eigenwillige Person erstattet: Der Freund des Komponisten Leverkühn ist ein Gymnasiallehrer Namens Serenus Zeitblom, der – wiewohl er seinen Bericht in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs, also zur Zeit der vernichtenden Materialschlachten, in einer Welt bersender Granaten, ohrenbetäubender Panzerkämpfe, Flächenbombardements und in sich zusammenstürzender Städte niederschreibt – auf ganz altväterliche, geradezu abwegige und jedenfalls anachronistische Art seine Geschichte vorträgt. Denn wenn ein Biograf in dieser Zeit im Zusammenhang mit dem Besuch eines Bienenstocks durch Adrian und Serenus einen Satz formuliert, der von dem "dröhnenden Schmerz" spricht, "den es verursachte, wenn eine dieser Sammlerinnen sich dir auf die Nase verirrte und zum Stiche sich unklug bemüßigt fand" (Mann

VI 1990: 36), dann glaubt man pralle Ironie beim Erzähler vorzufinden, doch belehrt uns der Kontext, dass davon nicht die Rede sein kann. Stellt man Zeitbloms Formulierungen zusammen, in denen von der Jungfräulichkeit die Rede ist, so kommt man aus dem Staunen ebenso wenig heraus wie aus dem Kopfschütteln: Im Jahr 1943 bezeichnet Zeitblom den Hochzeitstag doch tatsächlich als "Opferfest der Magdschaft" (ebd. 248), den Brautschleier als "das weiße Sterbekleid der Jungfräulichkeit" (ebd. 249) und den ersten Liebhaber einer Frau als "Bezwinger ihrer Magdschaft" (ebd. 505). Da wundert man sich kaum noch, dass dieser Berichterstatter auch noch immer den alten Dativ verwendet: "Ich [. . .] erzählte ihm von Helenen" (ebd. 251), Adrian berichtet "von seiner Begegnung mit Marien" (ebd. 559), "und Schwerdtfegern blieb noch Zeit, im Nike-Saal mit dem Freunde eine kleine Erfrischungsmahlzeit zu halten." (Ebd. 584) Ich verzichte auf die Wiedergabe weiterer Beispiele für Zeitbloms betulichen Sprachstil und halte lediglich fest, dass er ersichtlich in einem höchst persönlichen, zeitunge-mäßen Duktus berichtet. Um zu zeigen, wie sehr er dadurch eine individuelle Figur wird und jede Eigenart einer epischen Institution verliert, zitiere ich nur noch einen einzigen in rhetorischer Hinsicht typisch manierten Satz, der zugleich den Charakter des Biografen erkennbar macht:

Ich bin eine durchaus gemäßigte und, ich darf wohl sagen, gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur, ein Gelehrter und conjuratus des <Lateinischen Heeres>, nicht ohne Beziehung zu den Schönen Künsten (ich spiele die Viola d'amore), aber ein Musensohn im akademischen Sinne des Wortes, welcher sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten aus der Zeit der <Briefe der Dunkelmänner>, eines Reuchlin, Crotus von Dornheim, Mutianus und Eoban Hesse betrachtet. (Ebd. 10)

Zeitblom gefällt sich als Gelehrter, obwohl er, wenn auch promoviert, als Gymnasiallehrer zwar der alten Sprachen kundig, ihnen aber nicht forschend verbunden ist. Er hat denn auch gleich die lateinische Bezeichnung "conjuratus" und das Bild von einem dem "Lateinischen Heer" Verschworenen beigegeben, weil die direkte und einfache Bestimmung seiner selbst als Lateinlehrer viel zu wenig anspruchsvoll wirken würde. Serenus ist außerdem nicht einfach ein Liebhaber der Musik, sondern ein "Musesohn", und dies auch gleich "im akademischen Sinne", was immer das heißen soll. Vor allem fühlt er sich als eine auf das "Vernünftige gerichtete Natur", nicht ohne dass er sich deshalb gleich "als Nachfahre der deutschen Humanisten" hervorkehren muss. Zweifellos eignet dem Berichterstatter ein Zug von Wichtigtuerei, vor allem hinsichtlich seiner Selbsteinschätzung als Vernunftmensch. Deswegen betont er auch das Folgende bereits auf der zweiten Seite seiner Biografie und schlägt damit das zentrale Thema vom Wirken des Dämonischen in der Welt an:

Das Dämonische, so wenig ich mir herausnehme, seinen Einfluß auf das Menschenleben zu leugnen, habe ich jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden, es instinktiv aus meinem Weltbilde ausgeschaltet und niemals die leiseste Neigung verspürt, mich mit den unteren Mächten verwegen einzulassen, sie gar im Übermut zu mir heraufzufordern, oder

ihnen, wenn sie von sich aus versuchend an mich herantraten, auch nur den kleinen Finger zu reichen. (Ebd.)

Das liest sich wie die Bestätigung seiner Selbsteinschätzung als eines ganz und gar vernunftgeleiteten Wesens, doch zeigt sich bei genauem Hinsehen, dass diese Betonung der eigenen Rationalität nur das Gegenvernünftige, das Dämonische und Jenseitige, sogar das Unterweltliche auf den Plan ruft und Realität werden lässt. Insofern unterminiert Zeitblom in Wahrheit das Rationale, weil er es immer nur dadurch in den Vordergrund rückt, dass er das Irrationale als dessen Gegensatz zur Sprache bringt. Schon hier, also ganz am Anfang des Romans zeigt sich, dass der Erzähler Zeitblom schillernd wirkt und den Leser vor Rätsel und Zweifel stellt. Kaum hat er allgemein von der Unterwelt gesprochen, wendet er sich dem Genialen zu und verknüpft es zunächst ganz entschieden mit jenen rationalen Elementen, die angeblich seinen eigenen Charakter bestimmen, widerruft jedoch diese Einordnung anschließend mit großer Geste und gleicher Entschiedenheit und folgt wie so oft wieder seiner Neigung, in Widersprüchen zu reden:

Nun ist dieses Wort, ‹Genie›, wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human gesunden Klages und Charakters, und meinesgleichen, so weit er von dem Anspruch entfernt ist, mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit *divinis influxibus ex alto* begnadet gewesen zu sein, sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzubangen, keinen Grund, nicht mit freudigem Aufblick und ehrerbietiger Vertraulichkeit davon zu sprechen und zu handeln. So scheint es. Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigen Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich, und daß eben darum die versichernden Epitheta, die ich ihr beizulegen versuchte, ‹edel›, ‹human gesund› und ‹harmonisch›, nicht recht darauf passen wollen (ebd. 10f).

Die Bestimmung des Genialen als ‹edel›, ‹harmonisch› und ‹gesund› hindert ihn nicht, gleich wieder vom Gegenteil, vom ‹Dämonischen und Widervernünftigen› zu reden und eben dies damit heraufzubeschwören — übrigens ganz ohne einleuchtenden Grund und mit dem willkürlich herbeigezogenen Hinweis, es sei nie geleugnet worden und daher auch heute nicht zu leugnen, dass das Geniale trotz seines ‹human gesunden› Wesens mit dem Unterweltlichen verbunden sei. Wer hat Mozart mit dem Teufel in Verbindung gebracht, wer Bach, Mendelssohn und Brahms, wer Cervantes, Shakespeare und Schiller, wer Fra Angelico, Dürer, Cézanne, Klee und Picasso mit dem Diabolischen verknüpft? Oder hat jemand Aristoteles und Kant, Archimedes und Hilbert, Newton und Einstein, Planck oder Heisenberg als Unterweltgenies klassifiziert? — Nein, davon kann wohl keine Rede sein. Zeitblom saugt sich seine Ansichten zweifellos aus den Fingern und verkündet sie als ebenso gewisse wie herrschende Einsichten der geistigen Welt. Gegen Ende dieses ersten Kapitels seiner Darstellung verweist er denn ja auch ohne Umschweife ‹auf das Genie und seine *jedenfalls* dämonisch beeinflusste Natur› (ebd. 12) und tut damit so, als sei jedermann mit ihm einer Meinung.



Der Leser gewinnt nunmehr den Eindruck, dass alle Dämme hinsichtlich der Erörterung des Irrationalen, Mystischen und Dämonischen gebrochen sind, denn fortan und bis zum Ende des Romans schwadroniert Zeitblom über diesen Gegenstand und konfrontiert den Leser mit immer ausladenderen Ansichten über Geisterwelt und Dämonie, den Einfluss des Unterweltlichen auf menschliches Denken und Dasein und das Wirken des Irrationalen in der Welt. Überall sieht er es am Werk und stürzt den Leser damit in vollkommene Unsicherheit darüber, ob der Narrator nun das Rationale oder dessen Gegenteil als Lebenselixier betrachtet. Schon im zweiten Kapitel erklärt er sogar hinsichtlich der Musik, sie scheine "bei aller logisch moralischen Strenge, wovon sie sich wohl die Miene geben mag, einer Geisterwelt anzugehören, für deren unbedingte Zuverlässigkeit in Dingen der Vernunft und Menschenwürde ich nicht eben meine Hand ins Feuer legen möchte." (Ebd. 16f.) Doch damit nicht genug. Gleich anschließend wirft Zeitblom ganz generell die Frage auf, "ob zwischen der edel pädagogischen Welt des Geistes und jener Geisterwelt, der man sich nur unter Gefahren naht, eine klare und sichere Grenze zu ziehen ist" (ebd. 17), und erklärt schließlich:

Welcher Bereich des Menschlichen, und sei es der lauterste, würdig wohlwollendste, wäre wohl ganz unzugänglich dem Einfluß der unteren Gewalten, ja, man muß hinzusetzen, ganz unbedürftig der befruchtenden Berührung mit ihnen? Dieser Gedanke, nicht ungeziemend selbst für den, dessen persönlichem Wesen das Dämonische durchaus fernliegt, ist mir zurückgeblieben von gewissen Augenblicken der fast anderthalbjährigen Studienreise nach Italien und Griechenland, die meine guten Eltern mir nach Ablegung meines Staatsexamens ermöglichten (ebd. 17).

Keine Frage: Der Biograf wirkt unzuverlässig und unberechenbar, wenn sich der Leser fragt, welchen Sinnes er denn nun wirklich ist.

Einiges lässt sich jetzt schon über die Erzählstruktur des Romans sagen. Im Gegensatz zum gängigen Modell einer biografischen Erzählung, das in aller Regel auf der epischen Er-Form basiert, tritt im *Faustus* ein Figuren-Narrator auf, der anachronistisch erscheint, befremdliche Ansichten vertritt, absonderlich formuliert und im ganzen wenig kompetent und vertrauenswürdig wirkt. Er tendiert zur Selbstüberhebung und neigt dazu, alles und jedes als dämonisch zu klassifizieren und sich dabei immer wieder in Widersprüche zu verwickeln. Für das Textverständnis ist jedoch von noch größerer Bedeutung die Tatsache, dass er sich einerseits hinsichtlich der erzählten Ereignisse um den allmählich dem Wahnsinn verfallenden genialen Komponisten Leverkühn für inkompetent hält, andererseits in seinen Urteilen derartig schwankt, dass ein eindeutiges Bild für den Rezipienten nicht entsteht, und schließlich sogar von Ereignissen spricht, die er überhaupt nicht kennen kann, so dass er den Eindruck von einer zumindest partiell unzutreffenden Biografie erweckt.

Von Anfang an nährt Serenus Zeitblom Zweifel daran, dass er der Geschichte, die er als Biograf erzählt, überhaupt gewachsen ist. Schon den ersten Absatz seiner Einlassungen schließt er mit der Frage ab, ob sich der Leser bei ihm wohl wirklich "in den richtigen Händen befindet, will sagen: ob ich meiner ganzen Existenz nach der rechte Mann für eine Aufgabe bin, zu der vielleicht mehr das Herz als irgend-

welche berechtigende Wesensverwandtschaft mich zieht.” (Ebd. 9) Der zweite Absatz, gerade eine Seite später, endet mit noch entschiedeneren Zweifeln an der eigenen Erzählkompetenz: “Aber in meinem Zweifel, ob ich mich zu der hier in Angriff genommenen Aufgabe eigentlich berufen fühlen darf, kann mich diese Entschiedenheit oder, wenn man will, Beschränktheit meiner moralischen Person nur bestärken.” (Ebd. 10) Gerade einmal weitere eineinhalb Seiten danach äußert er sich über sein Lieblingsthema, das Dämonische, doch nur “um meine Zweifel zu erläutern, ob ich zu meiner Aufgabe die nötige Affinität besitze.” (Ebd. 12) Und wie er seine Biografie beginnt, so schließt er sie auch ab: “Eine Aufgabe ist bewältigt, für die ich von Natur nicht der rechte Mann, zu der ich nicht geboren, aber durch Liebe, Treue und Zeugenschaft berufen war. Was diese zu leisten vermögen, was Hingebung zu leisten vermag, das ist geleistet worden, — ich muß es gut damit sein lassen.” (Ebd. 668) Am Ende legt der Leser mithin ein Buch aus der Hand, dessen Inhalt ihm von einem bis zum Schluss unzureichenden, einem dem Erzählten nicht gewachsenen und das dargebotene Geschehen nicht durchschauenden Zeitgenossen präsentiert wurde.

Damit stellt sich für ihn die Frage, was es mit der Geschichte wohl wirklich und wahrhaftig auf sich hat. Die Rezeption wird nicht gelenkt wie in anderen Romanen, weil der Figuren Erzähler im *Faustus* vom Dichter als erzählinkompetentes Medium eingesetzt wird. Natürlich sind jene Partien glaubhafter, in denen sich Zeitblom selbst beschreibt; aber es geht nun einmal primär um die Darstellung eines Dritten, eines “Er”, und in dieser Hinsicht stellt Serenus infolge seiner erzählerischen Inkompetenz das ganze Gegenteil eines Er-Erzählers dar, der zufolge seiner Eigenschaft, eine epische Institution zu bilden, über eine unangreifbare Kompetenz verfügt.

Die Rezeption einer solchen Biografie steht und fällt mit den Wesenseigentümlichkeiten des erzählenden Mediums, das sich im vorliegenden Fall selbst für unzureichend erklärt und damit dem Romanverständnis weite Spielräume eröffnet. Zudem erweist sich schnell, dass Zeitblom wechselnde und widersprüchliche Urteile über die Erscheinungen und Ereignisse abgibt, die er berichtet, so dass keineswegs stets eindeutig wirkt, was er sagt, und damit auch, was wirklich geschehen ist. Er überlässt es dadurch dem Rezipienten, sich ein Bild von dem Geschehen zu machen. Schon ganz am Anfang setzt er ein “lauteres und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie” gegen “ein akquiriertes und verderbliches, [. . .] den sünd- und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages” (ebd. 11) ab und deutet damit an, dass Adrian einen solchen Teufelpakt abgeschlossen habe. Der Biograf empfindet diese Vorausdeutung als “artistische Verfehlung” und fügt an:

Übrigens mag, was mir entschlüpfte, auch den Leser nur wie eine dunkle, fragwürdige Andeutung berühren und nur mir selber als Indiskretion und plumpes Mit der Tür ins Haus fallen erscheinen. Für einen Menschen wie mich ist es sehr schwer und mutet ihn fast wie Frivolität an, zu einem Gegenstand, der ihm lebenssteuer ist und ihm auf den Nägeln brennt, wie dieser, den Standpunkt des komponierenden Künstlers einzunehmen und ihn mit der spielenden Besonnenheit eines solchen zu bewirtschaften. Daher mein voreiliges Eingehen auf den Unterschied von lauterem und unlauterem Genie, einen

Unterschied, dessen Bestehen ich anerkenne, nur um mich gleich darauf zu fragen, ob er zu *Recht* besteht. (Ebd.)

Schon hier präsentiert sich ein in seinem Urteil schwankender Erzähler, ein unsicherer, unentschiedener Biograf, der es dem Leser anheimgibt, zu entscheiden, wie die Geschichte Leverkühns zu verstehen ist. Kaum hat er mit Nachdruck von dem Unterschied zwischen "lauterem und unlauterem Genie" gesprochen, schon zieht er in Zweifel, ob dergleichen legitim ist. Und dieses Schwanken, diese Widersprüchlichkeit deutet sich auch im Hinblick auf das angebliche Teufelgespräch an. Kurz bevor er den Bericht Leverkühns über diese behauptete Begegnung im 25. Kapitel des Romans wiedergibt, äußert sich Serenus Zeitblom nämlich folgendermaßen:

Es ist ja ein Zwiegespräch, das vorliegt. Ein anderer, ein entsetzlich anderer führt sogar vornehmlich das Wort, und der Schreibende in seinem Steinsaal legt nur nieder, was er von ihm vernahm. Ein Dialog? Ist es in Wahrheit ein solcher? Ich müßte wahnsinnig sein, es zu glauben. Und darum kann ich auch nicht glauben, daß er in tiefster Seele für wirklich hielt, was er sah und hörte (ebd. 295).

Er konstatiert zunächst ein "Zwiegespräch, das vorliegt", bezweifelt aber gleich anschließend entschieden die Realität dieses Gesprächs und unterstreicht diesen Eindruck noch auf folgende Weise:

Gab es ihn aber nicht, den Besucher – und ich entsetze mich vor dem Zugeständnis, das darin liegt, auch nur konditionell und als Möglichkeit seine Realität zuzulassen! – so ist es grausig zu denken, daß auch jene Zynismen, Verhöhnungen und Spiegelfechtereien aus der eigenen Seele des Heimgesuchten kamen . . . (Ebd.)

Das hindert Zeitblom aber nicht, im Zusammenhang mit Leverkühns Vertonung von Klopstocks Ode *Die Frühlingsfeier* das Folgende zu vermerken:

so habe ich doch damals das Werk nicht nach seinem wahren seelischen Sinn, nicht nach seiner geheimsten Not und Absicht, nach seiner Angst, die im Preisen Gnade sucht, verstanden. [. . .] Erst später habe ich die Komposition der *Frühlingsfeier* als das werbende Sühneopfer an Gott verstehen gelernt, das es war: als ein Werk der *attritio cordis*, geschaffen, wie ich schaudernd vermute, unter den Drohungen jenes auf seinem Schein bestehenden Besuchers. (Ebd. 353)

Jetzt, plötzlich, vermutet er den Teufel am Werk, sieht den "auf seinem Schein bestehenden Besucher" tatsächlich wirksam und erblickt nunmehr offenbar den Satan, von dem Leverkühn in seinem Bericht spricht, als Realität. Und später noch, als von Leverkühns vorletztem Werk, der *Apocalipsis cum figuris*, die Rede ist, heißt es: "Was war das? War es eine jener melodischen Erleuchtungen, denen er damals, ich möchte fast sagen: ausgesetzt war, und mit denen Mächte, von denen ich nichts wissen will, ihr Wort hielten [. . .]?" (Ebd. 478) Denn auch wenn er von der Unterwelt "nichts wissen will", so sieht er sie hier doch am Werk. Und gegen Ende des Romans spricht Zeitblom sogar tatsächlich von seiner "in Ewigkeit getreuen Liebe zu einem bedeutend deutschen Menschen- und

Künstlertum [. . .], dessen geheimnisvolle Sündhaftigkeit und schrecklicher Abschied nichts über diese Liebe vermögen" (ebd. 600). Nunmehr redet er von den "unteren Mächten", als sei er deren sicher und als habe er keinen Zweifel an ihrem Wirken im Leben Adrians. Was soll der Leser daraus schließen? Wie soll er die Geschichte Leverkühns verstehen? Welches Verhältnis hat der Erzähler zu ihr, und wie steht es nun wirklich zwischen Leverkühn und dem Satan? – Der Leser findet im Text keine Antwort auf solche Fragen. Er wird vielmehr in die Rolle dessen gedrängt, der diese Fragen nicht nur stellt, sondern auch beantworten muss. Da Thomas Mann keinen Er-Erzähler als Institution eingesetzt hat, sondern einen Figuren-Erzähler, der in seinen Urteilen und Auffassungen schwankt und unberechenbar bleibt, wird der Leser in die Rolle des Souveräns versetzt, der selbst entscheiden muss, was man für wirklich und was man für eingebildet hält.

Das gilt auch hinsichtlich der Darstellung des zentralen Themas, nämlich des Zusammenhangs von gesellschaftlich-politischem Zeitgeist und der Entwicklung einer neuen Musiksprache durch Leverkühn. In *Die Entstehung des Doktor Faustus* hat Thomas Mann sich über diesen Zentralaspekt seines Romans in aller Klarheit geäußert: "Dies eine Mal wußte ich, was ich wollte und was ich mir aufgab: nichts Geringeres als den Roman meiner Epoche, verkleidet in die Geschichte eines hoch prekären und sündigen Künstlerlebens." (Mann XI 1990: 169) Ein Zeitroman sollte es also werden, der sich in der Geschichte der Entdeckung einer neuen Ästhetik, einer Klangtechnik der Moderne konkretisiert. Dieser Zeitgeist ist im *Doktor Faustus* geprägt vom Niedergang des Bürgertums und der Heraufkunft des Barbarismus der Rechtskonservativen, des Nationalismus im Massenzeitalter, und schließlich durch den Faschismus, der sich im Zweiten Weltkrieg entlädt.

Thomas Mann lässt ihn in einigen Gesprächssequenzen greifbar werden, die aus den Diskussionen in der Münchener Gesellschaft stammen, in denen man sich über die Zeiten, die Gegenwart, die Zukunft, über Religion, Kultur und Musik etc. austauscht und in aller Regel zu höchst fragwürdig wirkenden Ergebnissen kommt. Ausgangspunkt eines solchen Gesprächs im Hause Kridwiß ist das Buch *Réflexions sur la violence* von Georges Sorel, das die Massengesellschaft und deren Unfähigkeit schildert, anders als in blutigen Kriegsvorhaben Solidarität ihrer Glieder hervorzurufen, wozu sie "mythische Fiktionen" (Mann VI 1990: 486) benötigt und deswegen den Menschen beständig Sand in die Augen streut. Die politische und soziale Zukunft des Menschen ist deshalb von "Fabeln, Wahnbildern, Hirngespinnsten, die mit Wahrheit, Vernunft, Wissenschaft überhaupt nichts zu tun haben" (ebd.) geprägt. Diese Zukunft bildet daher in Wirklichkeit eine Rückwendung zum Ursprünglichen und Elementaren, denn die Entwicklung der Menschheitsgeschichte von der Gebundenheit an Mythen und ihre Strafdrohungen über die Aufklärung zur Emanzipation des Einzelnen in der Moderne muss rückgängig gemacht werden, wenn eintreten soll, was die Massengesellschaft verlangt. Zeitblom bringt es auf den Punkt: "Es war eine altneue, eine revolutionär rückschlägige Welt, in welcher die an die Idee des Individuums gebundenen Werte, sagen wir also: Wahrheit, Freiheit, Recht, Vernunft, völlig entkräftet und verworfen waren" (ebd. 489). Dieser Vorstellung hängen die meisten Gesprächsteilnehmer an, denn sie fassen "die allgemeine und

schon deutlich hervortretende Bereitschaft ins Auge, sogenannte kulturelle Errungenschaften kurzerhand fallenzulassen, um einer als notwendig und zeitgegeben empfundenen Vereinfachung willen, die man, wenn man wollte, als intentionale Re-Barbarisierung bezeichnen konnte." (Ebd. 491) Dergleichen klingt präfaschistisch, doch lässt Zeitblom keinen Zweifel daran, dass solches Denken in Wahrheit bereits mitten hineinführt in die nationalsozialistische Praxis, wie sie dem zeitgenössischen Leser bekannt war:

Zweifellos würde man auch die Nicht-Bewahrung des Kranken im größeren Stil, die Tötung Lebensunfähiger und Schwachsinniger, wenn man eines Tages dazu überging, volks- und rassehygienisch begründen, während es sich in Wirklichkeit – man wollte das gar nicht leugnen, sondern betonte es im Gegenteil – um weit tiefere Entschlüsse, um die Absage an alle humane Verweichlichung handeln würde, die das Werk der bürgerlichen Epoche gewesen war: um ein instinktives Sich-in-Form-Bringen der Menschheit für harte und finstere, der Humanität spottende Läufe, für ein Zeitalter umfassender Kriege und Revolutionen (ebd. 491f.).

Hier ist also die Diskussion bei einer Lebensvorstellung angekommen, deren kriminelle und antihumane Dimension nur einige Jahre später in die grausige Praxis Hitler-Deutschlands übergang.

Soll dieser Zeitgeist, dieser Weg in die Barbarei mit Hilfe der Biografie Leverkühns fassbar werden, soll also der Musik-Roman zugleich ein Epochen- und Zeit-Roman sein, wie Thomas Mann es sich nach eigenen Worten vorgenommen hat, dann müssen sich entsprechende Elemente in Adrians Denkweise, in seiner Musikästhetik und in seinem Schaffen zeigen lassen. Und in der Tat begegnen sie schon recht früh, nämlich in den Gesprächen zwischen den beiden jungen Freunden, die Kretzschmars Vorträge in Kaisersaschern auslösen. Es geht dabei auch um die Frage, inwieweit die Musik wesentlich mit dem Elementaren verknüpft ist und bleibt und in welchem Maße sich dergleichen auch kulturgeschichtlich widerspiegelt. Kretzschmar hat "zwischen kultischen und kulturellen Epochen" unterschieden und die Auffassung vertreten, "daß die Säkularisierung der Kunst, ihre Trennung vom Gottesdienst, einen nur oberflächlichen und episodischen Charakter trage." (Ebd. 82) Leverkühn schließt daraus, dass sich der Zustand der Musik zurückverwandeln und in einen vor-kulturellen Zustand eintauchen werde. "Aber die Alternative [. . .] zur Kultur ist die Barbarei" (ebd.), gibt ihm Zeitblom zu bedenken. Gleichwohl plädiert Adrian insofern für das Barbarische in der Kunst, als es ihr die Ursprünglichkeit und Lebensfähigkeit überhaupt erst garantiert und insofern auch Kultur überhaupt erst schafft:

"Will sagen: unsere Stufe ist die der Gesittung, – ein sehr lobenswerter Zustand ohne Zweifel, aber keinem Zweifel unterliegt es auch wohl, daß wir sehr viel barbarischer werden müßten, um der Kultur wieder fähig zu sein. [. . .] Willst du mich hindern, in der homophon-melodischen Verfassung unserer Musik einen Zustand musikalischer Gesittung zu sehen – im Gegensatz zur alten kontrapunktisch polyphonen Kultur?" (Ebd. 83)

Leverkühn erläutert denn auch sein musikalisches System der Zwölftontechnik als Regression zum Elementaren:

“[. . .] was wir die Läuterung des Komplizierten zum Einfachen nannten, ist im Grunde dasselbe, wie die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft. Wenn es möglich wäre – wenn der – wem der [. . .] Durchbruch gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen [. . .] aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, ‹Publikum› genannt, die es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum ‹Volk›, das heißt, um es unromantisch zu sagen: zu den Menschen” (ebd. 428f.)

Das stellt nun ein Plädoyer für Volkstümlichkeit dar, wie es jeder Massenbewegung, auch der nationalistischen nahe lag und nahe liegt, zu Adrian indes, dem einsam Lebenden, gesellschaftlich Isolierten und publikumsscheuen Künstler so gar nicht passt. Indes artikuliert sich dieser noch entschiedener im gleichen Sinne:

“Die ganze Lebensstimmung der Kunst, glauben Sie mir, wird sich ändern, und zwar ins Heiter-Bescheidenere – es ist unvermeidlich, und es ist ein Glück. Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen und eine neue Unschuld, ja Harmlosigkeit ihr Teil sein. Die Zukunft wird in ihr, sie selbst wird wieder in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft, die weit mehr als ‹Bildung› umfassen und Kultur nicht haben, vielleicht aber eine sein wird. Wir stellen es uns nur mit Mühe vor, und doch wird es das geben und wird das Natürliche sein: eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf du und du . . .” (Ebd. 429)

Auch wenn Zeitblom am Ende von Adrians “Bewegtheit” bei diesen Worten spricht, die ihn “trotz allem in Versuchung brachte, ihm verstoßen die Hand zu schütteln” (ebd. 430), und also den Zweifel an der Ernsthaftigkeit von Leverkühns Einlassungen momentan zurückdrängt, so ist damit doch nicht die Irritation des Biografen völlig hinfällig, die sich folgendermaßen Ausdruck verschafft:

Bei aller Rührung war ich in tiefster Seele unzufrieden mit seiner Äußerung, geradezu unzufrieden mit ihm. Was er gesagt hatte, paßte nicht zu ihm, zu seinem Stolz, seinem Hochmut, wenn man will, den ich liebte, und auf den die Kunst ein Anrecht hat. Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, – er darf es nicht, meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die ‹ins Volk geht›, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ist ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen; nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und der Mord des Geistes. Dieser, das ist meine Überzeugung, kann bei seinen gewagtesten, ungebundensten, der Menge ungemäßigten Vorstößen, Forschungen, Versuchen gewiß sein, auf irgendeine hoch mittelbare Weise dem Menschen – auf die Dauer sogar den Menschen zu dienen. Unzweifelhaft war das auch die natürliche Gesinnung Adrians. Aber es beliebte ihm, sie zu verleugnen, und ich irrte mich wohl sehr, wenn ich das als eine Verleugnung seines Hochmuts empfand. Vermutlich war es mehr ein Versuch in der Leutseligkeit – von äußersten Hochmuts wegen. (Ebd. 429f.)

Im Grunde hält Zeitblom Adrians Einlassungen zur Volkstümlichkeit zukünftiger Kunst also für wenig ernst gemeint und eher für eine Entgleisung als für eine adäquate Deskription der kommenden und notwendigen Erneuerung der Musikästhetik und Klangkultur. An dieser Stelle leugnet er insofern einen Zusammenhang zwischen Adrians Kunst und dem Gedanken an das Elementare und Barbarische. Aber er scheint andererseits gelegentlich den Verdacht zu hegen, dass Adrians Kompositionsarbeit nicht völlig unabhängig von den nazistischen Überlegungen in seinem gesellschaftlichen Umfeld geschieht. Als er nämlich auf die Entstehung von Leverkühns *Apokalipsis cum figuris* zu sprechen kommt, rückt er dieses Werk sogleich in einen Zusammenhang mit den kulturkritisch-nationalistischen Diskussionen im Hause Kridwiß und warnt den Leser dadurch nachdrücklich vor dieser Komposition, indem er davon spricht, dass er “mit ganzer, tief erregter und oft entsetzter Seele der Geburt eines Werkes aus freundschaftlicher Nähe beiwohnte, das gewisser kühner und prophetischer Beziehungen zu jenen Erörterungen nicht entbehrte, sie auf höherer, schöpferischer Ebene bestätigte und verwirklichte. . .” (Ebd. 470) Nach einigen Seiten, zu Beginn des XXXIV. Kapitels, unterbricht er sich:

Und ist dies nun alles, was ich über das tausendfach verhaßte und mit Widerwillen umgangene, hundertfach aber doch auch schon geliebte und erhobene Werk des verewigten Freundes in seiner Biographie zu sagen habe? Doch nicht. So manches noch habe ich darüber auf dem Herzen, aber gleich hatte ich mir vorgenommen, die Eigenschaften und Charakterzüge, durch die es mich — versteht sich: auf eine bewunderungsvolle Art — bedrückte und verschreckte, besser gesagt: auf eine ängstliche Weise *interessierte*, — gleich, sage ich, hatte ich mir vorgenommen, dies alles im Zusammenhang mit jenen abstrakten Zumutungen zu kennzeichnen, denen ich bei den schon kurz berührten Diskussionen in der Wohnung des Herrn Sixtus Kridwiß ausgesetzt war. (Ebd. 480)

Wieder bringt Zeitblom Adrians Komposition in einen Zusammenhang mit den fragwürdigen Gesprächen bei Kridwiß, und wieder rückt er sie damit in ein schillerndes Licht: Sie ist verhasst und weckt Widerwillen, bleibt aber doch zugleich das “geliebte und erhobene Werk”, es bedrückt und verschreckt ihn, indes — wie soll das zugehen? — “auf eine bewunderungsvolle Art”. Nachdem er die Überlegungen der Diskutanten beschrieben hat, bekennt Zeitblom sogar, dass diese ihn gar nicht so sehr mitgenommen hätten,

hätten sie nicht den kaltschnäuzig-intellektuellen Kommentar gebildet zu einem heißen Erlebnis der Kunst und der Freundschaft, — ich meine: zu dem Erlebnis der Entstehung eines befreundeten Kunstwerks — befreundet mir durch seinen Schöpfer, nicht durch sich selbst, das darf ich nicht sagen, dazu eignete ihm zu viel für meinen Sinn Befremdendes und Ängstigendes —, eines Werkes, das, einsam dort in dem allzu heimatlichen ländlichen Winkel fieberhaft schnell sich aufbauend, mit dem bei Kridwiß Gehörten in eigentümlicher Korrespondenz, im Verhältnis geistiger Entsprechung stand. (Ebd. 493)

Keine Frage: Zeitblom bringt Adrians Kompositionsstil an dieser Stelle mit dem präfaschistischen Gedankengut der Münchner Gesellschaftskreise in Zusammenhang, so wie er einen Zusammenhang, den sogar Adrian selbst formuliert hatte, zuvor in Frage zog. Und insofern stellt sich allerdings die Frage, ob

Leverkühns Werk tatsächlich als Inbegriff nationalistischer, elementar barbarischer Musikästhetik wirkt.

Allerdings geraten die Einlassungen Zeitbloms in Widerspruch zu sich selbst. Während er Leverkühns späte Kompositionen in eine geistige Nähe zu den präfaschistischen und reaktionären Äußerungen in den Häusern Schlaginhausen und Kridwiß bringt, notiert er schon am Anfang seines Berichtes, nämlich noch bevor er die Lebensgeschichte seines Freundes zu erzählen begonnen hat, dass Leverkühns Kunst in einem im Krieg siegreichen faschistischen Deutschland keinerlei Beachtung würde finden können:

Mein Wünschen und Hoffen ist genötigt, sich dem Siege der deutschen Waffen entgegenzustemmen, weil unter ihm das Werk meines Freundes begraben werden, der Bann des Verbotes und der Vergessenheit vielleicht für hundert Jahre es bedecken würde, so daß es seine eigene Zeit versäumte und nur in einer späteren historische Ehren empfangen würde. (Ebd. 45)

Das klingt zumindest in einer Hinsicht eindeutig: Nationalsozialistisches Denken, faschistische Vorstellungen verkörpert Adrians Kunst nicht. Begraben unter den Kulturkonzeptionen nazistischer Machthaber, ist sie vielmehr unfähig, deren Auffassung von Geist und Kunst zu entsprechen, und erst recht nicht in der Lage, sie zu repräsentieren. Und wenn Zeitblom von den Machhabern im Dritten Reich erklärt, sie seien diejenigen, "die als die Kündler und Bringer einer weltverjüngenden, in Ruchlosigkeit schwelgenden Barbarei den Schauplatz der Geschichte betraten" (ebd. 231), so sind für den Leser alle Parallelen zwischen Faschismus und Adrians musikästhetischen Ansichten getilgt. Es verwundert daher gar nicht, dass der Biograf auch selbst Leverkühns Kunst und Kunstanschauung in einen scharfen Gegensatz zu nationalsozialistischen Vorstellungen bringt, zumal er die Regierung im Deutschland des Zweiten Weltkriegs als "Herrschaft des Abschaums" (ebd. 451) bezeichnet. Er beharrt zudem immer stärker auf der Ablehnung "des mir so wehetuenden Vorwurfs", "des Vorwurfs des Barbarismus" (ebd. 500) und macht sich nachgerade zum Apologeten der Kompositionstechnik Leverkühns in der *Apocalipsis cum figuris*:

Seelenlosigkeit! Ich weiß wohl, dies ist es im Grunde, was diejenigen meinen, die das Wort «Barbarismus» gegen Adrians Schöpfung im Munde führen. Haben sie je, sei es auch nur mit dem lesenden Auge, gewissen lyrischen Partien – oder darf ich nur sagen: Momenten? – der «Apokalypse» gelauscht, Gesangsstellen, von Kammerorchester begleitet, die einem Härteren, als ich es bin, die Tränen in die Augen treiben könnten, da sie wie eine inständige Bitte um Seele sind? Man verzeihe mir die gewissermaßen ins Blaue gerichtete Polemik, aber Barbarei, Unmenschlichkeit sehe ich darin, ein solches Verlangen nach Seele [. . .] Seelenlosigkeit zu nennen! Ich schreibe es in ergriffener Abwehr nieder (ebd. 501).

Nein, die Unmenschlichkeit der Nazis verkörpert Leverkühns Musik offensichtlich in keiner Weise, und auch nicht jene Vorstellungen, die die Münchner Bekannten artikulierten. Jedenfalls stehen den in diesem Punkt die Verwandtschaft zwischen Adrians Kunst und dem Plädoyer der Münchner Bekannten für den



Barbarismus betonenden Bemerkungen Zeitbloms diese ganz und gar anders lautenden, ihnen widersprechenden entgegen.

Der Leser sieht sich also vom Erzähler vor die Aufgabe gestellt, selbst zu entscheiden, was es mit dem Dämonischen in dieser Welt, was es mit dem Teufel, mit dem Ursprünglich Elementaren in der Politik, der Kunst, der musikalischen Sphäre auf sich hat, denn der Narrator ist eine schillernde Figur mit wechselnden Darstellungen, Bewertungen, Einordnungen und wirkt daher unzuverlässig: Er führt den Leser weniger, als dass er ihn verunsichert und ins Schwanken bringt. Diese Unzuverlässigkeit des Figuren-Erzählers kommt schließlich dadurch auf ihren Höhepunkt, dass er von Begebenheiten, Szenen, Dialogen berichtet, die er gar nicht kennen kann. Auch auf die Faktizität des Erzählten vermag sich der Rezipient also nicht wirklich zu verlassen.

Während ein klassischer Er-Erzähler, diese epische Institution, potentiell allwissend ist, nicht nur weiß, was hier und andernorts geschieht, sondern auch, was in den Figuren vorgeht, verfügt ein Figuren-Erzähler lediglich über eine höchst beschränkte Erzählperspektive. Zwar weiß er, was mit ihm selbst geschehen ist, nicht aber, was die anderen Personen tun, sagen und denken – es sei denn, er wäre zugegen gewesen. Zeitblom ist sich seiner höchst begrenzten Einsichten durchaus bewusst:

Ich bin ja bei diesen Unterrichtsstunden niemals zugegen gewesen und weiß davon nur vom Hörensagen, kann mir aber leicht das Verhalten meines Adrian dabei vorstellen, das für einen selbst noch knabenhaften Präzeptor, gewohnt, seinen Lehrstoff unter anspornendem Lobe und desperatem Tadel in lahm bemühten und widerstrebenden Köpfen unterzubringen, zuweilen geradezu etwas Kränkendes gehabt haben muß. "Wenn du alles schon weißt", höre ich den Jüngling gelegentlich sagen, "so kann ich ja gehen." Natürlich war es nicht so, daß sein Zögling "alles schon wußte". Aber seine Gebärde hatte etwas davon, einfach weil hier ein Fall jener raschen, sonderbar souveränen und vorwegnehmenden, ebenso sicheren wie leichten Auffassung und Aneignung vorlag, die bald dem Lehrer das Lob verschlägt, weil er fühlt, daß ein solcher Kopf eine Gefahr für die Bescheidenheit des Herzens bedeutet und es gar leicht zur Hoffahrt verführt. [. . .] Für das pädagogische Gemüt hat das etwas Revoltierendes. Gewiß war der junge Mann immer wieder versucht, auszurufen: "Was fällt dir ein! Gib dir Mühe!" Aber wie, wenn offensichtlich keine Nötigung vorliegt, sich Mühe zu geben?

Wie gesagt, habe ich den Lektionen nie beigewohnt; aber ich bin gezwungen, mir vorzustellen, daß mein Freund die wissenschaftlichen Data, die Herr Michelsen ihm überlieferte, grundsätzlich mit derselben, nicht noch einmal zu kennzeichnenden Gebärde aufnahm [. . .] (Ebd. 48f.)

Auch wenn Zeitblom am Anfang und am Ende der Passage betont, dass er sich dergleichen "vorstellen" muss, so redet er in den meisten Partien doch so, als handle es sich um Wirklichkeiten, er redet wie ein souveräner Er-Erzähler, der er nicht ist. Abgesehen davon, dass in Biografien die Phantasien des Biografen keinen Ort besitzen, geriert sich Zeitblom wie ein Roman-Autor und schiebt dem Leser Fakten unter, die in Wahrheit Phantasien sind. Auch Zeitbloms Detailkenntnis im Zusammenhang mit weit zurückliegenden Ereignissen wirkt oft eher unglaubwürdig, selbst wenn der Narrator sich um Begründungen bemüht. "Meine Anführungen sind nahezu wörtlich, wo sie es nicht ganz sind. Ich kann mich auf

mein Gedächtnis recht wohl verlassen und habe außerdem mehreres gleich nach der Lesung des Konzeptes für mich zu Papier gebracht" (ebd. 176), heißt es etwa, oder: "Übrigens habe ich sie in fast ebenso genauer Erinnerung wie Adrians Äußerungen, wenn ich damals auch keine Aufzeichnungen darüber machte." (Ebd. 180) Da bleiben erzählerische Taschenspielerereien nicht aus, wie z. B. im Zusammenhang mit der Erzählung, dass Ines Institoris den hübschen Geiger Rudi Schwerdtfeger nicht nur liebte, sondern auch verführte:

Nochmals, ich schreibe keinen Roman und spiegle nicht allwissende Autoreneinsicht in die dramatischen Phasen einer intimen, den Augen der Welt entzogenen Entwicklung vor. Aber soviel ist gewiß, daß Rudolf, in die Enge getrieben, ganz unwillkürlich und mit einem "Was soll ich machen?" jenem stolzen Kommando parierte (ebd. 439).

Dieses "Aber soviel ist gewiß" stellt nichts als epische Hochstapelei dar und hebt dem Leser ins Bewusstsein, dass ein Gutteil von dem, was hier zur Sprache kommt, der Phantasie und der Vorstellungskraft des Figurenerzählers entspringt, aber mit der fiktionalen Wirklichkeit nichts zu schaffen hat. Würde ein normaler Er-Erzähler diese intime Szene ausbreiten, so würde an deren fiktionaler Realität nicht zu zweifeln sein, aber als Darstellung eines Figuren-Erzählers entbehrt sie der Glaubwürdigkeit, weil dieser nicht zugegen gewesen sein kann und dies auch eigens betont.

Mitunter verzichtet Zeitblom freilich darauf, seine Unkenntnis hervorzuheben und sich Begründungen für sein vorgetäushtes Wissen aus den Fingern zu saugen. So steht es bei der angeblichen Wiedergabe der angeblichen Gespräche zwischen Schwerdtfeger und Leverkühn über die Ehebruchgeschichte mit Ines Institoris und Rudis Wunsch, Leverkühn möge ihm ein Violinkonzert schreiben, – Szenen, die sich zugleich um die erotische Beziehung der beiden Musiker und deren prekäre Gestaltung ranken. Der Figuren-Erzähler Zeitblom belässt es diesmal bei der Ankündigung: "Der Geiger zeigte sich während der akuten Krankheit unseres Freundes sehr teilnehmend, treu und anhänglich" (ebd. 462). Keine einleitenden Erklärungen der angeblichen Kenntnisse von den höchst persönlichen Gesprächen unter vier Augen, sondern nur die Formel:

Genug, wie ich sagte, Schwerdtfeger kümmerte sich eifrig um Adrians Krankheit. Öfters erkundigte er sich telephonisch bei Frau Schweigestill nach seinem Ergehen und bot seinen Besuch an, sobald der nur irgend erträglich und zur Zerstreuung willkommen sein würde. Bald denn auch einmal, in Tagen der Besserung, durfte er kommen, legte die gewinnendste Freude über das Wiedersehen an den Tag und redete Adrian zu Beginn seines Besuches zweimal mit Du an (ebd. 462).

Der Leser weiß, dass der Erzähler nicht zugegen gewesen sein kann, denn es handelt sich um sehr private, intime Geständnisse Rudis, die zur Sprache kommen. Aber Zeitblom verhält sich wie ein allwissender Er-Erzähler, der auch die beiläufigsten Nebensächlichkeiten kennt: "Adrian, in seinem Sammetstuhl, entschuldigte sich wiederholt ins Dunkel hinein wegen der Zumutung, aber Schwerdtfeger, der den Savonarola-Sessel vom Schreibtisch genommen hatte, war völlig einverstanden." (Ebd. 464) Diese Haltung wählt der Biograf häufiger und macht den unauf-

merksamen Leser dann glauben, er erfahre tatsächliche Einzelheiten aus dem Alltagsleben Adrians: "Erst der gewohnte Elf-Uhr-Zug trug ihn in seine bescheidene Einsamkeit zurück, wo er denn von weitem schon mit dem überhohen Pfeifchen den wachsam schweifenden Kaschperl Suso von seinem Kommen verständigte." (Ebd. 575) Nichts davon kann der Erzähler wissen, und der Leser, der dies übersehen wird – ohne es zu merken – nicht zum Rezipienten einer fiktiven Biografie, sondern zum Leser von Erzähler-Phantasien.

Häufig jedoch lässt sich Zeitblom über seine Inkompetenz hinsichtlich der von ihm selbst dargestellten Ereignisse und Begebenheiten noch viel ausführlicher, ja verzweifelter aus als an den Stellen, die ich eingangs dieser Hinweise auf die begrenzte Sehweise eines Figuren-Erzählers wiedergegeben habe. Über die folgenden Einlassungen Zeitbloms kann man wohl nur den Kopf schütteln:

Was nur zwei Tage nach dem geschilderten, mir denkwürdigen Ausflug zwischen Adrian und Rudolf Schwerdtfeger sich abspielte, und wie es sich abspielte, – ich weiß es, und möge man zehnmals den Einwand erheben, ich könne es nicht wissen, da ich nicht «dabeigewesen» sei. Nein, ich war nicht dabei. Aber heute ist seelische Tatsache, daß ich dabei gewesen bin, denn wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität mit ihr zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen. (Ebd. 576)

Denn etwas derart Unlogisches und argumentativ Albernes hat man selten gelesen. Natürlich kann man den Gedanken vertreten, dass die ständige Beschäftigung mit zentralen Ereignissen im Leben eines Freundes, die die Basis vieler Lebenskrisen bilden, die Vertrautheit mit den Fakten stärkt und intensiviert. Aber die Vorstellung, dass dies genaue Kenntnisse über faktische Details, Handlungsverläufe und Dialoge vermittelt und den Abwesenden zu einem Anwesenden macht, ist wohl aus der Not des Figuren-Erzählers geboren, viele Einzelheiten, auch zentrale Begebenheiten nicht kompetent berichten und darstellen zu können, weil er sie ganz einfach nicht kennt. Während es sich in diesem Fall um die absurde Bitte Leverkühns handelt, Schwerdtfeger möge bei Marie Godeau für Adrian um ihre Hand anhalten, folgt schon bald diese Szene selbst, von der Zeitblom so wenig wirklich bekannt sein kann wie von dem Gespräch zwischen Adrian und Rudi. Er versucht daher wieder mit einem erzählerischen Trick, nämlich mit suggestiven Behauptungen den Leser über seine Unkenntnis hinwegzutäuschen und ihm einzureden, auch in diesem Fall wachse dem Biografen zufolge seines intensiven Mitgefühls die Kompetenz des Augenzeugen zu:

Zweifelt irgend jemand, daß ich, was zwischen Rudolf und Marie Godeau sich abspielte, in derselben Wörtlichkeit wiedergeben könnte wie das Gespräch in Pfeifferring? Zweifelt jemand, daß ich «dabeigewesen» bin? Ich denke nicht. Aber ich denke auch, ein genaues Ausbreiten des Vorgangs ist für niemanden mehr erforderlich, oder nur wünschbar. (Ebd. 587)

In der Tat verzichtet Zeitblom diesmal weitgehend auf die Wiedergabe von Partien in direkter Rede, malt dafür die Szene aber entgegen seinen Beteuerungen sehr genau und wiederum den Leser täuschend aus und geht dabei abermals so vor,

dass seine Unkenntnis weitgehend verhüllt bleibt und nur dem aufmerksamen Leser bewusst wird:

Wie bekennt man einer Frau die Liebe eines andern? Neigt man sich zu ihr? Blickt man ihr ins Auge? Nimmt man bittend ihre Hand, die man gern in die des Dritten legen zu wollen erklärt? Ich weiß es nicht. Ich habe nur die Einladung zu einem Ausflug und keinen Heiratsantrag zu überbringen gehabt. Alles, was ich weiß, ist, daß sie ihre Hand, sei es aus der Umfassung der seinen, oder nur von ihrem Schoße, wo sie frei gelegen, hastig zurückzog; daß eine flüchtige Röte die südliche Blässe ihrer Wangen überhauchte und das Lachen aus dem Dunkel ihrer Augen schwand. (Ebd. 588)

Ein episches Blendwerk sondergleichen. Denn dieses "Alles, was ich weiß, ist" stellt sich in demselben Augenblick, in dem es fällt, als Lüge und Augenwischerei heraus, da Zeitblom in Wahrheit nichts weiß, nicht, was Marie mit ihren Händen macht, nicht, wie es mit ihrer "flüchtigen Röte", der "südlichen Blässe ihrer Wangen" bestellt ist, und auch nicht, was es mit dem "Lachen" in "dem Dunkel ihrer Augen" auf sich hat. Und erst recht ist ihm jeder Einblick in das Innere der Personen verwehrt, weshalb es pure Aufschneiderei ist, wenn Zeitblom sich anheischig macht, uns etwas von Maries Gedanken und Empfindungen mitteilen zu wollen: "sie war zum Entzücken empfindlich dagegen gewesen" (ebd. 590).

So kommt es, dass dem Leser vieles vorgetragen wird, was mit Sicherheit nicht so abgelaufen ist, wie der Biograf es schildert, so dass im Dunkeln bleibt, wie es wirklich war. Würden wir es mit der Institution eines Er-Erzählers zu tun haben, wäre, wie gezeigt, alles anders; und würde sich der Ich-Er-Erzähler Zeitblom an die mit dem Figurenerzählen jeder Art nun einmal verknüpfte Verengung der Erzählperspektive halten und lediglich mitteilen, was er als Außenstehender auch wirklich sieht, hört, kennt und weiß, so würde er den Leser davor bewahren, beständig Vorgänge und Szenen zur Kenntnis nehmen zu müssen, die auf keinen Fall der Wahrheit entsprechen können. Das ist ein gravierendes, in der Weltliteratur kaum jemals in dieser Deutlichkeit auftretendes Phänomen: Der Leser kann sich nicht auf das vom Erzähler Erzählte verlassen, er wird mit einer Geschichte konfrontiert, die er nicht wirklich kennenlernt. Insofern bleibt zufolge des Erzählverfahrens offen, wie die Lebensgeschichte Adrian Leverkühns verlaufen ist, darüber hinaus aber auch manches, was er gesagt und gedacht hat, wiewohl der Erzähler es zur Sprache bringt.

Dass die Erzählform des Figuren-Erzählens nicht notwendig einen unzuverlässigen, den Leser in die Irre führenden Narrator impliziert, sondern bei einer entsprechenden Handhabung durchaus eine glaubhafte Handlung zu präsentieren vermag, soll abschließend ein anderes Beispiel zeigen. Günter Grass hat in seiner Novelle *Im Krebsgang* nämlich dieselbe Erzählform benutzt, aber einen im ganzen glaubwürdigeren Narrator ins Spiel gebracht. Dabei handelt es sich um einen wenig erfolgreichen Journalisten, der von seiner Frau geschieden ist und auch mit seiner Mutter nicht wirklich zurechtkommt. Er berichtet in unterschiedlichen Sequenzen die Geschichte der am Ende des Zweiten Weltkriegs von den Russen versenkten "Wilhelm Gustloff", eines als Ferienschip der nationalsozialistischen

Bewegung *Kraft durch Freude* dienenden, dann auch als Truppentransporter und Rot-Kreuz-Schiff im Zweiten Weltkrieg genutzten Dampfers, die zugleich mit der Entwicklung des Nationalsozialismus und der rechtsradikalen Tendenzen in der Bundesrepublik verbunden ist und insofern weit ausholt. Hier interessiert allerdings nur die Tatsache, dass Paul Pokriefke bei aller Schwadroniererei und trotz aller Neigung zum dilettantischen Politisieren, zur Dramatisierung der Vorkommnisse und Kritik an Mutter, Sohn, geschiedener Ehefrau und an seinen niemals identifizierten möglichen Vätern peinlich auf die Richtigkeit seiner Darstellung achtet, alles Ungewisse als solches kennzeichnet, für alles Gesicherte Quellen angibt und sich an keiner Stelle mit Vorkommnissen befasst, die er sich bloß ausgedacht hat. Insofern bildet er das ganze Gegenteil von Serenus Zeitblom. Dies bedeutet, dass das Figuren-Erzählen weder von einem unzuverlässigen noch von einem verlässlichen Narrator bestimmt wird, sondern im Gegensatz zum Er Erzählen sowohl den einen wie den anderen Weg einschlagen kann. Wie es in dieser Hinsicht mit der Ich- bzw. der Du-Form bestellt ist, muss allerdings offen bleiben. Vor allem die Frage, welche Rezeptionsmechanismen jeweils wirksam werden, lässt sich ohne eine umfängliche Untersuchung unterschiedlicher Texte nicht festlegen. Das Figuren Erzählen in Thomas Manns *Doktor Faustus* hingegen hat gezeigt, dass der Leser in Unsicherheit über das wahre Geschehen, in Unwissenheit über die wirklichen Vorgänge gestürzt werden kann und insofern zumindest partiell offen lassen muss, was es mit dem Roman im ganzen eigentlich auf sich hat.

## Literaturverzeichnis

- BEDDOW, M., *Thomas Mann, «Doktor Faustus»*. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1994.
- BERGSTEN, G., *Thomas Manns «Doktor Faustus». Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Bonniers: Svenska Bokförlaget 1963.
- BICHSEL, P., *Die Jahreszeiten*. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1967.
- BOLLENBECK, G., *«Doktor Faustus»: Das Deutungsmuster des Autors und die Probleme des Erzählers*. In: RÖCKE, W. (Hg.), *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947 - 1997*. Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M. usw.: Lang 2001; unveränderte 2. Aufl. 2004, 35-57.
- BÜRGIN, H., *Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie*. Unter Mitarb. v. W. A. Reichart u. Fr. Naumann. Frankfurt a. M.: Fischer 1959.
- BURKERT, G., *Der fiktive Ich-Erzähler im Werke Thomas Manns*. Diss. München (Masch.) 1968.
- Das erzählerische Werk Thomas Manns. Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1976.
- ECO U., *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- FRISCH, M., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden. 1931 - 1985. Hrsg. V. Hans Mayer unter Mitwirkung v. Walter Schmitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- GRASS, G., *Im Krebsgang*. Eine Novelle. Göttingen: Steidl Verlag 2002.

- GRIMM, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen*. 2 Bde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.
- GRIMMELSHAUSEN, J. J. Chr. v., *Simplizianische Schriften*. München: Winkler 1958.
- HAGE, V., «Vom Einsatz und Rückzug des fiktiven Ich-Erzählers», in: *text + kritik*. Sonderband *Thomas Mann*. München: text + kritik 1976, 88 - 97.
- HAMBURGER, K., «Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs) 25 (1951), 1 - 26.
- , «Das epische Präteritum», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs) 27 (1953), 329 - 357.
- , «Die Zeitlosigkeit der Dichtung», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs) 29 (1955), 413 - 426.
- , *Die Logik der Dichtung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987.
- HEFTRICH, E., *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1982.
- HENNING, M., *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns «Doktor Faustus» und in der deutschen Literatur der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer 1966.
- HILGERS, H., *Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns «Doktor Faustus»*. Frankfurt a.M., Berlin u.a.: Lang 1995, 2. Aufl. 1997.
- HOFFMANN, E. T. A., *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Stuttgart: Reclam 1953, 1993.
- KAYSER, W., *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: Francke 1948 u.ö.
- , «Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs) 28 (1954), S. 417 - 446; auch unter dem Titel *Entstehung und Krise des modernen Romans* gesondert. Stuttgart: Metzler 1955 u.ö.
- , «Wer erzählt den Roman?» (1958). U.a. in: KLOTZ, V. (Hg.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1965, 197 - 216.
- KOOPMANN, H. (Hg.), *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1995, 3. Aufl. 2001.
- KURZKE, H., *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*. München: Beck 1985, 3., ern. u. bearb. Aufl. 1997.
- LÄMMERT, E., *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler 1955 u.ö.
- MANN, Th., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Taschenbuch-Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.
- PETERSEN, J. [H.], *Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns*. Diss. Köln 1967.
- , «Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte», *Poetica* 9 (1977), 167 - 195.
- , *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart: Metzler 1991.
- , *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler 1993.
- , «Gegen-Lesen. Widerstände gegen die Rezeptionslenkung durch Erzähler, Hauptfigur und Autor bei der Lektüre von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*». In: Brandt, W. (Hg.), *Erzählen – Erzähler – Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1996, 1 - 12.

- , «Faustus» lesen. Eine Streitschrift über Thomas Manns Späten Roman. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.
- PETSCH, R., *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle: Max Niemeyer Verlag 1942.
- SCHÄFERMEYER, M., *Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman «Doktor Faustus»*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Lang 1984.
- STAIGER, E., *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis Verlag 1946 u.ö.
- STANZEL, F. K., *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck u. Rupprecht 1964 u.ö.
- WISSKIRCHEN, H., *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns "Zauberberg" und "Doktor Faustus"* Bern: Francke Verlag 1986.
- ZECH, P., *Die Geschichte einer armen Johanna*. Berlin: J.H.W. Dietz Verlag 1925.