

LITERATURWISSENSCHAFT

## Das literarische Porträt

Quellen, Vorbilder und Modelle in

Thomas Manns *Doktor Faustus*

Thomas Schneider

**T** Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Thomas Schneider Das literarische Porträt

## Literaturwissenschaft, Band 1

Thomas Schneider

Das literarische Porträt  
Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns  
*Doktor Faustus*

**F** Frank & Timme  
Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 3-86596-001-4

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2005  
Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Atelier für grafische Gestaltung, Leipzig  
Printed in Germany  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)

## Vorwort

Thomas Manns Popularität ist, beinahe fünfzig Jahre nach seinem Tod, ungebrochen. Fortwährend hat es Anlässe und Ansätze in Hülle und Fülle gegeben, sich mit seinem Leben oder Schaffen auseinanderzusetzen, und nicht selten hat Thomas Mann selbst dafür gesorgt. So hatte nach Ablauf der von ihm verfüigten zwanzigjährigen Frist die Edition der Tagebücher, deren Beginn mit dem hundertjährigen Geburtstag des Dichters zusammenfiel, eine wahre Flut von Veröffentlichungen zur Folge, die kaum mehr eine Gelegenheit offen zu lassen schienen, dem umfangreichen Schrifttum zu Biographie und Werk etwas Neues hinzuzufügen.

Dennoch wuchs die Thomas-Mann-Literatur in einem Maße, das seinesgleichen sucht. Gerade in den letzten Jahren haben Jubiläen sowie vor allem runde Geburts- und Jahrestage Anlass für zahlreiche Publikationen gegeben, und man kann davon ausgehen, dass zukünftige Gedenktage einen ähnlichen populären wie wissenschaftlichen Niederschlag bewirken werden. Einige Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit seien hier stellvertretend genannt: So widmete sich das mehrtägige Kolloquium zum *Doktor Faustus*, das Anfang Juni 1997 von der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Berliner Konzerthaus anlässlich des 50. Jahrestages des Erscheinens des Roman veranstaltet wurde, nicht nur seinen musikhistorischen und -theoretischen Bezügen, sondern verdeutlichte auch seine Relevanz als kulturgeschichtliches Dokument des 20. Jahrhunderts. Ebenso machte die *Doktor Faustus*-Ausstellung des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich durch die Präsentation des verwendeten Materials die vielfältigen Wirklichkeitsbezüge des Romans sichtbar.

Im Jahre 1999 feierte der Fischer-Verlag „100 Jahre Thomas Mann bei S. Fischer“ ebenso wie den 100. Jahrestag des Erscheinens der *Buddenbrooks* im Jahre 2001 mit zahlreichen Sonderausgaben. Ebenfalls ins Jahr 2001 fiel die Publikation der ersten Bände aus der „Großen Kommentierten Frankfurter Ausgabe“ – der Beginn eines der bedeutendsten Verlagsprojekte des neuen Jahrtausends. Großes Publikumsinteresse erregte darüber hinaus die Ausstrahlung eines mehrteiligen Fernsehfilms von Heinrich Breloer über die Familie Mann: Mit Hilfe der Aussagen von Zeitzeugen sollte historische Wirklichkeit rekonstruiert und Leben und Werk Thomas Manns halbdokumentarisch illustriert werden. Schließlich zeichnet sich der 50. Todestag Thomas Manns im Jahr 2005 ab, und schon jetzt ist zu erwarten, dass die literarisch interessierte Öffentlichkeit dieses Ereignis gebührend begehren wird.

Allen diesen Projekten ist gemein, dass sich die Verantwortlichen der repräsentativen, weit über das literarische Werk hinausgehenden Bedeutung des Lebens Thomas Manns bewusst sind. In diesem Sinne stellt gerade der *Doktor Faustus* durch seine einzigartige Erfassung gesellschaftlicher Verhältnisse ein wenn nicht unbedingt authentisches, so doch wertvolles kulturhistorisches

Dokument dar. Thomas Mann ist es in diesem Roman nicht nur gelungen, ein breites Spektrum an Charakteren vorzuführen, die einen Ausschnitt aus der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit seiner Zeit repräsentieren, sondern darüber hinaus eine kontrovers diskutierte Deutung zeitgeschichtlicher Ereignisse und Entwicklungen mitzuliefern. Seine besondere Brisanz bezieht dieser Entwurf aber gerade aus der Nähe der fiktiven Welt des Romans zur außerliterarischen Realität, die unter anderem durch die Orientierung der Figurenzeichnung an konkreten Vorbildern und die Gestaltung des Romanpersonals nach Modellen gestiftet wird.

Nicht zuletzt aus diesem gesellschaftshistorischen Interesse heraus ergibt sich die Konsequenz, das poetologische Verfahren Thomas Manns im *Doktor Faustus* sichtbar zu machen und mit Hilfe des Begriffs „Porträt“ zu fassen. Da Thomas Mann tatsächlich zahllose geistige Strömungen seiner Zeit aufnahm und in fast enzyklopädischem Umfang in sein Werk einarbeitete, darf er in gewisser Weise durchaus als Repräsentant deutscher Geschichte gelten. Der Begriff „Porträt“ dient dabei als Instrument, mittels dessen die Art und Weise, in der Thomas Mann ein Bild seines gesellschaftlichen Umfelds zu geben versuchte, beschreibbar wird.

Angesichts der Fülle an Forschungsarbeiten über Thomas Mann, die jährlich bzw. fast monatlich erscheinen und immer neue Aspekte des Werks untersuchen, scheint es fast unmöglich eine eigene Arbeit zu präsentieren, die nicht bereits im Vorwort darauf verweisen müsste, dass diese oder jene neue Studie nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Sollte dies im Fall der vorliegenden Arbeit dennoch annäherungsweise gelungen sein, so verdankt sich dies der vielen aufmerksamen Augen und Ohren derer, die von dem Vorhaben des Autors nicht nur Kenntnis hatten, sondern mit Hinweisen, Rat und Tat dazu beitrugen.

Eine wesentliche Förderung bedeutete die Gewährung eines NaFÖG-Stipendiums, durch das die Arbeit eine wesentliche Beschleunigung erfuhr. Die Dissertation entstand am Institut für Literaturwissenschaft der Technischen Universität Berlin und wurde von Professor Norbert Miller mit viel Umsicht, Verständnis und Geduld betreut. Auch Professor Werner Röcke von der Humboldt-Universität zu Berlin steuerte manche hilfreiche Anregung bei. Ihnen allen sei an dieser Stelle mein ausdrücklicher Dank ausgesprochen.

Berlin, im Juli 2004

Thomas Schneider

# Inhalt

<b>1. Beginn</b>	<b>11</b>
1.1 Phänomen und Problem	11
1.2 Porträt und Literatur	19
1.3 Forschung und Fragen	25
1.4 Material und Methode	31
<b>2. Christian, Bilse und Schopenhauer</b>	<b>39</b>
2.1 „Ein trauriger Vogel“	39
2.3 Das Trugbild eines Mannes	46
2.2 Bogenlinien und Kreise	52
<b>3. Kunstverständnis um die Jahrhundertwende</b>	<b>62</b>
3.1 Kein Augenmensch	62
3.2 Leuchtete München?	69
3.3 Humanistische Prüderie	74
<b>4. Bilder, Quellen und Studien</b>	<b>80</b>
4.1 Malerisch-Bildmäßiges	80
4.2 Eine empörende Sensation	85
4.3 Operngläser und Kartenhäuser	92
<b>5. Repräsentativer Realismus</b>	<b>101</b>
5.1 Überpersönliches	101
5.2 Nicht Individuen, sondern Masken	110
5.3 Solche Späße	115

<b>6. Porträts im <i>Doktor Faustus</i></b>	<b>123</b>
6.1 Thematische Ebene	123
6.1.1 Theologie	123
6.1.2 Faust	128
6.1.3 Musik	136
6.1.4 Nietzsche	146
6.2 Gesellschaftliche Ebene	154
6.2.1 Exil	154
6.2.2 Deutschland	161
6.2.3 Gesellschaft	165
6.3 Figürliche Ebene	171
6.3.1 Symbolischer Anklang	171
6.3.2 Anschauungsstützen	180
6.3.3 Eine offene Wunde	185
6.4 Persönliche Ebene	194
6.4.1 Das kalte Porträt der Familie	194
6.4.2 Persönliche Details	199
6.4.3 Intime Bekenntnisse	204
6.5 Künstlerische Ebene	209
6.5.1 Autor	209
6.5.2 Komponist	216
6.5.3 Autobiograph	225
6.6 „Diabolische“ Ebene	231
6.6.1 Vorbilder	231
6.6.2 Erlebnis	234
6.6.3 Vision	241
<b>7. Auswertung</b>	<b>247</b>
7.1 Radikale Autobiographie	247
7.2 Wahre Symbolik?	253
7.3 Porträthaftigkeit	258
<b>8. Schluss</b>	<b>264</b>
<b>Literatur</b>	<b>268</b>
<b>Anhang: Porträts im <i>Doktor Faustus</i></b>	<b>291</b>

Die großen modernen Dichter, deren Leben wie das Goethes, vor uns aufgeschlagen liegt, haben uns verraten, wie die Phantasie den Eindrücken der Wirklichkeit entspringt und diese während ihrer geheimnisvollen Tätigkeit umformt und unkenntlich macht. In nicht wenigen Fällen können wir die verstreuten Elemente unterscheiden, die in einem bestimmten Augenblick bei ihnen zusammenschossen und die Kristalle der Dichtung bildeten. Geistvolle Kritik hat unsere Augen für die Mischung dieser Elemente im Zauberkessel der Phantasie geöffnet, während geistlose Kritik sich in eine schlechte und zwecklose Modellschnüffelei verloren hat. Man weiß trotz aller Bestrebungen deutscher Gelehrten nichts darüber, wen Goethe vor Augen hatte, als er Klärchen dichtete, und darauf kommt es auch nicht an. Wohl aber darauf, daß Goethes ganzes dichterisches Lebenswerk im tiefen Sinne erlebt ist.

*Georg Brandes*



## 1. Beginn

Als Thomas Manns Arbeitsweise bekannt wurde, war man zuerst ratlos. Es herrschte damals, um es drastisch zu sagen, eine dicke Luft im Archiv. Ich erinnere mich noch gut daran, und die Herren Lehnert, Sandberg und Reed, die damals dabei waren und mit mir zu den Sauriern der heutigen Thomas-Mann-Forschung gehören, werden sich ebenfalls erinnern. Waren Thomas Manns Werke denn alle ausgestopfte Vögel? War er ein ‚arch-deceiver‘? [...] Wir suchten nach einem angemessenen Montage-Begriff, wir suchten nach den verschiedenen Bedeutungen, die das Wort ‚Quelle‘ für Thomas Mann hat [...].<sup>1</sup>

### 1.1 Phänomen und Problem

Einige Jahre nach der Situation, die WYSLING eindrucksvoll schildert, soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, Thomas Manns so genannte Montage-Technik im Hinblick auf seine Figurendarstellung mit dem Begriff „Porträt“ zu beschreiben.<sup>2</sup> Eine Schwierigkeit besteht sicherlich darin, für dieses Verfahren einen Begriff zu gebrauchen, den Thomas Mann selbst in Bezug auf seine Arbeitstechnik angewendet hat. Zu oft und zu unkritisch hat die Thomas-

---

<sup>1</sup> Hans WYSLING: 25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck. Hrsg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Bern 1987 (Thomas-Mann-Studien 7), S. 373.

<sup>2</sup> Wie dringend es einer solchen Untersuchung bedarf, zeigen einige kurze Blicke in die Forschungsliteratur zur Personendarstellung. So schreibt GRABES: „Die eklatante Vernachlässigung der Illusionsmächtigkeit literarischer Figuren ist offensichtlich einer der Nachteile einer zu sehr auf das literarische ‚Werk‘ fixierten Literaturwissenschaft.“ (Herbert GRABES: „Wie aus Sätzen Personen werden ...“. Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 110 (1978), S. 405-428, hier S. 405). Auch STRELKA kommt auf dieses Dilemma zu sprechen und stellt das Fehlen hilfreicher theoretischer Ansätze fest. „Angesichts der grundlegenden Wichtigkeit der Charakterdarstellung für einen großen Teil der schönen Literatur“ sei es überraschend, „wie wenig allgemein Wichtiges zur Theorie der literarischen Charaktere bis jetzt veröffentlicht wurde.“ (Joseph STRELKA: *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1978, S. 129). Noch der Befund von STÜCKRATH lautet ähnlich: „Die Forschungslage ist paradox: In Erzählungen und Dramen lernen wir vor allem interessante Menschen kennen, und gleichwohl weiß die Forschung zur historisch-systematischen Erschließung literarischer Figuren wenig zu sagen. [...] Literarische Figuren bestehen aus Wörtern und Sätzen. Sie referieren nicht auf konkrete Personen aus Fleisch und Blut.“ (Jörn STÜCKRATH: *Figur und Handlung*, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath. Hamburg 1992, S. 40-53, hier S. 40f.). Siehe dazu auch Wolfgang SCHNEIDER: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19).

Mann-Forschung seine Selbstdeutungen übernommen – ein Umstand, der seinerseits oft und kritisch kommentiert wurde. Im vorliegenden Fall handelt es sich jedoch um einen Begriff, der bislang nicht verwendet, wenig beachtet und erst recht nicht hinreichend untersucht worden ist, obwohl er die Mannsche Arbeitsweise, nämlich das Arbeiten nach Vorbildern, Bildvorlagen und Modellen, konkret anschaulich, verständlich und beschreibbar macht. HEIER bemerkt hierzu:

Those who readily apply the term literary portrait to such indirect devices of characterization have failed to consider that literary portraiture has a tradition; that writers in the past have viewed themselves as painters with words; and that the original designation ‚portrait’ in painting was applied to exterior portrayal. The primary aim of external depiction both in painting and in literature was to capture permanent characteristics which tell us something of the inner qualities of the person portrayed. As such the portrait was simultaneously the reproduction of the external physical appearance and a character sketch. Whatever the manner of presentation one ought not to forget that the literary portrait with its visual imagery should not become an aim in itself; it is only a means of character depiction whereby the external description is only of secondary importance.<sup>3</sup>

Gewiss handelt es sich bei dem Begriff „Porträt“ – und allen implizierten Vorstellungsbereichen, die daran geknüpft sind – um eine Terminologie, die nicht ohne weiteres aus dem Bereich der Kunst, hier natürlich verstanden im Sinne von bildender Kunst und Malerei, übernommen werden darf.<sup>4</sup> So sehr

---

<sup>3</sup> E. HEIER: „The literary Portrait“ as a Device of Characterization, in: *Neophilologus* 60 (1976), S. 321-333, hier S. 327. Weiter heißt es bei HEIER: „What emerged in European literature was rather a portrait which oscillated between the two extremes of Lessing’s concept and that of Balzac. In the final analysis what emerged was a portrait in moderate form. But no matter what method prevailed, the overall concern was the visual presentation; to create a concrete visual image in clear perceptual form. Here then we have again the application of the principles of the visual arts to the literary medium. [...] This principle of specific personal portrayal of an individual with all his virtues and faults reached its zenith in the novel of the nineteenth century. By reintroducing the portrayal from a physiognomic point of view as practised among the ancients the literary portrait changed its content in that it moved from the idealized sketch of the 17th and 18th centuries to a more realistic objective presentation. The great masters of the realistic period no longer adhered to an ideal but rather endeavoured to depict distinct personal physical traits with an obvious psychological concomitant. And should one not look for the acme of the literary portrait among the recognized masters of this device: Dickens, Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoj, and even more so for a possible definition of the literary portrait?“ (HEIER, ebd., S. 331). In diesem Sinne kann Thomas Mann nicht nur laut eigener Aussage zu den Erzählern des 19. Jahrhunderts gezählt werden, sondern auch durchaus als „recognized master“ des literarischen Porträts gelten.

<sup>4</sup> Die romanistische Literaturwissenschaft kennt und verwendet den Begriff des literarischen Porträts, einerseits in einer sehr allgemeinen, andererseits in einer sehr einschränkenden Art und Weise. KÖHLER beispielsweise untersucht in ihrer Arbeit die „geschlossene

hier die wechselseitige Erhellung von bildender Kunst und Dichtung betont und strapaziert zu werden scheint, liegt es nicht in der Absicht der vorliegenden Arbeit, die Unterschiedlichkeit der beiden medialen Formen zu nivellieren. Wann immer davon die Rede ist, dass Figuren nach Vorbildern gestaltet seien, sind die Begriffe „malen“ oder „zeichnen“ nicht wörtlich zu verstehen, wie GRABES feststellt, so wenig die literarische Beschreibung der äußeren oder „inneren“ Züge einer fiktiven Gestalt mit der bildnishaften Darstellung gemein hat, „so wenig erstehen Figuren in der poetischen Gestaltung lediglich aufgrund einer beschreibenden Malerei, sondern vor allem durch ihr Handeln in der Zeit.“<sup>5</sup>

Dass das Primat der Zeit bei der Gestaltung einer literarischen Figur gegenüber der des Raums bei einem Bildnis in der Malerei nicht bedeuten muss, dass der Leser erst sukzessive ein Bild der Person gewinnt, haben neuere psychologische Forschungen gezeigt: Der Rezipient ist gleich bei seiner ersten Begegnung mit einer Romanfigur vertraut und nimmt sie als integrale Persönlichkeit wahr.<sup>6</sup> Wo Lücken bei der Gestaltung erst im Laufe der Erzählung geschlossen oder sogar bewusst offen gelassen werden, ergänzt der Leser sie durch eigene Vorstellungen und generiert so ein Bild der Person, das der simultanen Darstellung in der Malerei hinsichtlich ihrer Geschlossenheit in nichts nachsteht.<sup>7</sup> So richtig und wichtig also die fundamentale Erkenntnis Lessings

Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“, verzichtet in ihrer Darstellung aber auf „das Problem der Ähnlichkeit zwischen der literarischen Abbildung und einem möglichen Modell“, da es sich ihrer Auffassung nach „grundsätzlich um fiktive Figuren handelt, selbst wenn es real existierende Vorbilder gegeben hat“. (Gisela Ruth KÖHLER: *Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1991 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 38; zugl. Diss., Aachen 1990), S. 7).

<sup>5</sup> Joachim WICH: *Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N. F.*, Bd. 16 (1975), S. 257-275, hier S. 270. HEIER dagegen zitiert als Zeugen Diderot: „In every painter one can discover a poet and in every poet a painter.“ (E. HEIER: „The literary Portrait“ as a Device of Characterization, in: *Neophilologus* 60 (1976), S. 321-333, hier S. 323f.).

<sup>6</sup> Vgl. Herbert GRABES: „Wie aus Sätzen Personen werden ...“. Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 110 (1978), S. 405-428.

<sup>7</sup> In Anlehnung an Ingarden meint SCHEIFFELE, der Leser ergänze und kombiniere „Leerstellen“ im literarischen Werk, die nicht unbedingt Kompositionsmängel sein müssen. (Siehe Eberhard SCHEIFFELE: *Spiel und Bekenntnis. Zur strukturalen Zwieschlächtigkeit von Thomas Manns Doktor Faustus*, in: *Ders.: Über die Rolltreppe. Studien zur deutschsprachigen Literatur; mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik*. München 1999, S. 81-98, hier S. 93f.). Der Argumentation von SCHEIFFELE zufolge verstoße Thomas Mann gegen die allgemein befolgten Konventionen der Romantechnik, indem er Realien aufnehme, diese aber auch gelegentlich ändere, um die Souveränität des „Geistes der Erzählung“ zu gewährleisten (SCHEIFFELE, ebd., S. 96). Laut SANDBERG bestehe seitens Thomas Manns eine Suggestibilität für Anregungen, gleichzeitig aber die Tendenz, jeglichen Einfluss zu bagatellisieren. (Siehe Hans-Joachim SANDBERG: *Suggestibilität und*

war,<sup>8</sup> ist sie doch einseitig auf den Prozess der Schöpfung fixiert und vernachlässigt den Aspekt der Rezeption, der für den Porträtcharakter einer Figur von entscheidender Wichtigkeit ist. Der Rezipient nimmt Personen von Anfang an als solche wahr:

Eine wissenschaftliche Beurteilung der ‚literarischen Figuren‘ als Personenvorstellungen in einem spezifischen Fall, also etwa bei der Interpretation eines bestimmten Werkes [...], kann deshalb ohne eine Untersuchung der wichtigsten sozialen Stereotypen und ‚Persönlichkeitstheorien‘ sowohl der Entstehungszeit des Textes bzw. des Autors als auch der Zeit der Rezeption bzw. des Interpreten nicht auskommen. Hier liegt der unverzichtbare geistes- und sozialgeschichtliche Anteil einer wissenschaftlichen Untersuchung literarischer Figuren, der durch keine noch so elaborierte systematische Erfassung substituierbar ist.<sup>9</sup>

Dass Schriftsteller aus ihren Erfahrungen schöpfen und zur Gestaltung von Figuren ihrer Dichtungen auf Personen aus ihrem Bekanntenkreis zurückgreifen, ist als Tatsache nicht nur bekannt, sondern geradezu banal. Dennoch stellt sich die Frage, wo die Grenze zu ziehen ist, wenn es den autobiographischen Gehalt eines dichterischen Werkes zu untersuchen gilt. Hatten zu allen Zeiten Schriftsteller Vorbilder verwendet, versuchten gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Autoren, durch das Mittel des Porträts einen bestimmten Ausschnitt ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Lebenswelt repräsentativ darzustellen.

---

Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes, in: Nerthus, Nordisch-deutsche Beiträge Bd. III (1972), S. 119-163, hier S. 156).

<sup>8</sup> So Lessings Sentenz im 18. Kapitel des *Laokoon*: „Es bleibt dabei: die Zeitenfolge ist das Gebiet der Dichter, so wie der Raum das Gebiet der Maler.“ (G. E. Lessing: *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Werke. Hrsg. v. G. Göpfert. Darmstadt 1974, Bd. VI, S. 116).

<sup>9</sup> Herbert GRABES: „Wie aus Sätzen Personen werden ...“. Über die Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 110 (1978), S. 405-428, hier S. 413. An anderer Stelle schreibt GRABES: „Daraus folgt auch, daß eine ‚textimmanente‘ Bestimmung der Figuren durch ein close reading hier nicht ausreicht. Zu einer Präzisierung der Figurenvorstellungen kommt man nur, wenn man sich auch auf einen außertextlichen Bezugsrahmen einschließlich einer Persönlichkeitstheorie einigt. Wenn man dabei der Auffassung Geltung verschaffen will, daß Texte – auch literarische – keine ‚Naturprodukte‘ sind und der in ihnen manifesten sukzessiven Sprachzeichenstruktur nicht nur bei der Rezeption simultane Sinngebilde (wie zum Beispiel Figuren) bei der Herstellung vorausgehen, wird man sich konsequenterweise auf den Kontext der Entstehungszeit und die mutmaßliche Persönlichkeitstheorie des Autors einigen müssen. Auf diese Weise wird die literaturwissenschaftliche Untersuchung literarischer Figuren notwendig zunächst zu einer historischen.“ (GRABES, ebd., S. 428). Die Frage ist allerdings, ob die Reihenfolge eigentlich nicht umgekehrt lauten müsste, indem die Persönlichkeitstheorie eines Autors nur aus den literarischen Figuren, die er gestaltet hat, gewonnen werden kann.

Von den zahllosen Werken, die zu den so genannten „Schlüsselromanen“ gezählt wurden und werden,<sup>10</sup> sei hier beispielsweise Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* erwähnt, mit dem der Autor ausdrücklich „ein gesellschaftliches Panorama seiner Zeit“ geben wollte.<sup>11</sup> Auch Musil arbeitete in seinem monumentalen *Mann ohne Eigenschaften* nach Modellen<sup>12</sup> und wird in dieser Hinsicht wohl nur noch von Proust übertroffen, über dessen *Recherche* Painter schrieb, sie sei „die Allegorie von Prousts Leben, ein Werk nicht der freien Erfindung, sondern der dichterischen Vorstellungskraft, die die Wirklichkeit deutet.“<sup>13</sup> Proust selber wusste um die Problematik des Schlüsselromans und bestritt die Möglichkeit, den Personen des Romans eindeutige Vorbilder zuzuordnen zu können: „Es gibt keinen Schlüssel zu den Figuren in meinem

---

<sup>10</sup> Zur Schlüsselliteratur im Allgemeinen siehe die mehrbändige Arbeit von Georg SCHNEIDER: *Die Schlüsselliteratur*. 3 Bde. (Bd. I: Das literarische Gesamtbild; Bd. II: Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen; Bd. III: Entschlüsselung ausländischer Romane und Dramen). Stuttgart 1951.

<sup>11</sup> Zit. n.: Hubert OHL: *Ethos und Spiel*. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Freiburg i. Breisgau 1995 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae 39), S. 87.

<sup>12</sup> WILKINS untersucht in einem Aufsatz zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* die Gestalten sowie deren Namen und Vorbilder, ohne dabei jedoch den Begriff „Porträt“ nur ein einziges Mal zu verwenden. WILKINS operiert stattdessen auf der Ebene der Namen, die bei Musils Figurenzeichnung eine herausragende Rolle spielen, mit den Begriffen „allegorisch“ und „symbolisch“, was hinsichtlich der engen Orientierung des Romanpersonals an der Wirklichkeit eher irreführend als erhellend ist. (Eithne WILKINS: *Gestalten und ihre Namen im Werk Robert Musils*, in: *Text + Kritik* Nr. 21/22: Robert Musil (1968) S. 48-58).

<sup>13</sup> Zit. n.: William Howard ADAMS: *Prousts Figuren und ihre Vorbilder*. Frankfurt/M. 1988, S. 25. In seiner Untersuchung „Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers“ zitiert MENDELSSOHN den Proust-Biographen Painter: „Indem wir prüfen, welche Seiten seiner Vorbilder er in sein Werk aufnahm und welche er ausklammerte, auf welche Weise er eine Vielzahl realer Charaktere zu einer neuen Figur verschmolzen und vor allem, wie er den Stoff seiner Erfahrung abgeändert hat, um ihn auf eine symbolische Wirklichkeit abzustimmen, können wir den Prozeß seiner dichterischen Vorstellungskraft im Augenblick der Schöpfung selbst beobachten. [...] Proust war ganz zu Recht davon überzeugt, daß sein Leben die Gestalt und Bedeutung eines großen Kunstwerkes habe; seine Aufgabe war es, durch richtige Auswahl, Raffung und Abwandlung dieses Stoffes seine allgemeingültige Bedeutsamkeit ans Licht zu bringen; und diese Erhellung des Verhältnisses zwischen seinem eigenen Leben und seinem noch ungeborenen Roman gibt der Wiedergefundenen Zeit ihren eigentlichen Sinn. Obwohl er dabei nichts ‚erfand‘, hat er doch alles verändert. Seine Schauplätze und Menschen sind aus dem früher und später, dem hier und dort Erfahrenen zu neuen Einheiten zusammengefügt. Seine Absicht war dabei, die Wirklichkeit nicht etwa zu verfälschen, sondern ihr im Gegenteil die Wahrheiten abzulocken, die sie in dieser Welt so erfindungsreich verbirgt. Hinter der Verschiedenartigkeit seiner Vorbilder liegt eine tiefere Einheit, etwas, das sie für Proust gemeinsam hatten, eine Art platonischer Idee, von der sie nur die verdunkelten, irdischen Abbilder waren ... die *Recherche* ist die Allegorie des Lebens von Proust, ein Werk nicht der freien Erfindung, sondern der dichterischen Vorstellungskraft, die die Wirklichkeit deutet.“ (Zit. n.: Peter de MENDELSSOHN: *Unterwegs zu Thomas Mann. Lebensbeschreibungen des Schriftstellers*, in: *Der.:* Von deutscher Repräsentanz. München 1972, S. 48-94, hier S. 61ff.).

Roman. Oder vielmehr, es gibt acht oder zehn Schlüssel zu jeder Gestalt.“<sup>14</sup> Auch Doderer verwendete in seiner *Strudlhofstiege* in ähnlicher Weise persönliche und zum Teil sehr private familiengeschichtliche Details, während Canettis Gesamtwerk ein Spiegelbild gesellschaftlicher Entwicklungen ist.

Was jedoch im Unterschied zu Werken anderer Autoren im Falle Thomas Manns und insbesondere des *Doktor Faustus* dafür spricht, eine Technik des literarischen Porträts anzunehmen, ist zum einen die Bewusstheit, mit der Thomas Mann diese praktizierte, und zum anderen die Selbstverständlichkeit, mit der er diese Vorgehensweise in seinen außerliterarischen Aussagen wenn nicht propagierte, so doch offen eingestand und für sich in Anspruch nahm. Dass Thomas Mann seine Romanfiguren nach Vorbildern gestaltet sowie in seinem Werk auf autobiographische Erfahrungen und Erinnerungen an Verwandte, Freunde, Kollegen oder Zeitgenossen zurückgegriffen und diese für die Gestaltung seines fiktiven Personals verwendet hat, ist nicht nur der Forschung, sondern auch einer breiten Leseöffentlichkeit hinlänglich bekannt. Allzu oft erschöpfte sich die literaturwissenschaftliche Arbeit allerdings darin, die einzelnen Modelle aufzufindig zu machen. Eine umfassende Darstellung des Verfahrens, geschweige denn eine systematische Untersuchung der literarischen Technik ist bisher nicht vorhanden.

Thomas Mann selbst verwendete zur Charakterisierung seiner Arbeitsweise im Fall des *Doktor Faustus* den Ausdruck „Montage-Technik“. Da dieser jedoch für die Beschreibung des Phänomens unzulänglich ist und Thomas Mann gleichermaßen, allerdings an bislang weniger beachteten Stellen den Begriff „Porträt“ verwendete, bietet es sich an, im Rahmen einer umfassenden und systematischen Forschungsarbeit zu erproben, ob und inwieweit die Kategorie „Porträt“ zur Beschreibung der literarischen Technik der Gestaltung von Romanfiguren nach lebenden Vorbildern brauchbar ist.

Grundlage ist also ein in der Forschung wenig beachtetes Phänomen, das HELLER so beschrieben hat: „Man weiß Bescheid, wer Modell gestanden hat zu fast jeder einzelnen Figur des Werks (und die Zeit könnte kommen, da unschuldige Dissertanten sich den Kopf zerbrechen werden über die wirklichen Namen wirklicher Namen: ‚Wer Schildknappe ist, weiß ich; wer aber ist Kapellmeister Sacher?‘).“<sup>15</sup> Aus der Tatsache, dass Leser des Romans ahnten

---

<sup>14</sup> Zit. n.: ADAMS, ebd., S. 17. ADAMS schreibt: „Letzten Endes entwarf Proust die Romane aus seiner Vorstellungskraft, aber wie allen großen Romanciers bediente er sich biographischer und physischer Einzelheiten, die der einzigen ihm bekannten oder vorstellbaren Gesellschaft entnommen waren. Daß Mme. Grefullhe tatsächlich eine Schönheit war, die Proust kannte und die er bewunderte, trägt wenig zu unserem tieferen Verständnis des Romans oder der Absichten des Autors bei. In der photogetreuen Darstellung ihrer Person fasziniert jedoch die Verbindung der Realität eines bestimmten Menschen mit dessen Umgestaltung in ein Kunstwerk.“ (ADAMS, ebd., S. 33). Weiter heißt es: „In der Recherche bemühte Proust immer wieder die optische Mechanik der Kamera und den Wortschatz der Photographie, um die visuelle Wirklichkeit von so vielen Menschen festzuhalten, wie zuvor und seitdem noch niemals in einem einzigen Romanwerk versammelt worden sind.“ (ADAMS, ebd., S. 40).

<sup>15</sup> Erich HELLER: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt/M. 1959, S. 330.

bzw. in einzelnen Fällen ziemlich präzise wussten, nach welchen Modellen die jeweiligen Figuren gestaltet waren, und dass damit für sie die Figuren keine Darstellungen eines Typus, sondern Individuen wurden, ist allerdings noch nicht mit Evidenz zu folgern, die Kategorie „Porträt“ wäre angebracht. Gleichwohl stellt die Identifizierbarkeit eines erkennbaren und benennbaren Individuums die unabdingbare Voraussetzung dar, die Darstellung einer Person als Porträt zu bezeichnen.

Immerhin konnte HEFTRICH gegenüber der nicht nur zu Thomas Manns Lebzeiten, sondern auch noch lange Zeit danach üblichen Ansicht, die Gestaltung einer literarischen Figur nach einem konkreten Vorbild sei unkünstlerisch, konstatieren, „daß der Rang eines Autors nicht vom Grad der sogenannten Originalität abhängt, dieser Phantomkategorie einer überlebten Germanistik.“<sup>16</sup> Mit dieser Aussage bekräftigt er nicht nur Thomas Manns eigene Auffassung, wonach das „Finden“ wichtiger sei als das „Erfinden“; er übt damit heftige Kritik an der Thomas-Mann-Forschung und einer Germanistik, die bislang weitgehend dieser Fehleinschätzung aufgesessen war. Wie SCHNEIDER gerade in Bezug auf Thomas Mann zutreffend schreibt,

[...] tut sich die Forschung gerade mit der Erschließung literarischer Figuren schwer; oft hinterläßt die Sekundärliteratur den Eindruck, als sei nicht ein Roman, in dem Menschen beschrieben werden, Gegenstand der Untersuchung gewesen, sondern eine Abhandlung, die einen theoretischen Diskurs verfolgt. Meist werden die Figuren eines Romans nicht als dargestellte Menschen, sondern lediglich als Problemträger analysiert, und das literaturwissenschaftliche Vorgehen, das oft genug Abstraktionshöhe mit Wissenschaftlichkeit gleichsetzt, verliert bei der theoretischen Erörterung des ‚Problems‘ schnell die gestaltete *Figur* aus dem Blick. Daß die literarische Figur mehr ist als der in sie eingegangene problematische Gehalt, mit dessen Hilfe sie profiliert wird, dafür fehlt vielen Untersuchungen der Sinn. Insbesondere die Thomas-Mann-Forschung hat gegenwärtig einen Stand erreicht, wo angesichts einer Vielzahl von philosophischen und psychoanalytischen Deutungen, von quellenkritischen Untersuchungen und Strukturanalysen der Erzähler und Menschendarsteller Thomas Mann neue Aufmerksamkeit verdient.<sup>17</sup>

Eben dies soll in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden – allerdings auf eine Weise, die SCHNEIDERS Kritik wörtlich nimmt und aus diesem Grund eine Umkehrung seiner Argumentation erforderlich macht: Gerade mit Hilfe dieser Vielzahl von Studien und Untersuchungen soll beleuchtet werden, wie der Menschendarsteller Thomas Manns seine Figuren so gestaltet hat, dass sie eine Funktion als Problemträger übernehmen können. Zumal im *Doktor Faustus*, wo die einzelnen Figuren durch Überfrachtung mit problematischen Gehalten

---

<sup>16</sup> Eckhard HEFTRICH: Vom höheren Abschreiben, in: HEFTRICH/ KOOPMANN (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen (1991), S. 1-20, hier S. 2.

<sup>17</sup> Wolfgang SCHNEIDER: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung. Frankfurt/M. 1999 (Thomas-Mann-Studien 19), S. 24f.

gefährdet zu sein scheinen, müssen Lebendigkeit und Individualität gesondert betrachtet werden, wenn der Roman nicht als theoretische Abhandlung und die Personen lediglich als Gedankenträger missverstanden werden sollen.

In keiner Weise kann und darf einer begrifflichen Beliebigkeit Tür und Tor geöffnet werden, die jedwede Anleihe eines Autors an die außerliterarische Wirklichkeit, zumal wenn es um die Gestaltung einer fiktiven Gestalt geht, mit der Kategorie „Porträt“ im schlimmsten Falle nicht erklärt, sondern schlicht durch Etikettierung bagatellisiert. Im Gegenteil soll und muss ein solches Instrument dazu dienen, eine genauere Untersuchung des Verhältnisses zwischen realen Vorbildern und literarischen Figuren möglich zu machen. Es kann, wird und darf im Übrigen nicht darum gehen, die Beschreibung von Porträts und anderen künstlerischen Werken in der Dichtung nachzuweisen. Verwendet Thomas Mann in einzelnen Fällen künstlerische Werke als Material zur Darstellung der äußeren Züge seiner Figuren, handelt es sich nicht um Beschreibungen von Porträts. So steht er kaum in der Tradition ekphratischer Literatur, da er die Bilder nur als Vorlagen benutzt, um seine Romanfiguren anschaulich werden zu lassen.

Der Versuch, den Begriff „Porträt“ aus der Kunstwissenschaft zu destillieren und auf die Literaturwissenschaft zu übertragen, kann nicht darin bestehen, bei der Gestaltung literarischer Figuren nach realen Vorbildern von einem abbildhaften Verhältnis zu sprechen. Wenn überhaupt, darf es nur darum gehen, ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen fiktivem Romanpersonal und außerliterarischer Wirklichkeit zu konstatieren, das dem der malerischen Praxis des Porträts entspricht.<sup>18</sup>

Gerade am Beispiel des *Doktor Faustus* mit seinem breiten Spektrum an Schnittstellen zwischen historischer Wirklichkeit und literarischer Fiktion insbesondere bei der Gestaltung des Romanpersonals drängt sich die Aufgabe auf, den Begriff „Porträt“ auszuweiten, ihn mit dem kunsttheoretischen in größtmögliche Deckung zu bringen und als neue Kategorie literaturwissenschaftlichen Arbeitens zu etablieren. Ergebnis einer solchen Arbeit wäre eine Poetik des literarischen Porträts, die nicht nur für das Verständnis des *Doktor Faustus* sowie seiner autobiographischen und

---

<sup>18</sup> Gleich zu Beginn soll etwaigen Vorwürfen, diese Arbeit gehe in methodischer Hinsicht allzu burschikos mit theoretischen Termini um und übertrage den Begriff „Porträt“ gewaltsam aus der Kunsttheorie in die Literaturwissenschaft, Wind aus den Segeln genommen werden. Es geht nicht darum, eine Analogie herzustellen, die etwa die prinzipielle Unvergleichlichkeit beider Medien außer Acht ließe. Wohl aber soll darauf hingewiesen werden, dass sich durchaus Parallelen feststellen lassen, was den Vorgang des Arbeitens nach Vorbildern betrifft, und dass gerade bei Thomas Mann nicht nur dieser Vorgang, sondern eben auch diese Parallele zum bewussten und bewusst gewollten Schaffensprozess gehört. Zum Verhältnis zwischen Literatur und Malerei siehe Gottfried WILLEMS: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 103) und Rolf Günter RENNER: *Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei*, in: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Hrsg. v. Peter V. Zima. Darmstadt 1995, S. 171-208.

kulturhistorischen Bezüge unverzichtbar wäre, sondern auch für das Verständnis anderer literarischer Werke von Nutzen sein könnte.

## 1.2 Porträt und Literatur

Aristoteles bezeichnete in seiner *Poetik* die Nachahmung als Grundbedingung der literarischen Schaffensweise: „Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: Er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.“<sup>19</sup> Ausführlich setzte er auseinander, wie sich *Poetik* und *Historie* hinsichtlich ihrer Art des Umgangs mit der Wirklichkeit unterscheiden:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch die Werke Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt. Das Besondere besteht in Fragen wie: was hat Alkibiades getan oder was ist ihm zugestoßen.<sup>20</sup>

Eine scheinbar banale, jedoch nicht zu vernachlässigende Tatsache ist, dass dem Gesicht als „pars pro toto“ der menschlichen Erscheinung eine enorme Wichtigkeit zukommt, da es als notwendige Bedingung eines Porträts angesehen werden muss. Über die weiteren essentiellen Voraussetzungen, die für die Klassifizierung eines Kunstwerkes als Porträt gegeben sein müssen, herrscht über zeitliche Grenzen hinweg weitgehendes Einverständnis. Nach DECKERTS Definition sei ein „Porträt“ die „abbildende Darstellung einer bestimmten Person mit höherem oder geringerem, mehr oder weniger stark erstrebtem und erreichtem Grad physiognomischer Ähnlichkeit; diese Darstellung sollte die Person nicht nur stellvertretend vergegenwärtigen, sondern möglichst auch ihr

---

<sup>19</sup> Aristoteles: *Poetik* [1450b]. Griechisch-Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 24f., hier zit. n.: Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 283f.

<sup>20</sup> Aristoteles: *Poetik* [1451b]. Griechisch-Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, S. 29, 31; hier zit. n.: Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 284.

Wesen verstehend deuten“.<sup>21</sup> Auch BURCKHARDT begriff in seiner Darstellung die Entwicklung des Porträts vorrangig als Geschichte der Ähnlichkeit, „des Vermögens und des Willens, dieselbe hervorzubringen“<sup>22</sup>. Nach seiner Darstellung galt laut dem Bericht von Theophrast schon bei wohlhabenden Athenern im 3. Jahrhundert v. Chr. die Aussage als übliches Kompliment, ein Porträt sei „ähnlich“.<sup>23</sup>

Eine allzu enge Bindung der Kategorie „Porträt“ an den Begriff des „Individuums“ in Hinblick auf den zeitgeschichtlichen Zusammenhang der Renaissance erweist sich insofern als problematisch, als die „Entdeckung des Individuums“ historisch vermutlich weiter zurückreicht.<sup>24</sup> Lassen sich deutliche Indizien aufweisen, dass das Individuum tatsächlich nicht erst von der Renaissance entdeckt wurde, entpuppte sich die Ineinssetzung der Kategorien Porträt und Individuum letztendlich als gängiges und griffiges Klischee.<sup>25</sup> Ebenso strittig wird damit auch eine weitere, nicht zu unterschätzende Grundbedingung des Porträts, die diese Gattung von allen anderen unterscheidet, nämlich „die von seinem Hersteller zweifelsfrei intendierte Beziehung zwischen dem Porträt und seinem menschlichen ‚Original‘“<sup>26</sup>. Demnach liege die unmittelbare Beziehung zwischen dem Dargestellten und seinem Porträt nicht erst in einer wie immer gearteten interpretatorischen Leistung des jeweiligen Betrachters begründet, sondern sei das Ergebnis der Intention des Porträtisten. Entsprechend wäre die vermeintliche Ehrlichkeit des

---

21 Hermann DECKERT: Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5 (1929), S. 261ff.

22 Jacob BURCKHARDT: Das Porträt in der Malerei. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898, S. 318.

23 Vgl. Jacob BURCKHARDT: Das Porträt in der Malerei. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898, S. 319.

24 Quasi in der Nachfolge BURCKHARDTS meint noch BOEHM, mit dem Verschwinden der Gattung „Porträt“ in der Moderne ginge auch das Verschwinden des „Individuums“ einher. Die sinnfällige Unterscheidung, die er in „Bildnis und Individuum“ zwischen *noch* bedeutungsbezogener und *schon* selbstbezogener Repräsentation vornimmt, ist aber letztendlich problematisch, da nicht nur unselbständige Bildnisse mit deutlichem Hervortreten von Individualität, sondern auch selbstständige Porträts mit starker Tendenz zur Idealisierung bekannt sind. (Gottfried BOEHM: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985).

25 Nach Luca Giuliani wäre das Porträt damit weitgehend unabhängig von einer quasi nur behaupteten originellen Individualität, sondern stattdessen weit eher kontextgebunden und geschichtlich bedingt. Wie Aaron Gurjewitsch vermutet und Horst Bredekamp in seiner Rezension bekräftigt, erkläre sich die Porträt-Häufigkeit in der Renaissance nicht aus der Tatsache, dass die Menschen in dieser Zeit ihr individuelles Selbst erst entdeckten, sondern in deutlichem Gegensatz vielmehr aus der historischen Situation, dass es als bedroht empfunden wurde. Vgl. Andreas KÖSTLER/ Ernst SEIDL (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 11ff.

26 Rudolf PREIMESBERGER u. a. (Hrsg.): Porträt. Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 17.

Modellporträts in Wahrheit möglicherweise nicht mehr als die subjektive Sicht des Künstlers.<sup>27</sup>

Dennoch ist auch durch den jeweiligen Betrachter die Zuordnung zur Gattung gesichert, da dieser jenseits gattungstheoretischer und -geschichtlicher Diskurse Porträts zweifelsfrei als solche erkennt. Unabhängig vom kulturellen Kontext und dem jeweiligen zeitgebundenen ästhetischen Rang eines Porträts sieht der Betrachter im Abbild einer bestimmten Person immer die Kategorie und den Begriff des „Porträts“ verwirklicht:

Kein Individuum kann durch schöpferische Darstellung objektiv wiedergegeben werden, aber die Darstellung kann derart sein, daß die erdeutete Individualität von Jedem erfahren wird, so heftig und unmittelbar erfahren, daß die individuelle Person unmittelbar vergegenwärtigt ist. Jedes Werk, das dies erreicht, ist ein Porträt. Ein anderes Kriterium für das Porträtsein eines Kunstwerkes und damit auch für die Porträtähnlichkeit gibt es nicht.<sup>28</sup>

Dem Problem der Ähnlichkeit wurde in Zeiten des Einsatzes von photographischen Vorlagen seitens der Künstler sehr souverän begegnet. Für den Fall, dass letzten Endes die Ausführung des Gemäldes doch nicht den Wünschen oder Erwartungen des Porträtierten entsprach, rettete das gesellschaftliche Ansehen den Maler, indem er seinem Modell selbstsicher entgegensetzen konnte: „Ich sehe Sie so!“<sup>29</sup> Das Postulat der Ähnlichkeit mit dem gegebenen Vorbild konkurriert also nicht nur mit dem künstlerischen Anspruch, sondern auch mit dem individuellen Ausdruckswillen des Malers. Noch deutlicher wird dies in einer Aussage Max Liebermanns, der laut Überlieferung einem unzufriedenen Modell gegenüber geäußert haben soll: „Das ist ähnlicher als Sie selbst.“<sup>30</sup> Die ästhetisch-philosophische Vorarbeit für eine solche Sichtweise hatte Hegel geleistet, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* über die Kunst der Porträtmalerei meinte: „Gelingt dies vollkommen, so kann man sagen, solch ein Porträt sei gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher als das wirkliche Individuum selbst.“<sup>31</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich diese Auffassung jedoch grundlegend geändert. Simmel sieht in seiner *Ästhetik des Porträts* nicht länger den Modus

<sup>27</sup> Vgl. Ernst BUSCHOR: *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden.* München 1960, S. 15f.

<sup>28</sup> Hermann DECKERT: *Zum Begriff des Porträts,* in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), S. 277.

<sup>29</sup> Vgl. Winfried RANKE: *Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst.* Köln 1986, S. 153.

<sup>30</sup> Nicht ermittelt. Thomas Mann erwähnt die Aussage in seiner *Entstehung des Doktor Faustus*. Dort lautet der entsprechende Passus: „Auf geistige, steigende Art nach der Natur zu arbeiten, ist das Allervergnüglichsste, und der Klage über Unähnlichkeit würde ich schon, wie Liebermann, mit der Antwort begegnen können: ‚Das ist ähnlicher als Sie selbst!‘“ (GW XI, 279f.)

<sup>31</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* Bd. 3, in: *Werke in 20 Bänden.* Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. K. M. Michel. Frankfurt/M. 1990, Bd. 15, S. 102ff.

der Ähnlichkeit als entscheidend an und konstatiert nüchtern, das Referenzverhältnis auf wirkliche Personen sei durchschnitten.<sup>32</sup> Ihm zufolge sei die Ähnlichkeit im Sinne des Verhältnisses von Urbild zu Abbild aufgelöst, da ein Bildnis nicht an einen Betrachter gebunden sei, der eine bestimmte Person als Modell des jeweiligen Porträts bestimmen könne. Ziel der Anschauung eines Porträts wäre nicht die Identifizierung der porträtierten Person, sondern vielmehr die Identifikation des Betrachters mit dem Abbild. Auch Schlosser verwendet in seinem *Gespräch von der Bildniskunst* bewusst nicht den Ausdruck „darstellen“, weil dieser seiner Auffassung nach an ein Konzept der Repräsentation gebunden sei, sondern gebraucht stattdessen das Verbum „vorstellen“, das die imaginative Kraft des Bildes hervorheben soll.<sup>33</sup> Laut Gadamer sei eine rein historisch orientierte Methode schon deshalb fragwürdig, da dadurch das Bildnis in Partikularitäten zerfalle. An die kunsthistorische Forschung, deren Aufgabe sich in der Identifizierung des Dargestellten zu erschöpfen scheint und ein Bild so lediglich als „historisches Dokument“ begreift, richtet er den Vorwurf, dass so der Anspruch des Kunstwerkes untergraben wird, der in die Gegenwart des Betrachters hineinreicht.<sup>34</sup> Trotz aller vorgebrachten Zweifel darf die Tatsache, dass der Betrachter im einzelnen Fall eindeutig die Identität des Dargestellten erkennt, als eine der grundlegendsten Bedingungen für das Vorhandensein eines Porträts gelten. Dabei kann sowohl das Merkmal der Ähnlichkeit die Evidenz des Bildnisses schaffen, als auch eine Inschrift die Identifikation erleichtern.<sup>35</sup> Ist sich der Betrachter sicher, *wen* er vor sich hat, weiß er auch, *was* er vor sich hat. Er sieht ein Kunstwerk der Gattung „Porträt“ und gebraucht zu dessen Beschreibung die Kategorie „Porträt“.<sup>36</sup> Entscheidend für den Gebrauch des Begriffs „Porträt“ ist

---

<sup>32</sup> Georg Simmel: Ästhetik des Porträts, in: Ders.: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Hamburg 1990, S. 227ff. Wie LOHMANN-SIEMS in ihrem Überblick über „Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur“ schreibt, sei generell die Porträt-Ähnlichkeit im 20. Jahrhundert nicht mehr das Hauptkriterium für das Porträt. (Vgl. Isa LOHMANN-SIEMS: Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur. Hamburg 1972, S. 137).

<sup>33</sup> Julius von Schlosser: Gespräch von der Bildniskunst, in: Ders.: Präludien. Berlin 1927, S. 227-228, 231-232.

<sup>34</sup> Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1990 (1. Auflage 1960), S. 149ff.

<sup>35</sup> Kann in der Malerei die Bindung des Begriffs „Porträt“ an die Darstellung eines einzelnen, identifizierbaren Menschen nicht nur durch Wiedererkennbarkeit des Dargestellten erfolgen, sondern auch durch das Medium der Sprache und das konkrete Mittel der Benennung verstärkt werden oder erst möglich gemacht werden, ist auch in der Literatur die Denomination eine Möglichkeit, auf ein reales Vorbild einer Romanfigur zu verweisen. Dabei sollte allerdings nicht vergessen werden, dass eine solche Namensgebung eher assoziativen Charakter hat und keineswegs eine Identität des Dargestellten mit dem Träger des gleichen oder eines ähnlichen Namens behauptet werden soll, wenn es sich nicht explizit um den Fall einer Monographie oder Biographie handelt.

<sup>36</sup> Entscheidend ist weniger, dass er sich sicher sein muss, eine eindeutig identifizierbare Person vor sich zu haben, die er namentlich benennen oder gar persönlich kennen könnte – es

also weniger eine Definition, der allgemeine kunsttheoretische Erwägungen zum Verhältnis von Kunstwerk und dargestellter Wirklichkeit zugrunde liegen, sondern vielmehr die Intention des Künstlers, sein Bildnis einer bestimmten Person absichtsvoll so zu gestalten, dass der Betrachter die Ähnlichkeitsbeziehung erkennen kann. Ein weiteres entscheidendes Kriterium ist die Bereitschaft, Fähigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der der Betrachter angesichts eines solchen Bildnisses die Kategorie „Porträt“ zur Unterscheidung von anderen Bildgattungen verwendet.

Auf Literatur bezogen, könnte dieser Argumentation zufolge eigentlich nur von „Kryptoporträts“ die Rede sein und der kunstgeschichtliche Terminus „Porträt“ nur mit Einschränkung übertragen werden, da bei der literarischen Darstellung von Personen weit eher als in der bildenden Kunst Assoziationen und Deutungsspielräume geschaffen werden. Zudem ist der Begriff „Porträt“ in der Literaturwissenschaft zunächst eng definiert: Sein Gebrauch beschränkt sich auf Monographien und sonstige dichterische Annäherungen an historische oder zeitgenössische Persönlichkeiten.<sup>37</sup> Er wird andererseits aber auch einigermaßen bedenkenlos und undifferenziert immer dann gebraucht, wenn es um die Verwendung realer Personen als Vorbilder für fiktive Romangestalten geht.

In grundsätzlichem Unterschied zur Malerei oder zur bildenden Kunst kann in der Literatur von „Modellen“ nur insofern die Rede sein, als diese als Vorbilder gedient haben. Demgegenüber ist aber nicht oder nur in den allerwenigsten Fällen anzunehmen, dass Personen „Modell gesessen“ haben, das heißt sich überhaupt über die Tatsache ihrer Porträrierung bewusst waren, geschweige denn sich freiwillig zur Verfügung gestellt haben. Ebenso wenig handelt es sich im Falle historischer Persönlichkeiten um eine Schilderung, die das charakterliche Profil des jeweiligen Vorbilds wiedergeben will – statt dessen eher charakteristische Züge. In diesem Sinne ist die Einschränkung, die der Begriff „Kryptoporträt“ vornimmt, indem er von einer Form der verschlüsselten Darstellung ausgeht, die auf die Unkenntnis des Vorbilds abzielt, richtig, aber überflüssig.

Dennoch setzt die Verwendung des Begriffs „Porträt“ in der literaturwissenschaftlichen Forschung die Berücksichtigung verschiedener Kriterien voraus, die sowohl aus kunsttheoretischen Erörterungen über die Gattung wie aus konkreten Beispielen aus der künstlerischen Praxis gewonnen werden können. Sie alle zusammen bilden den Maßstab, an dem die Kategorie „Porträt“ für die Anwendung auf literarische Phänomene definiert und überprüft werden muss. So ist ungeachtet der Frage, ob die Entstehung der Gattung

---

genügt das Bewusstsein, dass es sich um keine fiktive Erfindung physiognomischer Züge seitens des Künstlers, sondern um eine reale Person handelt, die das Urbild für das jeweilige Abbild abgab.

<sup>37</sup> Die enge Definition und einseitige Bedeutung des Begriffs „Porträt“, wie er in der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang gebraucht wurde, hat dazu geführt, dass unter ihm lediglich die „Charakterschilderung einer historischen Persönlichkeit in literarischer Form“ verstanden wurde, wie WILPERT in seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ schreibt. (Gero von WILPERT: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989). Er nennt dafür als Beispiele lediglich Sainte-Beuve, Stefan Zweig und Ernst Robert Curtius.

Porträt nun wirklich zeitlich mit der Entwicklung eines Begriffs von Individualität zusammenfällt, die wechselseitige Abhängigkeit beider als Tatsache anzusehen. Daraus ergibt sich, dass die Gestaltung eines Porträts durch den Künstler in allen Fällen einen Verweis auf die Individualität des Menschen beinhaltet.<sup>38</sup>

Die gleichzeitige Durchlässigkeit der Gattung Porträt für außerkünstlerische Inhalte bietet dem Künstler die Möglichkeit, durch die Art der Gestaltung Aussagen über das Umfeld der dargestellten Person zu transportieren.<sup>39</sup> Gesellschaftliche Rahmenbedingungen geraten so ins Blickfeld, die je nach dem Grad, in dem die Person als Individuum handelnd in die Geschichte eingreift, als tragendes Element die Kategorie Porträt begründen. Dabei schöpft der Künstler aus einem Reichtum an Varianten der ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel. Trotz der Beschränkung auf das menschliche Antlitz hat er mannigfaltige Möglichkeiten, seine Intention deutlich und das Porträt zum Ausdruck nicht zuletzt seines künstlerischen Selbstverständnisses zu machen.

Für den Gebrauch der Kategorie „Porträt“ im Unterschied zu anderen Begriffen spricht also die Möglichkeit, mit seiner Hilfe umfassend alle Elemente zu beschreiben, die zur Atmosphäre, zur Authentizität oder zur inhaltlichen Substanz eines Werkes beigetragen haben, sofern sie auf der bildlichen Ebene mit Hilfe von Vorbildern erarbeitet oder gestaltet sind. Dagegen spricht die Versuchung, unter dem Begriff Material alles zu subsumieren, was der Künstler, Dichter oder Schriftsteller in der Wirklichkeit vorfindet. Eine weitere Schwierigkeit besteht sicherlich darin, dass man bei der Gestaltung einer literarischen Figur nach einem Vorbild – sei sie nach seinem Äußeren, seinem Charakter oder durch Denomination auch noch so deutlich nach dem Modell gestaltet – schwerlich sagen kann, die Figur sei ein Porträt einer bestimmten

---

<sup>38</sup> Laut GALLE lasse sich dies „schon an dem Umstand ablesen [...], daß die Umwälzung und Neubegründung der Porträtarbeit auch eine weitreichende Krise der kulturellen Identität signalisiert und also über ihren unmittelbaren Gegenstand weit hinausweist.“ Über das literarische Porträt fügt er mit Bezug auf die Personendarstellung bei Balzac hinzu: „Die solcherart als ‚realistisch‘ inszenierte Präsentation erreicht jedenfalls eine Wirkung, in der die ‚Ähnlichkeit‘ der dargestellten Personen – verstanden als individuelle Identifizierbarkeit – sich gleichsam aufdrängt. Und diese ‚Ähnlichkeit‘ wird durch die mitgeführte Teilhabe an einem Allgemeinen, auf das verwiesen wird, gerade nicht konterkariert.“ (Roland GALLE: *Jenseits von Ideal und Ähnlichkeit. Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne*, in: *Essener Unikate* 14 (2000), S. 46-56, hier S. 50).

<sup>39</sup> REINLE hebt in seiner Darstellung über „Das stellvertretende Bildnis“ ausdrücklich den funktionellen Charakter der Gattung hervor. (Vgl. Adolf REINLE: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich, München 1984). Tatsächlich muss das Porträt nicht nur wegen seiner Abhängigkeit von Auftrag oder Einverständnis des Dargestellten immer unter funktionalen Gesichtspunkten betrachtet werden. Eine solche Sichtweise kann jedoch in der Literatur kaum Anwendung finden, da von einer wie auch immer gearteten Absprache zwischen Autor und Modell kaum die Rede sein kann. Mithin kann von einem Modellstudium nur in Bezug auf die Rezeption durch den Künstler, nicht aber hinsichtlich der Kenntnis seitens des verwendeten Vorbilds gesprochen werden. Insofern muss hier das Kriterium der Funktionalität allein auf der Ebene der Wirkung lokalisiert werden, die der Schriftsteller mit seiner Orientierung an Modellen beabsichtigte.

Person, da das Kriterium der Ähnlichkeit bei der Beschreibung durch Worte nur eingeschränkt angewandt werden kann.<sup>40</sup>

Trotzdem kann der Begriff „Porträt“ gebraucht werden, wann immer ein Autor zur Gestaltung seiner Figuren auf reale Vorbilder – gleich ob historischer oder zeitgenössischer Persönlichkeiten – zurückgreift. Wegen der Vielzahl der Fälle trifft dies in besonderem Maße auf Thomas Mann zu, an dessen *Doktor Faustus* die Anwendung des Begriffs erprobt wird. Thomas Mann gestaltet in seinem Roman durch die Verwendung des Porträts die „Aufhebung des Prinzips der Individuation, der Unwissenheit eines Ichs von einem anderen“ (Nb II, 202f.)<sup>41</sup> und illustriert dadurch die Aufhebung der Idee des Individuums an der Schwelle zur Moderne.

### 1.3 Forschung und Fragen

Abgesehen von ALBERTS' früher Schrift „Thomas Mann und sein Beruf“<sup>42</sup> aus dem Jahr 1913, in der die Verwendung von Vorbildern im Werk anhand der *Buddenbrooks* und vor allem am Beispiel der Figur des Christian scharf kritisiert wird,<sup>43</sup> stammt eine der ersten umfassenden Darstellungen von PETER, der 1929 „Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst“ untersuchte, dabei jedoch keinen Bezug auf die jeweiligen Vorbilder nahm, die die Charakterisierung der Figuren bei Thomas Mann zum großen Teil erst ermöglichen.<sup>44</sup>

Im Fall des *Doktor Faustus* wurde schon unmittelbar nach Erscheinen des Romans über die verschiedenen Vorbilder und Wirklichkeitsbezüge spekuliert und seitdem anhaltend diskutiert. Während eine breite Öffentlichkeit wie schon bei den *Buddenbrooks* die „Entschlüsselungen“ verfolgte, wurden auch bereits in den ersten Rezensionen die wichtigsten Modelle identifiziert. In der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur wurde das Thema jedoch fast stiefmütterlich, also nur beiläufig oder summarisch behandelt,<sup>45</sup> was gerade für

---

<sup>40</sup> In ähnlicher Weise ist dies aber selbst in der Malerei oder Plastik so, indem ja auch im Falle eines anonymen Bildnisses, etwa ein „Porträt eines Bauern“, der Begriff „Porträt“ ohne Umstände angewandt wird – unabhängig davon, wer oder was auch immer durch Anschauung konkreter Personen zustande gekommen ist, wenn auch nicht unter Verwendung eines konkreten Modells. Selbst wenn also die Übertragung des Begriffs Porträt in die literaturwissenschaftliche Erforschung der Verwendung von Vorbildern bei der Gestaltung von Figuren nur so funktioniert, dass man etwa sagen könnte, Leverkühn sei das Porträt eines Künstlers und eines der Vorbilder im bildlichen Sinn sei Nietzsche, so wäre damit schon etwas gewonnen, aber nichts verloren.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.5.3 und Kap. 7.

<sup>42</sup> Wilhelm ALBERTS: *Thomas Mann und sein Beruf*. Leipzig 1913.

<sup>43</sup> Zu ALBERTS' Schrift siehe vor allem Kap. 2.1 und 2.2.

<sup>44</sup> Hans-Armin PETER: *Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst*. Bern 1929 (Sprache und Dichtung 43).

<sup>45</sup> So beispielsweise bei Hans MAYER: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*. Frankfurt/M. 1980.

den *Doktor Faustus*, der eine Fülle von Porträts enthält, einen eklatanten Mangel darstellt. Bestenfalls im Rahmen von Einzeluntersuchungen zu verschiedenen Aspekten des Werkes wurde vereinzelt auf Beziehungen zu Vorbildern hingewiesen, die sinnstiftend den Roman konstituieren.<sup>46</sup> Für die Forschung grundlegend wurden zunächst die beiden Arbeiten von BERGSTEN über „Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans“<sup>47</sup> von 1963 und von VOSS über „Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten“<sup>48</sup> von 1975.

Vor diesem Hintergrund konnte WYSLING 1975 in seiner Dokumentation den Zusammenhang von „Bild und Text bei Thomas Mann“ aufzeigen und darauf hinweisen, dass dieser nicht nur Figuren, Szenerien und selbst kleinste Details nach Bildvorlagen gestaltet hat. WYSLING konnte dementsprechend feststellen, dass die Affinität zu Vorlagen bei Thomas Mann eine Konstante seines literarischen Werks ist.<sup>49</sup> Nur wenig später bemerkte er in seinem Aufsatz über „Thomas Manns Deskriptionstechnik“ von 1976 mit einigem Recht, „daß Thomas Mann wirklichkeitshungrig Dinge und Menschen an sich rafft, um dem Werk Authentizität und Dingreichtum zu sichern, und daß er gleichzeitig die bezaubernde, schillernde Mannigfaltigkeit des Geschehens als Schauspiel nimmt“.<sup>50</sup> Als konstitutives Merkmal seines Schaffens darf dies gelten, auch wenn Thomas Mann in einem Brief an Heidi Heimann vom 18.7.1941 einräumt: „Die Quellen-Vorbilder und visuellen Anhalte, die mir bei meiner Arbeit dienen, vergesse ich oder verdränge ich merkwürdig schnell, so daß ich sehr bald beim besten Willen keine Auskunft mehr darüber zu geben weiß.“ (DüD II, 238) WYSLING nennt in seiner Einleitung zu „Bild und Text bei Thomas Mann“ zwei wesentliche Funktionen, die Bildvorlagen im Entstehungsprozess der Werke Thomas Manns hätten: Sie dienten einerseits zur Realisation, andererseits zur Komposition des Kunstwerks.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> So sehr es der Titel suggerieren mag, geht es THEWS in seiner Arbeit „Figuren und Modelle“ keineswegs um das Verhältnis der gestalteten Romanfiguren zu deren Vorbildern. Vielmehr untersucht er stattdessen – wie bereits der Untertitel unmissverständlich klarstellt – „rechts- und staatstheoretische Aspekte“ und beschränkt sich weitgehend auf den „Zauberberg“, so dass seine Arbeit nichts zum Thema Porträt und schon gar nicht zum „Doktor Faustus“ beitragen kann. (Michael THEWS: *Figuren & Modelle. Rechts- und staatstheoretische Aspekte in Thomas Mann „Der Zauberberg“*. Frankfurt/M. u. a. 1980).

<sup>47</sup> Gunilla BERGSTEN: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Tübingen 1963 (*Studia Litteraria Upsaliensia* 3).

<sup>48</sup> Lieselotte VOSS: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*. Tübingen 1975 (*Studien zur Deutschen Literatur* 39).

<sup>49</sup> Vgl. Hans WYSLING (Hrsg. zus. m. Yvonne SCHMIDLIN): *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*. Bern, München 1975, S. 23f.

<sup>50</sup> Hans WYSLING: *Thomas Manns Deskriptionstechnik*, in: Ders.: *Thomas Mann heute*. Sieben Vorträge. Bern, München 1976, S. 83.

<sup>51</sup> Die eigentliche Untersuchung von Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst setzte jedoch erst später ein, so dass Beziehungen zu einzelnen Künstlern erst in den letzten 15

Auch DIECKMANN unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Arten, in denen sich Thomas Manns Verhältnis gegenüber bildender Kunst manifestiert: Zum einen assoziativ-intellektuell, indem er die Gestalt der anderen Kunst in die eigene Problematik integriert; zum anderen praktisch-künstlerisch, indem er die bildende Kunst als Materialfundus begreift, den er episch gestaltet.<sup>52</sup> KRUFF konstatiert dabei eine Zunahme im Verlauf der künstlerischen Entwicklung Thomas Manns: „Die Rolle bildkünstlerischer Vorlagen wird im Spätwerk Thomas Manns immer mehr im Dienste seiner Deskriptionstechnik instrumentalisiert. [...] Diese Beschreibung folgt mit intendierter Durchschaubarkeit ...“<sup>53</sup> Demgegenüber vertritt HEFTRICH in seiner umfassenden Arbeit „Vom Verfall zur Apokalypse“<sup>54</sup> von 1982 die Ansicht, dass die oberflächlichen Berührungspunkte zwischen literarischer Fiktion und außerliterarischer Wirklichkeit nicht überzubewerten seien. Er warnt ausdrücklich vor „biographischer Kriminalistik“<sup>55</sup>, die durch allzu beflissene Aufspürung autobiographischer Details die Forschung zur „Quellenhuberei entarten“ ließe. Stattdessen schlägt er vor, den *Doktor Faustus* als „radikale Autobiographie“ Thomas Manns zu lesen, in der dieser nicht nur Stufen seiner eigenen geistigen Entwicklung, sondern auch sein gesamtes künstlerisches Selbstverständnis skizziert habe. In diesem Sinne sei Thomas Manns eigene Einschätzung, er hätte mit dem Roman ein „radikales Bekenntnisbuch“ geschrieben und der Öffentlichkeit vorgelegt, nicht auf der Ebene zu verstehen, dass hier intime Einsichten in das Privatleben vermittelt werden sollten; vielmehr handele es sich um das Bekenntnis Thomas Manns zu einer bestimmten Form der künstlerischen Produktion.

---

Jahren nachgewiesen wurden. So lang anhaltend und populär die Arbeiten zu Thomas Manns Zugang zu Künstlern insbesondere aus dem Bereich der Musik waren, verblüfft diese Verspätung zunächst, kann jedoch aufgrund seiner eigenen Aussagen über sein Verhältnis zur Außenwelt nicht wirklich überraschen.

<sup>52</sup> Friedrich DIECKMANN: *Bildbegleitungen eines Dichterlebens. Bildende Künstler um Thomas Mann*, in: Ders.: *Streifzüge, Aufsätze und Kritiken*. Berlin, Weimar 1977, S. 211-253, 356-357. Seiner Auffassung nach trafen diese Sphären im *Doktor Faustus* zusammen, indem nicht nur der Held die Komposition seines Oratorium „*Apocalipsis cum figuris*“ an der Dürerschen Holzschnittfolge orientiert, sondern auch der Autor einzelne Figuren nach dem Vorbild von Bildnissen des Malers gestaltet (vgl. DIECKMANN, ebd., S. 213). Zu den Bildvorlagen im *Doktor Faustus* vgl. ausführlich Kapitel 6.3.2.

<sup>53</sup> Hanno-Walter KRUFF: *Meine skandalöse Unbildung. Über Thomas Manns (Un-)Verhältnis zur bildenden Kunst*, in: *Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens*. München 1988, S. 371-380, hier S. 378f.

<sup>54</sup> Eckhard HEFTRICH: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 173-288.

<sup>55</sup> Siehe hier und im Folgenden Eckhard HEFTRICH: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Band II. Frankfurt/M. 1982, S. 85.

Auch SCHÄFERMEYER, der 1983 in seiner Arbeit über „Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman ‚Doktor Faustus‘“<sup>56</sup> die Verwendung verschiedener Details aus Leben und Umfeld Nietzsches für einzelne Romanfiguren untersucht hatte, hebt hervor, dass es nicht auf lebensgeschichtliche Analogien ankäme, und versucht den Roman gänzlich von einem autobiographischem Gehalt freizusprechen, indem er speziell der Figur des Erzählers Zeitblom weitgehende Autonomie zugesteht. HILGERS hingegen versuchte 1994 in seiner Studie „Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus“<sup>57</sup> vor allem im Umfeld Nietzsches Vorbilder zu identifizieren. Dabei versäumte er jedoch nicht darauf hinzuweisen, dass in die Gestaltung der Figur des Chronisten Züge von Nietzsche selbst sowie autobiographische Elemente von Thomas Mann eingeflossen sind, und bestätigt somit noch einmal den Umstand, dass die Figuren nach unterschiedlichen Modellen gestaltet und aus verschiedenen Vorbildern zusammengesetzt und -montiert sind. Spätestens seitdem sind die Zeiten vorbei, in denen mit dem Hinweis auf „Thomas Manns Biograph“ nur ein einziger gemeint sowie überhaupt für seine Romanfiguren eindeutige Vorbilder ausfindig gemacht werden konnten.

Die beiden umfangreichen Biographien von PRATER<sup>58</sup> und HARPPRECHT<sup>59</sup>, die beide im Jahre 1995 pünktlich zu Thomas Manns 120. Geburts- bzw. 40. Todesjahr erschienen, verorten den *Doktor Faustus* im Spannungsfeld von tagespolitischen Anforderungen und Rückschau haltender Selbstvergewisserung. Bilden diese Koordinaten unzweifelhaft das Grundgerüst für ein an gesellschaftlichen Rahmenbedingungen orientiertes Verständnis des Romans, tragen beide Autoren, der Intention einer Biographie gemäß, wenig zur Klärung der poetologischen Konzeption von Thomas Manns *Doktor Faustus* bei. ELSAGHE findet sehr kritische Worte über die

[...] biographischen Verfahrensweisen [...], welche die Thomas-Mann-Forschung und -Rezeption nach Ausweis nur schon der in den letzten fünf Jahren neu erschienenen Biographien zu einem sehr erheblichen Teil noch immer beherrschen. Auch wo es nicht um die Person des Autors, sondern um seine Texte geht, ist seit den zeitgenössischen ‚Schlüsseln‘ zu den *Buddenbrooks* die Identifikation von biographischen und intertextuellen ‚Modellen‘, von ‚Vorbildern‘ und ‚Quellen‘, um einen problematischen und suggestiven, aber nun einmal etablierten Jargon zu übernehmen, oft genug ultima ratio dieser Rezeption und Forschung geblieben, obgleich

---

<sup>56</sup> Michael SCHÄFERMEYER: Thomas Mann. Die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman ‚Doktor Faustus‘. Frankfurt/M., Bern, New York 1983 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 4).

<sup>57</sup> Hans HILGERS: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften I/1500).

<sup>58</sup> Donald A. PRATER: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. München 1995.

<sup>59</sup> Klaus HARPPRECHT: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1995.

nicht wenige jener ersten ‚Entschlüsselungen‘ nach wie vor kontrovers sind und daran allein bereits die Grenzen sichtbar werden, auf die das Interesse an ‚Modellen‘ schon innerhalb seiner eigenen Voraussetzungen stößt.<sup>60</sup>

Dem ist zu entgegenen, dass sich nicht nur nach Ausweis der Aussagen Thomas Manns selbst – sowohl in seinen Texten, als auch in Schriften, in denen er sich über seine eigene Person äußert – , sondern auch bei der Untersuchung seines Werks deutlich wird, dass die Untersuchung von Modellen, Vorbildern und Quellen unverzichtbar ist für die Erhellung von Motivzusammenhängen, Themen und Inhalten seiner Romane.<sup>61</sup>

In ihrer Arbeit „Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘“<sup>62</sup> von 1996 geht SAARILUOMA der Bedeutung der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches für die thematische Struktur und die inhaltlichen Grundlagen des Romans nach und erläutert, dass der Ausdruck „Montage-Technik“, den Thomas Mann selbst zur Beschreibung seines literarischen Verfahrens verwandte, für seine Art des Zitierens und Montierens der unterschiedlichsten Quellen und Vorbilder unzureichend wäre. Sie stellt fest, dass die Selbstkommentare bei der Interpretation seiner Werke keineswegs überbewertet werden dürften, es aber auch keine dezidierten theoretischen Stellungnahmen über seine Romankunst gäbe. So wäre ein poetologischer Standpunkt Thomas Manns möglicherweise erst aus einer systematischen Untersuchung seiner verstreuten Aussagen über künstlerische Produktion sowie seiner eigenen literarischen Verfahrensweise zu gewinnen.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Yahya A. ELSAGHE: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das „Deutsche“. München 2000, S. 23f.

<sup>61</sup> Den Gegenbeweis tritt auch ELSAGHE nicht an. Sicher sind die „Entschlüsselungen“ kontrovers, aber so sind sie zum einen von Seiten des Autors auch (mit-)gemeint, zum anderen beeinträchtigt dies nicht die Wirksamkeit, die durch die Verwendung von Modellen durch Thomas Mann angestrebt ist. ELSAGHE schreibt weiter: „Bei einem anderen als einem positivistisch beschränkten Interesse an weiter nicht reflektierten ‚Fakten‘ sind mit identifizierten ‚Modellen‘ keine Antworten gegeben, sondern erst die eigentlichen Fragen gestellt: warum gerade dieses und kein anderes ‚Modell‘ herangezogen, was an ihm überhellt, was ausgeblendet, wie es im ganzen verformt, entstellt oder suppliert wurde. [...] An den biographischen wie den literarischen ‚Modellen‘, mit anderen Worten, müssen jenseits des positivistischen Selbstzwecks ihrer Identifikation die Motive ihrer jeweiligen Wahrnehmung und gerade ihre Differenzen zur jeweiligen literarischen Verarbeitung interessieren.“ (ELSA GHE, ebd., S. 23f.). Damit wiederum hat ELSAGHE unzweifelhaft Recht. Genau das ist ja an dieser Stelle auch der Fall.

<sup>62</sup> Liisa SAARILUOMA: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 86).

<sup>63</sup> Versuche, Thomas Manns ästhetische Ansichten zu einem systematischen Ganzen zusammenzufügen, unternahm Samuel SZEMERE: Kunst und Humanität. Eine Studie über Thomas Manns ästhetische Ansichten. Berlin 1966; Ernst NÜNDEL: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 122) sowie Viktor ZMEGAC: Bemerkungen zu einigen poetologischen Texten Thomas Manns, in: BRANDT/ KAUFMANN (Hrsg.): Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche (1978), S. 191-198. Die Verwendung von Vorbildern und Modellen behandeln sie jedoch nicht.