

# LITERATURWISSENSCHAFTLICHES JAHRBUCH

NEUE FOLGE, BEGRÜNDET VON HERMANN KUNISCH  
IM AUFTRAGE DER GÖRRES-GESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON  
THEODOR BERCHEM, VOLKER KAPP, FRANZ LINK  
KURT MÜLLER, RUPRECHT WIMMER, ALOIS WOLF

ZWEIUNDVIERZIGSTER BAND

2001



DUNCKER & HUMBLLOT · BERLIN

## Dante, deutscher Dante und die Selbstbehauptung gegen das Nationalgedicht in Thomas Manns *Doktor Faustus*

Von *Stefan Matuschek*

Zum bürgerlichen Haushalt, weiß man, gehören gute Bücher. Selbstverständlich gehören sie deshalb auch zu dem des Ehepaars Institoris, das in Thomas Manns *Doktor Faustus* das Exempel bildungsbürgerlichen Niedergangs abgibt. Dessen Wohnung, das »Musterbild eines Heims deutschen Kultur-Bürger-tums« (440)<sup>1</sup>, beschreibt der Roman als bloße Staffage um die politische und psychische Zerrüttung ihrer Bewohner. Die »guten Bücher«, die man bei den Institoris »überall, im Wohn-, Empfangs- und Herrenzimmer, aufgestellt fand« (440), stehen deshalb im Romantext in Anführungszeichen, nicht um sie selbst, sondern um den Bezug ihrer Besitzer zu ihnen als Phrase zu kennzeichnen. »Gut« bedeutet hier den dekorativen Schauwert, so daß auch die Inhaltsangabe auf Möblierung deutet: Es sei »gediegen Bildungsmäßiges« (440). Denkt man an das Bildungsmäßige, das Titel und Motto des *Faustus*-Romans aufrufen, an Goethes *Faust* und Dantes *Divina Commedia*, und hält man sich an die »guten Bücher«, die das Lesepublikum dieses Romans aus seiner Vorkriegs-Bürgerlichkeit kennen kann, so ragen zwei Exemplare heraus. Zwei Prachtbände, großformatig die anspruchsvollsten Repräsentationsbedürfnisse befriedigend, zwei bedeutende Werke zu bedeutendem Anlaß neu ediert. Das eine, aus dem Jahr 1932, ist die »100-Jahrausgabe« von Goethes *Faust*<sup>2</sup>, das andere, 1938, eine »Erinnerungsausgabe« von Dantes *Divina Commedia*<sup>3</sup>. Beide Werke erscheinen im Askanischen Verlag, Berlin, in gleicher Ausstattung, beide mit einer sehr langen, sehr reich bebilderten Einleitung des durch viele publikumsorientierte Bildungsbücher bekannten Kunst- und Kulturhistorikers Max von Boehn: ein

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe: Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hg. Peter de Mendelssohn (Frankfurt a. M. 1980). Die Zitate werden unmittelbar im Text durch die Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>2</sup> Goethe, *Faust*, mit einer Einleitung von Max von Boehn, 100-Jahrausgabe (Berlin 1932).

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Die Goettliche Komoedie*, übersetzt von Karl Witte, mit einer Einleitung von Max von Boehn (Berlin 1938).

schmuckes, gewichtiges Zwillingsspaar für den kultur-bürgerlichen Bücher-schrank. Der Publikationsanlaß des ersten ist mit der 100-Jahr-Feier von Goethes Todestag und damit auch der postumen Erstveröffentlichung von *Faust II* gleich verständlich, der des zweiten muß aus einer zeitgenössischen Rezension rekonstruiert werden, weil das zugehörige »feierliche Widmungsblatt im Zweifarbendruck«, das den Anlaß angibt, in den heute zugänglichen Exemplaren fehlt. »Dieser Druck der Goettlichen Komoedie«, referiert die Rezension im *Deutschen Dante-Jahrbuch* 1939 das heute verschwundene Widmungsblatt, »wurde veranstaltet zu Ehren des Schöpfers des faschistischen Italien Benito Mussolini im ewig denkwürdigen Jahre 1938 der Schaffung des großdeutschen Reiches und des Besuches Adolf Hitlers in Rom als einmalige Erinnerungsausgabe im Zeichen der Deutsch-Italienischen Freundschaft.«<sup>4</sup> In der Ausgabe selbst feiert eine der Boehnschen noch vorgestellte kürzere Einleitung, daß die Deutschen eine außerhalb Italiens einzigartige Begeisterung für die *Göttliche Komödie* zeigen. Als Grund dafür gilt – das ist ein zeitgenössisch gängiges und prominent etabliertes Urteil – ihre »Verwandtschaft« mit Goethes *Faust*.<sup>5</sup> Bei seinem Staatsbesuch in Rom 1938 hat Hitler Mussolini diese Ausgabe überreicht.<sup>6</sup>

Die beiden Prachtbände sind keine spezifischen Quellen für Thomas Mann. Doch sind sie das Denkmal einer politischen Verwendung und Wirkung von Literatur, auf die der *Faustus*-Roman reagiert. Über dessen Verhältnis zu Goethes *Faust* ist bis heute viel gestritten,<sup>7</sup> über das zu Dantes *Commedia* manches gegen eine bloß germanistisch-faustische Orientierung vorgebracht worden.<sup>8</sup> Beides, meine ich, gehört zusammen. Goethes *Faust* und Dantes *Commedia* sind der Anlaß für eine ideologische Vorstellung vom Nationalgedicht, zu dem Thomas Mann mit seinem *Doktor Faustus* in entschiedene Konkurrenz tritt. Der Zusammenhang beider ist wichtig, sowohl im Blick auf

<sup>4</sup> Friedrich Schneider, »Neue Dante-Literatur«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 21 (1939), 173–184, hier 173.

<sup>5</sup> Vgl. in der in Anm. 3 genannten Ausgabe den Abschnitt »Dante und die Deutschen« aus der Einführung von O. D. Potthoff, S. XXX–XXXII.

<sup>6</sup> Vgl. Marcella Roddewig, »Dante im Kreuzfeuer von rechts und links«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 63 (1988), 103–126, hier 105.

<sup>7</sup> Vgl. etwa Hans Rudolf Veget, »Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im *Doktor Faustus*«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 2 (1989), 121–150 und Helmut Koopmann, »Mit Goethes *Faust* hat mein Roman nichts gemein: Thomas Mann und sein *Doktor Faustus*«, in: Peter Boerner und Sidney Johnson (Hg.), *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis. Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse* (Tübingen 1989), 213–228.

<sup>8</sup> Vgl. Lea Ritter-Santini, »Das Licht im Rücken. Dante, ein Vorbild für Thomas Mann«, in: L. R.-S., *Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur* (Stuttgart 1978), 86–111 und 274–292.

den politischen, faschistischen Gebrauch literarischer Klassiker als auch im Blick auf Thomas Manns Reaktion darauf. Über Manns Verwendung der Faust-Figur hat zuletzt Peter Michelsen ein deutlich kritisches Urteil gesprochen. Der Roman »reaktiviere« den »diabolischen Kern« dieser Figur, um ihn gegen das deutschnationale Ideologem des Faustischen und dessen vom Wilhelminischen Bürgertum bis in den Nationalsozialismus reichende »Hybris tragischer Erwähltheit« zu wenden. So ergebe sich eine zwar anti-nationalistische, doch weiterhin unheilvoll mythische Deutung der deutschen Geschichte.<sup>9</sup> Tatsächlich, da ist Michelsen zuzustimmen, bliebe es ein in der politischen Tendenz zwar umgekehrtes, doch gleiches Maß an Blendung, wenn der Dämonie tragischer Erwähltheit nur diejenige der Verdammnis entgegengehalten würde. Eine solche motivische Umkehr wäre die Fortschreibung des Nationalmythos. Und man müßte, wie Michelsen, »von Glück sagen, daß die Deutschen nach dem zweiten Weltkrieg die Satans-Rolle nicht annahmen.«<sup>10</sup> Doch gehört zu dem Zusammenhang von Nation und Mythos eine dritte Größe, die diesen Zusammenhang erst stiftet: das Nationalgedicht. Thomas Manns Roman ist deswegen nicht einfach in die deutsche Stoff- und Motivgeschichte des Faust einzugliedern, weil bei ihm eine ausdrückliche Reflexion über diese dritte Größe hinzukommt. Zur Verwendung der mythischen Figur tritt im Roman die Darstellung, wie Goethes Drama als Nationalgedicht rezipiert und politisch wirksam wurde. Das beginnt mit den Hallenser Studentengesprächen, bei denen sich der – schon durch seinen Namen eine Kleinausgabe seiner Nation verkörpernde – »stämmige Deutschlin« (156) durch Reden über das »deutsche Wesen« als das »ewig Strebende« hervortut (vgl. 161). Beim Ausbruch des ersten Weltkriegs lebt es im Munde Zeitbloms wieder auf (vgl. 413), zieht sich, wie noch genauer zu sehen ist, durch den Münchner Kridwiß-Kreis und kulminiert in dem von Zeitblom sich selbst abgerungenen Geständnis, den Nationalsozialismus und dessen Verbrechen »in den Zügen unserer Großen, der an Figur gewaltigsten Verkörperungen des Deutschtums« (645) vorgeprägt zu finden. Darin ist nicht einfach Thomas Manns Mythisierung der deutschen Geschichte zu sehen. Es handelt sich vielmehr um die Perspektive einer Romanfigur, die schon angesichts des ersten Weltkriegs »mit einer gewissen Ergriffenheit« vom »mythischen Hervortreten der National-Charaktere« (409) sprach. Freilich kann man dies autobiographisch auf den Autor beziehen, aber dann als Figur der Selbstkritik und Distanzierung. Sie betreffen nicht nur Zeitbloms mythisierende Ergriffenheit im ersten, sondern auch die im zweiten Weltkrieg. Die Perspektive des Romans reicht darüber hinaus. Auch an der einzigen Stelle,

<sup>9</sup> Vgl. Peter Michelsen, »Faust und die Deutschen (mit besonderem Hinblick auf Thomas Manns *Doktor Faustus*)«, in: *Faust through Four Centuries* (wie Anm. 7) 229–247, hier 246 f.

<sup>10</sup> Ibid.

an der Goethes *Faust* im Roman erwähnt wird, dort wo der Konzertagent Saul Fitelberg »Gounods ›Faust‹« »dem von Goethe« gegenüberstellt (vgl. 545), stehen Autor und Werk als Zeichen für das deutsche Nationalklichee. Statt auf Goethes *Faust* selbst bezieht sich Manns *Doktor Faustus* also in erster Linie auf dessen politische Verwendung. Es geht nicht um Goethes Tragödie, sondern um deren deutschnationale Rezeption. Das Thema Faust und die Deutschen liegt in Manns Roman damit auf zwei Ebenen. Die eine ist Manns eigene Verwendung dieser Figur, die andere ist die Darstellung, wie Goethes *Faust* politisch verwendet wurde. Die Intention, die der Roman mit seinem mythischen Namen verfolgt, ist damit doppelt, zum einen auf die Figur, zum anderen auf das Nationalgedicht gerichtet. Von einer bloß inhaltlich umgepolten Fortsetzung des deutschen Mythos kann deshalb nicht die Rede sein. Denn durch die Darstellung, wie ein literarischer Text als nationaler Mythos wirkte, gewinnt der Roman ein zusätzliches Reflexionsniveau. Die Stilisierung des Goetheschen *Faust* zum Nationalgedicht aber gründet sich von der Romantik an auf eine Analogie zu Dantes *Commedia*. Im Faschismus wird sie als deutsch-italienische Solidarität politisch aufgeladen. Das ist der Hintergrund, vor dem Thomas Manns Dante-Bezüge im *Faustus*-Roman stehen.

Die Dante-Goethe-Analogie entstammt der romantischen Idee der ›Neuen Mythologie‹. Schelling sieht in der *Commedia* seine eigene Vorstellung eines mythologischen Universalgedichts, die er, noch vor dem Erscheinen des zweiten Teils, erwartungsvoll auf Goethes *Faust* überträgt.<sup>11</sup> Nach Goethes Tod ist die Idee der ›Neuen Mythologie‹ längst verfliegen, doch wird, nach der anfänglichen allgemeinen Irritation über den zweiten Teil, die *Faust-Commedia*-Analogie neu belebt. Es geht nun nicht mehr um spekulative Universalpoetik, sondern um nationale Statusfragen. Wenn Goethes Drama nach der Reichsgründung zum Nationalgedicht erklärt wird, dient Dantes *Commedia* als Maß, was darunter zu verstehen sei. 1878, in einem sehr einflußreichen Buch des Heidelberger Philosophen Kuno Fischer, heißt dies: eine aus dem »Volksgeist« geborene epochale Offenbarung. In diesem Sinne, schreibt Kuno Fischer in griffiger Formulierung, ist Goethes *Faust* »unsere divina commedia«, das Possessivpronomen dabei durch Sperrung hervorgehoben. Ausführlich:

Und abgesehen vom Alterthum wüßte ich in der gesammten europäischen Literatur nur Ein Gedicht, das in der Wirkung auf Welt und Volksgeist sich dem Goethe'schen Faust vergleichen ließe: Dante's Gedicht von der Hölle, dem Fegefeuer und Paradiese. Aus dem innersten Genius des italienischen Volkes geboren, ist dieses Gedicht weit hinaus über die nationalen Grenzen eine Offenbarung für die Menschheit geworden, das poetische Abbild des Mittelalters und seiner Weltanschauung. Wie sich Dante's

<sup>11</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, »Ueber Dante in philosophischer Beziehung«, in: *Kritisches Journal der Philosophie*, hg. von Fr. Wilh. Joseph Schelling und Ge. Wilhelm Fr. Hegel, Zweyten Bandes drittes Stück (1803) 35–50, der Blick auf *Faust* 40 f.

göttliche Comödie zu dem Geiste des italienschen Volkes und des Mittelalters verhält, ähnlich verhält sich der Goethe'sche Faust zu dem Geiste des deutschen Volkes und der neuen Zeit. Dieses Gedicht ist unsere divina commedia.<sup>12</sup>

Als sachliche Grundlage des Vergleichs führt Fischer das Thema an, das *Faust* und *Commedia* verbinde: »der Fall und die Läuterung des Menschen«.<sup>13</sup> Bei Dante sei es mittelalterlich christlich transzendent, bei Goethe neuzeitlich diesseitig, d. h. als Selbstläuterung »einer bedeutenden Menschennatur« dargestellt.<sup>14</sup> Das ist eine so allgemeine Perspektive, eine so unkontrollierte Totale, daß die Abstraktion hier alle konkreten Anforderungen an einen Werkvergleich übergeht. Im Blick auf Dante ist sie nichtssagend, im Blick auf Goethe ein textfremdes Ideologem. Denn daß dessen Faust sich selbst läutere, hat mit dem Rezeptionsklischee des »Faustischen« zu tun, nichts mit Goethes Text. Von philologischen oder komparatistischen Argumenten bleibt die Dante-Goethe-Analogie frei. Die Verbindung der beiden Werktitel dient statt dessen als Wichtigkeitssignal. In dem Anspruch, *Faust* sei »unsere«, sei die »deutsche divina commedia«<sup>15</sup>, steht der italienische Werktitel nicht für das Werk, sondern nur metonymisch für nationalliterarische Größe. Die *Faust-Commedia*-Analogie wird zur Formel für eine sich literaturgelehrt gebende Form von Nationalstolz. Sie setzt sich von Kuno Fischer aus so erfolgreich durch, daß sie – trotz mancher Einwände von Literaturwissenschaftlern<sup>16</sup> – bis auf die seriöseste deutsche Dante-Philologie abfärbt. »Man kann zu keinem gebildeten Deutschen von Dantes göttlicher Komödie sprechen, ohne ihn an Goethes Faust zu erinnern«, beginnt Karl Voßlers große Monographie zur *Göttlichen Komödie*. Und obwohl der Wissenschaftler Voßler das Fehlen einer »tatsächlichen und geschichtlichen Verwandtschaft der beiden Werke« aufrichtigerweise gesteht, will er sie zum Ersatz doch in einer »rein geistigen, inneren und eben darum tieferen«

<sup>12</sup> Kuno Fischer, *Goethe's Faust. Ueber die Entstehung und Composition des Gedichts* (Stuttgart 1878), 3 f.

<sup>13</sup> Fischer, *Goethe's Faust*, 147.

<sup>14</sup> Vgl. Fischer, *Goethe's Faust*, 155 f.

<sup>15</sup> Fischer, *Goethe's Faust*, 114.

<sup>16</sup> Gegen die behauptete Dante-Goethe-Verwandtschaft richtet sich vor allem Emil Sulger-Gebings Studie: *Dante und Goethe. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* (Berlin, 1907). Das Lob, das Hugo Daffner dieser Arbeit im Deutschen Dante-Jahrbuch spendet, bezeugt zugleich indirekt die allgemeine Konjunktur des hier bestrittenen Vergleichs (»Dante und Goethe«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 5 (1920), 166–172, hier 172): »Im Interesse einer ersten Dantepflege ist aber zu wünschen, daß Sulger-Gebings treffliche Schrift diesen, wie sich zeigte, unnützlichen und unfruchtbaren Erörterungen über Dante und Goethe, Dante und Faust und wie diese Themen alle heißen mögen, ein klärendes und dauerndes Ende gesetzt habe.« Eine Übersicht über diese »Wege der Forschung« gibt Willi Hirdt, »Goethe und Dante«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 68 / 69 (1994), 31–80, hier 48–53.

finden.<sup>17</sup> Der Fluchtpunkt dieser Perspektive ist auch hier der Nationalstolz. Voßlers Einleitung »Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie« endet: »Nur wir Deutschen haben dem großen Italiener einen gleichgearteten, [...] nicht unebenbürtigen Dichter an die Seite zu stellen.«<sup>18</sup>

Auch das sensationell beachtete Buch von Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, trägt das Seine zur Dante-Goethe-Analogie bei. Denn Spengler bläht nicht nur das Adjektiv »faustisch« zum abendländischen Charakter überhaupt auf, er treibt auch das Dichterpaa auf eine exklusive Höhe. Beide Namen stehen – mal mit noch wenigen anderen, etwa Wolfram oder Aischylos und Plato, aber auch in konkurrenzloser Zweisamkeit – für die der Wissenschaft und deren Wahrheitsbegriff prinzipiell entgegengesetzte und überlegene künstlerisch-synthetische Weltanschauung, eine universal erhabene Vogelperspektive, die Spengler unverkennbar auch für sich selbst beansprucht. Dante und Goethe: in Spenglers Buch bedeuten sie, aufs kürzeste und mit deutlichem Selbstbezug gesagt, »die Welt« »aus der Höhe«.<sup>19</sup> *Divina Commedia* und *Faust* erscheinen als die beiden solidarischen Hauptzeugen einer durch keine Wissenschaft erreichbaren Weltchicksalsintuition. Weihevoll wird als Vision apostrophiert, »was Dante als Weltenschicksal vor seinem geistigen Auge sah« und »was [Goethe] in den großen Augenblicken seiner Faustentwürfe erblickte«.<sup>20</sup> Die Frage, was das im Blick auf die Texte tatsächlich sei, ist bei solch pathetischem Parallelismus gar nicht erst zu stellen. Sie wird von der rhetorischen Emphase übertönt, mit der Spengler die Perspektive der beiden Großen beschwört: »es ist der Blick Dantes [...], auch der des Goetheschen Alters, als dessen Ausdruck vor allem das Ende des zweiten Faust erscheint.«<sup>21</sup> »So fühlte Dante, so Goethe.«<sup>22</sup> Was sie fühlen, sagt Spengler, sei »eine tiefe Unendlichkeit geheimnisvoller Beziehungen«.<sup>23</sup> Mit genau dieser Geheimnisergriffenheit polemisiert er gegen alles wissenschaftliche, logische, ethische Wahrheitsverlangen, um es vor dem emotional-vitalen Zusammenhang von Schicksal, Staunen, Angst, irrationalen Tatsachen und Taten als läppisch zu erweisen. Als Zeuge dafür wird erst Nietzsche und dann, nach Steigerung durch rhetorische Fragen, triumphierend ein Goethe-Vers geboten, Fausts Worte kurz vor seinem Gang zu den »Müttern«: »Das Schaudern ist

<sup>17</sup> Karl Voßler, *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, I. Bd., I. Teil: Religiöse und philosophische Entwicklungsgeschichte (Heidelberg 1907), 1.

<sup>18</sup> Voßler, *Die göttliche Komödie*, 20.

<sup>19</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (München 1923), 453. Vgl. auch 507.

<sup>20</sup> Spengler, *Untergang*, 128.

<sup>21</sup> Spengler, *Untergang*, 185.

<sup>22</sup> Spengler, *Untergang*, 208.

<sup>23</sup> *Ibid.*

der Menschheit bestes Teil.«<sup>24</sup> So stilisiert Spengler Dante und Goethe zu Visionären seiner eigenen Ansichten.

Aus dem deutschen Dante-Bild der Zwanziger und Dreißigerjahre stechen zwei politische Züge hervor. Der eine ist der Versuch der Germanisierung. Die Rassenideologie Chamberlains und Rosenbergs annektiert Dante, indem sie ihn zum nordisch germanischen Herrenmenschen erklärt. Rosenbergs *Mythos des 20. Jahrhunderts* reiht Dante neben Luther in eine nordische Allianz gegen das katholische Rom.<sup>25</sup> Wenngleich kritische Stimmen aus der deutschen Romanistik dagegenhalten, schlägt diese Intention doch auch auf öffentliche Dantewürdigungen durch. Über die Stimmung im Dantejahr 1921, als des 600. Todestages mit vielen Reden und Publikationen gedacht wurde, urteilt Victor Klemperer im Rückblick: »Was an diesen Bemühungen im Jubiläumsjahr bisweilen recht peinlich auffiel, das war eine Art hochmütiger Habgier: man tat gern so, als suche man nicht etwa fremdländische Dichtung den Deutschen nahezu bringen, als beschlagnahme man vielmehr für Deutschland, was ureigentlich deutsches Eigentum sei und gewissermaßen nur aus Versehen in Florenz Gestalt gewonnen habe.«<sup>26</sup> Josef Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme* spricht wie selbstverständlich von dem »Germanen Dante«, an dem sich die »germanischen Regungen« Klopstocks inspiriert hätten,<sup>27</sup> und sein Lob der *Commedia*-Übersetzungen von Karl Witte und Johann von Sachsen macht das italienische zum deutschstämmigen Gedicht: »Durch Witte und den Prinzen Johann von Sachsen wurde der deutsche Dante ostmitteldeutscher Eigenwert.«<sup>28</sup> Im *Doktor Faustus* erscheinen Nadler und seine Literaturgeschichte unter dem Namen Georg Vogler (vgl. 487), einem Teilnehmer des Kridwiß-Kreises, mit dem Thomas Mann die entstehende nationalsozialistische Ideologie darstellt. Der andere politisch hervorstechende Zug des deutschen Dante-Bildes betrifft den mittelalterlichen Reichsgedanken. Dantes *De monarchia* wird umstandslos von wissenschaftlichen, publizistischen, Politiker- und Diplomaten-Stimmen zur historischen Legitimation und Würdigung des faschistischen Führerstaats in Anspruch genommen.<sup>29</sup> Das prominenteste

<sup>24</sup> Vgl. Spengler, *Untergang*, 569 f.

<sup>25</sup> Vgl. Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit* (München 1939).

<sup>26</sup> Victor Klemperer, »Karl Voßlers Verhältnis zu Dante«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 29/30 (1951), 1–18, hier 5. Dokumentiert wird die Germanisierung Dantes von Martin und Ulrike Hollender, »Die deutsche Dante-Rezeption 1933–1945 in Publizistik und Wissenschaft: Zwischen politischer Instrumentalisierung und menschlicher Integrität«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 74 (1999), 13–84, im besonderen 24–33.

<sup>27</sup> Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, II. Bd.: Sachsen und das Neusiedelland (800–1786) (Regensburg 1931), 509.

<sup>28</sup> Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, IV. Bd.: Der deutsche Staat (1814–1914) (Regensburg 1932), 151.



Zeugnis dafür gibt ein Vortrag, den der deutsche Botschafter in Rom, Ulrich von Hassell, 1934 in Gegenwart Mussolinis in der Casa di Dante in Rom hielt. Faschismus und Nationalsozialismus erklärt er zu den »beiden legitimen Kindern des Danteschen politischen Gedankens Europa« und zieht so die europäische Geschichte in deutsch-italienischer Solidarität als »eine gerade, freilich durch das parlamentarische Unwesen unterbrochene Linie« von Dante zu Mussolini und Hitler.<sup>30</sup> Dieser Vortrag ist in vielen deutschen Zeitungen und Zeitschriften, auch in dem sonst weitgehend um politische Neutralität bemühten wissenschaftlichen Organ der deutschen Dantistik, im *Deutschen Dante-Jahrbuch*, gedruckt worden.<sup>31</sup> Im *Doktor Faustus* spricht Zeitblom in seinem Bericht aus dem Kridwiß-Kreis von der »neuigkeitsvollen Rückversetzung der Menschheit in theokratisch-mittelalterliche Zustände und Bindungen« (494). Die Inanspruchnahme von Dantes *De monarchia* für das faschistische Führer-Prinzip gibt dafür einen konkreten historischen Bezug.

Wenn Thomas Manns *Faustus*-Roman neun Verse aus Dantes *Inferno* als Motto trägt, dann geht es um mehr als um den metaphorischen Bezug der Hölle auf das im Roman Dargestellte, mehr als um die Rolle des einsamen, exilierten Dichters angesichts der ihm durch Anspruch und emotionale Erschütterung schwer werdenden Aufgabe (»ed io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sí del cammino e sí della pietate«). Daß diese neun Verse nur im Original, ohne Übersetzung gegeben werden, hat man als »gelehrt-feierlichen Charakter« und eine gewisse Bildungsexklusivität des »poeta doctus Thomas Mann« gewertet.<sup>32</sup> Im zeitgenössischen Bezug ist es mehr, ist es ein Beharren auf der Fremdheit, wo nationale Ideologie, Festrede und auch Literaturgeschichtsschreibung germanisierten. Daß der italienische, mit keiner Geste verdeutschte Dante das Motto zum »Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn« gibt, der durch seinen Titelnamen Goethe assoziiert, folgt der im nationalen Bewußtsein so etablierten deutschen Konstellation – und verändert sie zugleich. Noch im Jahre 1939, im Princeton Vortrag »Über Goethe's ›Faust‹«, geht sie Thomas Mann selbst leicht von der Hand. Wie selbstverständlich sieht er *Faust* und die *Divina Commedia* durch ihre »mythische Volkstümlichkeit« verbunden.<sup>33</sup> Im *Doktor Faustus* ist es mit der Selbstverständlichkeit und der Un-

<sup>29</sup> Vgl. Martin und Ulrike Hollender (wie Anm. 26), 20 f.

<sup>30</sup> Ulrich von Hassell, »Die Bedeutung des politischen Gedankens Dantes für die Gegenwart«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 16 (1934), 103–112, die beiden Zitate 108 f.

<sup>31</sup> Vgl. Martin und Ulrike Hollender (wie Anm. 26), 45.

<sup>32</sup> Erwin Koppen, »Quest'idioma celeste ...« Thomas Manns Rezeption der italienischen Sprache«, *arcadia*, 1 (1966), 192–209, hier 208.

<sup>33</sup> Vgl. Thomas Mann, »Über Goethe's *Faust*«, in: Th. M., *Leiden und Größe der Meister*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hg. von Peter de Mendelssohn (Frankfurt 1982), 252–294, hier 254.

bekümmertheit dieser Formulierung vorbei. Die »mythische Volkstümlichkeit« wird vielmehr zum zentralen Problem. Der Roman begegnet ihm auf zwei Ebenen, einer ausdrücklich thematischen und einer literarisch motivischen.

Eine ausdrückliche, kritische Darstellung und Reflexion der »mythischen Volkstümlichkeit« ist die Art, wie Goethes *Faust* im Roman vorkommt. Es geht, wie anfangs gesehen, nicht um das literarische Werk und dessen Anspruch, sondern um das nationale Rezeptionsklischee. Es reicht von Deutschlins Reden über das »ewig Strebende« im »deutschen Wesen« (vgl. 161) bis zu Zeitbloms Rückbindung des Nationalsozialismus an die »Züge unserer Großen, der an Figur gewaltigsten Verkörperungen des Deutschtums« (645). Auch einer der Protagonisten der Faust-Mythisierung, Oswald Spengler, ist im Roman präsent, bekanntlich<sup>34</sup> in der Figur des Dr. Chaim Breisacher. Goethes Autoritätsfunktion wird in diesem Zusammenhang aufgezeigt und ironisiert, wenn Breisacher bei seinen provokanten Auftritten in den bürgerlichen Salons den »Bescheidwiser von Weimar« (377) anführt. In den Diskussionen des Kridwiß-Kreises, zu dem Breisacher zählt, wird die mit Deutschlin und Zeitblom vorgeführte Praxis des Nationalmythos theoretisch erfaßt. Dazu zieht der Roman Georges Sorels *Réflexions sur la violence* heran, deren zentrale These die politische Wirksamkeit massengerechter Mythen betrifft. Die Frage, ob den Erwartungen der frühen Christen oder – darum geht es in dem Buch eigentlich – der Vision eines Generalstreiks sachlich-inhaltlich eine historische Wahrheit zukomme, so Sorel, sei völlig unerheblich gegenüber der realen politischen Schlagkraft, die von den imaginativen und emotionalen Wirkungen dieser Visionen ausgehe.<sup>35</sup> Zutreffend referiert Zeitblom:

Dieses war in der Tat die krasse und erregende Prophetie des Buches, daß populäre oder vielmehr massengerechte Mythen fortan das Vehikel der politischen Bewegung sein würden: Fabeln, Wahnbilder, Hirngespinnste, die mit Wahrheit, Vernunft, Wissenschaft überhaupt nichts zu tun zu haben brauchten, um dennoch schöpferisch zu sein, Leben und Geschichte zu bestimmen und sich damit als dynamische Realität zu erweisen. (491)

Daß Sorels *Réflexions* im Kridwiß-Kreis gefeiert werden, so daß Zeitblom sie als »Buch der Epoche« (491) bezeichnet, ist ein Anachronismus, da sie zu

<sup>34</sup> Dazu schon André Dabiezies, *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle. Littérature, idéologie et mythe* (Paris 1967), 387. Als Vorlage für Breisacher hat zuletzt Christian Hülshörster Oskar Goldberg angeführt, doch hält er zugleich an dem Bezug zu Spengler fest, vgl. Christian Hülshörster, *Thomas Mann und Oskar Goldbergs »Wirklichkeit der Hebräer«*, *Thomas-Mann-Studien*, 21 (Frankfurt 1999), 247.

<sup>35</sup> »Il faut juger les mythes comme des moyens d'agir sur le présent; toute discussion sur la manière de les appliquer matériellement sur le cours de l'histoire est dépourvu de sens.« Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, huitième édition avec plaidoyer pour Lénine (Paris 1936 [zuerst 1908]), 180.

der im Roman angegebenen Zeit dieser Diskussionen, 1919, noch nicht ins Deutsche übersetzt und in Deutschland kaum bekannt waren. Man hat deshalb gefolgert, Sorels Titel sei eine Chiffre für das tatsächliche »Buch der Epoche«, das 1919 die öffentlichen Diskussionen beherrschte, für Spenglers *Untergang des Abendlandes*.<sup>36</sup> So überzeugend dies klingt, so ist doch die Bedeutung Sorels damit nicht abgetan. Denn seine These von der politischen Realität des Mythos hat im Roman großes Gewicht. Zeitblom berichtet, wie im Kridwiß-Kreis eine »Gerichtsverhandlung« um solch einen Massenmythos gespielt werde und wie kläglich sich dabei die Einwände der Wissenschaft vor den »höhnisch-überlegenen« Gesichtern derjenigen ausnehmen, die dem »gemeinschaftsbildenden Glauben« an die »dynamisch-geschichtsschöpferische Fiktion« anhängen (vgl. 492). Es bleibt offen, um welchen Mythos es bei Kridwiß geht. Auf den Faust-Mythos aber paßt das Dargestellte genau. Denn daß sich immer wieder wissenschaftliche Einwände, der »Vorwurf der ›Lüge‹ und der ›Fälschung‹« (492) erhoben und daß die Vertreter der »dynamisch-geschichtsschöpferischen Fiktion«, wie Zeitblom berichtet, davon unberührt blieben, trifft ja exakt auf den Streit um Faust und das Faustische zu. Wenn es im Roman heißt, daß »dem gemeinschaftsbildenden Glauben« an die Fälschung wissenschaftlich »gar nicht beizukommen war« (492), so läßt sich dies nicht passender historisch bezeugen als durch ein Zitat aus der Faust-Debatte der Dreißigerjahre. Wilhelm Böhm's philologische Opposition gegen das Faustische, deren Titel *Faust der Nichtfaustische* es an Deutlichkeit nicht fehlen läßt, respektiert die politische Realität der Goethefälschung: »Ich verkenne gar nicht, daß das Wort vom ›faustischen Menschen‹ in neuerer Zeit durchaus eine Kulturmission hat, und Missionen müssen durch Legenden wirken!«<sup>37</sup> Der Hinweis auf Sorel ist in dem Ergötzen, mit dem der Kridwiß-Kreis dessen These aufnimmt, ein zynischer Kommentar zur politischen Wirkung des Faust-Mythos in Deutschland. Vorweggenommen wird er im Roman durch Zeitbloms Rückblick auf seine eigene völkisch-mythisierende Kriegsbegeisterung 1914. Vom »Riesenrausch« ist da die Rede, der von einem »ordinär schwelgerischen Kult eines Hintertreppenmythos« wie von einem »Giftfusel« ausgegangen sei (236). Bei solch deutlichem Hinweis auf die politisch-ideologische Dimension des Mythos kann dessen – wenn auch politisch entgegengesetzte – Fortschreibung nicht einfach historische Deutungskompetenz beanspruchen, ohne daß sie ihrerseits auf ihre eigene Ideologie hin durchsichtig würde. Zeitbloms Mythisierung des Nationalsozialismus zum diabolischen Verhängnis ist deshalb nicht als These des Romans anzusehen. Sie wird vielmehr als Perspektive der Verzweigung, die auch der eigenen Verführbarkeit gilt, kenntlich. Zeitblom ist eine an ihrem deutschen Selbstbewußtsein verzweifelnde, irr werdende

<sup>36</sup> Vgl. André Dabiez (wie Anm. 34), 388.

<sup>37</sup> Wilhelm Böhm, *Faust der Nichtfaustische* (Halle 1933), 2.

Figur. Die Scham über die Begeisterung im ersten Weltkrieg bringt sie nicht zur Einsicht, sondern zu einem zynisch-bitteren, selbstanklagend dämonisierenden Patriotismus, von dem sie sich doch nicht lösen kann. Die alten Muster bleiben, sie werden nur höhnisch pervertiert. So spricht Zeitblom von deutscher Gewissenhaftigkeit und Würde, wo es tatsächlich um ein heimtückisch barbarisches Rückzugsmanöver geht (in der Mitteilung, daß die deutschen Truppen die Stadt Neapel »nach gewissenhafter Zerstörung der Bibliothek und mit Hinterlassung einer Zeitbombe im Hauptpostamt, erhobenen Hauptes geräumt haben«, 235), spricht er angesichts des vernichtenden Krieges vom »deutschen Werde-Prozeß (und wir werden ja immer)« (404). Am deutlichsten wird dieser verzweifelt perverse Patriotismus dort, wo Zeitblom sich ausmalt, daß seine dem Nationalsozialismus anhängenden Söhne ihn bei der Gestapo anzeigen müßten, wenn sie von seinem Manuskript erführen. Die »Abgründigkeit des Konfliktes«, in den seine Söhne dadurch zwischen Vater und Staat gerieten, empfindet Zeitblom, wie er sagt, »mit einer Art von patriotischem Stolz« (46).

In dem Vortrag »Deutschland und die Deutschen« vom Mai 1945 bezieht Thomas Mann selbst den Faust-Mythos auf das aktuelle Deutschland und spricht vom Nationalsozialismus als »Teufelsverschreibung«, und er setzt hinzu, daß diese Perspektive, obwohl sie seiner »inneren Erfahrung« entspreche, »nicht leicht zu vertreten ist.«<sup>38</sup> Im zwei Jahre später fertiggestellten *Doktor Faustus* wird diese Schwierigkeit mit der Erzählerfigur Zeitblom exponiert. Das Festhalten am deutschen Mythos stellt sich in ihr, auch wo es anklagend gemeint ist, als ein von diesem Mythos selbst beschädigtes Bewußtsein dar.

Neben der diskursiven Behandlung des Faust-Mythos steht im Roman dessen motivische Neufassung. Sie zielt bekanntlich hinter Goethes Drama zurück auf das böse Ende des Volksbuches, eröffnet darin aber eine paradoxe Erlösungshoffnung, die in erster Linie von Adorno inspiriert ist und in zweiter Linie doch auch wieder mit dem Schluß von *Faust II* in Verbindung gebracht werden kann. Es herrscht damit eine Gegenstrebigkeit von offensichtlicher Ablehnung und hintergründiger Erinnerung an die Goethesche dramenschließende Himmelfahrt. An der offensichtlichen Ablehnung kommt man nicht vorbei. »Nein«, heißt es über Leverkühns letzte Komposition »Dr. Fausti Weheklag«, »dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu.« (656) Die Hoffnung, die sich daraus dennoch ergibt, ist ganz in Adornos Sinne als »Paradoxie« (657) formuliert, daß »aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte« (657). Wie sehr

---

<sup>38</sup> Vgl. Thomas Mann, »Deutschland und die Deutschen«, in: Th. M., *An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil*, Nachwort von Hanno Helbling, Gesamelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hg. von Peter de Mendelssohn (Frankfurt 1986), 701 – 723, hier 705.

Adorno hier die Feder führte, hat Thomas Mann bezeugt, und zwar ausdrücklich in bezug auf »die Sprache und ihre Nuancen«, die »ganz zuletzt, ein Moralisches, Religiöses, Theologisches umwerben«. <sup>39</sup> Man kann es sich auch selbst dokumentieren, wenn man ans Ende der gleichzeitig entstandenen *Minima Moralia* schaut. Dort spricht Adorno sein negativ messianisches Bekenntnis, daß »die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt« und sich so aus der aktuellen »Verzweiflung« indirekt der »Standpunkt der Erlösung« und dessen »Messianisches Licht« ergeben. <sup>40</sup> In seinem späteren Porträt Thomas Manns hat Adorno das die »Gewalt bestimmter Negation« genannt und mit präzeptorhafter Genugtuung vermerkt, daß er sie Thomas Mann und seinem *Faustus*-Schluß beigebracht habe. <sup>41</sup> Daß Thomas Mann Adorno im Blick auf die Schlußpassagen des *Doktor Faustus* seinen »Wirklichen Geheimen Rat« <sup>42</sup> nennt, ist mehr als ein Wortspiel. In Thomas Manns Faust-Schluß ist Adorno tatsächlich an die Stelle Goethes getreten. Denn die Erlösung wird nicht wie in Goethes Dramenschluß durch künstlerische Ironie erlangt, sondern dadurch, daß er, wie es in den *Minima Moralia* heißt, »die vollendete Negativität« des Faust-Mythos »einmal ganz ins Auge faßt«. Das betrifft sowohl das unheilvolle Ende des Volksbuches als auch die unheilvolle Wirkung der deutschnationalen Goethe-Rezeption. Mit der Rückwendung in die Luther-Zeit und dem Ideologem vom Faustischen Deutschland stellt der Roman dar, was Thomas Mann selbst einst die »mythische Volkstümlichkeit« <sup>43</sup> des Faust nannte. Doch was vor dem Krieg noch unbekümmert und selbstverständlich als Merkmal des deutschen Nationalgedichts galt, wird nun als Unheil fixiert, um am Ende mit Adornos negativer Dialektik davon frei zu kommen. Für deren paradoxe Erlösungsfigur steht in der Kompositionsbeschreibung der Faust-Kantate das »hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam

---

<sup>39</sup> Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in: Th. M., *Rede und Antwort. Über eigene Werke, Huldigungen und Kränze: Über Freunde, Weggefährten und Zeitgenossen*, Nachwort von Helmut Koopmann, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hg. von Peter de Mendelssohn (Frankfurt 1984), 130–288, hier 280. In einer ausgeschiedenen Passage dieses Romans ist explizit von dem »Paradox« die Rede (»Ich beschwöre Sie, bieten Sie all Ihre Kunst auf, um [...] es zum Paradox zu erheben«), das Adorno gegen Thomas Manns erste, in Adornos Augen zu veröhnliche Fassung gefordert habe, vgl. Thomas Mann, *Tagebücher*, 28. 5. 1946–31. 12. 1948 (Frankfurt 1989), 953.

<sup>40</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (21. Aufl., Frankfurt 1993), 333 f.

<sup>41</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, »Zu einem Porträt Thomas Manns«, in: Th. W. A., *Noten zur Literatur* III (Frankfurt 1980), 19–29, hier 27.

<sup>42</sup> Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus* (wie Anm. 39), 280.

<sup>43</sup> Vgl. Anm. 33.

vergehend« (657). Um den Buchstaben tatsächlich als Wort zu lesen, hat man es als ›Gnade‹, als ›Gott‹, zuletzt auch als Name: ›Goethe‹, auch als Reihe von allen dreien ausgelegt, um damit doch Thomas Manns Orientierung am Weimarer *Faust* und dessen Erlösung zu beweisen.<sup>44</sup> Wenn man diese Verbindung sieht, muß man jedoch ernst nehmen, daß sie nur als verdeckte Chiffre gegeben ist. Von dem Prestige des *Faust* als Nationalgedicht, von dessen »mythischer Volkstümlichkeit« wendet sich *Doktor Faustus* entschieden ab. Der positive Bezug, der noch möglich bleibt, geht an diesem Prestige vorbei, unterläuft es, indem er eine Verbindung stiftet, die der national etablierten *Faust*-Deutung widerspricht, so krass widerspricht wie die an Adorno geschulte Paradoxie der Vorstellung vom faustischen Erlösungsdrama.

Damit aber wird man – vom Roman selbst – auf Dante zurückverwiesen. Denn der Schluß der letzten Leverkühnschen Komposition entspricht dem seines ersten im Roman beschriebenen Werks, das, wie der Komponist selbst sagt, »schon etwas taugt« (220). Es handelt sich um Vertonungen aus Dantes *Commedia*, deren letzte zwar aus dem *Convivio* stammt, jedoch im Roman (und wahrscheinlich auch von Thomas Mann selbst<sup>45</sup>) zur *Commedia* gerechnet, auf jeden Fall auf sie bezogen wird. Zeitblom referiert dieses Stück als eine »nur aus neun Versen bestehende Anrede des Dichters an sein allegorisches Lied, das so dunkel und mühevoll spreche und keine Aussicht habe, von der Welt nach seinem verborgenen Sinn verstanden zu werden. So möge es, trägt ihm sein Schöpfer auf, die Leute bitten, wenn schon nicht seine Tiefe, so doch seine Schönheit wahrzunehmen. ›So achtet wenigstens, wie schön ich bin!‹« (219) Die Beschreibung der zugehörigen Komposition nimmt den Schluß der *Faustus*-Kantate vorweg. Wie deren letzter Ton, das »hohe g«, metaphorisch als »Licht in der Nacht« (657) steht, endet auch die Dante-Komposition in erlösendem Licht. Zeitblom beschreibt es: »Wie die Komposition aus der Schwierigkeit, künstlichen Verworrenheit, fremdartigen Mühsal der ersten Verse zu dem zarten Licht dieses Ausrufs hinstrebt und sich rührend darin erlöst, das fand ich gleich damals bewundernswert« (219 f.). In dieser Erlösung liegt Resignation, die Hinnahme des Unverständnisses. Daß Dantes *Commedia* in ihren Allegorien dunkel und schwierig sei, ist das typischste ihr zugesprochene Merkmal. Auch die deutsche Dante-Rezeption tradiert es, doch entwickelt sie die besondere Strategie, die Schwierigkeit in nationales Prestige umzudeuten. Wie das geschieht, zeigt zum Beispiel die eingangs erwähnte Prachtausgabe von

<sup>44</sup> Vgl. dazu – auch mit Darstellung der zugehörigen Forschungsgeschichte – Günther Mahal, »Das hohe g. Der Versuch, einem Konsonanten in Thomas Manns *Doktor Faustus* auf die Spur zu kommen«, in: G. M., *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema* (Neuried 1998), 623–660.

<sup>45</sup> Vgl. dazu Erich Berger, »Eine Dantestelle in Thomas Manns *Doktor Faustus*«, in: E. B., *Randbemerkungen zu Nietzsche, George und Dante* (Wiesbaden 1958), 55–58.

1938. Denn deren Einführung zieht dieselben *Convivio*-Verse heran, die auch Thomas Mann wählt, um auf die Dunkelheit der *Commedia* hinzuweisen. Doch wendet es sich dort sogleich ins Pathetische, indem das allegorische Gedicht als Dombau imaginiert wird, in den man ehrfürchtig eintritt, um vor dem Altar »seine Andacht vor dem Genius zu verrichten«. <sup>46</sup> Schon die implizite Erinnerung an Goethes Feier des Straßburger Münsters, ausdrücklich dann die gleich darauf durch die *Faust-Commedia*-«Verwandschaft» herausgestellte einzigartige »Begeisterung« der Deutschen für Dante machen dieses beschworene »Riesenmaß eines Münsters« <sup>47</sup> zur nationalen Weihestätte. Vor diesem Vergleichshintergrund bekommt Thomas Manns Verwendung der *Convivio*-Verse schärfere Kontur. Denn sie stellt sich in doppelter Hinsicht dem etablierten deutschen Dante-Bild entgegen. Ihre Resignation in das Dunkle und Mühevollere der Allegorien widerspricht dem Pathos, das sie zum Nationalbesitz an genialem Tiefsinn weiht. Und ihre Erlösungshoffnung auf die Schönheit widerspricht einer zweiten, deutschen Dante-Typisierung, die von Goethe stammt: »Dantes widerwärtige oft abscheuliche Größe«. <sup>48</sup> Seit es so in Goethes *Tag- und Jahreshften* steht, wird dieses Urteil viel zitiert. Auch Zeitblom wiederholt es, wenn er während seiner Darstellung der Leverkühnschen Vertonungen bekennt, daß er »Dante's dichterische Größe anerkenne, von seinem Hang zur Grausamkeit« sich aber »immer abgestoßen fühlte« (219). Wie schon im Blick auf den Faust-Mythos setzt der Roman damit Leverkühns Komposition mit ihrem Licht der Hoffnung dem von Zeitblom repräsentierten deutschen bürgerlichen Bewußtsein entgegen. Denn von dessen offiziellem Dante-Bild ist nichts ferner als die Vorstellung rührend erlösender Schönheit.

Eine »nur aus neun Versen bestehende Anrede des Dichters an sein allegorisches Lied« (219): Es sind ebenso neun Verse von Dante, die Thomas Mann seinem Roman voranstellt. Leverkühns Dante-Vertonung vermittelt so das Motto mit dem Ende des Romans, und alle drei Stellen verbinden sich gegen die zeitgenössisch offiziellen Dante- und Goethe-Monumente zu einem eigenen literarischen Selbstbewußtsein. Es besteht aus der Resignation, ob der mühevoll Sinn verstanden werde, aus dem dagegen behaupteten Vertrauen in den dichterisch-ästhetischen Wert und der daraus gewagten Hoffnung. So erweist sich die »nobilitate«, die das Motto dem Roman zuspricht, als eine gegen das deutschnationale *Faust*- und Dante-Prestige mit eigenem, alternativem Dante- und Goethe-Bezug artikulierte Selbstbehauptung.

<sup>46</sup> D. O. Potthoff, »Dante Alighieri. Seine Zeit, sein Leben, seine Dichtung. Zur Einführung«, in der in Anm. 3 genannten deutschen *Commedia*-Ausgabe S. I–XXXII, hier S. XXIX.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Tag- und Jahreshfte*, hg. von Irmtraut Schmid, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 17 (Frankfurt 1994), 331.