

Leibniz-Gymnasium Pirmasens

DAS KÜNSTLERTUM IN THOMAS MANNS
DOKTOR FAUSTUS

Facharbeit aus dem Deutschen

Vorgelegt von

Daniel Engels

Leistungskurs Deutsch bei Herrn Faul

am 09. Mai 2008

Daniel Engels

Das Künstlertum in Thomas Manns Doktor Faustus

0	Einleitung	4
1	Der Zeitgeist	6
1.1	Kriegssituation Deutschlands um 1945 aus kulturphilosophischer Sicht	6
1.2	Kulturelle Lage Deutschlands um 1945	8
2	Die Künstlertheorien	11
2.1	Thomas Mann	11
2.2	Friedrich Nietzsche	12
2.3	Richard Wagner	15
2.4	Arthur Schopenhauer	16
3	Adrian Leverkühn	18
3.1	Religion	19
3.2	Nietzsches Spuren	21
3.3	Bürgertum	23

4	Der Weg zur Erlösung	27
5	Bibliographie	33
5.1	Primärliteratur	33
5.2	Sekundärliteratur	33

0 Einleitung

„Das Gute und Edle, [...] das soll nicht sein.“^[1]

Es herrscht Krieg, die Kräfte, die auf Europa wirken, stellen die Kulturen auf eine Zerreißprobe. Wenn Thomas Mann, zu dieser Zeit im Exil befindlich, seinen Protagonisten Leverkühn „*das Gute und Edle*“ verneinen lässt, dann schwingt eine epochale, alle Lebensbereiche umfassende Beschreibung mit. Die Wertung des gegenwärtigen Denkens spiegelt sich in der Anspielung auf Goethes „*Edel sei der Mensch/ Hilfreich und gut!*“. Wenn Goethe noch „*Das Göttliche*“ als Projektion des Menschen ansieht und damit eine imaginäre Instanz beschreibt, die das Edelmenschliche der Menschheit abstrahiert und in die Allgemeingültigkeit setzt, dann sind die Wertevorstellungen des Individuums gewissermaßen am „*Göttlichen*“ ablesbar.

Thomas Mann hingegen zeigt dem Leser ein gegensätzliches Bild. Die Klassik mit ihrem Humanitätsgedanken ist überwunden.^[2]

Scheint Thomas Mann bei erster Betrachtung seines Werkes „*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*“ eine triviale Biographie einer gescheiterten Musikerexistenz verfasst zu haben, so enthüllt sich nach intensivem Studium eine Personifikation namens Adrian Leverkühn, die den Zeitgeist vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg reflektiert. Mann wagt, die Maske des mittelalterlichen Faustmythos auf die Moderne aufzuziehen und setzt dabei an Extremen an: Das Werk ist ein Wechselspiel zwischen den Extremen Himmel und Hölle, Immanenz und Transzendenz, Künstler und Bürger, Genie und Barbarei, sowie Leben und Tod. Dass dabei Künstlerisches mit Menschlichem, Politisches mit Erotischem verschmilzt, ist eine logische Konsequenz bei der ausgedehnten Darstellung Thomas Manns.

Es soll im Folgenden die Kunst und ihr Schöpfer, der Künstler, aus dem Geflecht herausgezogen werden, um Thomas Manns Bild des Künstlertums fertigen zu können. Dass der Stoff des *Doktor Faustus* bis in die Postmoderne aktuell bleibt, bestätigt sich durch die sich immer weiter öffnende Schere der Kunsttoleranz. Was der Künstler kann und wie er sich inszeniert, das driftet immer mehr auseinander und mündet in ein unadäquates Auftreten.

Bei der Analyse lassen sich einige Leitfragen formulieren, die auf die Intention des *Doktor Faustus* weisen: Welches Verhältnis nimmt die Kunst zur Religion ein? Welche Probleme stellen sich dem

Künstler Leverkühn bei seinem Schaffen? Wie soll der Leser mit Leverkühn umgehen? Ist er vorbildlich in seinem Denken und Verhalten oder inszeniert ihn Thomas Mann als Negativbeispiel?

Steckt zwar wie oben erwähnt viel Zeitgenössisches im Roman, so findet sich aber auch Gedankengut von früheren Philosophen und Musikern, die in das Mannsche Konstrukt hineinwirken. Die Haupteinflüsse, Friedrich Nietzsche und Arthur Schopenhauer als Philosophen, Richard Wagner als Musiker, sollen hierbei nicht unberücksichtigt bleiben. Bei gegebenem Kontext wird auf sie zurückgegriffen und die Ideen, die sich im *Doktor Faustus* durch deren Inspiration ergeben haben, aufgezeigt.

1 Der Zeitgeist

Thomas Mann schafft mit seinem Doktor Faustus ein Abbild der kulturellen Situation seiner Wirkungszeit. In der Entstehung des Doktor Faustus wird deutlich, dass die Musik lediglich einen Platzhalter für die gesamte Kultur einnimmt:

„Ein Musik-Roman? Ja. Aber er war als Kultur- und Epochen-Roman gedacht [...]“^[3]

Im Folgenden werden historische Aspekte gesammelt, die Relevanz für Thomas Manns Schaffen besitzen.

1.2 Kriegssituation Deutschlands um 1945 aus kulturphilosophischer Sicht

Als Thomas Mann erste Fragmente für sein Spätwerk *Doktor Faustus* zusammenträgt, ist der Zweite Weltkrieg auf seinem Höhepunkt angelangt. Die Niederlage von Stalingrad ist Anlass für den Rückzug der deutschen Ostfront aus Russland. Dass Thomas Mann, zu jener Zeit Kriegsbeobachter aus dem Exil, dem Krieg äußerst kritisch gegenübersteht, zeigt das subtile Verflechten von aktuellen Kriegseignissen im Roman. Krieg und Kultur stehen im Dialog auf der Metaebene: Obwohl Leverkühn zu seiner Zeit den Krieg niemals miterleben wird, gelingt durch geschickte Montage der Zeitverschiebung auf der Achse Mann-Zeitblom-Leverkühn eine indirekte Verknüpfung zwischen Leverkühn (Kultur) und dem Krieg. Wenn Thomas Mann allerdings den Krieg zum Anlass für Zeitbloms Rede nimmt, dann geschieht das im abwertenden Sinne. Das zerrüttete Bild vom kriegbestimmten Europa und dem kulturellen Stillstand dient zur Kritik am Zeitgeist.

Der frühe Nietzsche behauptet, der Kultur sei alles unterzuordnen.^[4] Darunter fällt auch der Krieg. Mit der griechischen Kultur, ein Paradebeispiel für Nietzsche, was die Vereinbarkeit von Kultur und Krieg anbelangt, als Vorbild, sei der Krieg in dem Sinne positiv, als dass er sich auf ein

Grundbedürfnis des Menschen zurückbesinnt. Das *Dionysische*, also jene unmittelbare Triebkraft des Menschen, seine natürlichen Regungen, fänden sich im Krieg wieder. Wird Krieg geführt, bedeutet dies immer eine Vergrößerung des Territoriums eines Staates und eine Konfrontation einer Gesellschaft mit einer anderen. Es findet somit ein ständiger Kontakt statt, der nach Nietzsche nicht nur zur äußeren Erweiterung führt, sondern auch den geistigen Raum expandieren lässt.

Was unterscheidet nun Nietzsches Kriegsbild von dem Thomas Manns?

Der Zorn, der den Krieger mutwillig antreibt, legitimiert sich im 20. Jahrhundert über eine andere Ebene, als er es zu Nietzsches Zeit, bzw. zur Antike tat. Wie Peter Sloterdijk in *Zorn und Zeit* aufzeigt, ist der antike Zürnende lediglich Medium zum Transport eines von den Göttern gesandten Willens. Der Mensch gleicht einer „*multiplen Persönlichkeit*“, einem „*Treffpunkt von Affekten*“. [5] Er handelt zielbewusst und konsequent, der Drahtzieher bleibt abstrakt in Form eines „Gottes“. Somit ist der Kultur alles unterzuordnen, denn „Gott“ verinnerlicht die Kultur, durch ihn werden Kriege legitimiert, der Konflikt spielt sich auf metaphysischem Gebiet ab. Zudem ist der Krieg nur ein Instrument der Kultur. Die Aufgabe, als transzendentes Obdach den einzelnen Menschen zu schützen, liegt im „Götterhimmel“. Durch das Nichtvorhandensein eines Individuums, also eines Menschen mit speziellen Regungen, Wünschen, Drängen, lässt sich eine Verbindlichkeit in der Kultur ableiten, die bis in das Barock reicht. [6] Das bedeutet, dass die Berufung eines Lebensinhaltes gerecht zu werden mit der Geburt festgelegt wird und der Mensch nach vorgefertigten Mustern und Konventionen handelt. Hierbei verschmilzt die Grenze zwischen Handwerk und Kunst. Kunst ist Handwerk, erfordert also Können, welches sich in der Kunst als solche rühmt.

Was Thomas Mann begegnet, ist eine hybride Form des Krieges. Es prallen nicht ausschließlich zwei Göttergestirne aufeinander, sondern machtgierige Menschen. Der Krieg wird immanent initiiert und ausgetragen. Hierbei geschieht dies ausgehend von einer diktatorischen Macht, die zu schwach ist, um den geistigen Zusammenhalt der Nation zu kultivieren. Wenn sich also die Fronten von Deutschland bis nach Russland ausbreiten, dann darf behauptet werden, dass die räumliche Ausdehnung folglich den Kulturpluralismus und letztlich den Kulturverfall beschleunigt. Wie Biograph Zeitblom darlegt, befindet sich die Kultur einer Zeit, die die Französische Revolution im Nacken sitzen hat, in einer zerbrechlichen Situation:

„[...] durch die Französische Revolution war ein Zeitalter angebrochen, das [...] auf die

despotische Zwangherrschaft über nivellierte, atomisierte, kontaktlose und, gleich dem Individuum, hilflose Massen zussteuerte.“ [7]

Es resultiert ebenfalls, dass der Einklang zwischen Gesellschaft, Politik, Religion und Kultur (worunter auch die Kunst fällt) nicht mehr bedingungslos konsonant, sondern verstärkt dissonant ertönt.

Insofern trifft sich die Angst eines Kulturverfalls mit der Kritik am Krieg im *Doktor Faustus* und es wird deutlich, dass sich das Wesen der Kultur geändert hat, was sich neben der durch starke Manipulation der Nationalsozialisten inszenierten Kriegspathetisierung sowie der Kunst selbst am Beispiel Adrian Leverkühn zeigt.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass die Zeitangaben, die der Beschreibung zu Grunde liegen, nur als Anhaltspunkte dienen sollen. Das Spätwerk Thomas Manns enthält viel Material, das sich in den 68 Jahren Leben bis zum Beginn des *Doktor Faustus* angesammelt hat. Die Betrachtung eines gesellschaftlichen Prozesses wie sie dem Leser des Werkes entgegentritt bedarf einer längeren Zeitspanne. Der Zweite Weltkrieg war für Mann wohl der Auslöser, den „Faustus“ zu schreiben, sowie er den Höhepunkt eines Kulturverfalls darstellt. Der Krieg „passt“ zur kulturellen Situation, steht ihr helfend zu Hand bei ihrem Marsch in den Ruin.

1.2 Kulturelle Lage Deutschlands um 1945

Dass die Politik die moderne Kultur beeinflusst, wurde mittels Vergleich zwischen Antike und Moderne erörtert. *Wie* die Kultur darauf reagiert, welche Symptome sich einstellen und welche Voraussetzungen der gegenwärtigen Zeit zu Grunde liegen, soll nun erläutert werden.

Hierzu soll chronologisch vorgegangen werden und ein Bild entstehen, das die Kunst und Kultur so zeigen, wie sie sich Leverkühn eröffnen.

Stellvertretend für jegliche Art von Kunst greift Thomas Mann die Musik auf. Die Parallelen zwischen Musik und Literatur, der Kunst Thomas Manns, lassen sich von Aussagen des Biographen

Zeitbloms ableiten, sowie von der Liebe zur Musik Richard Wagners: Er spricht vom „*Wort-Ton-Drama*“ Wagners, „*Musik und Sprache [...] seien im Grunde eins*“, zudem er ebenfalls erwähnt, Beethoven komponiere, indem er Wörter in sein Notizbuch schreibt.[\[8\]](#)

Wenn Thomas Mann Kunstformen im *Doktor Faustus* deskriptiv darstellt, dann lässt sich eine Differenzierung erkennen, die wohl auf den Dualismus zwischen Dionysischem und Apollinischem zurückgeht, wie er erstmals von Friedrich Nietzsche hervorgebracht worden ist. Die abstrakte Form des Dionysischen und Apollinischen findet Ausdruck in der Leitmotivik Subjektivität/Objektivität, Chaos/Ordnung, sowie Künstlertum/Bürgertum. Das Dionysische folgt jener künstlerischen Expression, die die Regungen und den natürlichen Willen des Menschen als Macht anerkennen und sich von ihnen inspirieren lässt. Dem entgegengesetzt versucht das Apollinische den Pol auszubilden, der Regeln respektiert und die künstlerische Freiheit somit begrenzt.

Idealerweise bilden Apollinisches und Dionysisches einen Einklang, was nach Nietzsche lediglich die griechisch-antike Kultur mit ihrem Theater schafft. Der Chor und die Musik fungieren als dionysische Elemente, der Dialog und die Form als apollinische.[\[9\]](#)

Zwar wird diesem Namen im Roman kaum Beachtung gewidmet, so muss jedoch Johann Sebastian Bach an dieser Stelle als Auftragskünstler und Musiker, der unter der Obhut der Kirche steht, exemplarisch aufgeführt werden. Das Leben und vielmehr seine Werke gewähren einen Blick in die präklassizistische Kunstform. Der Musiker schreibt im Auftrag der Kirchen, wodurch jegliche Individualität verdeckt wird. Das Endprodukt wird „benutzt“. Es soll zum Gesang, zur Lobpreisung Gottes dienen. Dennoch schreibt Bach auch weltliche Musik. Zu berücksichtigen gilt aber die Inspiration und Ausbildung, die Bach aus religiösem Zusammenhang bezieht.

Zusammengefasst handelt es sich größtenteils um funktionalisierte Musik, die über die Metaebene der Religion mit jeglicher anderen Kraft zur Lebensgestaltung adäquat verknüpft ist. Die Religion liefert somit die Regeln, wodurch sich apollinische Elemente in Bachs Musik erkennen lassen. Dionysisches findet sich in den bahnbrechenden Ideen Bachs wieder, die damals als revolutionär gelten und die nachfolgenden Epochen grundlegend mitgestalten.[\[10\]](#) Spannungen zwischen Musik, Gesellschaft und Religion sind dabei aber ausgeschlossen, die barocke Musik ist nicht „anstößig“.

Mit zunehmender Entmythologisierung der Musik und ihrem Aufbruch auf den Weg zur Weltlichkeit wird die Musik mehr und mehr eine unabhängige Kunstform. Den ersten Höhepunkt erlangt sie in der Neunten Sinfonie Beethovens, ein Element des Bogens, der von Thomas Mann im *Doktor Faustus* in die Moderne gespannt wird. Die Fusion zwischen Wort und Ton wird im zweiten

Knotenpunkt perfektioniert: Richard Wagner.

Warum gerade Beethoven mit seiner Neunten Sinfonie und Wagner für Thomas Mann einen solch hohen Rang einnehmen, soll unter Zuhilfenahme Nietzsches veranschaulicht werden.

Festzuhalten ist, dass im *Doktor Faustus* nach Wagner keinem Komponisten nennenswertes Lob zugesprochen wird. Das Gegenteil ist der Fall.

Leverkühn kritisiert den Einfluss der Musik des 19. Jahrhunderts, wodurch er ebenfalls die gegenwärtige Ausgangslage, die sich ihm als Künstler offenbart, verdeutlicht:

„Das Neunzehnte Jahrhundert müsse ein ungemein gemütliches Zeitalter gewesen sein, da es niemals einer Menschheit saurer geworden sei, sich von der Anschauung und Gewohnheit der vorigen Epoche zu trennen, als dem jetzt lebenden Geschlechte.“ [\[11\]](#)

Nachdem ein Bild gezeigt wurde, das die Kultur zu Zeiten Thomas Manns abbildet, wird im nächsten Schritt die Künstlertheorie Thomas Manns erläutert. Diese beiden Aspekte sind Grundvoraussetzung, um den Künstler Adrian Leverkühn zu verstehen.

2 Die Künstlertheorien

Wie im Vorausgegangenen erwähnt, verflechtet Thomas Mann verschiedene Philosophien im *Doktor Faustus* miteinander. Jene sollen nun erläutert werden und zum weiteren Verständnis der Künstlerproblematik beitragen.

2.1 Thomas Mann

Es fällt nach der einführenden Beobachtung auf, dass Thomas Mann sein Werk als ein Sammelsurium an Antithesen inszeniert. Grundlegend lassen sich die Pole durch die Begriffe „Geist“ und „Kunst“ betiteln.

Der Geist ordnet sich der Ratio unter. Das Auswählen des zu verwendenden Materials und der ästhetische Feinschliff sind apollinische Elemente^[12], sie folgen einer gewissen vorbestimmten Form.^[13] In den *Entstehungen des Doktor Faustus* verweist Thomas Mann auf „gewisse Symmetrien [...] in meinem Leben“^[14], was seine (äußere) Ordnung unterstreichen soll. Ein weiterer Aspekt dafür, dass sich Thomas Mann gesellschaftlich genormten Regeln fügt, ist die Unterdrückung seiner homoerotischen Neigungen.

Dem entgegengesetzt wirkt die Kunst. Aufgabe der Kunst ist es, den Pathos, die Leidenschaft des Künstlers über sein Werk zum Konsumenten zu transportieren. Sie entspringt dem Irrationalen und Mythischen^[15].

Es gilt nun, Geist und Kunst zu vereinen. Diesen Spagat hat Thomas Mann durch weitere Kontraste versucht zu vollführen. Er greift Nietzsches „Apollinisches“ und „Dionysisches“ auf, Schopenhauers „Welt als Wille“ und „Welt als Vorstellung“ und Heines „spiritualistisches Christentum“ und „sensualistisches Heidentum“.^[16]

Alle Gegensätze verstecken sich hinter der Leitmotivik im *Doktor Faustus*. Es schließt sich die Frage an, wie sie der moderne Künstler einsetzen muss, um -wie im Fall Leverkühn- den geistigen Horizont zu erweitern, konkret: die Romantik endgültig zu beenden.

Der Pol des Mythischen, mit Thomas Mann gesprochen: des Künstlerischen, wurde nämlich durch Richard Wagner so sehr strapaziert, dass er als „Trick“ eingesetzt wird, um den „Schein des Gefühls zu erzielen“^[17]. Wenn bezüglich Wagner das Wort „Schein“ fällt, dann zeigt dies auf, dass das

Kunstprodukt (hier: Wagners Opern) moralisch-intentionsentfremdet ist, lediglich zum ästhetischen Genuss dienen kann. Der Künstler wird als Décadent entlarvt. Dass die Bezeichnung „Décadent“ auf die nachromantische, langweilige Zeit Leverkühns zutrifft, wie sie zuvor beschrieben wurde, liefert Hermann Kurzke mit einer Definition des Begriffs:

„Dekadenz ist ein Zustand, in dem die ursprüngliche Lebenskraft eines Volkes durch Überreflexivität zugrunde gegangen ist. Der Künstler der Dekadenz kennt kein ursprüngliches Gefühl mehr; nur noch ein alles umfassendes, gelangweiltes déjà vu. Alle Gefühle sind bereits Literatur. Es gibt kein unverfälschtes Erlebnis mehr. Dekadenz ist der morbide Zustand einer Spätzeit, die keine Zukunft mehr hat und keine Hoffnungen mehr; sondern nur noch reflektierend auf eine große Vergangenheit zurückblickt. Der Künstler ist der empfindlichste Indikator dieses Zustandes, der Gradmesser der Modernität.“ [18]

Das Zitat hebt nochmals die Wichtigkeit des Künstlers hervor. An dessen Persönlichkeit zeigt sich die Dekadenz, er kann sie aber auch von sich weisen, indem er Neues schafft, das heißt sich nicht von der „Überreflexivität“ tragen lässt.

2.2 Friedrich Nietzsche

Ausdrücklich deutet Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* darauf hin, dass sich Gedankenmaterial Nietzsches im Roman befindet: „*Da so viel ‚Nietzsche‘ in dem Roman ist*“ [19]. Auffallend ist auch die Parallele zwischen Leverkühns und Nietzsches geistiger Umnachtung, die hin zum Tode führt.

Die nachfolgende Erläuterung verzichtet darauf, sämtliche Kunsttheorien Nietzsches vorzustellen, es werden lediglich dem *Doktor Faustus* relevante erläutert.

„*Gott ist tot*“ [20]. Der bekannte Aphorismus Nietzsches ist zugleich Leitbild seiner Philosophie. Wenn Gott tot ist, dann rückt der Mensch in den Mittelpunkt der Betrachtung. Seine blasphemisch klingende Parole greift jene Denkweise auf, die ungefähr einhundert Jahre später zum Paradigma

der Postmoderne wird.

Mit dem anstößigen Weltbild, das Nietzsche formt, wird er zum Außenseiter einer christlich-religiösen Gesellschaft. Doch eben dieser Fortschritt bestimmt sein Menschenbild. Nachdem er den Menschen ins Licht seiner Philosophie gerückt hat („*Ich liebe die Menschen*“[\[21\]](#)) und die Abkehr von den Heiligen postuliert[\[22\]](#), präsentiert er den Übermensch. Nicht als Ende, sondern als Ziel, das nicht erreicht, aber angestrebt werden soll, fungiert dieser Übermensch.

Der Fortschrittsgedanke wird wie folgt deutlich:

„Ich lehre euch den Übermensch. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden?“[\[23\]](#)

Weiterdenkend verschärft Nietzsche diesen Appell:

„Der Übermensch ist der Sinn der Erde“[\[24\]](#)

Die sich darin spiegelnde Progressivität, die Unbehaglichkeit, inszeniert Nietzsche als eine existenzielle Angelegenheit. Wenn der Übermensch Sinn der Erde ist, dann füllt das Streben nach ihm den Lebensinhalt des Menschen. Wer nicht den Weg beschreitet, der zum Übermensch führt, gilt nach Nietzsche als „*letzter Mensch*“[\[25\]](#). Vergangenheitsbezogenheit und Stagnation werden kritisch betrachtet:

„Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde.“[\[26\]](#)

Derjenige, der zurückblickt, verzögert oder Behaglichkeit vortäuscht, wird überholt und fällt. Um den Übermensch zu erreichen muss, ein stetiger Entwicklungsprozess aufrecht gehalten werden.

Diesbezüglich lässt sich ein neuer Terminus Nietzsches einführen: Die Langeweile. Dieser Gefühlszustand beschreibt das Stehenbleiben der „*letzten Menschen*“. Dennoch kann sie trotz der

drohenden Behaglichkeit dazu verwendet werden, dass aus ihr Neues entspringt. Hier verknüpft Nietzsche das Übermenschmodell mit dem Künstlerbegriff, dem sich angesichts seines Einflusses auf Thomas Mann gewidmet werden soll.

Die Langeweile ist nach Nietzsche ein Kriterium, das den Menschen vom Tier unterscheidet. Der Mensch ist sich seiner Vergangenheit und Zukunft bewusst, die Gegenwart scheint ihm somit nie vollkommen. Das Bewusstsein über die Möglichkeiten, die sich ihm im gegenwärtigen Augenblick stellen, veranlassen den Menschen ein neues Phänomen zu kreieren: Die Langeweile. Um diese „Erlebnisdefizite“ zu minimieren, erfindet der Mensch das Spiel und die Kunst. Aufgabe des Künstlers ist es nun, diese Langeweile zu erkennen und den Schein über selbige zu stülpen, der die Langeweile verschwinden lassen soll.

Diese Kunst muss, um ihre Wirkung ausbreiten zu können, mythischen Charakter haben, sich gegen die unpathetische Wissenschaft wenden. Das Schaffen einer neuen, mythischen Wirklichkeit obliegt der Kunst, die Wissenschaft erkennt lediglich die Wirklichkeit.[\[27\]](#)

Fraglich wird nun, wie weit der Künstler gehen darf, wenn er eine neue Wirklichkeit inszeniert. In welchem Verhältnis steht das Apollinische zum Dionysischen?

Zu diesem internen Kunstkonflikt gesellt sich das Reüssieren der Wissenschaft, die den Mythos entmythologisiert. Es bleibt der ästhetische Wert des Kunstwerkes, allerdings schwindet der gesellschaftliche Zweck, der ein Künstler intendiert.

Als Indiz dafür, dass diese Ideen Nietzsches in Thomas Manns Epoche wiederfindbar sind, drückt der Literat mit seiner Verneinung des „Göttlichen“ aus. Wenn die Gesellschaft die Projektion einer Metaphysik der Moral negiert, dann liegt der Mythos im Sterben. Die Abstraktion der Werte auf einen göttlichen Horizont, wie es Goethe beschreibt, ist Inbegriff einer Mythologisierung. Die Frage nach Moraltransport durch ein Werk wird sekundär.

Thomas Mann versucht nun den von Nietzsche ausgelösten Zwiespalt von Mythos und Moral, von Subjektivem und Objektivem aufzulösen.

Wenn diese Stagnation der Musik und die Langeweile auf die oben beschriebene Abkehr von der Religion als Inspirations- und Legitimationsquelle und eine zersplittete Gesellschaft trifft, dann eröffnen sich dem Tonsetzer nie dagewesene Hürden, die es zu überwinden gilt. Denn wenn die Musik sich von Mutter Kultur ablöst, dann rückt scheinbar das Individuum des Künstlers in den Vordergrund, dem von nun an die Macht obliegt, Grenzen zu setzen und zu überschreiten. Nietzsche

formuliert dieses Problem in seinem Werk „*Also sprach Zarathustra*“ wie folgt: „*Nichts mehr ist wahr, alles ist erlaubt*“.[28]

Thomas Mann bietet eine mögliche Form des Erlösers, der die Kunst aus ihrer drohenden „Langeweile“ befreien soll, sich aber dennoch selbst langweilt, um zum Erkennen zu gelangen – Adrian Leverkühn.

2.3 Richard Wagner

Neben Friedrich Nietzsche steuert auch Richard Wagner Inspirationen für Thomas Manns Schaffen bei. Richard Wagner als Opernkomponist beeinflusst Mann vor allem aufgrund seines „*Scheins von organischer Geschlossenheit*“[29]. Der Schein äußert sich darin, dass die Moral objektiv betrachtet von der Ästhetik überdeckt wird.

Diesbezüglich wirft Friedrich Nietzsche Richard Wagner vor, seine Kunst sei „*moralisch verwerflich*“[30]. Diese kritische Einschätzung Nietzsches erkennt Thomas Mann paradoxer Weise genauso an, wie er Richard Wagners Werk verehrt. Von beiden philosophischen Sichtweisen absorbiert er für seine Arbeit Relevantes:

„Wagner liefert die Mittel der Kunst, Nietzsche ihre Entlarvung und Schopenhauer die Grundkonzeption, die es möglich macht, sowohl die Mittel als auch ihre Entlarvung beizubehalten, indem die Mittel nur als ironisches Selbstdementi des eigenen Willens verstanden wird.“[31]

Also gilt es eine weitere Philosophie zu untersuchen: Arthur Schopenhauer.

2.4 Arthur Schopenhauer

Das Kontroverse zwischen der Akzeptanz der Wagner-Kritik Nietzsches und der gleichzeitigen Verehrung der Wagnerschen Kunst löst sich unter Zuhilfenahme Schopenhauers auf.

Schopenhauer geht davon aus, dass jegliches Handeln (hier: jeder Kunstgriff) als Expression des Seins des Handelnden dient. Dies findet sich bei Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

„Ein unehrliches Künstlertum, welches Wirkung berechnete und erzielte, die ihn selber ein Spott, denen es selbst überlegen wäre und die nicht zuerst auch Wirkungen auf ihren Urheber wären, ein solches Künstlertum gibt es nicht. Und daraus folgt, daß die objektiven Wirkungen eines Künstlers, auch die breit bürgerliche Wirkung Wagners, immer sein eigenes Sein und Wesen beweisend sind“ [32]

Dem Künstler also Amoralismus vorzuwerfen wäre nach Thomas Mann und Schopenhauer nicht gestattet. Selbst wenn sich objektiv ein Schein entlarven lässt -und das ist durchaus gewollt (vgl. Nietzsche)-, hat das Kunstwerk in seiner Subjektivität zum schaffenden Künstler seine Daseinsberechtigung. Diese Kunsttheorie relativiert also die radikale Sicht Nietzsches auf Wagner, die lediglich das Kunstwerk als solches beurteilt und dabei das Individuum des Künstlers vernachlässigt. Diese den Künstler fokussierende Philosophie, wie sie sich mit Schopenhauer gestaltet, vereinfacht zudem die Darstellung und Interpretation der sich umwälzenden Gesellschaftskonstellation und der Beziehung zwischen Bürgertum und Künstlertum. [33] Der Künstler wird in Thomas Manns Werken als Individuum herausgegriffen. Dies zeigt sich vor allem darin, dass sich diese Thematik des subjektiv schaffenden Künstlers in vielen Romanen oder Erzählungen Thomas Manns findet. [34]

Um die Innerlichkeit des Künstlers zu ergründen, wendet Thomas Mann Schopenhauers Philosophie der *Welt als Wille und Vorstellung* an.

Bezugnehmend auf das oben genannte Zitat bedeutet dies, dass das Handeln des Künstlers, also Wagners „bürgerliche Wirkung“, als Expression seines eigenen Seins nichts anderes ist, als eine Objektivierung des Willens. Schopenhauer versteht diese Objektivierung des Willens als Vorstellung. Das betrachtende Individuum, welches die Kunst beäugt, erkennt nur den objektivierten, das bedeutet den durch seinen Leib gefilterten Willen des Künstlers. Auf Seiten des Künstlers (und auch in seiner Intention) wirkt also der Wille, wovon der Betrachter die Vorstellung aufnimmt.

Dass Wagner nun den Mythos überreizt hat, wie es ihm Nietzsche vorwirft, liegt nicht an dem Willen Wagners, sondern an der Vorstellung des Betrachters. Denn der Künstler ist, wie Thomas Mann behauptet, kein „unehrliches Künstlertum“, sondern wird von seinem Willen determiniert.

Was bedeutet nun diese Philosophie für den Künstler? Der Künstler muss den von der Vorstellung bedeckten Willen freilegen. Des Weiteren gilt es die „*Verneinung des Willens*“ anzustreben. Als Kunstbetrachter erkennt er die Strukturen, die hinter dem „*Schein von organischer Geschlossenheit*“, also der Vorstellung, walten. Zeitlich gesehen ist der Künstler also auch fähig, Fortschritt oder Stagnation zu erkennen, da er weiß, wie es um die zeitgenössischen Stilmittel der Kunst bestimmt ist. Mit dieser Gabe des Erkennens obliegt es dem Künstler, die ihm widerfahrere Idee und Erfahrung des Weltwillens in die Gefilde des (mit Thomas Mann benannten) Bürgertums zu tragen. Schopenhauer spricht diese Tugend vor allem dem Musiker zu. Die Musik als „*Abbild des Weltwillens*“[\[35\]](#) schafft das reine Erkennen des Zeitgeistes.

Es wurden nun jene Philosophien aufgezeigt, die Thomas Manns Werke beeinflussen. Es folgt nach den Modellvorstellungen nun die Analyse der Verflechtungen in den *Doktor Faustus*. Die Betrachtung wird sich stark an den Protagonisten Adrian Leverkühn als Indikator des Künstlertums anlehnen.

3 Adrian Leverkühn

Thomas Mann erschafft mit der Figur Adrian Leverkühn einen Künstlertypus, der nicht bedingungslos in die Reihen seiner Zeitgenossen eingliedert werden kann. Viele Charakterzüge lassen Leverkühn zu einem außergewöhnlichen Künstler emporsteigen.

Im Folgenden soll der Künstler Adrian Leverkühn und gleichbedeutend damit die Wirkungsweise des bahnbrechenden Momentes in seinem Schaffen dargestellt werden.

Die im Kapitel „Die Künstlertheorien“ aufgezeigten Elemente, die die Kunst ausmachen, finden sich in Form einiger Charakterzüge in Adrian Leverkühn wieder.

Die inhaltlichen Aspekte der Charakterisierung sind wie folgt zu Komplexen zusammengefasst. Die zentralen Themen im *Doktor Faustus*, durchaus wieder gegensätzlich angelegt, formen die Künstlergestalt Adrian Leverkühn.

Mit der Frage, ob Leverkühn die von der Romantik getragene Epoche beenden kann, verknüpft sich die Gratwanderung zwischen Extremen: Der Künstler Leverkühn muss sich auf dem Weg zwischen Gott und Teufel, künstlerischem Subjektivismus und Gesetzmäßigkeit, Selbstbefreiung und Zuhörerresonanz behaupten.

Wenn Thomas Mann das Medium Musik verwendet, um die Stellung der Kunst in der Gesellschaft zu veranschaulichen, muss sich diese Teildisziplin der Künste über ihre Genossen erheben. Mit Genossen ist hier nicht nur der nichtmusikalische künstlerische Ausdruck gemeint, sondern auch das für den Menschen Sinnliche: So entspringt die Musik der „*Geisterwelt*“, setzt sich der „*pädagogisch-humanen Sphäre*“[\[36\]](#) entgegen.

Wird die Musik auf dieses Niveau des Übersinnlichen heraufgesetzt, befindet sie sich im Bereich des Himmels und der Hölle.

3.1 Religion

Schon in frühen Jahren wird dem angehenden Künstler der Hang zum Übersinnlichen zugesprochen. Während sein Bruder die Familientradition mit landwirtschaftlicher Arbeit weiterführt, scheint Adrian nach seines Vaters Beurteilung „zu etwas Höherem berufen“^[37]. Die religiösen Anspielungen werden vor allem benutzt, um Leverkühns nonkonformes Denken zu unterstreichen. So liegt beispielsweise sein Heimatort zu Jugendzeiten, Kaisersaschern, im „*Herzen der Luther-Gegend*“.^[38] Relevant für seine Kunst ist der lutherische Gedanke deswegen, weil Musik für „*Emanzipation*“ und „*Abtrünnigkeit*“ steht; „*Abtrünnigkeit nicht vom Glauben, sondern im Glauben*“.^[39] Dies bedeutet, dass sich Leverkühn -wie sein Vater vorhersieht- auf religiösem, übersinnlichem, „mythischem“ Milieu befindet, allerdings diese Anwesenheit für unkonventionelle Vorhaben gebraucht. Der Bezug zu Luthers Reformation, also einer Neuerung auf geistlichem und geistigem Gebiet ist unverkennbar.

Die „*Abtrünnigkeit*“ von der römisch-katholischen Kirche ist (symbolisch) die erste „geniale“ Etappe Leverkühns. Die nächste Stufe, auch theologisch betrachtet, führt ins Teuflische.

Das Wesen der Reformation ist progressiv und bringt etwas Neues hervor. Auf Leverkühns Kunst übertragen verkörpert Luther mit seiner Reformation das Dionysische. Und das Dionysische wiederum steht nach Nietzsche für den Ursprung aller künstlerischen Genialität.^[40]

Im Roman kommt dieses schöpferische Moment, welches die Religion mit sich bringt, in einer Diskussion über die Jugend in Leverkühns Studentenverbindung zum Ausdruck. Deutschlin, ein Kommilitone Leverkühns, unterscheidet zwischen „reif“ und „unreif“.

Luther und seine Reformation seien mit Unreifem gekoppelt, gar jugendlich. Diese Jugendlichkeit und die Unreife sind dynamisch und innovativ. Die kreativen Strukturen der Jugend werden mit der Assoziation zur Religion -und somit durch die Abstraktion ins Metaphysische- deutlich:

„Religiosität, das ist vielleicht die Jugend selbst, es ist die Unmittelbarkeit, der Mut und die Naturhaftigkeit und das Dämonische des Daseins [...]“^[41]

Das bahnbrechende Denken (des religiösen) Luthers entspringt also der Jugendlichkeit, welche

gleichzeitig Bezug zur Transzendenz nimmt. Es finden sich also zwei Philosophien im Religionselement: Nietzsche mit seinem Dionysischen als Kraft der Genialität und Wagner mit dem mythischen Aspekt der Religion.

Neben Luther stellt Thomas Mann den reifen „*Renaissance-Bürger*“[\[42\]](#). Erstmals taucht diese Epoche in der Diskussion der Studentenverbindung auf. Späterhin wird der Teufel den Renaissance-Bürger durch Albrecht Dürer personifizieren („*Außerordentlich dürerisch liebt ihrs*“[\[43\]](#)). Anspielend auf Dürers Selbstbildnis, welches strengen Regeln und berechnenden Proportionen folgt, wird somit ein apollinischer Pol ausgebildet. Jener wird Adrian Leverkühn auch von Deutschlin zugesprochen, indem er in Leverkühns Charakter die Jugendlichkeit negiert: „*Zu kühl, um jung [...] zu sein*“[\[44\]](#). In Leverkühns Wesen walten also zwei Mächte: Das Dionysische mit der Religion und das Apollinische mit der Kühle.

Im Kapitel „Die Künstlertheorien“ wurde festgestellt, dass Thomas Mann jeweils konträre Begriffe einsetzt, um die Kunst (oder das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft) zu beschreiben. Mit dem Einsatz der Religion erscheint dem Leser ein geschickt eingesetztes Stilmittel, um die Komponente des Spiritualismus, also jener Inspirationsquelle a priori, ins Werk zu verflechten. Der Spiritualismus und das Dionysische sind unmittelbar miteinander vereint, da sie unabhängig von äußeren Umständen den Künstler zu seinem Schaffen veranlassen. Allerdings wird am *Doktor Faustus* deutlich, dass das Spirituelle nicht unbedingt christlichen Charakter haben muss.

Die Kühle, die von Deutschlin auf Leverkühn beschreibend eingesetzt wird, indiziert den Sensualismus und stellt gleichzeitig einen Begriffspartner des Mythisch-Religiösen dar.[\[45\]](#)

Wie später noch aufgezeigt werden wird, unterliegt der Roman, vor allem Adrian Leverkühn, einem Prozess, welcher vom Objektiven ins Subjektive, vom Christentum zum Teufelspakt, vom Leben in den Tod verläuft.

Akzentuiert man lediglich die Abkehr vom Christentum und lässt Leverkühns Eintauchen in die explizit benannte diabolische Sphäre unbeachtet, so wird die Analogie zu Nietzsche deutlich. Auch Leverkühn lässt -wie Nietzsche- Gott sterben und wählt eine neue metaphysische Größe.[\[46\]](#) Letztendlich ist nur der geistige Umbruch, der sich in der Innovation der Leverkühnschen Musik spiegelt, von Relevanz. Wie im Laufe der Analyse gezeigt wird, tritt das Individuum „Künstler“ hinter seine Aufgabe. Diesbezüglich erscheint es unwesentlich, wohin sich der schaffende Geist inspirativ bewegt.

Festzuhalten bleibt, dass Leverkühn prädestiniert für ein Künstlerdasein ist. Mit mythischen, übersinnlich-dionysischen Anlagen wird er Nietzsches Künstlerbegriff gerecht, mit dem Spiritualistischen erfüllt er Thomas Manns Vorstellung.

Allerdings ist auch die Gegenwirkung zu beachten. Neben dem extrem-dionysischen Leverkühn, aufgrund seiner Tendenz zum Mythischen, existiert der kühle, reife Adrian. Das ist durchaus begünstigend, denn gerade die Entlarvungstechnik, also dieses Schopenhauerische Erkennen der (Stil-)Mittel, sowie das Erkennen der Langeweile (Nietzsche), erfordert ein rationales Herangehen. Das ist vonnöten, wenn man sich Thomas Manns Künstlerbild vor Augen hält. Dem Künstler obliegt die Aufgabe, die von seinem Umfeld eintreffenden Eindrücke zu selektieren. Dies geschieht durch den Geist, Dionysisches und Unberechenbares sind bei diesem Schaffensschritt unerwünscht. Leverkühns Kühle lässt sich deutlich von Thomas Manns Schaffensweise ableiten. Als Vertreter des späten Realismus ist es Manns Aufgabe, Erlebtes zu „*verhüllen*“. Das Verhüllen bezweckt die „*Ordnung der Kunst*“, die aus dem „*Chaos des Lebens*“ entstehen soll. Das Ordnung-Schaffen geschieht aus dem Apollinischen, das dem „*Erlebten*“ mit seinem Regelwerk bestimmte rational durchdachte Formen geben und es in eine „Komposition“ integrieren soll.[\[47\]](#)

3.2 Nietzsches Spuren

Thomas Manns Montagearbeit verflechtet seine Impressionen des sozialen Umfeldes künstlerisch geschickt in Wörter und Sätze. Neben zahlreichen Bekannten Thomas Manns, die als Vorbild für bestimmte Personen dienen, fungiert auch Nietzsche als Inspirationsquelle. Denn neben der Philosophie finden sich auch biographische Parallelen: Die Außenseiterrollen Leverkühns und Nietzsches, die aufgrund ihrer nonkonformen und vor allem fortschrittlichen Denkensart zustande kommen, sowie die geistige Umnachtung gegen Ende der Lebzeiten unterstreichen die Tatsache, dass sich einiges an „Nietzsche“ im Roman findet.

Beide Außenseiter, Nietzsche und Leverkühn, treffen auf eine Gesellschaft, die stark an das Heideggersche „*Man*“ verfallen ist. Die Konvention wird angeblich interessant, doch verbirgt sich letztendlich dahinter nur ein Stillstand. Nietzsche lehrt den Übermenschen und bringt damit einen

Kontrast in dieses Weltbild. Der Mensch als ein andauernd fortschreitendes Wesen, das sich seinen Horizont immer wieder neu gestalten soll. Kurz: Der Inbegriff der Progressivität. Leverkühn wird diesem Menschenbild gerecht. Schon in seiner musikalischen Ausbildung kommt Leverkühn seinem Lehrer zuvor. Die harmonische Theorie entdeckt er, bevor sie ihm von seinem Musiklehrer Kretzschmar vorgestellt wird. Die Schule zeigt in ihrer zeitlichen Effizienz kein Verständnis für Leverkühn:

„Nach fünfzehn [Minuten], spätestens, hatte ich los, woran der gute Mann mit den Buben noch dreißig kaute.“ [\[48\]](#)

In diesem Zusammenhang, um den Gemütszustand des Künstlers zu verstärken, setzt Thomas Mann akkumulierend das Motiv der Langeweile ein:

„Aber schon diese fünfundvierzig Fach-Minuten weilten mir zu lange. Machten mir Langeweile [...]“ [\[49\]](#)

Einige wenige Textpassagen später taucht abermals die Formulierung „kalte Langeweile“ [\[50\]](#) auf.

Distanziert betrachtet findet eine Bewegung statt, die zwei Teilaspekte der Philosophie Nietzsches miteinander verbindet: Der Teufelspakt.

Einerseits scheint dieser stilistische Griff Thomas Manns von der korrekten Übertragung Nietzsches Weltbild auf sein Werk abzuweichen. Denn eigentlich ändert Leverkühn nur die metaphysische Bezugsgröße und negiert sie nicht. Andererseits zeigt Thomas Mann (und das ist wohl auch im Sinne Nietzsches) eine Identifikation des Künstlers über ein nicht christlich-religiöses Weltbild und beweist damit wieder die Neuerungen im Leverkühnschen Denken. Leverkühns Wille ist eben so stark [\[51\]](#), dass er inspirative Hilfe aus der Metaphysik beansprucht, dabei aber trotzdem Neues wagt und vor allem -und das unterscheidet ihn von seinen Vorgängern in Thomas Manns Romanen- seine Erkenntnis ins Öffentlich-Bürgerliche trägt.

Neben dem verbirgt sich hinter dem Teufelspakt und der damit einhergehenden Syphilis wieder das

Motiv des dekadenten Künstlers: Der Künstler, der aufgrund seiner Aufgabe am Bürgertum physisch leidet und gar seine Persönlichkeit dafür einbüßt.

3.3 Das Bürgertum

Der „*pathetisierende Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit*“^[52], wie das Konfliktproblem vom Biographen Zeitblom betitelt wird, ist seit Thomas Manns Romandebüt mit den Buddenbrooks nahezu allgegenwärtig in seinen Werken. Die Gegenüberstellung ist auch im *Doktor Faustus* geblieben, allerdings lässt sich ein Wandel feststellen zwischen der Buddenbrookschen Künstlerproblematik oder jener gescheiterten Existenz Gustav von Aschenbachs im *Tod in Venedig* und der Konstellation Bürger-Künstler im *Doktor Faustus*. Bei dieser Gesellschaftsanalyse taucht immer wieder Schopenhauers Modell von der *Welt als Wille und Vorstellung* auf. Der Künstler ist jener Typus Mensch, welcher einen ausgeprägten Willen in sich birgt, oftmals in solch extremen Ausmaß, dass er daran zugrunde geht, mit Schopenhauer formuliert: dass sein Leib dem Willen nicht gerecht wird. Dieses Szenario findet sich bei Thomas Mann beispielsweise in der Figur des Hanno Buddenbrook. Versunken in die Musik und geleitet vom Willen zur Kunst verbringt er ein einsames, isoliertes Dasein, was letztendlich zum Tod seines Leibes führt, da er diesem Druck nicht standhalten kann.

Es fällt auch auf, dass immer wieder verschiedene Willen kollidieren: Thomas Buddenbrooks Wille zur Firma (und Familie) lässt sich nicht mit Hannos Willen zur Musik vereinen. Resultierend entsteht ein zweigeteiltes Gesellschaftsbild, in dem auf der einen Seite der Künstler seinem Willen gerecht wird, andererseits der Bürger seinen Willen pflegt. Das Aneinanderstoßen der Gesinnungen ist nahezu wirkungsfrei.

Ab der *Joseph*-Tetralogie ändert sich allerdings dieses Für-Sich-Stehen von Bürger und Künstler. Der Träumer Joseph (Künstlertum) verwandelt sich in den Ernährer (Bürgertum). Der sündige Gregorius (Künstlertum) wird zum Papst, der Sünden vergibt (Bürgertum).^[53] Es lässt sich klar abzeichnen, dass der Künstler im Laufe seines Entwicklungsprozesses einer Aufgabe zugewiesen wird, die er am Bürgertum verrichten muss.

Im *Doktor Faustus* tritt der Bürgerlichkeit Adrian Leverkühn als Erlöserfigur entgegen.

Schon in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* kritisiert Thomas Mann den Zustand der Bürgerlichkeit. Ihn mit den Begriffen „*Bourgeois*“ oder gar „*Philister*“ zu betiteln, das sei reiner „*Literatenunfug*“[\[54\]](#). Der Bourgeois sei zu „*amüsiert*“ und „*engherzig*“, beim Philister wird der Bürger als Staatsbürger inszeniert, der den Staat als oberste Instanz anerkennen soll. Die Begrifflichkeit vergisst allerdings das „*romantische Element*“, welches den Bürger als „*romantischer Individualist*“ erkennt. Diese Individualität, wie sie Thomas Mann in seiner Bürgerlichkeit versteht, ist wiederum grundsätzlich vonnöten, wenn „*Artist, Zigeuner und Libertiner*“ in dem deutschen Bürger zu finden sind. Thomas Manns Bürger entfernt sich also vom Systematisch-Politischen und strebt in Richtung des „*Atomistisch-Individualistischen*“, gar hin zum „*Künstler*“.[\[55\]](#)

Was aber nun, wenn es dem Bürger alleine nicht gelingt, sich vom Politischen ins apolitische Künstlertum zu entwickeln? Es bedarf in dieser Situation eines erkennenden Individuums, welches die Hürden der bürgerlichen (und kulturellen) Stagnation, also dem Verweilen im Politischen, nicht-Künstlerischen, durchbricht.[\[56\]](#)

In diesem Phänomen spiegelt sich die Philosophie Schopenhauers, gekoppelt mit Teilen des Künstlerbegriffs bei Nietzsche, die Adrian Leverkühn zu diesem Erlöser emporsteigen lassen.

Hierfür muss die Gesellschaft wieder durch Wille und Vorstellung konstruiert werden. Die Masse der Kunstkonsumenten (Bürgerlichkeit) lässt sich von der Vorstellung, von der Objektivation des (romantischen) Willens irreführen. Diese -von Nietzsche kritisierte- Wagnersche Pathetisierung der Bevölkerung führt dazu, dass die aufgebrauchte Kunst trotz ihrer Rückständigkeit Resonanz beim Betrachter findet. Die Vorstellung, die niemals an das Urwesen der Musik rühren kann, da sie eine vom individuellen Leib des Betrachters verfälschte Darstellung des künstlerischen Willens ist, übertönt diese Stagnation.

Die nachromantische Zeit verbirgt, wie sich zeigte, viele romantische Überreste. Das Künstlertum und vor allem das Bürgertum sind von diesem „Schein“ gelenkt. Es kommt zum Dekadenphänomen: Der Künstler „überreflektiert“ die ihm zustehenden Mittel, er wiederholt das Romantische:[\[57\]](#)

„Es ist ja Arbeit, Kunstarbeit zum Zweck des Scheins – und nun fragt es sich, ob bei dem

heutigen Stande unseres Bewusstseins, unserer Erkenntnis, unseres Wahrheits sinnes dieses Spiel noch erlaubt, noch geistig möglich, noch ernst zu nehmen ist, ob das Werk als solches, das genügsam und harmonisch in sich geschlossene Gebilde, noch in irgendeiner legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände, ob nicht aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zu einer Lüge geworden ist.“ [58]

Es wird hier die Frage gestellt, ob die Vorstellung nicht über die Realität trügt. Für Leverkühn als Erkennertypus ist die Antwort bejahend. Sein Lehrer Kretschmar stellt fest, dass seine „Kühle“, „rasch gesättigte Intelligenz“, „Ermüdbarkeit“, „Neigung zum Überdruß“, sein „Sinn für das Abgeschmackte“ optimale Voraussetzungen sind, die „Begabung“ zur „Berufung“ werden zu lassen. [59] Zwar sind dies persönliche Facetten, so gelten sie aber auch für den

„Ausdruck eines kollektiven Gefühls für die historische Verbrauchtheit [„über-individuelle Natur“] und Ausgeschöpftheit der Kunstmittel.“ [60]

Indem Leverkühns Entlarven und das Erkennen dieser „Verbrauchtheit“ auf die Tendenzen der Bürgerlichkeit übertragen werden, wird deutlich, dass Leverkühn den Willen seiner Zeit freigelegt hat. Vor allem Leverkühns berechnender, kühner Charakter ermöglicht die Schopenhauersche Erkenntnis des Weltwillens, der in seiner bis dato existierenden Form überwunden werden muss. Der reflektierte Weltwille muss entlarvt und die kulturelle Umstrukturierung vollzogen werden. Gemäß Schopenhauers Philosophie wird der Zweck Adrian Leverkühns und seines Schaffens deutlich:

„Der einzige Ursprung der Kunst sei die Erkenntnis der Ideen, ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis.“ [61]

Das persönliche Verhältnis zwischen Erlöser (Künstler) und Bürger bleibt dennoch missständig. Friedrich Nietzsche ordnet seinen „letzten Menschen“, also dem Mannschen Bürgertum, die

„Wärme“ zu und lässt sie das Krankhafte ablehnen, die „Gesundheit ehren“.[\[62\]](#)

Leverkühns Kältemotiv und seine geistige Umnachtung gegen Ende seiner Lebzeit zeigen die Diskrepanzen beider Fronten. Obwohl Künstler und Bürger eine zwischenartige Beziehung pflegen, die darin besteht, dass der Künstler am Bürger die Erlösung vollstreckt, bleibt das Individuum „Künstler“, zumindest in der überspitzten und radikalen, epochendurchbrechenden Form Leverkühns, verachtet.

Die Psyche des Künstlers während diesem Dilemma offenbart Zarathustra, stellvertretend für den Künstler, der nach seiner Schilderung des „letzten Menschen“ gebeten wird, er solle den Menschen den „letztend Menschen“ lehren, dann gäben sie ihm den „Übermenschen“.

„Sie verstehen mich nicht. [...] Und nun blicken sie mich an und lachen: und indem sie lachen, hassen sie mich noch. Es ist Eis in ihrem Lachen.“[\[63\]](#)

Das Wirken des progressiven Künstlers stößt auf Kritik und Unverständnis. Wird das Werk allerdings in die Zukunft getragen, so kann die Progressivität der Zeit gerecht werden. Dies ist ein weiteres Indiz für Leverkühns zurückgesteckte Individualität. Dieses Phänomen soll im folgenden Kapitel abgehandelt werden.

4 Der Weg zur Erlösung

Dem Erkennen folgt nun das Handeln: Der Wille der Kunst wird erweitert durch Leverkühns Genialität. Thomas Mann inszeniert den Künstler bei diesem Akt als reinen Operateur, der mit den Instrumenten der Musik agiert. Leverkühn unterscheidet strikt seine Person von seiner Musik:

„Ich spreche ja von der Musik, nicht von mir, ein kleiner Unterschied“ [64]

Solche Phrasen lassen Leverkühns Berufung zum Vorschein treten. Nicht der Künstler an sich, sondern die Musik steht im Mittelpunkt.

Der Gedanke findet sich bei Schopenhauer. Die Verneinung des Willens fordert die „Überwindung“ der „Individuation“ und führt somit in die „Selbsterlösung“. [65] Die Formulierung „Individuation“ versteckt die Diskrepanz zwischen Künstler und Kunst. Der Künstler ist lediglich das Medium des Kunstwillens, der sich nach der „Mitteilung dieser Erkenntnis [über die Ideen, die er aus der Willensreflexion gewinnt]“ [66] aus der Kontemplation, der Wiederkehr des Gleichen (Nietzsche), entzieht.

Konkret äußert sich dies in Leverkühns dekadentem Zustand während seiner geistigen Umnachtung gegen Ende seiner Lebenszeit.

Dennoch -oder gerade deshalb- opfert er sein Wesen für die Musik auf. Einerseits müsste der kreative (dionysische) Künstler walten, der die Zukunft mit Fortschritt (und eben nicht einer Wiederkehr des Dagewesenen) bereichert, andererseits bedarf es hierzu des (apollinischen) Erkenners. Der kühne Charakter Leverkühn kann zwar aus eigener Kraft das Missverhältnis von Wille und Vorstellung erkennen, ihm fehlt aber offensichtlich der ausschlaggebende Initiator, um die Hürde zu überwinden, die beiden beschriebenen Eigenschaften zu verinnerlichen und die Romantik endgültig abzuschließen.

Bei dieser Aufgabe verhelfen Leverkühn zwei Elemente: Der Teufel und der Eigeneinsatz seiner Subjektivität, der mit dem Objektiven, dem Vorgegangenen verschmilzt.

Der Teufel indentifiziert sich mit Leverkühn, denn er knüpft an seiner Kälte an: „Ich [Teufel] bin nun einmal so kalt.“ [67] Jedoch entfacht er gleichzeitig Leverkühns Höllenfeuer (Thomas Mann

setzt hier wohl bewusst auf die Antithetik. Der kühle Leverkühn wird von der Hitze des Teufels gepackt).

Der geniale Gedanke wird allegorisch durch den Teufel, physiologisch durch die Syphilis kreiert. Die „*lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen*“ [68], das verspricht der Teufel Adrian Leverkühn, der sich -wie Leverkühn- ebenfalls des Scheins bewusst ist. Der Teufel präzisiert die Gemütslage, indem er die Frage nach dem Wesen der Kunst stellt:

„Was ist heute die Kunst? (...) Sieh sie dir an, deine Kollegen, - ich weiß wohl, du siehst sie nicht an, du siehst nicht nach ihnen hin, du pflegst die Illusion des Alleinseins und willst alles für dich, alllen Fluch der Zeit. Aber sieh sie zum Troste doch an, die Mit-Inauguratoren der neuen Musik, ich meine die ehrlichen, ernsten, die die Konsequenzen der Lage ziehen! Ich rede nicht von den folkloristischen und neo-klassischen Asylisten, deren Modernität darin besteht, daß sie sich den musikalischen Ausbruch verbieten und mit mehr oder weniger Würde das Stilkleid vorindividualistischer Zeiten tragen. Reden sich und anderen ein, das Langweilige sei interessant geworden, weil das Interessante angefangen hat, langweilig zu werden...“ [69]

Warum dieses Teufelszitat von Bedeutung für den Roman ist und Leverkühns Drang zum Schaffen zum Ausbruch verhilft, wird bei der Zerlegung in die Einzelteile sichtbar.

Der Teufel bestätigt Leverkühn in seiner Rolle als Erkennen der „*Langeweile*“ (hier wörtlich gebraucht, was die Anspielung auf Nietzsche unterstreicht). Er hebt ihn ab von der Masse seiner „*Kollegen*“ und schenkt Leverkühns Drang zum Irrationalen, Andersdenken („*Fluch der Zeit*“) Beachtung. Die Inspirationsverknüpfung Metaphysik-Genialität-Isolation-„*musikalischer Ausbruch*“ findet beim Teufel Resonanz; Der Grund, warum Leverkühn den Pakt eingeht, liegt nahe.

Ebenfalls wird das Wiederaufgreifen von Dagewesenem, die Neubearbeitung kritisiert. Das „*Stilkleid vorindividualistischer Zeiten*“, man dürfte auch „*vorleverkühnscher*“ Zeiten sagen, wird mit „*Würde*“ getragen; damit wird Leverkühns Zukuntorientiertheit und Neuschöpfung gehemmt. Wenn die Konvention an Würde geknüpft ist, so droht bei einem Bruch der Konvention der gesellschaftliche Ruin. Dass rational betrachtet letztendlich die würdemessende Gewalt selbst, also die Gesellschaft -hier im musikalischen Jargon der Zuhörer- Ursache für das Künstlerproblem ist,

bleibt scheinbar unerkant.

Der Mensch in Leverkühns Umwelt stellt den Anspruch der Unmittelbarkeit an die Musik. Dabei sollen die Mittel immer so zielgerichtet wie möglich gehalten werden, es zählt das Endresultat, welches sich in seiner pathetisierenden Wirkung dem Hörer entfalten soll (s. Wagner). Ein Beispiel für das Ablehnen der Komplexität der Musik bei Beethoven findet sich in den Vorträgen Kretschmars wieder. Die Themen sind „wenig populär, vielmehr kapriziös und ausgefallen“^[70]. Dabei steht in der Musikwissenschaft faktisch fest, dass Beethovens stilistische, sowie technische Raffinessen als herausragend zu werten sind. Das Bürgertum lässt sich vom Schein der Leichtigkeit blenden; der Grund, warum bei Thomas Mann Künstlertum und Bürgertum stets ein konträres Verhältnis zueinander haben.

Der Teufelspakt und die Krankheit sind also die beiden Initiatoren. Nur versteckt spiegelt sich ein weiterer, übergreifender Drahtzieher: Die Erotik. Der Biograph Zeitblom fragt nach der Versuchung, um die Thematiken Teufel und Erotik zu verbinden:

„Von wem aber ging die Versuchung aus? [...] Man hatte leicht sagen, sie komme vom Teufel. Der war ihre Quelle, die Verwünschung aber galt dem Gegenstand. Der Gegenstand, das instrumentum des Versuchers, war das Weib. Sie war damit freilich auch das instrumentum der Heiligkeit, denn diese gab es nicht ohne tobende Sündenlust.“^[71]

Leverkühns Syphilisinfektion stammt von einem Bordellbesuch, was beweist, dass die vom Teufel eingesetzte Erotik die Krankheit einleitet. Dieses Dreigestirn der Inspiration (Abkehr von der Religion, bzw. ein neuer metaphysischer Horizont, verkörpert durch den Teufel, Erotik, Krankheit^[72]) katalysieren die Verschmelzung von künstlerischer Subjektivität mit der Objektivität, die sich im Können des Musikers äußert.

Nachdem der Künstler dionysisches Höllenfeuer geerntet hat, gilt es, die Objektivitäten aufzugreifen und mit dem Subjektiven zu vermischen.

Aber auch hier birgt sich eine Gefahr: Das Subjektive wird schnell zur Regelmäßigkeit. Mit Nietzsche gesprochen knüpft sich einer dionysischen Epoche eine apollinische an.

„Aber Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht

mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein, und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven.“ [73]

Es waltet das Prinzip der „Ewigen Wiederkunft“ [74], wie es von Nietzsche benannt wird. Auch die distanzierte Sicht bezeugt einen Kreislauf: Wie im Kapitel „Kriegssituation Deutschlands um 1945 aus kulturphilosophischer Sicht“ vermerkt, trägt der Mensch der Antike als Medium fungierend den Krieg der Götter aus. Dass sich der moderne Mensch wieder an dieses Bild angleicht, zeigt Leverkühns Mediumsfunktion des Weltwillens. Einer Epoche, die das Individuum fokussierte (Romantik), schließt sich wieder die Zeit der Zurücknahme des Individuums an. Ähnliche Strukturen finden sich schon bei den Buddenbrooks: Die strenge Familientradition (apollinisch) mündet in eine zersplitterte Künstlernatur (dionysisch), wobei gleichzeitig ein neuer apollinischer Stellvertreter die Buddenbrooks ablöst: die Hagenströms. In den Buddenbrooks übt das Individuum aber keine nennenswerten Kräfte auf seine Umwelt aus; der Wille der Familientradition wird lediglich in Hanno naturgemäß gebrochen.

Reflexiv wirkend agiert nun Leverkühn. Er ist sich seines Geistes und jenem des Bürgertums bewusst. Das bedeutet, das Fatalismusprinzip, wie es die Buddenbrooks kennen, wird vom Künstler nicht bedingungslos akzeptiert. Er ist sich seiner Aufgabe bewusst und muss seine Individualität opfern, um ein nächstes Niveau auf der Treppe der ewigen Wiederkehr zu erreichen, bzw. sie als Individuum zu verlassen.

Mit Leverkühns Invention der Zwölftontechnik gelingt es, das Wesen der Musik voranzutreiben. Dass Thomas Mann Arnold Schönbergs Errungenschaft als Mittel inszeniert, das eine Epoche überwindet, basiert auf objektiven Analysen der Musikgeschichte. Zwar stößt Schönberg selbst auf Ablehnung seiner neuen Musiktheorie, so versteckt sich hinter dieser ästhetischen Geschmacksfrage jedoch lediglich die Durchbrechung einer vorangegangenen Epoche:

„Ich bin sicher: die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir.“ [75]

Dieses Zitat Schönbergs belegt die „historische Dimension“ [76] seiner Erfindung. Abgesehen von der mitschwingenden Selbstreflexion zeichnet sich deutlich ab, dass Schönberg einen Kunstumbruch vorsieht. Dass es einer Inkubationszeit bedarf, bis sich dieser stark dionysisch-unordentliche Moment in die Kunst eingefädelt hat, äußert sich direkt in der Zuhörerresonanz.

Leverkühns Werk „*Love's Labour's Lost*“ verursacht einen Publikumsschwund von drei Vierteln der Anwesenden der Uraufführung.

Ziel jedoch ist es, die neue Musik zu „normalisieren“, das Bürgertum daran zu gewöhnen. Präzise formuliert Schönberg seine Absicht:

„Ich aber wünsche nichts sehnlicher (wenn überhaupt), als daß man mich für eine bessere Art von Tschaikowsky hält – um Gotteswillen: ein bisschen besser, aber das ist auch alles. Höchstens noch, daß man meine Melodien kennt und nachpfeift.“ [77]

Übersetzt ins Kunsttheoretische: Den aufgebrauchten Willen, verkörpert durch Tschaikowsky, und seine implizierte Vorstellung revidieren, sodass sich zwar anfangs der Wille konträr zum Romantischen stellt, jedoch allmählich Eingang in die Bürgerlichkeit findet. Schönberg stellt ebenfalls heraus, dass es sich dabei um einen Fortschritt handelt („*ein bisschen besser*“). Natürlich ironisiert Schönberg die Wirkung seines Komponierstils, die wohl niemals solch pathetisierenden Charakter annehmen kann wie jene der Romantiker. Dennoch ist das Zitat Inbegriff der Wiederkehr des Gleichen. Nach dem dionysischen Ausbruch wird sich auch dieses Schaffen „apollinisieren“. Wohin dies führt, bleibt ungewiss. Aber seit Nietzsche gilt der Fortschritt und der Versuch zum Neuen als Ziel und mit Thomas Manns Adrian Leverkühn begegnet dem Leser eine Figur, die diesem Ziel nachgeht.

Leverkühn ist aufgrund seiner Begabtheit und Prädestination das Werkzeug, um das Wesen der Kunst zu bewegen. Die Langeweile seiner Zeit formt ihn zu einem Operateur am Zeitgeist. Nach seinem Ableben wird nur noch das „*Produkt*“ erkennbar und seine subjektive Kraft ins „*Ununterscheidbare*“ eingeflossen sein.

„Die Kunst schreitet fort [...] und sie tut es vermitteltst der Persönlichkeit, die das Produkt und Werkzeug der Zeit ist, und in der objektive und subjektive Motive sich bis zur Ununterscheidbarkeit verbinden, die einen die Gestalt der anderen einnehmen. Das vitale Bedürfnis der Kunst nach revolutionärem Fortschritt und nach dem Zustandekommen des Neuen ist angewiesen auf das Vehikel stärksten subjektiven Gefühls für die Abgestandenheit, das Nichts-mehr-zu-sagen-Haben, das Unmöglich-geworden-Sein der noch gang und gäben Mittel, und es bedient sich des scheinbar Unvitalen, der persönlichen Ermüdbarkeit und

intellektuellen Gelangweiltheit, des durchschauenden Ekels vor dem ‚Wie es gemacht wird‘, der verfluchten Neigung, die Dinge im Licht ihrer Parodie zu sehen, des ‚Sinnes für Komik‘,- ich sage: der Lebens- und Fortschrittswille der Kunst nimmt die Maske dieser mattherzigen persönlichen Eigenschaften vor, um sich darin zu manifestieren, zu objektivieren, zu erfüllen.“ [\[78\]](#)

5 Bibliographie

5.1 Primärliteratur

Thomas Mann. *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Stockholm, New York 1947.

Thomas Mann. *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt am Main 1949.

Thomas Mann. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin 1918.

5.2 Sekundärliteratur

Hirschberger, Johannes. *Geschichte der Philosophie. Band II: Neuzeit und Gegenwart*. Freiburg 1980.

Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk*. München 2000.

Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung*. München 1985.

Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. In: Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2005.

Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2006.

Renner, Hans und Schweizer, Klaus. *Reclams Konzertführer*. Stuttgart 1959.

Safranski, Rüdiger. *Nietzsche: Biografie seines Denkens*. Frankfurt am Main, Wien 2000.

Sloterdijk, Peter. *Zorn und Zeit*. Frankfurt am Main 2006.

[1] Thomas Mann. *Doktor Faustus*. Stockholm, New York 1947. S.639

[2] „das Humane als romantischen Widerspruch gegen Gesellschaft und Konvention“ (Thomas Mann. *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*. F. a. M. 1949. S. 711)

[3] Thomas Mann. *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*. S. 707

[4] vgl. Safranski, Rüdiger. *Nietzsche*. München, Wien 2000. S. 62f

[5] vgl. Sloterdijk, Peter. *Zorn und Zeit*. Frankfurt am Main 2006¹. S. 22-27

[6] vgl. hierzu die Rhetorikausbildung des barocken Schulsystems, sowie die meist einheitlich gestaltete, vorgefertigten Mustern entsprechende Lyrik. Die künstlerischen Werke, sei es in der Musik, Literatur, Malerei sind fast ausschließlich Auftragswerke, beinhalten also keine Selbstreflexion des Künstlers.

[7] Mann. *Doktor Faustus*. S. 490

[8] Mann. *Doktor Faustus*. S. 220

[9] vgl. Hirschberger, Johannes. *Geschichte der Philosophie*. Band II: Neuzeit und Gegenwart. Freiburg 1980. S. 503

[10] Gemeint ist Bachs musikalische Innovation in Form der Fuge und der darin verarbeiteten Polyphonie, die nachfolgende Künstler wie Mozart (s. vierter Satz der Jupiter-Sinfonie g-moll KV 550, in dem die Polyphonie angewandt wird) oder Beethoven (s. zweiter Satz der 3. Sinfonie Es-Dur op.55) beeinflusst hat.

[11] Mann. *Doktor Faustus*. S. 38f

[12] vgl. Kapitel „Kulturelle Lage Deutschlands um 1945“

[13] Anzuführen ist hierbei das akribische Auswählen des zu erzählenden Stoffes aus Thomas

Manns Umwelt. Die Hauptideen für Figuren oder ganze Themenkomplexe in seinen Werken schöpft Thomas Mann aus seinen persönlichen Erlebnissen.

[14] Thomas Mann. Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus. S. 681

[15] vgl. die Erläuterung zum Mythos im Kapitel 2.2

[16] Kurzke, Hermann. Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. München 1985. S. 87

[17] Kurzke, Hermann. A. a. O.

[18] Kurzke, Hermann. A. a. O. S. 88

[19] Thomas Mann. Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus. S. 702

[20] Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft. Aphorismus 125

[21] Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. S. 8

[22] vgl. Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. Zarathustras Vorrede. 2. Kapitel

[23] Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. S. 10

[24] Friedrich Nietzsche. A. a. O.

[25] Friedrich Nietzsche. A. a. O. S. 14

[26] Friedrich Nietzsche. A. a. O. S. 12

[27] Diese Aspekte sind wohl auch der Grund für Thomas Manns Liebe für die Wagner'sche Kunstform. Das Werk einer Oper umfasst mehrer Sinnesbereiche, konkret das Auge und das Ohr. Speziell Wagners Opern behandeln mythischen Stoff, genau jene Forderung, die Nietzsche an die Kunst stellt.

Diese Fixierung auf Wagners Mythos leitet Nietzsche allerdings in späteren Jahren zur Wagner-Kritik, in der er Wagner vorwirft, den Bogen zwischen Realität und Fiktion in Richtung des Scheins überspannt zu haben. Weil die Philosophie Nietzsches einem stetigen Prozess unterliegt, werden bei den Betrachtungen lediglich bestimmte Anschauungen herausgegriffen. Da Nietzsche Wagners Mythos anfänglich toleriert, später aber als Schein entlarvt, sollen die beiden Teilansichten für sich herausgegriffen werden und nicht dazu dienen, ein kohärentes, biografisch-korrektes Bild der Philosophie Nietzsches zu zeigen.

[28] Friedrich Nietzsche. Also Sprach Zarathustra. S. 286

[29] Kurzke, Hermann. Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. München 1985. S. 117

[30] Kurzke, Hermann. A. a. O. S. 114

[31] Kurzke, Hermann. Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. München 1985. S. 117

[32] Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin 1918. S. 109

[33] Gemeint sind die sozialen Neuerungen durch die Industrialisierung des späten 19. Jahrhunderts, sowie der Zweite Weltkrieg zur Zeit des Verfassens des Doktor Faustus, die dem Bürgertum und dem Künstler neu Herausforderungen bieten.

[34] vgl. Gustav von Aschenbach in „Der Tod in Venedig“, Hanno Buddenbrook in „Die Buddenbrooks“, etc.

[35] Hirschberger, Johannes. Geschichte der Philosophie. Band II: Neuzeit und Gegenwart. Freiburg 1980. S. 464

- [36] Mann. Doktor Faustus. S. 17
- [37] Mann. A. a. O. S. 48
- [38] Mann. A. a. O. S.15
- [39] Mann. A. a. O. S. 178. Die Abtrünnigkeit bezieht sich zwar werkimmanent auf den Bezug zum Protestantismus, kann allerdings auch als phänomenologische Deutung der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács) interpretiert werden. Klar ist, dass sich -sei es historisch oder zeitgenössisch- ein Wandel vollzieht, der die Bezugspunkte der Transzendenz erneuert (historisch), bzw. auflöst (zeitgenössisch).
- [40] vgl. Safranski, Rüdiger. Nietzsche. München, Wien 2000. S. 334
- [41] Mann. Doktor Faustus. S. 161
- [42] Mann. A. a. O. S. 160
- [43] Mann. A. a. O. S. 307
- [44] Mann. A. a. O. S. 162
- [45] Aufgrund der Verknüpfung von Kühlen und Religion, welche im Roman an gegebener Stelle durch die Diskussion mit Deutschlin erwähnt wird, sind jene beiden „Antithesen“ herausgegriffen worden. Es wären durchaus mehrere Begriffe zu nennen, die diese zentrale Thematik des Apollinischen und Dionysischen wiedergäben.
- [46] Sei es das Teuflische oder das Ziel der Willensverneinung, d.h. die Adaption der Philosophie Schopenhauers.
- [47] Kurzke, Hermann. Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk, Eine Biographie. München 1999. S. 343
- [48] Mann. Doktor Faustus. S. 176
- [49] Mann. A. a. O. S. 176
- [50] Mann. A. a. O. S. 177
- [51] Hier wird die Verflechtung mit Schopenhauer klar, was wohl ein Grund dafür ist, dass die Philosophien teilweise nicht korrekt und unbedingt übertragen worden sind. Vielmehr greift Thomas Mann einzelnen Facetten auf.
- [52] Mann. Doktor Faustus. S. 78
- [53] vgl. Kurzke, Hermann. Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. München 1985. S. 271f
- [54] Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin 1918. S. 135
- [55] Mann. A. a. O. 135f
- [56] konkret: die Überwindung der Romantik, bzw. des Romantischen in der Kunst.
- [57] vgl. Dekadenzbegriff nach H. Kurzke im Kapitel „Thomas Manns Künstlerbegriff“
- [58] Mann. A. a. O. S. 244
- [59] Mann. A. a. O. S. 183
- [60] Mann. A. a. O. S. 183
- [61] Hirschberger, Johannes. Geschichte der Philosophie. Band II: Neuzeit und Gegenwart.

Freiburg 1980. S. 464

[62] vgl. Friedrich Nietzsche. Also Sprach Zarathustra. S. 15f

[63] Friedrich Nietzsche. Also Sprach Zarathustra. S. 16

[64] Mann. Doktor Faustus. S.103

[65] Hirschberger, Johannes. Geschichte der Philosophie. Band II: Neuzeit und Gegenwart. Freiburg 1980. S. 464

[66] Hirschberger. A. a. O.

[67] Mann. Doktor Faustus. S. 306

[68] Mann. A. a. O. S. 328

[69] Mann. A. a. O. S. 321f

[70] Mann. A. a. O. S. 70

[71] Mann. Doktor Faustus. S. 143

[72] Das Schöpferische des Krankheitszustandes erfährt Thomas Mann an seinem eigenen Leib. So schreibt er in der Entstehung des Doktor Faustus: „Die besten Kapitel von Lotte in Weimar habe ich unter den Unerfahrenen nicht zu beschreibenden Qualen [...] geschrieben.“ (Thomas Mann. Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus. S. 683)

[73] Mann. Doktor Faustus. S. 256

[74] Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra. S. 232

[75] Renner, Hans u. Schweizer, Klaus. Reclams Konzertführer. 1959¹². S. 537

[76] Renner u. Schweizer. A. a. O.

[77] Renner u. Schweizer. A. a. O. S. 537f

[78] Mann. Doktor Faustus. S. 183