

**Magisterarbeit
im Fach „Deutsche Literatur“
zum Thema**

*Das Dämonische im „Doktor Faustus“ von Thomas Mann
im Vergleich mit dem Dämonischen
bei Platon und Kierkegaard*

verfasst unter der Betreuung von

Herrn Prof. Dr. Ulrich Gaier

und

Herrn Akad. Rat Dr. Hermann Kinder

eingereicht am 7. April 2005

von

Tina Tavana

Matrikel-Nr.: 01/511716

zur Erlangung der Würde „Magister Artium“
des Fachbereichs Literaturwissenschaft der Universität Konstanz

ERKLÄRUNG

1. Ich versichere hiermit, dass ich die anliegende Arbeit mit dem Thema:

Das Dämonische im „Doktor Faustus“ von Thomas Mann im Vergleich mit dem Dämonischen bei Platon und Kierkegaard

selbständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe. Die Stellen, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Falle durch Angaben der Quelle, auch der benutzten Sekundärliteratur, als Entlehnung kenntlich gemacht.

2. Diese Arbeit wird nach Abschluss des Prüfungsverfahrens der Universitätsbibliothek Konstanz übergeben und ist durch Einsicht und Ausleihe somit der Öffentlichkeit zugänglich. Als Urheber der anliegenden Arbeit stimme ich diesem Verfahren zu.

Konstanz, den 4. April 2005

Tina Tavana

Inhaltsverzeichnis

1.	<i>Einleitung und Darstellung des Untersuchungsgegenstandes.....</i>	1
2.	<i>Das Dämonische im „Doktor Faustus“.....</i>	4
2.1	Darstellung des Phänomens im „Doktor Faustus“	4
2.1.1	Das Dämonische und der Dualismus zwischen Gut und Böse	4
2.1.2	Hochmut und Schuld als Elemente des Dämonischen in historischer Hinsicht.....	6
2.1.3	Exkurs 1: Das Dämonische bei Paul Tillich	11
2.1.4	Das Dämonische und die menschliche Freiheit	15
2.1.5	Freiheit versus Prädestination	18
3.	<i>Das Dämonische bei Platon.....</i>	22
3.1	Darstellung des Phänomens im „Symposion“	22
3.1.1	Der Erzählrahmen	22
3.1.2	Die Rede des Sokrates und dessen Gespräch mit Diotima	23
3.2	Der Bezug zum „Doktor Faustus“	24
3.2.1	Die vererbte Dämonie	24
3.2.2	Das Streben nach Ruhm und Ewigkeit.....	25
3.2.3	Das Dämonische und seine Rolle als Vermittler.....	28
3.2.4	Musik und Dämonie.....	30
3.2.5	Liebe, Dämonie und Amors Pfeil.....	34
4.	<i>Zusammenfassende Betrachtungen zu den Kapiteln 2 und 3</i>	38
5.	<i>Kierkegaard und Thomas Manns „Doktor Faustus“</i>	41
5.1	Eine Übersicht zur Sekundärliteratur	41

5.2	Kierkegaards Konzept des Dämonischen	44
5.2.1	Das Verschlussene und die Verzweiflung.....	44
5.2.2	Exkurs 2: Nietzsche und der Durchbruch des Individuums.....	54
5.2.3	Das Plötzliche	59
5.2.4	Die Dämonie der Musik und die Paradoxie des Glaubens.....	63
6.	<i>Zusammenfassende Betrachtungen zu Kapitel 5.....</i>	74
7.	<i>Schlusswort.....</i>	75
	<i>Abkürzungen.....</i>	76
	<i>Literaturverzeichnis.....</i>	77

ΔΑΙΜΩΝ, Dämon

Wie an dem Tag, der dich der Welt
verliehen,
die Sonne stand zum Gruße der
Planeten,
Bist alsobald und fort und fort
gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du
angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht
entfliehen,
so sagten schon Sibyllen, so
Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht
zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich
entwickelt.

(Johann Wolfgang von Goethe, Urworte.Orphisch)

1. Einleitung und Darstellung des Untersuchungsgegenstandes

Wir Menschen, unserer eigenen Existenz bewusst, suchen nach dem Ursprung und dem Sinn unseres Daseins. Unsere Phantasie und unsere Fähigkeit zu denken und zu handeln erlauben uns, Schritte hin zur Erklärung der Welt zu unternehmen. So entstanden die Mythen, die einerseits unsere Existenz erklären, und andererseits unserem Streben nach Unbekanntem genügen sollten. Denn seit jeher sind wir fasziniert von uns fremden, unerreichbaren Sphären. Sowohl das Licht als auch die Finsternis sind Elemente, welche die Phantasie der Menschen seit Jahrtausenden beflügeln. Auf der Suche nach uns selbst bieten uns unsere philosophischen und religiösen Überzeugungen einen Halt. Doch die Erklärung will uns einfach nicht endgültig und zufriedenstellend gelingen, da unsere Welt und unser Denken über sie voller Widersprüche und Diskrepanzen sind. Die Welt ist und bleibt ein Rätsel von Widersprüchen, von Fragen und Antworten, aus denen wieder neue Fragen entstehen. Möge die Naturwissenschaft noch so vieles rational erklären, der Reiz des empirisch nicht Erklärbaren wird stets bestehen. Die Uneindeutigkeit der Welt führt dazu, dass wir Menschen sie als ein Gebilde wahrnehmen, das von Prinzipien beherrscht ist, die sich gegenseitig widersprechen und doch bedingen. So gibt es in jeder Religion die Vorstellung von Gut und Böse, von Himmel und Hölle. Die Menschheit hat sich in seiner Geistesgeschichte ein Bild – oder besser gesagt: Bilder – geschaffen von Gut und Böse, Wahr und Falsch, Leben und Tod und vom Leben nach dem Tod. Eine solche Weltauffassung wird eine „dualistische“¹

¹ „Dualismus (von lat. duo, zwei), Bezeichnung für religiöse und erkenntnistheoretisch-metaphysische Lehren, die davon ausgehen, dass die Welt im Ganzen bzw. Teile von ihr nur durch Rückgang auf zwei (meist gegensätzliche Prinzipien erklärt werden können (z. B. Gut/Böse, Geist/Materie, Seele/Leib). Prototyp des religiösen Dualismus [...] ist die Lehre des Persers Zoroaster [...]“ (EPW 1995, Bd. I, 503) Sowohl der DF (vgl. z.B. S. 140, 641) als auch Tillich verwenden für diese Art des Weltverständnisses die Begriffe „Dialektik“ und „dialektisch“. Der Begriff „Dialektik“ hat in der Philosophiegeschichte eine andere Bedeutung: Er bezeichnet „die Kunst der Unterredung“, wie wir sie etwa von Sokrates und Platon kennen (vgl. PW 1982, 126). „Dialektik“ bezeichnet ein logisch-formales Verfahren aus Argument und Gegenargument: „Fortschreiten des Denkens in gegensätzl. Begriffen. Nach G. W. F. Hegel erzeugt jeder Begriff als Thesis einen entgegengesetzten, die Antithesis. Aus beiden Begriffen geht die Synthese hervor, als höhere Form, in der die Widersprüche ‚aufgehoben‘ sind.“ (Brockhaus 1998, 195; Stichwort „Dialektik“) Die Verwandtschaft zwischen den Begriffen „Dialektik“ und „Dualismus“ ist lediglich *formaler* Natur, ersterer hat mit Prinzipien nichts zu tun.

In der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff „Dualismus“ benutzt, wenn von der oben beschriebenen Weltauffassung die Rede ist. Dabei ist die Vorstellung der „dualistischen Einheit“ impliziert. Dieses Verständnis von „Dualismus“ ist weitverbreitet, wenn auch nicht ganz korrekt, da die den Dualismus bildenden gegensätzlichen Prinzipien unvereinbar sind und zueinander nicht in ein komplementäres Verhältnis treten können, denn Dualismus ist „[...] das Nebeneinanderbestehen zweier verschiedener, *nicht* zur Einheit führbarer Zustände, Prinzipien, Denkweisen [...]“ (PW 1982, 136; Hervorhebung von mir) Richtiger wäre es, in diesem Zusammenhang von *polaren* Prinzipien zu sprechen: diese verhalten sich zwar konträr zueinander, ergänzen sich aber zugleich. Ein polares Verhältnis liegt also dann vor, „[...] wenn die beiden Prädikatoren einer Vergleichsskala entstammen oder ihr zugeordnet werden können, deren beide (relative) Enden sie bilden, z. B. ‚groß‘ und ‚klein‘, [...] ‚lieben‘ und ‚hassen‘ [...]“ (EPW, Stichwort „polar“; 1995, Bd. III, 285) Diesem Verhältnis entsprechend sind im Folgenden der Begriff „Dualismus“ und die Idee der „dualistischen Einheit“ zu verstehen.

genannt: Alle Dinge vereinen Gutes und Schlechtes in sich, entstehen und bestehen durch die gegenseitige Abhängigkeit von Prinzipien. Der Dualismus hat in der monotheistischen Theologie und Philosophie eine lange Tradition, die bis ins 6. Jh. v. Chr. zum persischen Philosophen und Religionsbegründer Zarathustra zurückreicht: Zarathustra vertrat eine dualistische Lehre, die besagt, dass Ahura Mazda, der wahre und einzige Gott des Guten, des Lichtes und des Lebens, und Ahriman, der Erzdämon des Bösen, der Finsternis und des Todes, die beiden einander entgegengesetzten und miteinander kämpfenden Mächte sind. Sie befinden sich in einem ständigen Kampf und treten mit Hilfe geistiger Wesen und der Menschen bis ans Weltende gegeneinander an. Am Ende müsse jedoch das Gute endgültig über das Böse gewinnen, damit das ethische Postulat des Sieges des Guten erfüllt werde. Deshalb sei es die moralische Pflicht der Menschen, Ahura Mazda in seinem Kampf gegen das Böse und die Ungerechtigkeit zu unterstützen. Es ist anzunehmen, dass diese erste differenzierte dualistische Theologie auf die nachfolgende geistesgeschichtliche Entwicklung wichtige Auswirkungen hatte.²

Der Dualismus im Menschen und in seiner Umwelt stellt ein zentrales Thema im *Doktor Faustus* dar. Das gegenseitige Sichbedingen der Phänomene führt hier dazu, dass Gutes zu Schlechtem pervertiert werden kann und umgekehrt, ja dass letztlich der Gegensatz aufgelöst werden kann. Die diese Perversion bewirkende Kraft ist das Dämonische, die mithin ein Bestandteil des Dualismus und des dualistischen Wertesystems und Weltbilds im *Doktor Faustus* ist. Das Dämonische ist aber ein transzendentes Phänomen und kann rational und empirisch nicht erklärt werden. Das Gebiet des Dunklen, Zwiespältigen und Unbekannten eröffnet dem Leser eine geheimnisvolle Welt, in der Adrian Leverkühn, Serenus Zeitblom und alle anderen Protagonisten dieses Werkes leben. Auch Deutschland ist in die Sphäre des Dämonischen eingebettet.

Die vorliegende Arbeit soll zunächst einen Einblick in die Thematik des Dämonischen in Thomas Manns *Doktor Faustus* ermöglichen. Wir werden den Roman auf das Dämonische und dessen dualistischen Charakter hin untersuchen. Zudem sollen wichtige Wirkungsbereiche des Dämonischen hervorgehoben und bezüglich ihrer Beziehung zueinander analysiert werden. Namentlich Theologie, Musik und Geschichte interessieren uns in diesem Kontext. Weitere Untersuchungsansätze bieten die Begriffe „Hochmut“ und

² s. hierzu: J. Rypka 1959, 5 f.; *Der neue Pauly* unter dem Stichwort „Dämonen“; *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* unter dem Stichwort „Dualismus“ (1995, Bd. I, 503; vgl. Fußnote 1); G. Schweizer 1996, 25-41.

„Genie“, die u.a. auf ihre Bedeutung hinsichtlich der Schuldproblematik untersucht werden sollen. Bezüge zum historischen Hintergrund sollen Manns Konzept des Dämonischen aus zeitgeschichtlicher Perspektive beleuchten. Ferner wird die Theorie Paul Tillichs über das Dämonische von Interesse sein, da diese einen wertvollen Beitrag zur Deutung des Dämonischen im *Doktor Faustus* leistet. Auch Tillichs Entwurf des Dämonischen beruht auf einer dualistischen Vorstellung, die von einem Mit- und Gegeneinander von zerstörerischen und schöpferischen Kräften ausgeht. Anschließend beschäftigt uns das Thema Freiheit. Damit aufs Engste verbunden ist aber dasjenige der Prädestination. Wir werden der Frage nachgehen, was diese beiden theologischen Paradigmata für Adrians bedeuten. Die spannende Frage, ob Adrians Schicksal vorherbestimmt ist, steht in diesem Zusammenhang im Mittelpunkt des Interesses. Dieser Aspekt leitet wiederum zur Gnadenproblematik über, die der dritte große Teil der Arbeit zu einem thematischen Schwerpunkt erklärt.

Anhand von Platons *Symposion* werden wir unsere Kenntnisse über das Dämonische im *Doktor Faustus* in mythologischer Hinsicht erweitern. Es wird sich zeigen, dass die platonische Lehre des Eros und seines dämonischen Wesens für das Verständnis und die Interpretation des Dämonischen im *Doktor Faustus* von großer Bedeutung ist. Dieser Bedeutung entsprechend, ist ein wesentlicher Teil dieses zweiten Kapitels dem Vergleich zwischen Platons *Symposion* und Manns *Doktor Faustus* gewidmet.

Den letzten Teil der Untersuchung bildet das Kapitel 5, das Kierkegaards Konzept des Dämonischen vorstellen und dieses zugleich mit dem *Doktor Faustus* in Beziehung setzen soll. Außerdem werden wir in diesem letzten Kapitel vielen Begriffen und Inhalten begegnen, mit denen wir uns bereits in den beiden ersten beiden Kapiteln auseinandergesetzt haben. Nach einer kurzen Übersicht über die Sekundärliteratur, die zum Thema vorliegt, wenden wir uns zunächst zwei zentralen Begriffen der kierkegaardschen Philosophie zu: dem Verschlussenen und der Verzweiflung. Beide stellen Wesensmerkmale der dämonischen Persönlichkeit gemäß Kierkegaard dar. Wir werden untersuchen, ob Adrian zu dieser Kategorie zu rechnen ist. Ein kurzer Exkurs zu Nietzsche wird uns anschließend erlauben, die Begriffe „Genie“ und „Durchbruch“ – die auch bei Kierkegaard thematisiert werden – zu vertiefen. Nach dem Exkurs geht es vermehrt um das Überwinden der Verschlussenheit und der Verzweiflung. Auch die Gnadenproblematik rückt immer mehr in den Mittelpunkt, wobei das Sichoffenbaren laut Kierkegaard einen ersten Schritt zur Erlösung vom Dämonischen darstellt. Dieser Schritt könne sich fortsetzen und schließlich zur wahren Hoffnung auf Gnade werden. Der Musik aber komme hierbei eine entscheidende Bedeutung zu. Diese jedoch wird das letzte Kapitel verraten.

2. Das Dämonische im „Doktor Faustus“

2.1 Darstellung des Phänomens im „Doktor Faustus“

Das Phänomen des Dämonischen im *Doktor Faustus* ist sehr komplex. Im Folgenden möchte ich einen Überblick darüber geben. Ich konzentriere mich dabei auf einige zentrale Inhalte.

2.1.1 *Das Dämonische und der Dualismus zwischen Gut und Böse*

Der Dualismus zwischen Gut und Böse ist ein wesentliches Merkmal des Buches. Vor allem die Kirche und die Religion sind durch gegensätzliche Kräfte bestimmt und stehen somit im Mittelpunkt des Diskurses über diesen Dualismus. Das Kapitel 13 im Buch gibt uns sehr ausführliche Informationen über das Wirken des Guten und des Bösen in der Theologie. Die dualistische Vorstellung der Religion geht von einer Wechselbeziehung zwischen Gott und dem Teufel aus: Diese beiden Pole stellen zwar eindeutig entgegengesetzte Kräfte dar, sind aber gleichzeitig aufs Engste miteinander verknüpft und bedingen sich gegenseitig. Die Rede des Dozenten Schleppefuß hat diesen theologischen Dualismus zum Inhalt. Er spricht von einer „dämonische[n] Welt- und Gottesauffassung“ (136)³. Seine Überlegungen gehen von einer „[...] dialektische[n] Verbundenheit des Bösen mit dem Heiligen und Guten [...]“ (140) aus. Mit der Theorie des Dozenten werde ich mich später (im Kapitel 2.1.4) näher beschäftigen.

Die dualistische Vorstellung von der Welt und vom Himmel führt nicht nur zu einer Verbindung entgegengesetzter Inhalte, sondern beinhaltet eine Umkehrung derselben. Diese Umkehrung findet ihren „Widerklang“ in Adrians Musik – in der Kunst, die er als „Zweideutigkeit als System“ (63) bezeichnet: „[...] das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), dass die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist.“ (498) Die Analogie zwischen der Umkehrung der musikalischen Verhältnisse und derjenigen auf den Gebieten der Theologie und der Ethik ist nicht zu übersehen:⁴ So wird beispielsweise die Metapher der engen Pforte nicht mit dem Himmel in

³ Hinweis zur Zitierweise: Die Zahlen in der Klammer geben die Seitenzahlen aus der zugrunde gelegten Fischer-Ausgabe von 2001 wieder.

⁴ Die Musik spiegelt das dualistische Weltbild wider. Kann bemerkt zutreffend: „So wie in der Musik derselbe Ton in Dur oder Moll auftreten kann, so erscheint in der Theologie jeder Wert gleich gültig in das Gute oder Böse integrierbar.“ (I. Kann 1992, 106) Wir werden uns mit der dualistischen Eigenschaft der Musik später noch genauer auseinandersetzen (vgl. insbesondere Kap. 3.2.4 und 5.2.4).

Verbindung gebracht, sondern mit der Hölle: „[...] es ist nicht so leicht, in die Hölle zu kommen.“⁵ (332) In diesem Sinne auch werden Worte, die mit himmlischem Glück und tugendhafter Erfüllung assoziiert werden, pervertiert, wie z.B. durch Umschreibungen wie „Höllengewinn“ (330) oder „fromme Sünden“ (566). Bei Adrian selbst haben wir es am Schluss seiner Bibliographie mit dem paradoxen Fall des Heiligen⁶ zu tun, der „[...] nicht durch das Maß seiner Frömmigkeit, sondern durch das seiner Sündigkeit bestimmt erscheint.“⁷ Die Verkehrung traditioneller Vorstellungen steigert sich bis in die Gnadenproblematik. Das Erbarmen, welches ja nur von Gott zu erwarten ist, wird wider jede Erwartung vom Teufel verlangt: „Möge die Hölle sich meiner erbarmen, denn ich bin ein Höllensohn!“⁸ (317)

Ähnliche, dualistisch geprägte Gedanken finden wir bei William Blake, der uns im Roman in der Rolle eines Adrian „so lieben Autors“⁹ (352) begegnet. In seinem Hauptwerk *The Marriage of Heaven and Hell* (1789-1790) bringt Blake seine philosophischen Ansichten zum Ausdruck. Und diese sind interessanterweise dualistischer Natur: Wir begegnen Begriffsgegensätzen, die uns aus der narrativen Welt des *Doktor Faustus* bekannt sind:

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy.
Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what
the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the
active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.¹⁰

Das menschliche Denken und Handeln benötigen also den Reiz sich widersprechender und bekämpfender Kräfte, um Kreativität zu erlangen. Blake nimmt nun aber eine „Umkehrung aller Werte“ im Sinne Nietzsches vor. G. Keynes schreibt: „To him passive acceptance was

⁵ Vgl. S. 17 der vorl. Arbeit

⁶ Zahlreiche Textstellen vermitteln diesen Eindruck: Von Meta Nackedey wird erzählt, dass „[...] sie seine Musik heilig halte [...]“ und ihm „Huldigungsbesuch[e]“ abstatte (418). Kunigunde Rosenstiel verfasst „Ergebnheitsschreiben“ und bekundet ihre „Verehrung“ (419) Mit Adrians Namen verbindet sich nach und nach „eine Aura esoterischen Ruhms“ (354) und ein „esoterischer Klang“ (409, 417). Es ist sogar von „Divination“ (420) die Rede. Frau von Tolna bringt ihre Gaben „auf dem Altar des Genius“ (523) dar. Am Ende nimmt Adrian - der laut Saul Fitelberg die eigene Existenz selbst heilig hält (536) - sogar etwas „Christushaftes“ (637, 651, 670) an.

⁷ H. E. Holthusen 1954, 27. Im Roman *Der Erwählte* werden wir dieser merkwürdigen Entwicklung vom großen Sünder zum frommen Heiligen in noch viel stärkerem Grade gewahr. In der *Entstehung des Doktor Faustus* ist bezüglich dieses Werkes zu lesen: „Extreme Sündhaftigkeit, extreme Buße, nur diese Abfolge schafft Heiligkeit.“ (EDF, 276)

⁸ Vgl. auch S. 600

⁹ Vgl. auch S. 221

¹⁰ W. Blake 1975, xvi, plate 3

evil, active opposition was good. [...] Angels and Devils change places.“¹¹ Wir kennen solche Ideen aus den Vorlesungen des Dozenten Schleppfuß.

Auch das politische Zeitgeschehen der damaligen Zeit wird das ganze Buch hindurch im Lichte des dämonischen Dualismus betrachtet.¹² Die Umkehrung des üblichen musikalischen Regelwerks, die Adrian in seinen Kompositionen vornimmt, deutet auf die Pervertierung bzw. Auslöschung moralischer Normen und ethischer Maßstäbe durch die NS-Ideologie hin. Die Bösen beanspruchen Gott für sich und vollbringen ihre Taten im Namen Gottes. Es wird propagiert, der Krieg werde mit Hilfe Gottes geführt, und die Vernichtung der Juden wird unter anderem damit gerechtfertigt, dass Jesus Christus ja von den Juden getötet worden sei. Auf diese Art und Weise können eigentliche Sünden zu Tugenden umgewandelt werden, das Böse erscheint im Gewand des Guten. Aggression und Antisemitismus finden ihre scheinbar moralische Rechtfertigung. Die leverkühnsche Musik drückt diese offenkundige Pervertierung von Gut und Böse äußerst trefflich aus. In diesem Zusammenhang ist die folgende These aufschlussreich: „Durch die Aufhebung der Gegensätze in der Dialektik – auch auf moralischem Gebiet – wird jene Nivellierung überkommener Werte, die der Nationalsozialismus verwirklichte, vorbereitet.“¹³ Insoweit kann ein echter Diskurs von Gut und Böse, der das Ziel hat, diese beiden Elemente differenziert zu behandeln, in der NS-Ideologie keinen Platz finden. Das Böse dominiert hinter der Maske des Guten und des Rechten, der Diskurs verkümmert zum simplen Aufstellen von Feindbildern, die das Überleben des Bösen sichern sollen. Dabei verschwinden alle bis dahin vorhandenen moralischen Maßstäbe.

2.1.2 Hochmut und Schuld als Elemente des Dämonischen in historischer Hinsicht

Das Dämonische im *Doktor Faustus* hat einen eindeutig polaren Charakter. Der negative Charakter manifestiert sich als ein Bündel unterschiedlicher Kräfte, die im „Buch des Endes“¹⁴ das Ende herbeiführen. Zur zerstörerischen Kraft des dämonischen Wesens tritt die Schuld des Individuums hinzu, die das Wirken der negativen dämonischen Kräfte erst ermöglicht. Einer dieser Kräfte besteht im Hochmut des Individuums. Die Superbia gilt seit jeher als eines der schlimmsten Laster: „Quei fu al mondo persona orgogliosa; / bontà non è

¹¹ G. Keynes: Introduction, in: W. Blake 1975, S. xi

¹² Vgl. hierzu insbesondere Kap. 14, 21, 25, 30, 33 (S. 447-454), 34, 36 (S. 514f.), 46 (S. 633-636) und die Nachschrift.

¹³ G. Bergsten 1963, 207

¹⁴ Vgl. hierzu: H. Mayer 1980, 270

che sua memoria fregi: / così s'è l'ombra sua qui furiosa.”¹⁵ Adrians Hochmut ist die Quelle seiner Schuld.¹⁶ Diese These soll als Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen dienen. Michael Mann schreibt über diesen verhängnisvollen Charakterzug: „Im Hochmut des Geistes, dem Hochmut überhaupt, besteht die Schuld vieler Romanhelden Thomas Manns. Sie gehen an dieser Schuld zugrunde, wie etwa *Adrian Leverkühn* [...]“¹⁷ Derartige Schuld scheint auch Nietzsche, nach dessen Vorbild Adrian konzipiert ist, zu treffen: Thomas Mann spricht in seinem Essay über des Philosophen „[...] Willen zum Sich-Versteigen und zur tödlichen Verirrung [...]“¹⁸ Wie aber kommt es dazu, dass der Hochmut zum Zugrundegehen einer Person, namentlich Adrians führt? Auf dem Weg zur Beantwortung dieser Frage stellt sich zunächst das Problem, warum denn gerade Adrian Schuld auf sich lädt. Er ist zwar hochmütig, aber ansonsten hat er mit seiner Umwelt nicht viel zu tun. Er interessiert sich nicht sehr für die politischen Prozesse und die damit verbundenen sozialen Veränderungen: „[...] er wollte nichts wissen, nichts sehen, eigentlich nichts erleben [...]“ (237) Adrian zieht sich sogar in die physische und psychische Einsamkeit zurück und sichert sich so seine „[...] persönliche Unberührtheit von dem Ganzen [...]“ (405) Gleichgültigkeit gegenüber dem Zeitgeschehen sowohl auf politischer wie auch auf sozialer Ebene ist Ausfluss des Hochmuts und somit Grund der Schuld.¹⁹ In Adrians Hybris liegt also die Schuld seines künstlerischen Daseins: „Nichts zu schaffen hat diese Kunst mit dem Geist des Hitlerstaates [...]. Aber diese Kunst leistet auch nichts an Abwehr gegen die heraufziehende Barbarei. Damit wird sie schuldig und mitschuldig. *Ganz wie Zeitblom in Passivität mitschuldig wird.*“²⁰

¹⁵ Dante Alighieri: *La Divina Commedia*; Inferno, Canto VIII, Verse 46-48 (S. 67). In der Übersetzung von Philalethes: „Der ist ein Stolzer in der Welt gewesen. / Es schmückt sein Andenken keine Tugend, / und so ist auch hier noch sein Schatten rasend.“ (S. 47)

¹⁶ Adrians Mitmenschen bemerken seinen Hochmut. So hält sich bereits sein Lehrer in der Schule mit Lob zurück, „[...] weil er fühlt, daß ein solcher Kopf eine Gefahr für die Bescheidenheit des Herzens bedeutet und es gar leicht zur Hoffahrt verführt.“ (46) Deshalb ergreift so manchen Lehrer der „[...] Wunsch, ihm Niederlagen zu bereiten [...]“ (60) Interessant ist, dass Adrians Hochmut in Ungenügsamkeit und Unzufriedenheit mit den eigenen Leistungen sowie in der Geringschätzung des Lernmaterials zum Ausdruck kommt: „[...] er bildete sich nicht genug darauf ein, und eben darin bestand sein Hochmut [...]“ (60) Für Zeitblom jedoch stellt Adrians Hochmut eine verehrungswürdige Komponente dar: „[...] da ich ihn liebte, liebte ich seinen Hochmut mit – vielleicht liebte ich ihn um seinetwillen. Ja, es wird schon so sein, daß diese Hoffahrt das Hauptmotiv der erschrockenen Liebe war, die ich Zeit meines Lebens für ihn im Herzen hegte.“ (95, 430) Nach Ansicht Zeitbloms hat die Kunst sogar „ein Anrecht“ auf Adrians Hochmut (430). Schwerdtfeger fühlt ähnlich: „Viermal hast du jetzt ‚Mensch‘ und ‚menschlich‘ gesagt. [...] Es nimmt sich so unglaublich unpassend und – ja, und beschämend aus in deinem Munde.“ (577) Vgl. hierzu auch Fußnoten 95 und 268.

¹⁷ M. Mann 1975, 8

¹⁸ Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 335

¹⁹ Es ist interessant, dass die Musik ein dieser Einstellung entsprechendes Potential zur Indifferenz besitzt. Zeitblom spricht vom „[...] Vorteil der Musik, die nichts und alles sagt, vor der Eindeutigkeit des Wortes [...]“ (656) Somit erlaubt Musik jene Freiheit, die auch die Indifferenz ermöglicht: „Was ist Freiheit! Nur das Gleichgültige ist frei.“ (115) Kierkegaard setzt das Ästhetische – und als solches gilt die Musik – mit der Indifferenz in Verbindung: „[...] das Ästhetische ist nicht das Böse, sondern die Indifferenz, und daher eben sagte ich, dass das Ethische die Wahl konstituiert.“ (EO, 718; vgl. hierzu S. 58 der vorl. Arbeit)

²⁰ H. Mayer, 1980, 324

Die Tatsache, dass Zeitblom selbst nichts Konkretes und Eindeutiges gegen die Gefahren seiner Epoche unternimmt, verbindet ihn mit Adrian.²¹ Allerdings durchdenkt er im Gegensatz zu Adrian die Probleme und die Situation seiner Zeit. Es ist anzunehmen, dass dies einer der Gründe ist, warum Zeitblom zu seinem Freund solch ein zwiespältiges Verhältnis hat: „[...] ich habe ihn geliebt – mit Entsetzen und Zärtlichkeit [...]“²² (10). In dieser emotionalen Ambivalenz gegenüber Adrian liegt ein dualistischer Zug Zeitbloms: Einerseits bewundert er den Freund wegen seiner Genialität, andererseits erschreckt ihn der Hochmut des Genies, den er erkennt, weil er eben über die negative ideologische Entwicklung seiner Zeit nachdenkt, deshalb nicht vollends gleichgültig ist, leider aber passiv bleibt. Sowohl auf persönlicher als auch auf sozialer Ebene nimmt Zeitblom eine mittlere Distanz ein und teilt insofern Adrians Schuld.

Die Verlockung, mit Hilfe ungerechter Mittel die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Probleme der Zeit zu überwinden, entspricht Adrians Streben danach, mit Hilfe des Teufels die Krise in der Kunst zu überwinden. So sagt ihm denn der Teufel: „[...] und du bist's nicht allein, den der Teufel betrübt.“ (320) Gleichzeitig erinnert das Streben Adrians nach extremer Selbstverwirklichung und noch nie dagewesenen Dimensionen in der Musik an die größenwahnsinnigen Projekte auf politischer Ebene: „Mit mittelalterlichen Wertkategorien – durch das Motiv der „superbia“, des schuldhaften Verstoßes gegen eine von Gott bestimmte Ordnung und durch das Motiv der Dämonisierung von Geschichte – versucht der Erzähler, die Problematik einer modernen Künstlerexistenz und die der Geschichte miteinander zu verflechten.“²³

²¹ Th. Mann spricht in der *Entstehung* sogar von der Identität der beiden: „Romanfiguren im pittoresken Sinn durften [...] nicht seine beiden Protagonisten [sein], die zu viel zu verbergen haben, nämlich das Geheimnis ihrer Identität.“ (EDF, 237) Zeitblom – der sich übrigens als jemand sieht, „[...] dessen persönlichem Wesen alles Dämonische durchaus fernliegt [...]“ (15) – ist selbst in seiner Rolle als Biograph von einer unheimlichen Ära umgeben. Er erzählt manchmal auf eine Art, dass „[...] der Leser sich mitunter fragen muss, ob es mit rechten Dingen zugeht, wenn er von Geschehnissen detailliert berichtet, die er nicht direkt miterlebt hat.“ (Dietrich Aßmann: „Schließlich aber holt ihn der Teufel“. *Zur Faust-Tradition in Thomas Manns Doktor Faustus*. In: H. Wißkirchen; Th. Sprecher (Hgg.) 1998, 54.) So gibt der Famulus Adrians z. B. das Gespräch zwischen Adrian und Schwerdtfeger, in dem letzterer mit der Werbung Maries beauftragt wird, wieder, ohne „dabei gewesen“ (574) zu sein. Der Leser muss sich mit der Bemerkung „ich weiß es“ (574) und mit der Authentizität des Berichts als „seelische Tatsache“ (574) begnügen. Zeitblom selbst vermerkt schon ganz zu Beginn des „biographischen Unternehmens“ (38): „[...] als würde ich [...] über die mir eigentlich bestimmte und zukünftliche Gedankenebene hinausgetrieben und erführe selbst eine ‚unlautere‘ Steigerung meiner natürlichen Gaben.“ (10) Immer wieder betont Zeitblom, wie schwer ihm das Verfassen der Biographie fällt: „[...] ich insgeheim vor der Aufgabe zurückschreke, die ich, getrieben von Pflicht und Liebe, in Angriff genommen.“ (43) Diese Furcht mag er auch angesichts seiner hervorragenden Rolle als Biograph und Eingeweihter empfinden.

²² Vgl. Fußnoten 16, 95 und 268

²³ M. Schäfermeyer 1983, 138. Eben diese Verflechtung kritisiert Holthusen. In seiner erst sieben Jahre nach dem DF erschienenen Schrift *Die Welt ohne Transzendenz* verfährt er sehr streng mit Thomas Mann: Dieser verstärkte durch seinen Roman die Ressentiments gegen Deutsche. Es sein nicht gut, „[...] den Sinn der

Adrians Streben nach dem Überschreiten von Grenzen und Dimensionen weisen also auf politischen Größenwahn und imperialistische Bestrebungen. Seine Weltraumphantasien beispielsweise widerspiegeln „[...] den Traum der Deutschen von nationaler Expansion und Weltherrschaft [...]“²⁴. Und dennoch tendieren sowohl Deutschland als auch seine symbolische Personifikation Leverkühn zur Isolation. Diese Haltung kann wohl mit der Wendung „Einsamkeit des Auserwählten“²⁵ umschrieben werden. Tatsächlich ist Adrian der vom Teufel Auserwählte und hat dadurch eine besondere Position inne, die ihn regelrecht zu Kontaktarmut zwingt. Auch Zeitblom ist zur Einsamkeit verurteilt. Am Schluss seiner Erzählung zieht er Bilanz: „Deutschland selbst, das unselige, ist mir fremd, wildfremd geworden, eben dadurch, daß ich mich, eines grausigen Endes gewiß, von seinen Sünden zurückhielt, mich davor in Einsamkeit barg.“ (665) Zeitblom erkennt nicht die Tatsache, dass die Sünden dieses unseligen Deutschlands erst durch das Schweigen der Menschen und durch deren Indifferenz gegenüber sozialen Missständen und Ungerechtigkeiten möglich wurden.²⁶ Er sucht sein Heil im Rückzug, wie Adrian.²⁷ Die „Innerlichkeit“, von der Thomas Mann in seinem Essay *Deutschland und die Deutschen* spricht, und die er als wesentliches Merkmal der Deutschen darstellt, ist eben „[...] den irrationalen und dämonischen Kräften des Lebens nahe [...]“²⁸. Das an sich Gute birgt das Potential in sich, schlecht zu werden. Sowohl Adrian als auch Zeitblom fliehen in die Innerlichkeit. Wird etwa Zeitblom nur deshalb nicht vom Teufel geholt, weil er dazu vom Schicksal nicht vorhergesehen ist?²⁹

Geschichte seines Volkes in zeitgebundener Perspektive voreilig festzulegen.“ (ebd., 68) Außerdem kritisiert er Manns Idee einer Kollektivschuld der Deutschen: „Ein Volk, das ‚buchstäblich‘ vom Teufel geholt wird: das ist theologischer Nonsens. Es ist eine politische Metapher, es ist – Propaganda. Der Teufel bemüht sich um einzelne Seelen - , und nur der Einzelne kann Subjekt sein, wenn politisch-moralische Rechenschaft abgelegt werden soll.“ (ebd., 64 f.) Dieser polemische Einwand seitens Holthusens wird angesichts der Zeit, in der er schreibt – d.h. angesichts der schweren Last, die jüngste Geschichte zu bewältigen – nachvollziehbar, wenngleich ein gewisser Mangel an Verständnis der Aussagen Thomas Manns festzustellen ist.

²⁴ G. Bergsten 1963, 204

²⁵ G. E. Hoffmann 1974, 142

²⁶ Zu beachten ist, dass Zeitblom seine Abwesenheit im Politischen und Sozialen mit der Präsenz und dem Interesse, die er in Bezug auf Adrian bekundet hat, aufwiegt: „Mir ist, als käme diese Treue wohl auf dafür, daß ich mit Entsetzen die Schuld meines Landes floh.“ (665)

²⁷ Paul Tillich, mit dem wir uns im nächsten Kapitel auseinandersetzen werden, hebt hervor: „Kein individuelles Heilsbewußtsein kann von der Verantwortung für die Geschichte und ihre konkreten Entscheidungen entbinden.“ (P. Tillich 1926, 23) Und an anderer Stelle heißt es: „Der Kampf gegen die Dämonien einer Zeit wird zur unabsehbaren religiös-politischen Pflicht.“ (ebd., 39) Dabei erwähnt Tillich den Nationalismus explizit als eine Form der sozial-politischen Dämonie: „Die nationalen Dinge erhalten sakrale Unantastbarkeit und kultische Würde. – Eben damit aber beginnt die Dämonisierung.“ (ebd., 43) Tillich sagt von der eignen Zeit: „Unsere ganze Zeit und alle Schichten in ihr stehen vor dem Abgrund des Sinnverlustes, stehen in vergeblichem Suchen nach dem Punkt eines unbedingten Wirklichen, in dem sie wurzeln können.“ (ebd., 41) Dies sind Gedanken, die auch im „Buch des Endes“ zum Ausdruck kommen.

²⁸ G. Bergsten 1963, 201

²⁹ Mit dieser Problematik beschäftigt sich das Kapitel 2.1.5 eingehend.

Es sollte beachtet werden, dass der Rückzug in die Einsamkeit und die Selbstisolation keineswegs unbedingt Mittel sind, die zur Ruhe und Sicherheit einer Person beitragen. Im Gegenteil, unter Umständen können Einsamkeit und die ständige Beschäftigung mit den eigenen Gedanken, Wünschen und Bedürfnissen ein Nährboden sein für ungewöhnliche Gedanken und merkwürdige Ansichten. Das Böse gewinnt dann Macht über die menschliche Seele: „[...] le démon a partie gagnée. A partir de quoi, l'être qui se croit le plus libre, n'est plus qu'un instrument à son service.“³⁰ So beschreibt es André Gide³¹ in seinem Werk *Les Faux-monnayeurs*. In diesem Werk, wie im *Doktor Faustus* auch, führt die Bestrebung des Menschen, durch eine egoistische Haltung Unabhängigkeit zu erlangen, zu negativen, ja gar katastrophalen Folgen. Die scheinbare Freiheit ist trügerisch. Der Mensch ist eben ein soziales Wesen; er muss sich dieser Tatsache bewusst sein und sein Denken und Handeln daran ausrichten. Die Ignoranz gesellschaftlicher Kontexte führt zum Scheitern.

Worin aber liegt der Ursprung des kühlen Stolzes in Adrians Wesen? Zum einen ist anzunehmen, dass Adrian von Natur aus eine stolze Persönlichkeit ist. Neben der Hypothese, der Hochmut sei genetisch veranlagt, existiert die Tatsache, dass Adrian Genie besitzt. Dieses ist angesichts seiner großen musikalischen Fähigkeiten nicht zu leugnen. Schon als Kind fühlt er sich erhaben und lässt niemanden an sich heran. Adrian ist sich seines Genies bewusst und stolz darauf. Seine Unnahbarkeit und seine Kälte drücken sich insbesondere darin aus, dass Adrian niemandem das Du anbietet, selbst niemanden duzt und so alle auf Distanz hält. Diese von allem Anfang an in Adrian vorhandene Kälte wird später durch das Liebesverbot des Teufels bis zum Äußersten gesteigert. Eine Ausnahme in den sozialen Kontakten Adrians stellt Rudolf Schwerdtfeger dar. Dieser erreicht, was nur Zeitblom, dem „Befreundet-Wissenden“ (500), gestattet war: er darf Adrian duzen und schafft es, zum unnahbaren Genie eine gewisse Nähe aufzubauen - eine Nähe, die für ihn fatal enden wird. Schwerdtfeger ist Adrian, wenn auch nicht ebenbürtig, so doch immerhin auf musikalischer Ebene ähnlich und ist deshalb sozusagen eine „verwandte Seele“. Auch er besitzt Genie – und sein Genie trägt ebenso dämonische Züge. Seine Natur scheint im Vergleich zu derjenigen Adrians jedoch unschuldiger und ist geprägt durch eine „[...] absolut naive[n], kindische[n], ja koboldhafte[n] Dämonie [...].“ (462) Für den eifersüchtigen Zeitblom aber stellt er auf jeden Fall einen dämonischen Verführer dar, der seinem Freund Adrian viel zu nahe kommt und dadurch mit ihm um die Gunst des Genies konkurriert.

³⁰ A. Gide 2000, 143

³¹ Klaus Mann nennt André Gide (1869-1951) einen Autor, der „[...] das Dämonische als eigentliche Quelle des Künstlerischen erkannt und gepriesen hat.“ (K. Mann 1966, 252 f.)

Das Interesse der beiden dämonisch-genialen Künstler aneinander, insbesondere das Interesse Schwerdtfegers an Adrian, spiegelt auch einen gewissen Narzissmus wider. Adrian ist dabei der Geliebte und Verehrte. Sein Genie scheint Nähe jedoch tatsächlich nicht zu ertragen, denn er wird schlussendlich zum Mörder seines Freundes und Verehrers.³² Sein Genie ist dualistischen Charakters: „Die Dämonie seines Geistes scheint untrennbar von seinem Verbrechen“³³ Das Genie, eine positive und bereichernde Gabe, scheint eng verwandt mit dem Bösen. Dieses offenbar bestehende dualistische Wesensmerkmal des Genies bestätigt Zeitblom: „Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat [...]“ (9). Mit dieser Thematik beschäftigt sich das nun folgende Kapitel. Und auch danach wird dieser Aspekt immer wieder Gegenstand unserer Überlegungen sein.

2.1.3 Exkurs 1: Das Dämonische bei Paul Tillich

*Mit dem Dämonischen aber kann man sich
nur einen um den Preis der Selbstzerstörung...³⁴*

Die Auseinandersetzung mit der Theorie Paul Tillichs über das Dämonische drängt sich hier regelrecht auf, denn Tillich behandelt die Frage nach dem Wesen des Dämonischen sehr eingehend. Seine Erkenntnisse waren Thomas Mann ohne Zweifel gut bekannt. In der *Entstehung des Doktor Faustus*³⁵ spricht er von einer Begegnung mit Paul Tillich³⁶.

³² Diese Annahme ist gerechtfertigt, wenn man bedenkt, dass Leverkühn aus seiner eingehenden Beschäftigung mit Shakespeare mit den „[...] Verwicklungen, die Dreiecksverhältnisse mit sich bringen [...]“ (I. Kann 1992, 115) vertraut sein muss. Thomas Mann schreibt in der *Entstehung* über die Übertragung des Werbemotivs bei Shakespeare auf den DF: „Dem *Faustus* ist es aufmontiert in der Weise, daß Adrian [...] es in Aktion setzt, bewußt und düster spielerisch ein Klischee oder einen Mythos wiederholend, zu unheimlichstem Zweck. Was er an Rudi verübt, ist ein prämeditierter, vom Teufel verlangter *Mord* – und Zeitblom weiß es.“ (EDF, 200) Zeitblom bestätigt: „[...] weil er [Adrian] [...] nach meinem tiefsten Wissen auf eine geheimnisvoll-tödliche Weise handelnd verwickelt war.“ (381) Gegen den Schluss spricht er erneut von der „[...] ganzen rätselhaften Absurdität seiner [Adrians] Handlungsweise [...]“ (584) und meint, daß Adrian „[...] was geschehen würde, mehr oder weniger vorausgesehen hatte, und daß es nach seinem Willen geschehen war!“ (584) Dass er auf Befehl des Teufels gehandelt habe, gibt Adrian selbst zu: „Darum mußte ich ihn töten und schickte ihn in den Tod nach Zwang und Weisung.“ (660)

³³ M. Mann 1975, 11

³⁴ P. Tillich 1926, 4

³⁵ Mayer bezeichnet diesen Essay zurecht als „[...] wesentliche[n] Beitrag zur Entschlüsselung des ‚Doktor Faustus‘ [...]“ (H. Mayer 1984, 281)

³⁶ s. hierzu: Th. Mann: EDF: „[...] saß ich mit Paul Tillich und dem Schriftsteller Heinrich Eduard Jacob beim Wein zusammen [...]“ (260) Mit Tillich hatte Thomas Mann jedoch auch früher schon Kontakte geknüpft. Am 12. April 1943 hatte Mann einen bis heute verschollenen Brief „[...] mit Erkundigungen über den Prozess des Theologie-Studiums“ (EDF, 193) gesandt. Am 23. Mai desselben Jahres – also am Tage, als Mann mit der Niederschrift des DF, seines „Lebens- und Geheimwerks“ (EDF, 332), begann (vgl. EDF, 197) – kam Tillichs Antwortschreiben an. In diesem Brief fällt auch der Name Kierkegaard (s. hierzu H.-J. Sandberg 1978, 257 f. und ders. 1979, 93).

Diese Begegnung wird sicherlich auch Anlass gewesen sein für ein intellektuelles Gespräch. Die Kenntnis von der Vorstellung Tillichs über das Wesen des Dämonischen ist zweifelsohne ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des Dämonischen in Thomas Manns Werk.

Im *Doktor Faustus* ist das Dämonische hinsichtlich seiner Wirkung eindeutig negativ belegt. Dies wird u.a. darin ersichtlich, dass alles dem Ende entgegengeht. Das Wesen des Dämonischen ist hingegen dualistisch, d.h. von Gegensätzen geprägt. Dieses Konzept steht bekanntlich im Mittelpunkt der Rede des Dozenten Schleppfuß. Bei Tillich weist das Dämonische ebenfalls zwei unterschiedliche Seiten auf: „Die Tiefe des Dämonischen ist das Dialektische in ihm.“³⁷ Dies besagt, dass das in jedem Menschen vorhandene Dämonische, je nachdem vor welchem Hintergrund und auf welchem Boden es in Erscheinung tritt, entweder gut oder böse sein kann. Das Dämonische selbst beruhe dabei stets auf der „[...] Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung [...]“³⁸. Interessant ist Tillichs Annahme, das Dämonische an und für sich sei „[...] das Göttliche, die Einheit von Grund und Abgrund [...]“³⁹. Das bedeutet in anderen Worten: Das Dämonische ist die Abfolge und das Zusammenwirken von zerstörerischen und schöpferischen Kräften. Sobald sich das Dämonische nur einseitig äußere, könne nicht mehr von Dämonie gesprochen werden. In der zerstörerischen dämonischen Kraft befinde sich nämlich „das Satanische“, dieses sei „[...] das im Dämonischen wirksame negative, zerstörerische, sinnfeindliche Prinzip [...]“⁴⁰. Tillich nimmt auch den umgekehrten Fall an: „Wo das Zerstörerische fehlt, kann von überragender Macht, von Genialität, von schöpferischer Kraft geredet werden, nicht von Dämonie.“⁴¹ Interessant ist, dass gemäß Tillich das Dämonische allen Menschen innewohne⁴², und das Individuum den „[...] Trieb zur Durchbrechung der eigenen, begrenzten Gestalt [...]“⁴³ habe und bemüht sei, sich selbst zu verwirklichen. Dieses Motiv des Durchbruchs gehört zu den Schwerpunkten des *Doktor Faustus*: Sowohl Adrian Leverkühn als auch Deutschland sind von diesem Ziel erfüllt und streben nach dem Durchbruch.

Wie bereits erläutert, besteht laut Tillich das Problem in der Art und Weise wie sich das Dämonische äußert. Nach einer Reihe komplexer Überlegungen kommt Tillich zum Ergebnis, das Dämonische erfülle sich im Geiste. Der Geist habe aber sowohl Potential zum Guten als

³⁷ P. Tillich 1926, 9. Zum Begriff des Dialektischen vgl. Fußnote 1 in der vorl. Arbeit.

³⁸ Ebd., 8

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., 11

⁴¹ Ebd., 8

⁴² Auch Kierkegaard spricht von der Allgemeinheit der Dämonie (vgl. Fußnote 161).

⁴³ P. Tillich 1926, 9. Vgl. hierzu Kierkegaards Begriff der „Verzweiflung“ (Kap. 5.2.1).

auch zum Schlechten: „Geist an sich ist neutral. Er kann ebenso Fürsprecher des Guten wie des Bösen, des Humanen wie des Inhumanen sein.“⁴⁴ Im Falle Adrians können wir erkennen, wie die negativen Auswirkungen eines inhumanen Geistes sowohl das Individuum selbst als auch seine Mitmenschen betreffen können. So geht Adrian nicht nur selbst zugrunde, sondern er bewirkt auch den Tod Schwerdtfegers und Echos.

Tillich meint, die Entwicklung hin zum Bösen verlaufe graduell und linear, denn es verhalte sich so, „[...] dass das Dämonische sich um so mehr dem Satanischen annähert, je geringer seine schöpferischen Kräfte, je leerer und negativer es wird.“⁴⁵ Diese Entwicklung scheint auch Adrian durchzumachen. Denn allmählich lässt er in seinem eigenständigen Schaffen nach und bedient sich der intensiven, außergewöhnlichen Fähigkeiten, die ihm der Teufel ermöglicht. Schlussendlich ist er nur noch mit negativer Dämonie erfüllt und sein ganzes Dasein und Schaffen sind abhängig vom Teufel.⁴⁶ So bekennt er den Geladenen: „[...] alles, was ich während der Frist von vierundzwanzig Jahren vor mich gebracht, und was die Menschen mit Recht misstrauisch betrachtet, nur mit seiner Hilfe zustandkommen, und ist Teufelswerk, eingegossen vom Engel des Giftes.“ (655) Die dämonischen Kräfte ergreifen laut Tillich Macht über die Person, deren Persönlichkeit in der Folge gespalten ist. Diesen Zustand nennt Tillich „Besessenheit“. Das Gegenteil davon sei die „Begnadetheit“⁴⁷. Beachtenswert ist, dass seiner Ansicht nach diese beiden Pole in einem Komplementärverhältnis zueinander stehen. In diesem Zusammenhang spricht Tillich von einer „höchsten Form“⁴⁸: Dieser Gedanke ist mit Platons Vorstellung der reinen Idee im Ideenhimmel zu vergleichen. Die Begnadetheit ist laut Tillich mit dieser reinen Form geeint, während die Besessenheit ihr widerspricht. Die Folge für den von dämonischen Kräften erfüllten Menschen sehe so aus:

⁴⁴ S. Szemere 1966, 101

⁴⁵ P. Tillich 1926, 8. Tillich differenziert das Dämonische und das Satanische folgendermaßen: „Die Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung, auf der das Dämonische beruht, grenzt es ab gegen das Satanische, in dem die Zerstörung ohne Schöpfung gedacht ist. [...] Das Satanische ist das im Dämonischen wirksame negative, zerstörerische, sinnfeindliche Prinzip.“ (ebd.)

⁴⁶ Die teuflische Inspiration bedeutet nicht Erfüllung: Adrian lebt „[...] in einer Hochspannung durchaus nicht rein beglückender, sondern hetzender und knechtender Eingebung.“ (477) Sein Werk „[...] bewältigte [er], indem es ihn überwältigte[...].“ (471) Zeitblom äußert sich besorgt darüber, „[...] wie wenig er seiner Herr [...]“ ist (478). Bemerkenswert ist die Mitteilung Thomas Mann in der *Entstehung*, wie stark er selbst von seinem Roman, dem er „drei Jahre und acht Monate“ Arbeit (EDF, 333) widmet, beansprucht wird. Er spricht vom „[...] Kampf mit dem heftig zu Herzen gehenden Buch [...]“ (EDF, 225) und meint: „Gewiß ist es ein originelles Unternehmen, aber ich zweifle, ob meine Kräfte reichen.“ (EDF, 225). In diesem Punkt besteht eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Protagonisten, seinem Biographen (vgl. hierzu DF 38, 299, 336 sowie Fußnoten 16 und 268) und dem eigentlichen Autor selbst: Alle drei fühlen Anstrengung angesichts der Schwere ihres Werks.

⁴⁷ P. Tillich 1926, 14

⁴⁸ Ebd.

Darum wirkt die Gnade auf den Träger der Form seinsfüllend und formschaffend, während die Besessenheit [...] die geistige Persönlichkeit durch Seinsberaubung und Sinnentleerung zerstört. Der göttlichen Erfüllung folgt die Seinserhöhung, die Schöpfung und Gestaltung, der dämonischen Erfüllung folgt die Seinsminderung, die Zersetzung und der Verfall.⁴⁹

Wir können in dieser Beschreibung des Zustands der Besessenheit ganz klar den geistigen Zustand Adrians wiedererkennen. Seine ekstatischen Schaffensperioden, die Zerstörung des eigenständigen schöpferischen Charakters und schließlich seine geistige Umnachtung lassen keinen Zweifel an einer Persönlichkeitsspaltung. Adrian bedient sich falscher Mittel, um auf dieser Welt Ruhm zu erlangen. Der Mensch scheitert aber, wenn er Gott auf eine überhebliche Art und Weise nacheifert, denn es ist „[...] der schöpferische Wille, zu sein wie Gott, der zum Fall führt.“⁵⁰ Die Versuchung Gottes durch Adrian zeigt sich auch in dessen Verhältnis zu Esmeralda. Die Leichtsinnigkeit Adrians, Esmeralda trotz deren Warnung vor dem eigenen Körper lieben zu wollen, bezeichnet Zeitblom als „ein gottversuchendes Wagnis“ (207). Zum übermäßigen Streben nach Absolutem tritt bei unserem Protagonisten der Glaube an übersinnliche Elemente und der Umgang mit negativen dämonischen Ideen, also der Aberglaube hinzu. Zeitblom umschreibt diese unglückliche Situation, in die sich Adrian begibt, mit den folgenden Worten: „Aberglaube hieß nicht: an Dämonen und Incubi zu glauben, sondern es hieß, pestbringender Weise sich mit ihnen einlassen und von ihnen erwarten, was nur von Gott zu erwarten ist.“ (140) Die Versuchung zerstört Adrian, und sein Hochmut ist ein Merkmal seiner Besessenheit. Tillich betrachtet den Verlust der Furcht vor dem Dämonischen als Moment, indem auch der Verlust der Gottesfurcht gründet: „Mit der Dämonenfurcht aber versank auch die Furcht vor dem Göttlichen.“⁵¹ In anderen Worten: sowohl das Gute als auch das Böse, sowohl Gott als auch der Teufel, haben eine eigene Existenz und sind aus diesem Grunde ernst zu nehmen.⁵² Es stellt sich hierbei aber die Frage, ob menschliche Freiheit noch möglich ist, wenn stets in diesem respektvollen Bewusstsein gehandelt werden muss. Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit dem Freiheitsbegriff.

⁴⁹ P. Tillich 1926, 14 f.

⁵⁰ Ebd., 20

⁵¹ Ebd., 32. Die „Profanisierung und Entdämonisierung“ (ebd., 31) der christlichen Konfession schreibt Tillich der Aufklärung zu, ohne aber diese deswegen einseitig zu verurteilen.

⁵² Vgl. Fußnote 143

2.1.4 *Das Dämonische und die menschliche Freiheit*

Ein wesentliches Moment im Dualismus zwischen Gut und Böse, Gott und Teufel, Sünde und Gnade bildet die Frage nach der menschlichen Freiheit. „Das in einem Menschen angelegte kann sich als günstiges oder auch als ungünstiges Schicksal auswirken, als ‚*eu-daimon*‘ oder als ‚*dys-daimon*‘, dennoch bleibt es unverrückbar das ihm durch eigenen Entscheid bestimmte Los. Die Schuld ist das Wählende, Gott ist schuldlos.“⁵³ Das hier beschriebene Potential des Dämonischen stimmt gänzlich überein mit der Annahme Tillichs vom widersprüchlichen Wesen des Dämonischen. Der Mensch kann also, je nachdem wofür er sich entscheidet, die in ihm steckenden Kräfte zum Guten hervorbringen oder eben zum Schlechten, denn „Eros als Bewirken, als Begehren, als Verlangen vermag alles ins Werk zu setzen – das Leben ebenso wie den Tod.“⁵⁴ In diesem Zusammenhang ist an die Theorie des Dozenten Schleppfuß zu erinnern, dessen Freiheitsbegriff ebenfalls den Gedanken des Dualismus in sich birgt:

Das logische Dilemma Gottes hatte darin bestanden, daß er außerstande gewesen war, dem Geschöpf, dem Menschen und den Engeln, zugleich die Selbständigkeit der Wahl, also freien Willen, und die Gabe zu verleihen, nicht sündigen zu können. Frömmigkeit und Tugend bestanden also darin, von der Freiheit, die Gott dem Geschöpf als solchem hatte gewähren müssen, einen guten Gebrauch, das heißt: *keinen* Gebrauch zu machen – was nun freilich, wenn man Schleppfuß hörte, ein wenig so herauskam, als ob dieser Nicht-Gebrauch der Freiheit eine gewisse existentielle Abschwächung, eine Minderung der Daseinsintensität der außergöttlichen Kreatur bedeutete. (137)

Diese Passage und überhaupt das gesamte 13. Kapitel sind sehr aufschlussreich für die Problematik des Dualismus zwischen Gut und Böse im *Doktor Faustus*. Schleppfuß spricht zwar von der scheinbaren Freiheit des Einzelnen, zwischen Gut und Böse zu entscheiden, indem er aber die Tugend mit dem Verzicht auf diese Freiheit gleichsetzt, hebt er jegliche Freiheit auf. Er lehrt Adrian einen höchst eingeschränkten und sogar sich selbst verneinenden Freiheitsbegriff. Durch diese Argumentation führt er ihn jedoch in die Irre und stachelt ihn regelrecht gegen Gott auf. Dass der scheinbar von Gott erzwungene Verzicht auf Freiheit die Menschen in ihrem Dasein einschränkt, ist verständlicherweise nicht ein sehr wünschenswerter Zustand für jene, die ihr Genie verwirklichen wollen. Der Teufel aber hält eine verhängnisvolle Lösung bereit: Diese Menschen sollen ihm folgen, um allen

⁵³ C. Piras 1997, 172; vgl. Fußnote 19 und S. 58 in der vorl. Arbeit

⁵⁴ Ebd., 177; vgl. zum Eros Kap. 3 der vorl. Arbeit

Einschränkungen eines gottgefälligen Lebens entfliehen zu können. Dies ist der Grund, warum Adrian dem Teufel folgt:

Hatte wohl einen guten geschwinden Kopf und Gaben, mir von oben her gnädig mitgeteilt, die ich in Ehrsamkeit und bescheidenlich hätte nutzen können, fühlte aber nur allzu wohl: Es ist die Zeit, wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel. (658)

Szemere ist zwar zuzustimmen wenn er meint: „Der Fortschrittswille der Kunst bedient sich des leidenschaftlichen Strebens des Künstlers nach Neuem, um sich zu verwirklichen“⁵⁵, doch lehrt der Roman, dass dieses Streben nach Neuem nicht auf Irrwege führen darf, die statt Fortschritt nur die sukzessive Rückkehr in Zustände herbeiführen, die nicht mit dem Geiste der Humanität zu vereinen sind und nur vermeintliche Neuerungen darstellen. Außerdem, so zeigt das Beispiel Adrians weiter, darf das Streben des Künstlers nicht jedes Mittel, das zum Ziel führt, akzeptieren. Der Künstler muss sich sozusagen auf ehrliche Art und Weise verwirklichen. Der Mensch muss wichtiger sein als die Kunst.

Adrian möchte alles schnell erreichen, seine Wissbegier lässt ihn nicht zur Ruhe kommen. Dieser Charakterzug ist der Vorstellung Thomas Manns über das künstlerische Schaffen entgegengesetzt, denn „Thomas Mann betrachtet die *Geduld* als eine Grundeigenschaft des schaffenden Künstlers, und es ist bemerkenswert, dass er dieses Wort als eine moralische Bezeichnung gebraucht.“⁵⁶ Dieser Umstand macht verständlich, warum Thomas Mann die Krankheit oft als Bedingung höheren geistigen Schaffens betrachtet: Der kranke Mensch müsse sich um Geduld bemühen und habe viel Zeit zum Nachdenken. Außerdem mache die Krankheit sensibel und empfänglich für viele Gefühle, die sonst nicht in Erscheinung treten würden. Diese Nebenwirkungen der Krankheit sind bei Adrian jedoch zum Negativen gerichtet. Die Inspirationen, die ihm seine vom Teufel verursachte Krankheit ermöglicht, dienen nicht seiner Person, sondern dem Teufel.⁵⁷ Wie der durch bloß auf Täuschung beruhende Nachahmung genial erscheinende Dichter bei Platon, bezahlt auch Adrian „[...] seine Allmacht mit der Ferne von der Wahrheit; er treibt sich in Illusionen herum.“⁵⁸

⁵⁵ S. Szemere 1966, 33

⁵⁶ Ebd., 30

⁵⁷ Aus diesem Grunde besitzt Adrian nicht wirklich die Fähigkeit des Komponierens. Während in den Hochphasen die Eingebung vorhanden ist, verlernt er in den Tiefphasen das Komponieren (vgl. S. 600). Zum Thema Krankheit vgl. S. 35 f. und 46 f. der vorl. Arbeit.

⁵⁸ G. Krüger 1978, 44. Hier ist eine Ähnlichkeit zu Tillichs Begriff der Besessenheit festzustellen.

„Der Mensch steht mit und in allen seinen Kräften am Kreuzweg zwischen Gut und Böse.“⁵⁹ In diesem Problem liegt die Voraussetzung des Gebrauchs der Freiheit. Die Entscheidung zwischen dem rechten und dem falschen Weg beruht auf diesem Dilemma. Betrachtet man die Theorie des Dozenten, der eine Erscheinungsform des Teufels ist, genauer, fällt es auf, dass der Gebrauch der Freiheit nur zur Entscheidung für den Teufel und die Hölle führen kann. Diese Argumentation ist klar diabolisch und ein Plädoyer des Teufels in eigener Sache. Er will suggerieren, dass Gott Angst vor der Freiheit des Menschen habe und gar nicht wolle, dass der Mensch seine Freiheit lebe, da er wegen seines schwachen Willens seine Freiheit gar nicht richtig leben könne: „Freiheit ist die Freiheit zu sündigen, und Frömmigkeit besteht darin, von der Freiheit aus Liebe zu Gott, der sie geben mußte, keinen Gebrauch zu machen.“ (138)⁶⁰ Der Teufel spielt sich hier nicht ohne einen gewissen Sarkasmus als Garant der Freiheit auf, wobei er absichtlich außer Betracht lässt, dass die Freiheit ja auch zum Guten, zum Streben nach Gott eingesetzt werden kann. Man muss allerdings zugeben, dass derjenige, der seine Freiheit lebt, stets Gefahr läuft, auf den falschen Weg zu geraten, denn oft lockt das Verhängnisvolle: „Der Teufel ist interessanter als Gott, und das satanische Nein hat mehr intellektuellen Reiz als das triumphale Ja in Schöpfung und Offenbarung.“⁶¹

Das intellektuelle Spiel bzw. der intellektuelle Disput braucht den Gegensatz, so dass es für den Intellektuellen natürlich interessanter und geradezu ein Bedürfnis ist, nein zu sagen und einen Widerspruch zu produzieren, damit der intellektuelle Streit entfacht werden kann. Man könnte meinen, dass je mehr Intellekt einem Menschen zuteil wird, es umso schwieriger für ihn ist, der teuflischen Falle zu entkommen. Allerdings muss auch in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden, dass der Weg zum Guten eine noch viel größere Herausforderung – menschlich und intellektuell – ist, als ein teuflischer Disput allein um des Streitens willen. Schon in der Bibel wird erklärt, wie schwer und mühsam der Weg zu Gott, dem Guten und zum Himmel ist: „Es sprach aber jemand zu ihm: Herr, sind es wenige, die errettet werden? Er aber sprach zu ihnen: Ringt danach, durch die enge Pforte einzugehen; denn viele, sage ich euch, werden einzugehen suchen und werden es nicht vermögen.“⁶² Der Gebrauch der von Gott gegebenen Freiheit im Sinne des Guten, das Eintreten durch die enge Pforte des Himmels also, ist eine Variante, die dem Plädoyer von Schleppfuß ernstlich entgegensetzen ist, und die auch negativen dämonischen Einflüssen zum Trotz einem wirklichen Freiheitsgedanken zum Durchbruch verhelfen kann.

⁵⁹ H. E. Holthusen 1954, 26.

⁶⁰ S. 137 f. beinhalten sehr wichtige Aussagen zum Verständnis dieser Thematik.

⁶¹ H. E. Holthusen 1954, 14

⁶² Evangelium nach Lukas 13,23-24; vgl. auch Mt 7,13-14.

2.1.5 Freiheit versus Prädestination

Im Rahmen der Beschäftigung mit der Freiheit des Menschen liegt es nahe, sich auch mit der protestantischen Prädestinationslehre auseinanderzusetzen, deren Anklänge im *Doktor Faustus* unverkennbar sind. Die Vorstellung, der Mensch verfüge über Entscheidungsfreiheit, stimmt ganz offensichtlich nicht mit der protestantischen Prädestinationslehre überein, die dem Menschen das freie Verfügen über sein Leben und sein Schicksal abspricht. Und eben diese Prädestinationslehre bestimmt das Schicksal Adrian Leverkühns und besiegelt sein tragisches Ende. Wovon ist also auszugehen, von der Freiheit oder von der Vorherbestimmung des Menschen? Im *Doktor Faustus* lässt sich dieser Widerspruch zugunsten der Prädestination weitgehend abschwächen. Zwei Aspekte unterstützen die Hypothese der Prädestination: Zum einen die Genealogie Adrians und zum anderen die bereits erläuterte Auslegung des Begriffes Freiheit durch Schleppefuß: Die Tugend eines Menschen bestehe darin, von seiner Freiheit nicht Gebrauch zu machen. Damit sind jede freie Lebensgestaltung und jede Möglichkeit zur Selbstbestimmung im Kern vernichtet. Dem Menschen bleibt am Ende doch nur das bereits bei der Geburt festgelegte Schicksal, und dieses Schicksal muss dann ertragen werden.⁶³ Adrian sagt, „[...] dass der Mensch zur Seligkeit oder zur Höllen geschaffen und vorbestimmt ist, und ich war zur Höllen geboren.“ (658) Das Schicksal präsentiert sich Adrian als „[...] eine dunkle, stärkere Macht, an der wir ‚scheitern‘, nicht als eine erleuchtende, höhere Macht, die das geistige Dasein positiv ermöglicht.“⁶⁴ Beachtenswert ist, dass sich Adrian wohl schon früh der Tatsache seiner Vorherbestimmung bewusst gewesen sein muss und sich als vom Teufel Auserwählten wahrnimmt. Darauf spielt der Teufel an, wenn er meint: „[...] als ob du mich nicht schon lange erwartet hättest.“⁶⁵ (303) Erstaunlicherweise scheint auch Zeitblom von allem Anfang

⁶³ Die Notwendigkeit, sein Schicksal zu ertragen, wird im Roman auch auf die historische Situation übertragen: „[...] Tagesereignisse, die unser unseliges Volk [...] in stumpfem Fatalismus über sich ergehen läßt, und denen auch mein [...] müdes Gemüt hilflos ausgesetzt war.“ (633) So beschreibt Zeitblom im „Schicksalsjahr[es] 1945“ (633) die Lage des deutschen Volkes, von dem er sagt: „[...] unsere Liebe gehört dem Schicksal [...].“ (233, vgl. auch S. 411)

⁶⁴ G. Krüger 1978, 7

⁶⁵ Es liegt nahe, dass Adrian schon in frühen Jahren ein Bewusstsein über sein tragisches Schicksal erlangt: „[...] er verbarg sich dahinter, verbarg sich vor der Musik. Lange, mit ahnungsvoller Beharrlichkeit, hat dieser Mensch sich vor seinem Schicksal verborgen.“ (59) Doch schon bald bekennt er, dass „[...] es die Musik sei, für die das Schicksal ihn [...] bestimmt habe, nach der es ihn verlange, die nach ihm verlange [...].“ (181) So wird denn auch Adrians Musik „[...] die Musik eines nie Entkommenen [...]“ (115) sein. Adrian selbst schreibt über sein Stelldichein mit dem Teufel: „Aber gesehen hab ich Ihn doch, endlich, endlich; [...] hat mich visitiert, unerwartet und doch längst erwartet.“ (299) Er selbst hatte ja kurz vor dem Dialog erklärt: „Ich [...] lausche auf Weisung nach einem Ort, wo ich mich recht vor der Welt vergraben und ungestört mit meinem Leben, meinem Schicksal Zwiesprache halten könnte.“ (283) „Es fällt auf, dass in diesem Zusammenhang eine Parallelschaltung in historischer Hinsicht erfolgt: Der in Pfeiffering – „ce refuge étrange et érémitique“ (535) – lebende und seiner „schöpferischen Einsamkeit“ (416) frönende Musiker sieht „die Ereignisse [...] als die Erfüllung von etwas längst Erwartetem [...].“ (455)

an das Schicksal seines Freundes zu kennen. Wie bereits erwähnt, ist das Verhältnis Zeitbloms zu Adrian durch eine innere Ambivalenz bestimmt.⁶⁶ Obwohl Serenus die Kälte Adrians kritisiert, will er den Freund im Grunde genommen nicht anders, als er ist: „*Zeitblom will Leverkühn kalt*. Er will den asketischen Heiligen, nicht ‚Seele‘ und ‚Menschlichkeit‘, will das dämonisch tingierte Genie, nicht den Lebensbürger.“⁶⁷

Angesichts der Vorherbestimmung Adrians zum Untergang ist seitens des Teufels keine mühsame Überzeugungsarbeit notwendig.⁶⁸ Der Teufel ist im Hinblick darauf, dass sich Adrians Schicksal erfüllen muss, eben „kein ungebetener Gast“ (313). Warum sollte sich Adrian auch wehren, wenn sein Kampf angesichts der Vorherbestimmung aussichtslos bleiben müsste. Mayer spricht in diesem Zusammenhang von einem „[...] absurde[n] theologischen[n] Zustand“⁶⁹:

Die Begnadigung seines Künstlertums stellt sich dar als theologische „Ungnade“. Gott und Teufel scheinen identisch zu sein. [...] Bedeutet somit [...] die Existenz des genial begabten Menschen einen „Sündenfall“, so ist der ethische Kampf Fausts mit Mephisto sinnlos geworden. Dann ist alle menschliche Entscheidung vorher gebunden [...].⁷⁰

Adrian scheint sogar bereits sein Ende in der Hölle zu kennen; der Teufel spricht weiter: „Darum, zu deiner Beruhigung sei es gesagt, wird dir denn auch die Hölle nichts wesentlich Neues, - nur das mehr oder weniger Gewohnte, und mit Stolz Gewohnte, zu bieten haben.“⁷¹ (331) Adrians stilles Einverständnis kommt ferner dadurch zum Ausdruck, dass Esmeralda ihn vor ihrem Körper warnt, und Adrian trotzdem nicht von seinem Verlangen ablässt. So ist also der Teufel für Adrian „[...] der dämonisch Wählende, dem der Heimgesuchte sich nicht entziehen kann, weil er es nicht will.“⁷²

⁶⁶ Vgl. hierzu Kap. 2.1.2 sowie Fußnoten 16 und 95

⁶⁷ C. Sommerhage 1983, 246

⁶⁸ Tillich streicht in seinen Überlegungen zum protestantischen Glauben eben die Gefahr hervor, dass die Annahme einer Vorherbestimmung die Hemmung vor Sünde verringern kann: Im Katholizismus ruhte der Mensch laut Tillich „[...] in der Unmittelbarkeit des Gandenbesitzes [...]“ (P. Tillich 1970, 88) Im Protestantismus aber verhalte es sich so: „Gott und sein Handeln werden zum Regulativ des Weltbewußtseins, das jederzeit bereitliegt, die im Sündengefühl liegenden Hemmungen zu beseitigen. Mit der dadurch erreichten Schwächung der Sündenfurcht und des Schuldbewußtseins tritt der Vorsehungsgedanke hervor, der gleichfalls zu einem Regulativ des Weltverhältnisses wird.“ (ebd.)

⁶⁹ H. Mayer 1984, 290

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Der Teufel betont mehrmals, dass die Sprache nicht ausreiche, um die Hölle zu beschreiben (vgl. S. 328 f.). Adrian aber erlebt in den starken Schmerzen, die sich jeweils nach produktiven Phasen einstellen, gleichsam eine Vorstufe zu Hölle. Unter dem Untertitel „Proverbs of Hell“ ist in William Blakes *The Marriage of Heaven and Hell* zu lesen: „What is now proved was once only imagin’d.“ (W. Blake 1975, xviii, plates 7-10) Die Gültigkeit dieses Satzes für das Bild von der Hölle im DF ist erstaunlich.

⁷² G. E. Hoffmann 1974, 144

Nun ergibt sich aber ein unauflösbares Dilemma: Warum eigentlich wird Adrian vom Teufel geholt und nicht etwa Zeitblom? Was unterscheidet die beiden wesentlich voneinander, so dass eindeutig begründet werden könnte, warum der eine vom Teufel geholt wird, der andere aber nicht? Beide ziehen sich doch in die Einsamkeit zurück und kümmern sich nicht aktiv um die Erhaltung sozialer und moralischer Werte, und beide sind um ihre persönliche Verwirklichung besorgt. Eigentlich müsste sogar Zeitblom der „Schuldigere“ von beiden sein, denn er ist sich der politischen Missstände bewusst und reflektiert sie, handelt aber nicht, während Leverkühn nicht einmal das Bewusstsein des gesellschaftlichen bzw. politischen Niedergangs hat.⁷³ Ist also tatsächlich alles eindeutig und deshalb endgültig von vornherein bestimmt? Ganz offensichtlich muss diese Frage bejaht werden. Wie könnte Adrian ein Humanist sein, wenn er sowieso gar keine Selbstbestimmung über sein Dasein und sein Ende hat? Eine These, welche gegen die Prädestination spricht, besteht darin, dass Adrian sich dem Teufel nicht entzieht, eben „weil er es nicht will“. Trotz der Warnung Esmeraldas vor dem eigenen Körper, vollzieht er den Liebesakt. Diese Tatsache lässt die folgende, durchaus legitime, Beobachtung Mayers abschwächen: „So kommt es auch nicht“, resümiert Mayer, „wie bei Goethe, zu einem Topp und Handschlag. Sie sind unnötig, auch gar nicht möglich, denn ein Vertrag setzt freien Willen voraus, während hier offenbar Determinierung gewaltet hat.“⁷⁴ Zwischen Adrian und „seinem“ Teufel kommt es durch eben diesen Liebesakt zum Vertrag – und des Teufels „[...] Besuch gilt nur der Konfirmation.“ (333)

In seiner „Disponiertheit“ und seiner „Bereitschaft“ (314) liegt offensichtlich Adrians große Schuld. Er hätte sich gegenüber dem Bösen zur Wehr setzen müssen, vor allem angesichts der Tatsache, dass er von der Gefahr wusste. Aber nehmen wir dennoch weiterhin an, er hätte sein Schicksal als unumgängliche Vorherbestimmung wahrgenommen. Wie sollte sich ein Mensch in solch einem Fall denn überhaupt verhalten? Entweder muss er sich im Bewusstsein seiner Ohnmacht und somit ohne jegliche Hoffnung auf Erfolg wehren, oder er ergibt sich seinem Schicksal und kostet sein Leben auf Erden in vollen Zügen aus. Eine dritte Möglichkeit besteht in der Verzweiflung des Individuums.⁷⁵ Eben diese stellt sich bei Adrian ein. Seine Hoffnung auf Gnade ist stark und seine Hilflosigkeit drückt sich dann aus, wenn er sagt: „[...] es solle nicht sein, das Gute, die Freude, die Hoffnung, das solle nicht sein [...].“ (646)

⁷³ Vgl. hierzu Kap. 2.1.2

⁷⁴ H. Mayer 1984, 296

⁷⁵ Die Kapitel über Kierkegaard im dritten Teil der Arbeit beschäftigen sich eingehend mit den Themenbereichen Verzweiflung und Gnade.

Adrians letztes Werk, diese „furchtbarste Menschen- und Gottesklage“ (640), erscheint daher „[...] *als ein Werk inhumaner Tendenz aus humaner Erschütterung*. Als Menschheitsklage über unmenschliche Zeitläufte.“⁷⁶ Adrian als Humanist – warum eigentlich nicht? Nur darf er es eben nicht sein, weil er der Erwählte des Teufels ist. Das Problem der Schuld Adrians ist nicht eindeutig zu lösen, so wie die Frage nach der Schuld der Deutschen im Dritten Reich nicht eindeutig zu lösen ist.

⁷⁶ H. Mayer 1984, 323

3. Das Dämonische bei Platon

3.1 Darstellung des Phänomens im „Symposion“

Das *Symposion* von Platon stellt eine wichtige Quelle dar, was die antike Interpretation des Eros betrifft. Im Zentrum steht die Darstellung des Eros als dämonisches Wesen. Die antike Debatte um die Rolle und das Wesen des Eros liefert einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der mythologischen und philosophischen Aspekte des Eros und des Dämonischen im *Doktor Faustus*.

Eros ist in der Antike wie übrigens auch heute der Inbegriff der Liebe. Er hat immer noch eine magische Ausstrahlung, der auch seine Verniedlichung in den barocken Engelchen nichts anhaben konnte. Hier drängt sich die Frage auf, wie Eros nach antiker Auffassung gesehen wurde. Im Folgenden wird es zunächst darum gehen, die unterschiedlichen Vorstellungen über den Eros in Platons *Symposion* darzustellen. Anschließend möchte ich die Rede des Sokrates in den Mittelpunkt rücken, weil er ein den anderen (traditionellen) Erosvorstellungen entgegengesetztes Bild liefert und viele neue Aspekte bezüglich des Eros erwähnt. Diese Aspekte bieten sich aufgrund ihres Bezugs zum Dämonischen sehr gut zum Vergleich mit dem *Doktor Faustus* an.

3.1.1 Der Erzählrahmen

Platons *Symposion* entstand vermutlich um das Jahr 380 v. Chr. Doch Platon lässt es im Jahre 416 v. Chr. spielen; zu jener Zeit erlebte das klassische griechische Drama seine Blütezeit. Der Aufbau des *Symposions* wird bestimmt durch eine Reihe von Reden gelehrter Leute. Platon selbst beteiligt sich nicht am Gespräch, er erzählt nicht einmal aus der Warte des Zuhörers. Er ist nur der Erzähler dieses Ereignisses, und seine Erzählung beruht wiederum auf der Berichterstattung anderer. Besonders wichtig ist die Präsenz des Sokrates unter den Rednern, da er es war, der den Aspekten des Ethischen und der Moral in der griechischen Philosophie einen festen Platz verschaffte. Der äußere Rahmen lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Der Tragödiendichter Agathon wurde in einem Wettbewerb mit einem Preis ausgezeichnet. Um seinen Erfolg zu feiern, lädt er befreundete Philosophen und Gelehrte zu einem

Symposion⁷⁷ ein. Seine Gäste sind: Phaidros, Pausanias, Aristophanes, Eryximachos, Sokrates und Alkibiades. Während eines Symposions steht nicht nur der Genuss des Alkohols im Mittelpunkt, sondern es wird normalerweise ein Gespräch geführt über Themen aus den verschiedensten Bereichen des Lebens und der Wissenschaften wie z.B. der Philosophie, der Theologie oder der Mythologie. Auch in Agathons Symposion wird ein Thema vorgeschlagen: Agathon ist der Meinung, dass jeder Gast eine Lobrede auf den Eros halten sollte, dies vor allem angesichts der Tatsache, dass Eros noch nie von jemandem richtig besungen und von allen Göttern am wenigsten gerühmt worden sei. So hält jeder Gast eine Rede über das Wesen und das Wirken des Eros. Die Rede des Sokrates steht wegen ihrer Andersartigkeit im Mittelpunkt des Interesses. Nach Beendigung seiner Rede betritt der betrunkene Alkibiades den Saal und beginnt, Sokrates wegen seiner Stärke und seiner Fähigkeit zum Sieg über die Leidenschaften zu loben. Das Gastmahl endet damit, dass Sokrates alle Gäste in den Schlaf redet und dann weggeht.

3.1.2 Die Rede des Sokrates und dessen Gespräch mit Diotima

Sokrates' Rede hat eine sehr große Bedeutung für uns, weil er in seiner Rede den Begriff des Dämons einführt. Doch die Weisheiten, die er uns mitteilt, stammen - laut eigener Aussage im Symposion - nicht aus seinen eigenen Überlegungen, sondern er eignete sich diese während eines Lehrgesprächs mit einer weisen Frau an. Diese heißt Diotima und ist höchstwahrscheinlich eine Erfindung Platons⁷⁸.

Der Ausgangspunkt gestaltet sich folgendermaßen: Die anderen Teilnehmer des Symposions glauben, dass Eros ein Gott und daher im Besitze des Guten und Schönen (τα αγαθα και τα καλα) sei. Platon hingegen äußert zwar zunächst, dass auch er einmal dieser Meinung gewesen sei, dass aber ein Gespräch mit Diotima ihn über den wahren Eros belehrt habe: Die Götter seien bereits im Besitze des Guten und Schönen, wodurch sie die Glückseligkeit erlangt hätten. Eros dagegen strebe nach dem Guten und Schönen, und dies bedeute, dass er diese beiden Voraussetzungen der göttlichen Glückseligkeit noch nicht erlangt haben könne. Daraus folge: Eros könne kein Gott sein, denn ein Gott weise keinen Mangel und keine Bedürftigkeit auf. Ebenso sei Eros weder sterblich noch unsterblich, weder Gott noch Mensch. Sein gesamtes Wesen nehme eine Mittelstellung ein. Die Frage nach dem

⁷⁷ Der Begriff „Symposion“ wird normalerweise mit „Gastmahl“ übersetzt, doch muss berücksichtigt werden, dass es sich hierbei nicht um ein großes Festmahl handelt, sondern um das gemeinsame Trinken nach dem Essen (s. hierzu: H. Lamer 1995, 730).

⁷⁸ s. hierzu: H. Lamer 1995, 161

wahren Wesen des Eros behandelt das Kapitel 3.2.2 unter besonderer Berücksichtigung seiner Genealogie.

3.2 Der Bezug zum „Doktor Faustus“

Man kann zunächst einen bildhaft-formalen Bezug feststellen: das Motiv des Gastmahls kehrt am Ende des *Doktor Faustus* in der großen Einladung Adrians wieder. Adrian ist dabei derjenige, der seine Gäste über sein Wesen aufklärt, so wie Sokrates den anderen Geladenen das Wesen des Eros erläutert. Und die „quasi-religiöse Atmosphäre“⁷⁹ an der Einladung Adrians erinnert an das Gespräch der Gelehrten über die Mythologie. Doch es gibt auch inhaltliche Bezüge zwischen dem Roman und dem *Symposion*, wobei die Rede des Sokrates die meisten Vergleichspunkte bietet.

3.2.1 Die vererbte Dämonie

Eros war in der griechischen Antike der Gott der Liebe. Abstrakt bezeichnete er auch die Liebe selbst, die als göttliche Macht angesehen wurde. Über den Ursprung des Eros gab es in der Antike unterschiedliche Theorien, nach einer sei er von selbst entstanden, nach einer anderen sei er der Sohn der Aphrodite und des Ares, Platon geht im *Symposion* davon aus, dass Ερως der Sohn der Πενία (Armut) und des Πορος (Überfluss, Ausweg, Rat) sei. In diesem Kapitel werden wir sehen, was diese Genealogie für das Wesen des Eros bedeutet.

Platons *Symposion* teilt folgendes über den Eros mit: Bei der Geburt der Aphrodite geben die Götter ein Fest. Unter den Eingeladenen ist auch Poros, der Sohn der Klugheit, der berauscht ist und im Garten des Zeus einschläft. Nun kommt Penía, die Armut, zum Betteln und sieht den Schlafenden. Nach kurzem Nachdenken beschließt sie, sich von Poros schwängern zu lassen, da ein Kind vom Sohn der Klugheit ihre Bedürftigkeit mindern oder sogar aufheben würde. Sie verführt Poros und empfängt von ihm einen Sohn, nämlich Eros. Eros ist somit Sohn einer bedürftigen, unwissenden Mutter und eines wissenden, im Überfluss lebenden Vaters. Deshalb, so lehrt das *Symposion*, kennzeichnet sich Eros' Wesen durch Zwiespältigkeit aus. Er stehe stets zwischen zwei Extremen, ohne sich auf eine Charakteristik zu beschränken. Eros stehe zwischen Sterblichem und Unsterblichem, Reichtum und Armut, Weisheit und Unwissenheit. Der in seiner Genealogie begründete Zwiespalt sei der Grund für das Streben des Eros nach Vollendung, nach dem Guten, Schönen und Einzigartigen. Auch

⁷⁹ S. Benardete 1993, 34

nach Wissen strebe Eros, und deshalb sei er ein Philosoph, denn das Wissen sei Teil des Schönen.

Auch Adrian Leverkühn ist genealogisch zu einem zwiespältigem Wesen veranlagt. Vom Vater hat er das Interesse am Spekulieren, am Erforschen ungewöhnlicher Elemente der Natur und des Geistes und die Wissbegier. Der Teufel sagt zu Adrian, er habe „[...] das Spekulieren schon von Vaters Seite im Blut [...]“ (332). Auch in der *Entstehung* kommt die Idee der in den Genen begründeten Prädestination zum Ausdruck: „[...] das Grundmotiv meines Buches: die Nähe der Sterilität, die *eingeborene* und zum Teufelspakt prädestinierte Verzweiflung.“⁸⁰ Wie Eros ist auch Adrian vom Streben nach Wissen beseelt. Seine Wissbegier ist nicht auf die Geheimnisse der erfahrbaren Welt gerichtet, sondern auf ferne und dem Menschen fremde Sphären. Er fragt nicht nach dem Sinn seines Lebens, sondern möchte sein Leben in allen Extremen auskosten. Von der Mutter hat Adrian die künstlerisch-musischen Merkmale geerbt. Die Zwiespältigkeit seines Wesens entspricht dem Dualismus, der im *Doktor Faustus* auf religiöser⁸¹ und philosophischer Ebene wirkt. Und das dualistische Prinzip im Wesen des platonischen Eros ist auch im *Doktor Faustus* ein dauernd wiederkehrendes Thema.

3.2.2 *Das Streben nach Ruhm und Ewigkeit*

Ein weiterer wichtiger Aspekt im Wesen des platonischen Eros ist der Wunsch, das Gute und Schöne nicht nur zu besitzen, sondern es auch für immer zu besitzen: das Streben nach Ewigkeit also ist ein ihm wesentliches Merkmal. Diotima meint, dass alle Menschen wie Eros den Willen und das Verlangen nach Ewigkeit haben. Die Anstrengung der Menschen, die darauf zielen, das Gute für immer zu besitzen, werde daher auch mit „Eros“ bezeichnet, wobei der Name in diesem Zusammenhang als Gesamtbegriff gebraucht werde. Eros entspreche dann der motivierenden, intrinsischen Kraft und sei der Inbegriff des Strebens nach Erfüllung. Die Dimension des Ewigen drücke sich im Streben nach Unsterblichkeit aus, die sich auf zwei unterschiedlich bedeutsamen Ebenen vollziehe: Die niedere Stufe sei die durch körperliche Fortpflanzung erlangte Unsterblichkeit. Die hohe, einzig wahre Stufe der Unsterblichkeit vollziehe sich aber im Geiste, durch seelische Fortpflanzung sozusagen. Durch Fortpflanzung, sei sie nun körperlich oder geistig, hinterlasse man etwas von sich selbst, das weiterlebe: Durch diese Vorkehrung habe Sterbliches Teil an Unsterblichkeit.⁸²

⁸⁰ EDF, 220 (Hervorhebung von mir)

⁸¹ Platons Vorstellungen von Dualismus haben die christliche Theologie merklich beeinflusst: „La théologie chrétienne nous enseigne qu'en chacun de nous il y a deux hommes sans cesse occupés à se combattre. Platon [...] l'avait dit avant elle.“ (Ch. Huit 1889, 45)

⁸² Platon 1969, 101

Ein wichtiger Faktor ist, dass der Mensch nur durch die Erinnerung der Nachwelt Unsterblichkeit erlangt: „Di più, qualunque sia il prodotto, l’operatore raggiunge l’immortalità solo a condizione che sia ricordato [...]“. ⁸³ An dieser Stelle möchte ich gern die Betrachtung des Strebens nach Ruhm einfügen, da der Ruhm meistens eine Voraussetzung dafür ist, dass sich die Nachwelt an einen Menschen erinnert und dieser dadurch Unsterblichkeit erlangt. Diotima erklärt, dass auch das Streben nach Ruhm durch Eros motiviert sei. Für Ruhm würden die Menschen alles machen, gäben alles her, scheuten keine Gefahren und seien sogar bereit, dafür zu sterben. Diese Meinung Diotimas wird durch das Verhalten Adrian Leverkühns bestätigt. Auch Adrian ist bereit, um des Ruhmes willen alles zu geben (655). Sein Begehren nach Ruhm unterscheidet sich jedoch von Diotimas Schilderung. Adrian möchte nicht gesellschaftlichen Ruhm erlangen, sondern persönlichen. Er möchte alle Grenzen überschreiten und zum Durchbruch gelangen. Dieses Motiv stellt ein immer wiederkehrendes Element im Schaffen Adrians dar. ⁸⁴ Für diese Grenzüberschreitung gibt er seine eigene Freiheit her. Er strebt keine moralische Vervollkommnung an und widerspricht somit der Aussage eines Redners im *Symposion*, das Interesse des Eros dürfe sich nicht nach Geld und Ruhm richten. Die Zuneigung müsse im Glauben ankern, durch den Liebenden besser zu werden, die Erwidrerung der Liebe solle also aus Tüchtigkeit geschehen. Der tugendhafte Liebende müsse sich zum Erreichen der Unsterblichkeit in einer schönen, mit seiner eigenen Schönheit harmonisierenden Seele fortpflanzen. Ein Gedanke, den wir in der Aussage Schwerdtfegers wiedererkennen, wenn er zu Adrian sagt: „Ich brauche Sie, Adrian, zu meiner Heilung, meiner Vervollkommnung, meiner Besserung, auch zu meiner Reinigung [...]“. (466). Schwerdtfeger ahnt jedoch nicht, dass seine Bewunderung für Adrian böse enden wird, weil er sich in „einer tieferen, verhängnisstärkeren“ (551) Dämonie verfängt.

Nach platonischem Vorbild verfolgt Schwerdtfeger sein Ziel durch „Zeugung und Fortsetzung im Schönen“ ⁸⁵. Denn der Weg zur geistigen Unsterblichkeit besteht, so verkündet das *Symposion*, im Zeugen geistiger Kinder. Auch im *Doktor Faustus* spielt der Gedanke, Unsterblichkeit und Glück auf dem Wege geistiger Produktivität zu erlangen, eine nicht bedeutende Rolle. Schwerdtfeger möchte sich nach einer Affäre mit Ines Institoris von ihr trennen, denn „[...] er führe lieber ein ernstes, ihn hebendes und förderndes Gespräch mit einem solchen Manne [Adrian], als daß er bei Weibern liege [...]“ (466), und er selbst bezeichnet sich als „eine platonische Natur“ (466). Der Wunsch nach einem intellektuellen

⁸³ Ch. J. Rowe 1998, 52

⁸⁴ Vgl. DF 410 ff. und 429

⁸⁵ Platon 1969, 99

Gespräch wird ausgeweitet zu einem Wunsch nach einem geistigen Kind mit Adrian: Adrian schreibt für den Geiger ein Violinkonzert, das dieser als „ein platonisches Kind“⁸⁶ (467) betrachtet. Durch den Umgang mit Adrian verspricht sich Schwerdtfeger also Erhöhung.⁸⁷ Die beiden Genies verwirklichen sich im Geiste und erschaffen ein geniales und dämonisches Werk. Hinsichtlich der Frage, inwieweit Schwerdtfeger „eine platonische Natur“ (466) ist, muss ein weiterer Aspekt angeführt werden: Dieser ist bezeichnet durch die Annäherung des Violinisten an den Unnahbaren⁸⁸ und bestimmt eine wesentliche Dimension der Funktion, die Schwerdtfeger in seiner Beziehung zum Komponisten erfüllt: Er wird für Adrian zu einem Vermittler im platonischen Sinne: „[...] daß du den Mittler abgibst, den Dolmetsch zwischen mir und dem Leben, meinen Fürsprecher beim Glück?“ (579)

Auch Zeitblom ist bestrebt, sich im Geiste zu verwirklichen, denn seine Kinder, die dem Nationalsozialismus verfallen sind, können bei ihm kein Gefühl wahrer Unsterblichkeit und keinen Stolz hervorrufen. Dass auch Zeitblom nach geistiger Unsterblichkeit strebt, beweist seine Sorge um das eigene Werk. Möge er sein Schreiben auch damit begründen, seinem geliebten und zugleich gefürchteten Freund ein Denkmal setzen zu wollen, so gelten seine Mühen sicherlich nicht minder der eigenen Person und dem eigenen Werk.⁸⁹

Die Bedeutung der Seele zum Erlangen der Glückseligkeit stellt im *Doktor Faustus* außerdem einen wichtigen Aspekt der Diskussion um Gnade und Sühne dar. Der Mensch ist nur dann endgültig verloren, wenn er seine Seele aufgibt und sie dem Bösen überlässt. Es ist also notwendig, „[...] die Seele vor ewigem Verderben zu retten, sie durch Darangabe des Leibes

⁸⁶ Im Violinkonzert, das Adrian für Schwerdtfeger komponiert, glaubt Zeitblom eine – vom Violinisten auch wahrgenommene – „[...] Gelegenheit zum ‚Flirt‘ in einem gesteigerten Sinn des Wortes [...]“ (543) zu entdecken.

⁸⁷ Schwerdtfeger ist „[...] besorgt um die gute Meinung geistig hochstehender Menschen, - nicht nur aus Eitelkeit, sondern weil er ernstlich Wert auf den Umgang mit ihnen legte und sich durch ihn zu heben, zu vervollkommen wünschte.“ (269) Die Vorstellung von zwei im Grunde unterschiedlichen Prinzipien, die einander ergänzen und vervollkommen, lässt sich, wie bereits erwähnt, auch auf philosophisch-theologischer Ebene nachweisen: „Das Böse trug bei zur Vollkommenheit des Universums, und ohne jenes wäre dieses nicht vollkommen gewesen, darum ließ Gott es zu, denn er war vollkommen und mußte darum das Vollkommene wollen, - nicht im Sinne des vollkommen Guten, sondern im Sinne der Allseitigkeit und der wechselseitigen Existenzverstärkung.“ (140, vgl. auch S. 167)

⁸⁸ Adrian sagt über Schwerdtfeger: „Einer, bei dem ich zum erstenmal in meinem Leben menschliche Wärme fand.“ (577)

⁸⁹ Vgl. hierzu Fußnote 16. Sommerhage schreibt, dass „[...] er sich selbst des Verbrechertums bezichtigt an seinem Volk, dessen Niederlage und Untergang er wünscht und erhofft – *um des Werkes willen*: um Leverkühns Oeuvre selbstverständlich zunächst, aber doch wohl auch, um der eigenen Biographie ans Licht zu helfen, da jenes nicht wäre ohne sie.“ (C. Sommerhage 1983, 245) Dass Serenus Zeitblom den Untergang Nazideutschlands wünscht, lässt sich bestimmt auf diese Art und Weise begründen. Es ist jedoch auch möglich, dass Zeitblom – ein Mensch, der sich zwar nicht gegen die Gewaltherrschaft wehrt, dem diese aber offensichtlich auch nicht gefällt – das Fortbestehen der Hitlerdiktatur gar nicht befürworten kann und wegen seiner inneren Ablehnung des Regimes dessen Ende herbeiwünscht, auch ohne an seine eigenen Ziele zu denken (s. S. 234 f.). Diese Annahme ist insoweit gerechtfertigt, als dass Zeitblom sehr oft und sehr kritisch über die politischen Gegebenheiten nachdenkt.

den Klauen des Teufels zu entreißen [...].“ (148) Deshalb sieht sich Adrian nicht ganz verloren: „[...] denn er sterbe, sagt er, als ein böser und guter Christ: ein guter kraft seiner Reue, und weil er im Herzen immer auf Gnade für seine Seele hoffe, ein böser, sofern er wisse, dass es nun ein gräßlich End mit ihm nehme und der Teufel den Leib haben wolle und müsse.“ (643) Diese Vorstellung, von Zeitblom als „eine mystische Rettungsidee“ (669) beschrieben, hat ihre Wurzeln in der kirchlichen Doktrin, den Leib und alles damit verbundene zu ächten und sich auf die Seele zu konzentrieren. Der Jenseitsglaube ist der Ursprung des Optimismus, die Seele erlösen zu können. Die christliche Theologie wurde nicht unerheblich von der Philosophie Platons beeinflusst. Gemäß dieser ist das Geistige „[...] der eigentliche Zweck, die Sinne sind ihm dienbare Mittel [...].“⁹⁰

3.2.3 *Das Dämonische und seine Rolle als Vermittler*

Die im Wesen des Eros vorgezeichneten Voraussetzungen sind es, welche die Fähigkeit und die Aufgabe des Eros bestimmen: Eros ist ein Vermittler zwischen den Göttern und den Menschen. Er ist sozusagen ein Dolmetscher zwischen beiden. Und in dieser Rolle hat er eine große Bedeutung, denn die Götter mischen sich nicht unter die Menschen. Das Dämonische am Eros ist seine spezielle Situation des geheimnisvollen Dazwischens (metaxy)⁹¹, in der er sich befindet und worin er seinen Wirkungsbereich vorfindet: „Und wer sich darauf versteht, ist ein dämonischer Mann.“⁹² Auf die Frage des Sokrates, was Eros denn überhaupt sei, wenn er weder als Gott noch als Mensch bezeichnet werden könne, erklärt Diotima: „Ein großer Dämon, Sokrates; denn der ganze Bereich des Dämonischen steht auf der Mitte zwischen Gott und Sterblichem.“⁹³

Die Mittelstellung des Eros findet im *Doktor Faustus* analoge Konstellationen. So nimmt beispielsweise Zeitblom durch seine „[...] gesittet-mittlere[r] Distanz zum nationalsozialistischen wie zum artistischen Rausch [...].“⁹⁴ eine Position des Dazwischen ein. Die Tatsache, dass er keine klare Position einnimmt und sich nicht zuordnen lässt, gibt ihm einen dämonischen Charakter im platonischen Sinne. Sein Verhältnis zu Adrian ist ebenfalls ein Mittelding zwischen Bewunderung und Furcht, sie ist eine „schmerzlich gespannte Liebe“⁹⁵ (293). Außerdem haben unsere Überlegungen ergeben, dass auch Rudolf

⁹⁰ S. Szemere 1966, 17. Vgl. zu dieser „mystischen Rettungsidee“ Fußnote 286 in der vorl. Arbeit.

⁹¹ Vgl. hierzu C. Piras 1997

⁹² Platon 1969, 87

⁹³ Ebd.

⁹⁴ C. Sommerhage 1983, 239

⁹⁵ Es finden sich an zahlreichen Stellen Nachweise für das verehrende und zugleich von Schrecken erfüllte Verhältnis Zeitbloms zu Adrian, von dem er sagt: „[...] dessen Sein, dessen Werden, dessen Lebensfrage mich

Schwerdtfeger als Vermittler fungiert.⁹⁶ Und auch der Teufel ist nicht genau zu beschreiben, weder sein Wesen ist klar zu fassen, noch beschränkt er sich auf eine Erscheinungsform. Gleiches gilt nach Ansicht Agathons für die Natur des Eros, der keine feste Form habe und entweder „[...] vollständig amorph, oder, wenn man will, polymorph ist.“⁹⁷ Genauso verhält es sich mit dem Teufel: Einerseits ist er gar nicht wahrzunehmen, und andererseits wechselt er im Gespräch mit Adrian - wenn wir nun davon ausgehen, dass es sich tatsächlich um einen Dialog und nicht um eine Halluzination handelt⁹⁸ – ständig sein Aussehen. Je nachdem worüber er gerade referiert, tritt er entweder als Schauspieler, Zuhälter oder Gelehrter auf. Dabei ist die Symbolik dieser drei Akteure bezeichnend: Der Teufel erscheint in geistigen (als Gelehrter) und in fleischlichen (als Zuhälter) Sphären und verknüpft diese beiden als Schauspieler zu einer diabolischen Schein- und Trugwelt. Des weiteren erscheint er in den Personen Ehrenfried Kumpf und Eberhard Schleppfuß, wobei auch hier der Name „Ehrenfried“ etwas Trügerisches an sich hat und „Schleppfuß“ eindeutig mit dem traditionellen Bild des behuften Teufels assoziiert werden kann. Kurz: der Teufel hat eine „fließende Erscheinung“ (320).

Adrian selbst steht zwischen seiner ‚dämonischen Vergöttlichung – um es dualistisch auszudrücken – und seinem Streben nach Glückseligkeit im Menschlichen. So wie Eros unvollkommen ist und nach Erfüllung durch den Besitz des Guten und Schönen strebt, so sehnt sich auch Adrian trotz seiner musikalischen Genialität nach menschlicher Wärme.

Aber neben seiner persönlichen Kälte hindert ihn vor allem das Liebesverbot des Teufels daran, seine Sehnsucht „nach milderer, menschlicherer Lebensluft“ (576) zu stillen. Aus dem

im Grunde mehr interessierte, als meine eigene.“ (120, vgl. auch S. 130, 200) Auch empfindet er Verantwortungsgefühl: „[...] auf ihn *acht zu haben*, - denn das erschien mir immer höchst notwendig, wenn auch zwecklos.“ (151) Das zwecklose sich Bemühen seitens Zeitblom ist ein wesentliches Merkmal dieser Freundschaft; man könnte es – um den Titel eines Werkes von Adrian aufzugreifen (vgl. z.B. S. 341) – „Love’s Labour’s Lost“ nennen, zumal er selbst sein Empfinden für den Freund ausdrücklich als Liebe bezeichnet: „Aber Bewunderung und Trauer, Bewunderung und Sorge, ist das nicht beinahe die Definition der Liebe? Schmerzlich gespannte Liebe zu ihm und dem Seinen [...]“ (293) Diese Ambivalenz empfindet der Biograph nicht nur in Bezug auf die Person Adrians; so ist von dem „[...] in Schmerzen und Schauern geliebten Werkes“ (640) des Freundes die Rede. Das Empfinden Zeitbloms für den Freund ist dermaßen intensiv, dass er sogar dessen Bordellerlebnis am eigenen Leibe nachvollzieht: „Tagelang spürte ich die Berührung ihres Fleisches auf meiner eigenen Wange [...]“ (199) Im Hinblick auf die geschichtlichen Ereignisse empfindet Zeitblom Opferbereitschaft: „[...] als trüge ich die Last, die seinen Schultern erspart geblieben [...]“ (339) Zeitbloms Zuneigung und Interesse halten bis zum Ende an: „Ich habe einem schmerzlich bedeutenden Menschen angehangen bis in den Tod und sein Leben geschildert, das nie aufhörte, mir liebende Angst zu machen.“ (665)

⁹⁶ Vgl. hierzu Kap. 3.2.2

⁹⁷ S. Benardete 1993, 62

⁹⁸ Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich beim Teufelsgespräch tatsächlich um eine Einbildung handelt. Adrians eigene Äußerungen während des Dialogs unterstützen diese Hypothese (vgl. S. 303, 328). Auch Zeitblom verneint die Möglichkeit einer realen Erscheinung (vgl. S. 298, 336).

Menschlichen hofft er Gutes sowohl für seine Person als auch für sein Werk zu erlangen. Und am Schluss spricht er vom „[...] triebhafte[n] Verlangen, wenn nicht nach Beistand, so doch nach menschlichem Beisein [...].“ (648) Diese Äußerung ist der Ausdruck seiner Angst vor der Einsamkeit, seiner Sorge um sein „Seelenheil“ (578) und vor einem Ende, wo ihn der Teufel holen wird. Er hofft, alles leichter ertragen zu können, wenn andere Menschen bei ihm sind. Die Frage aber, ob Adrians Hoffnung auf Gnade erfüllt wird, bleibt offen und kann somit auch im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit als Untersuchungsgegenstand dienen. Adrians Musik wiederum erscheint in der Rolle der dämonischen Vermittlerin. Hierzu mehr im nun folgenden Kapitel.

3.2.4 Musik und Dämonie

Im *Doktor Faustus* begegnen uns weitere Personen und Elemente, die eine vermittelnde und damit dämonische Funktion innehaben. So ist etwa die Musik, der Lebensinhalt und das Verhängnis Adrians, eine Vermittlerin. Mittels der Musik kommt Adrian mit der dämonischen Sphäre in Kontakt.⁹⁹ Die Musik ist der Weg zum großen Durchbruch, den er sich für die Kunst wünscht, sie ist dahingehend gewissermaßen ein Heilmittel: „[...] die Musik ist einem die geheimnisvolle Offenbarung höchster Erkenntnisse, ein Gottesdienst, und der musikalische Lehrberuf ein priesterliches Amt.“ (540) Diese Rolle der Musik erinnert auf erstaunliche Weise an die Funktion des Eros als Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Wird aber die Musik als „Gotteskunst“ zu einem Medium, das zur Erkenntnis Gottes verhilft, so wird auch diejenige Person zu einer wichtigen vermittelnden Instanz, durch die und in der die Musik in Erscheinung tritt. Adrian ist diese Person, und er leidet auch unter der Last, die er tragen muss. Doch diese Last bürdet er sich selbst auf, indem er das Absolute in der Musik finden möchte, und sein Streben nach Ruhm maßlos wird. Schlussendlich geht er unter dem Druck, gewaltige und imposante Werke schaffen zu wollen, zugrunde. Der Größenwahn und seine Bemühungen zum „Durchbruch zur Welt“ (410) führen zur Selbstvernichtung.

Dieser Wunsch, das Absolute zu finden, wird im *Symposion* Platons als die Begierde jedes einzelnen Menschen dargestellt. Das Absolute wird folgendermaßen definiert: „[...] ein Schönes, das erstens immer ist, weder entsteht noch vergeht, weder wächst noch schwindet

⁹⁹ Laut Thomas Mann wird auch das Verhältnis der Deutschen zur Welt durch die vermittelnde und zugleich dieses Verhältnis in Unmittelbarkeit rückende Musik bestimmt. Er bemerkt in seinem Essay *Deutschland und die Deutschen*: „Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der Musik in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein.“ (265) So ist denn also Manns Faustus Musiker. Mann schreibt weiter: „Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, i. e. musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt [...].“ (ebd.)

[...] das Schöne selbst, an sich und für sich, stets einzigartig [...].¹⁰⁰ Durch die Erkenntnis des absolut Schönen (το θειον καλον) erlange der Mensch auf der höchsten und letzten Stufe der platonischen Erkenntnistheorie¹⁰¹ Glückseligkeit (ευδαιμονια) und in der Anschauung des Absoluten finde er Erfüllung. Nur auf dieser Ebene habe das menschliche Leben einen Sinn, weil hier keine Schattenbilder trügen, sondern die reine Wahrheit und die wahre Tugend erkannt würden.¹⁰² Auf dieser Stufe werde der Mensch von den Göttern geliebt und könne vielleicht sogar Unsterblichkeit erlangen. Voraussetzung zum Erreichen der höchsten Ebene des stufenweise verlaufenden Erkenntnisweges sei das unerschöpfliche Weisheitsstreben der Menschen. Dieses sei der in jedem Einzelnen existierende Eros, der den rechten Weg hin zur Anschauung der reinen Ideen weise.

Bei Adrian kann ebenfalls von einer stufenweise fortschreitenden Entwicklung gesprochen werden, doch erlangt er durch seine „Illumination“ (333) nicht die Glückseligkeit, sondern wird vom Bösen geholt. Die persönliche und menschliche Kreativität, „ein ferner Abglanz göttlicher Seinsgewalt“ (155), wurde Adrian nämlich vom Teufel genommen: Das menschliche Talent wird durch ein teuflisch ermöglichtes Können ersetzt. Adrian gelangt durch die Musik nicht zur Anschauung des Schönen und Guten. Die Umkehrung der Verhältnisse, über die wir schon im Kap. 2.1.1 gesprochen haben, wirkt sich also auf markante Weise auch auf die Musik aus. Thomas Mann schreibt selbst: „Musik ist dämonisches Gebiet [...]“¹⁰³. Adrian erkennt den Dualismus der Musik und erklärt, „daß Musik die Zweideutigkeit ist als System.“ (63)

In Platons *Symposion* deutet der Arzt Eryximachos das Wesen des Eros ebenfalls als doppeltes Wesen. Eines bewirke Gesundheit, das andere aber Krankheit. Dieser doppelte Eros wirke auch in der Musik: Die Musik sei in ihrer reinen, noch nicht vom Menschen bearbeiteten Form, die Kunst vom Wirken des Eros in Harmonie und Rhythmus. Erst wenn Musik vermenschlicht werde, mache sich der doppelte Eros bemerkbar. Dann wirke der himmlische Eros, der Muse Urania zugehörig, in der schönen und himmlischen Musik.

Der allgemeine Eros, der Muse Polyhymnia zugehörig, sei die Lust und der Keim der Zuchtlosigkeit. Werde dem himmlischen Eros nicht gehuldigt, so stelle das eine Missachtung der Religion dar. Wenn ihm aber der Respekt zukomme, der ihm gebührt, schenke er den Menschen Glückseligkeit.

¹⁰⁰ Platon 1969, 109

¹⁰¹ Eine detaillierte Darstellung der platonischen Erkenntnistheorie mit entsprechenden Fundstellen bietet *Der neue Pauly*, Stichwort „Erkenntnistheorie“.

¹⁰² Vgl. hierzu Platons berühmtes Höhlengleichnis.

¹⁰³ Th. Mann: *Deutschland und die Deutschen*, 265.

Wir erkennen hierin eine Parallele zu Adrians Auffassung und Gestaltung der Musik. In Adrians Musik überwiegt die Polyphonie¹⁰⁴, die hier einher geht mit einer Umkehrung der gewohnten musikalischen Regeln. Die Musik wird nicht für Menschen geschrieben, sondern nur um ihrer selbst willen, sie wird zu einer „anti-kulturellen, ja anti-humanen Dämonie“ (497). Kretzschmer betrachtet die Musik als die geistigste aller Künste. Dies bedeutet, dass der Sinn des Komponierens darin besteht, eine Musik zu schaffen, die nicht die Sinne anspricht, sondern den Geist; d. h. nicht die Melodie, sondern das Konzept macht folglich die Musik aus. Aus diesem Grunde behauptet Adrian, die Musik sei gar nicht für das Ohr gedacht. Hiermit aber wird der Musik ihre Existenzgrundlage abgesprochen. Sie existiert nur noch für den Komponisten. Als Beispiel erinnert Adrian an die Musik Beethovens. Gleichwohl dürfte sich Beethoven trotz seiner Taubheit an Töne und Harmonien erinnern haben. Sein Schaffen beruhte auf dem Klang der Noten, deren Zusammenwirken und auf der Rezeption seiner Musik durch seine Zuhörer. Adrians „geistgespannte[s] Werk“ (170) ist hingegen nicht an einer Beziehung zu Menschen interessiert. Sie betrifft nur Adrian selbst und diejenigen, durch den er seine musikalischen Möglichkeiten unendlich machen konnte. Die Musik als Kunst hingegen zieht „[...] sich zurück auf sich selbst als absolute Zweideutigkeit – und rettet ihre Erotik, indem sie, als Erotisches, nur noch sich selbst erstrebt.“¹⁰⁵ In diesem Sinne überträgt Leverkühn seine Erfahrungen mit dem Erotischen auf die Musik, um derentwillen alles geschieht. Das Paradigma des „l’art pour l’art“ wird hier zur Quintessenz des musikalischen Schaffens. Zugleich bietet die Hinwendung zur Musik eine Möglichkeit, das Liebesverbot des Teufels zu umgehen. Denn die Liebe ist hier die „[...] erotische Spannung, die wenn im Leben ‚gehemmt‘, sich als Kreativität im Werk entlädt [...]“.¹⁰⁶ Also hat das Werk doch mit Liebe zu tun. Darin liegt die Inkonsequenz des Liebesverbots. Diese optimistische These ist jedoch ganz einfach damit zu widerlegen, dass die Kreativität Adrians nicht seine persönliche ist, sondern eine vom Teufel gegebene und unter Schmerzen umgesetzte.

Eryximachos würdigt, wie oben erwähnt, die noch nicht vom Menschen verarbeitete Form der Musik. Auch Adrian sucht nach der reinen Musik und möchte zum „Erlöser der Kunst“ (429) werden, indem er eine „[...] Läuterung des Komplizierten zum Einfachen [...]“ und „[...] die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft“ (429) anstrebt. Adrian erkennt bei alledem nicht die Problematik seines künstlerischen Schaffens: „Die Erneuerung der Musik

¹⁰⁴ Sowohl etymologisch als auch semantisch ist der Anklang an „Polyhymnia“ unverkennbar.

¹⁰⁵ C. Sommerhage 1983, 248

¹⁰⁶ B. Molinelli-Stein 1999, 106

aus profaner Zeit hat ihre Gefahren.“ (495) Die Musik ist kein abstraktes Gebilde, sondern entfaltet sich erst in der Beschäftigung der Menschen mit ihr. Adrians Suche nach dem Ursprung der Musik führt ihn auf Abwege und zum Teufel. Das Einfache, wonach Adrian strebt, ist die Musik in reiner Form. In diesem Punkt gleicht die Musik der Religion: „Die Musik reicht wie die Theologie in vorkulturelle, primitive Urgründe zurück [...].“¹⁰⁷ Und wo die Religion an ihre Urgründe gelangt, da sind auch mythische Ideen nicht weit weg, denn die Mythologie hat das Ziel, die komplexe Welt zu erklären, sie auf Elementares zurückzuführen, und „[...] der mythisch Denkende ist unbegrenzt empfänglich: ihm zeigt sich das machtvoll Gegebene mit einer unbeschränkten, urtümlichen Gewalt.“¹⁰⁸ Insofern denkt auch Adrian mythisch; sein geistiger Durchbruch wurzelt ebenfalls in der Suche nach dem Elementaren.¹⁰⁹ Dem Urtümlichen galten auch die Bemühungen der Nazis, wenn sie nach dem reinen deutschen Geist trachteten. Sowohl der Künstler Leverkühn als auch der Staat sind, jeder auf seine Art, auf der Suche nach etwas Ursprünglichem, Reinem und Authentischem. Mag eine derartige Zielsetzung prinzipiell auch nichts Verwerfliches sein, so liegt hier das Problem in der Überheblichkeit, im Egoismus und in der Radikalität, die das Bestreben bestimmen. Beide missachten die Entwicklung der Kultur und deren Errungenschaften. Auch im *Symposion* wird davon gesprochen, dass nicht jede Art von Streben tugendhaft ist. Nicht jeder Eros sei schön und wert, gepriesen zu werden, sondern nur der, der zum schönen Lieben hinführe. Dabei sei nichts an sich schön, sondern erst in der Ausführung.

Das Streben nach dem Ursprünglichen taucht im *Symposion* als das Streben der androgynen Menschen nach ihrem ursprünglichen Zustand auf. Dieses Dilemma der menschlichen Existenz beschreibt Aristophanes in seinem Gleichnis von den Kugelwesen, dem Geschlecht der Menschheit also, das einstmals eine Einheit bildete, von den Göttern wegen seines Hochmuts getrennt wurde und sich seitdem nach seiner passenden Hälfte sehnt. Der Eros zueinander sei den Menschen eingepflanzt und helfe ihnen, ihre verlorenen Hälften zu finden, um sich zu einem Ganzen zu verbinden. Dadurch heile Eros die menschliche Natur: „[...] eros, ein Begehren, die Götter des Gesetzes zu umgehen und die Stärke der eigenen ursprünglichen Natur wiederzugewinnen.“¹¹⁰ Eros sei also der Drang nach dem Ganzen, das die Menschen einmal waren. Ob der Eros zum Ziele gelangen kann oder nicht, hänge aber von der Tugend der Menschen ab. Da aber die Menschen oft zu stolz und unvernünftig seien, könne ihr Eros nicht erfolgreich sein: „Der *eros* ist also ein auf immer zum Scheitern

¹⁰⁷ Gisela E. Hoffmann 1974, 146

¹⁰⁸ G. Krüger 1978, 23

¹⁰⁹ Vgl. hierzu DF, 69

¹¹⁰ S. Benardete 1993, 56

verurteiltes Verlangen nach einem zweiten Versuch, den Himmel zu erstürmen.“¹¹¹. So wie die androgynen Wesen sich gegenüber den Göttern auflehnten, widersetzt sich auch Adrian Gott und erleidet dadurch einen Verlust der eigenen Persönlichkeit, anstatt die von ihm begehrte Vollendung zu erfahren.¹¹²

3.2.5 *Liebe, Dämonie und Amors Pfeil*

Die rein männlichen Kugelwesen sind laut Aristophanes die wichtigeren. Einen solchen Ursprung erkenne man bei Männern, die sich Männern zuwenden. Die Homosexualität galt in vielen Epochen der griechischen Philosophie und Gesellschaftslehre als besonders wichtig für die geistige Entwicklung. So galt denn, wie wir festgehalten haben, das Zeugen geistiger Kinder als der einzig wahre Ruhm und der einzig richtige Weg zur Unsterblichkeit. Die Vorstellung vom doppelten Eros vertritt auch Pausanias, und in seiner Rede kommt der gleichgeschlechtlichen, maskulinen Liebe ebenfalls die größte Bedeutung zu. Seiner Meinung nach gibt es zweierlei Eros, weil es zweierlei Aphrodite gibt: Die himmlische Aphrodite: die ältere, mutterlose, die Tochter des Himmels, hat nur am Männlichen Anteil. Ihr zugehörig sei der himmlische Eros. Die von ihm Erfüllten wenden sich Männern zu, da diese von Natur aus stärker und vernunftbegabter seien.¹¹³ Der himmlische Eros sei sowohl für den Einzelnen als auch für den Staat von hohem Wert. Die andere (gemeine) Aphrodite sei die jüngere, Tochter des Zeus und der Dione und habe ihren Ursprung sowohl im Männlichen als auch im Weiblichen. Ihr zugehörig sei der allgemeine Eros. Ihm ergäben sich die gewöhnlichen Männer, die Frauen lieben und den Leib der Seele bevorzugen.

Die Bedeutung der Seele und der Homosexualität habe ich bereits im Kapitel 3.2.3 erläutert. Im Folgenden möchte ich die Liebe zur Frau in den Mittelpunkt stellen. Die im Symposium vorgenommene Betrachtung der Zuneigung zur Frau als niedere Form der Liebe wird im *Doktor Faustus* ausgeweitet. Die Frau wird hier zum Instrument des Teufels, und ihr Pfeil vergiftet Adrian. An diesem Punkt möchte ich an den Pfeil des Eros anknüpfen, da die Symbolik des Pfeiles sich zur Diskussion anbietet: In der Kunst wird Eros, oder Amor, meistens als nackter, geflügelter Jüngling dargestellt. Seine Attribute sind Pfeil und Bogen.¹¹⁴ Mit dem Pfeil trifft Eros, der Gott der Liebe, die Menschen ins Herz und erfüllt sie dadurch mit Liebe und dem glücklichen Gefühl der Verliebtheit. Er ist es also, der über die Gefühle

¹¹¹ Ebd., 52

¹¹² Vgl. Kierkegaards Theorie von der zerspaltenen Persönlichkeit (Kap. 5.2.1, S. 48 ff.).

¹¹³ Die Knabenliebe sei die reinste Form dieser Zuneigung, doch dürfe sie sich nur unter moralischen Regeln vollziehen – wobei die Frage offen bleibt, was darunter wohl verstanden werden sollte.

¹¹⁴ Zur Symbolik von Pfeil und Bogen für das Schreiben Thomas Manns vgl. G. Potempa 1971.

der Menschen in Sachen Liebe herrscht. Handelt es sich beim Pfeil der Esmeralda um eine Analogie zum Pfeil des Eros? Mollinelli-Stein nimmt an, dass der Pfeil, der Adrian trifft „[...] doch wohl eher das Pfeilsymbol Apolls als Amors“¹¹⁵ sei. Angesichts der Tatsache, dass Apollon in der griechischen Mythologie unter anderem die Funktion des Heil- und Sühnegottes hatte, ist diese Ansicht vertretbar. Im Buch selbst erzählt Zeitblom von Adrian als von einem „[...] Gezeichneten, vom Pfeil des Schicksals Getroffenen [...]“ (205) und erwähnt dabei Apollon, dessen Pfeil und Bogen in der griechischen Mythologie die Pest bringen. Apollon hat aber gleichzeitig auch die Macht, Krankheiten zu heilen und den Tod zu besiegen. Der Pfeil der Esmeralda hat keine heilende Kraft. Im Gegenteil: ihr Pfeil ist vergiftet und, wie Esmeralda auch, ein Instrument des Teufels. Im Buch wird vom Geschlechtlichen¹¹⁶ und der Krankheit als zwei wichtigen Domänen des Dämonischen gesprochen. Beide Elemente vereinen sich bei Adrian zur Geschlechtskrankheit und bestimmen sein Schicksal. Holthusen kombiniert äußerst simpel, doch zugleich scharfsinnig:

Zwei dunkle, unzivilisierbare und dem Einbruch des Dämonischen besonders ausgesetzte Elemente des menschlichen Daseins werden dazu ausersehen, der Nährboden des Teuflischen zu sein: die Krankheit und das Geschlechtliche. Miteinander addiert ergeben sie die Geschlechtskrankheit.¹¹⁷

Der Geschlechtsakt, diese „ästhetische Scheußlichkeit“ (142), bringt das Verderben, und durch die Krankheit erliegt Adrian endgültig dem Teufel. Dieser wiederum ermöglicht ihm den ersehnten Durchbruch. Zeitblom schreibt, wie „[...] Liebe und Gift hier einmal für immer zur furchtbaren Erfahrungseinheit wurden: der mythologischen Einheit, welche der Pfeil verkörpert.“ (207) Die furchtbare Einheit ist aber zugleich eine fruchtbare auf künstlerischer Ebene; mit dem giftigen Pfeil der Esmeralda stillt der Teufel, dieser „Engel des Giftes“ (655), Adrians „[...] Verlangen nach dämonischer Empfängnis [...]“ (207).

Während also der Verderben bringende Aspekt die Hypothese vom Pfeil Apolls unterstützt, untermauert die erotische Komponente diejenige vom Pfeil Amors. Beide Annahmen haben folglich ihre Gültigkeit.

¹¹⁵ B. Molinelli-Stein 1999, 96

¹¹⁶ So z.B: „Das Dämonische, das heißt doch auf deutsch: die Triebe.“ (168 f.) Das Geschlechtliche wird auch als das „Naturböse“ bezeichnet (251).

¹¹⁷ H. E. Holthusen 1954, 25 f.

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Geschlechtskrankheit auch die Person und das Schaffen Nietzsches¹¹⁸ bestimmte. Auch er holte sich die enthemmende, sein Schicksal besiegelnde, Krankheit „unter Töchtern der Wüste“¹¹⁹. Mann schreibt in seinem Essay über Nietzsche: „[...] sein Schicksal war sein Genie. Aber dieses Genie hat noch einen anderen Namen. Er lautet: Krankheit [...]“¹²⁰ Genie und Krankheit sind auch im *Doktor Faustus* aufs Engste verbunden: Der Teufel scheint Nietzsche zu zitieren, wenn er verkündet, dass „[...] schöpferische, Genie spendende Krankheit, Krankheit, die hoch zu Roß die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen sprengt, tausendmal dem Leben lieber ist als die zu Fuße latschende Gesundheit.“ (326)

Das Liebesverbot des Teufels beschert Adrian Genie, doch leider ist dieses Genie oder dieser Eros eine Besessenheit, die durch Krankheit zu ihrem Höhepunkt gelangt und auf ihren Träger zerstörerisch wirkt. Dieses Genie, das giftige Geschenk der Esmeralda, verleiht Adrian jedoch das Gefühl der Extreme, des Absoluten. Gleichzeitig steigert sich sein Schaffensvermögen ins Unendliche. Sommerhage stellt diese Quelle der Erleuchtung in einen Zusammenhang mit Platon: „Das Geschlechtliche als Brennpunkt der dämonischen Inspiration genialen Künstlertum [...] mit Wurzeln in der platonischen Theorie der Mania.“¹²¹ Dabei ist der Zustand der Manie vom Eros verursacht. Von der Anziehungskraft Esmeraldas auf Adrian kann also durchaus Folgendes gesagt werden: „If this attraction is demonic, in this instance it is also productive.“¹²² Dies ist der Grund, warum Adrian das schreckliche Ende in Kauf nimmt. Seine Einsamkeit ist ein weiterer Tribut an den Teufel: „[...] the peaks in Adrian’s artistic production go along with a cooling off in his personal relationship.“¹²³ Der Teufel ist eifersüchtig und möchte Adrian nicht mit anderen teilen. So kommt es dazu, dass

¹¹⁸ Über die wichtige Rolle, die Nietzsches Biographie und seine Philosophie im Werk spielen gibt es zahlreiche Literatur, so dass die vorliegende Arbeit sich mit dieser Frage – außer einigen für unsere Ziele wichtigen Aspekten – nicht beschäftigen wird.

¹¹⁹ So heißt ein Kapitel im vierten Teil des *Also sprach Zarathustra*. Außerdem kommt diese Wendung in den Dionysos-Dithyramben vor (Verweis hierauf bei H. Mayer 1984, 299). Genau so kommt diese Wendung auch im DF vor, nämlich an der Stelle, wo Zeitblom Adrians Brief über die „Lusthölle“ (192) in Leipzig liest: „[...] darauf sitzen dir Nymphen und *Töchter der Wüste* [...] und sehen dich mit erwartungsvollen, vom Lüster gleißenden Augen an.“ (191, Hervorhebung von mir) Nietzsche verarbeitet im besagten Kapitel des *Zarathustra* sein Erlebnis im Bordell in Köln, wo er mit einer dieser „femmes fatales“ eben jene prägende Erfahrung machte, die auch Leverkühns weiteres Leben bestimmen wird. Lesen wir hierzu im Essay Manns über Nietzsche: „Ein Jahr also, nachdem er aus jenem Kölner Hause geflohen, kehrt er, ohne diabolische Führung diesmal, an einen solchen Ort zurück und zieht sich – einige sagen: absichtlich, als Selbstbestrafung – zu, was sein Leben zerrütten, aber auch ungeheuer steigern wird [...]“ (Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 337)

¹²⁰ Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 335 f. Vgl. zum Thema Krankheit S. 16 und 46 f. in der vorliegenden Arbeit.

¹²¹ C. Sommerhage 1983, 260

¹²² I. M. Ezergailis 1975, 85

¹²³ Ebd., 87

„[...] Leben und Liebe auf dem Altar der Kunst geopfert werden [...].“¹²⁴ Interessant ist die Beobachtung, dass auch der Biograph des Komponisten, Serenus Zeitblom, je länger desto mehr sein Leben, seine Ehe, seinen Beruf und seine sozialen Pflichten zugunsten seiner zwiespältigen Passion zu Adrian vernachlässigt. Er bekennt: „Eigentlich war nichts mir gut genug für ihn [...]. Der Ehrgeiz, den ich für ihn hegte, war absolut.“ (111) Deshalb ist Zeitblom eifersüchtig, wenn „[...] die geschlechtliche und die künstlerische Unantastbarkeit des Freundes“¹²⁵ angetastet wird.

Geschlechtlich-dämonischen Charakters ist auch die durch den Teufel ermöglichte Beziehung Leverkühns zur irrationalen Figur der kleinen Seejungfrau, die wie Adrian auf der Suche nach Erfüllung ist. Runge beschreibt sehr schön, wo die Parallelen zwischen den beiden liegen, sie schreibt über die Seejungfrau: „[...] die, wie er, die Grenzen des eigenen Elements zu durchbrechen suchte. Sie mit der Sehnsucht nach Seele, hinauf in die Welt des Menschen. Er, mit der Sehnsucht nach Erkenntnis, hinunter ins Unerforschte [...].“¹²⁶ Die kleine Seejungfrau muss ihre Stimme hergeben, um eine menschliche Seele zu erlangen. Adrian aber gibt seine Seele dem Teufel, um eine Stimme für die Musik zu bekommen. Es handelt sich bei dieser Konstellation um einen symbolischen wie inhaltlichen Chiasmus, in dessen Schnittpunkt der Teufel als vermittelnder Dämon fungiert. Der Teufel macht dabei ein doppeltes Geschäft: er erhält die Stimme der Seejungfrau und die Seele Adrians. Beide haben den Schmerz und das Leid „[...] für das enorm Genossene“ (310) hinzunehmen.

¹²⁴ D. Runge 1998, 121 f.

¹²⁵ C. Sommerhage 1983, 242

¹²⁶ D. Runge 1998, 127 f.

4. Zusammenfassende Betrachtungen zu den Kapiteln 2 und 3

Dämonie – ein Wort, das uns unheimlich erscheint und uns sogar Angst machen kann, weil sein Inhalt nicht rational zu erklären ist. Wir haben durch die Beschäftigung mit Paul Tillichs Theorie das Phänomen des Dämonischen in Thomas Manns *Doktor Faustus* untersucht und dabei den Aspekt des Dualismus hervorgehoben. Wir haben gelernt, dass der Begriff „das Dämonische“ – entgegen seinem alltäglichen Gebrauch – in der Philosophiegeschichte neben dem Aspekt des Dunklen, Bösen und Zerstörerischen auch den Aspekt des Lichten, Guten und Schöpferischen beinhaltet. Einander entgegengesetzte Kräfte werden in eine gegenseitige Abhängigkeit gesetzt (Dualismus). Dieses Konzept kann uns helfen zu verstehen, warum in unserer menschlichen Existenz und auf unserer Welt das Gute so oft neben und mit dem Bösen besteht. Unsere bisherigen Überlegungen zum *Doktor Faustus* haben ergeben, wie zahlreich die Erscheinungsformen des Dämonischen sein können: Hochmut, Vermessenheit, Genie, Freiheit, Krankheit und Musik sind u.a. Bereiche, in denen das Dämonische in seiner dualistischen Struktur zu Tage treten kann.

Durch die Beschäftigung mit Platons *Symposion* und seinem Konzept des dämonischen Eros haben wir den mythologischen Aspekt des Dämonischen behandelt. Die Figur des Eros lässt uns die Idee des Dämonischen konkreter fassen, sie ermöglicht eine Annäherung an das Phänomen auf einer personifizierten Ebene. Eros hat ein zwiespältiges Wesen, das durch seine Genealogie bedingt ist. Dieses Merkmal findet sich auch bei Adrian Leverkühn wieder. Die Frage, ob die genetischen Anlagen das Wesen und die Lebensweise eines Menschen unabänderlich vorbestimmen, war und ist umstritten. Die Bejahung dieser Frage durch die Religion, und im Speziellen durch die protestantische Theologie ist sehr problematisch. Adrians Beispiel spiegelt das Dilemma der Prädestination und der damit verbundenen Einschränkung der menschlichen Freiheit wider. Unsere Überlegungen haben jedoch auch den Begriff der Gnade zu einem zentralen Thema erhoben. Die Berechtigung einer solchen Schwerpunktsetzung wird sich vor allem auch im gleich folgenden dritten und letzten Teil der Arbeit zeigen.

Wir haben Eros in seiner Rolle als Vermittler zwischen den Göttern und den Menschen kennengelernt und verstanden, dass eben diese Rolle sein dämonisches Wesen bestimmt. Dieser Aspekt lässt sich im *Doktor Faustus* in den Personen Zeitblom (sein zwiespältiges Verhältnis zu Adrian und seine mittlere Distanz zu allem), Adrian (als Person, in der sich die Musik realisiert) und in der Gestalt des Teufels (hat keine feste Erscheinungsform, vermittelt zwischen Adrian und der von diesem erstrebten Musik) erkennen. Zudem hat die Musik eine

vermittelnde Rolle, denn sie führt Adrian in die Sphäre des Dämonischen ein. Im Prinzip steht die ganze Welt permanent in einer Zwischenstellung zwischen jeweils zwei Polen.

Für Adrian ist die Musik der Sinn seines Lebens. Für sie gibt er sich selbst auf. Dieses Streben nach Ruhm beschränkt sich bei ihm ausschließlich auf den persönlichen Bereich. Anders als das Streben nach Ruhm, von dem Diotima erzählt, ist das Interesse Adrians nicht auf die Erinnerung der Nachwelt gerichtet, die seine Unsterblichkeit auf Erden ermöglichen würde. Diese Einstellung macht aus seiner Musik ein rein geistiges Konzept ohne sinnlichen Bezug. Das Produzieren geistiger Kinder, wie es bei Platon umschrieben wird, kann ihm nicht Erfüllung bescheren. Adrian ist von einer Unruhe beherrscht, die ihm nicht erlaubt, zur Anschauung des absolut Schönen zu gelangen. Das musikalische Genie Adrians kann sich zudem nur durch die Geschlechtskrankheit und deren diabolische Nebenwirkungen verwirklichen. Esmeralda, die Verkörperung der physischen Liebe, wird zum Instrument des Teufels. Sie verführt Adrian und verbindet ihn so ein für allemal mit dem Teufel. Die Aspekte des Geistigen und des Musikalischen werden uns auch weiterhin beschäftigen.

Der Preis, den Adrian für sein schöpferisches Dasein zahlen muss, ist hoch. Das weiß Adrian auch, doch seine Besessenheit und sein stures Streben nach einer noch nie dagewesenen Musik siegen und reißen ihn in den Untergang. Seine Selbstzerstörung vollzieht sich dabei sowohl auf geistiger (der Teufel nimmt ihm seine Seele) als auch auf körperlicher Ebene (seine Schwäche und seine geistige Umnachtung am Ende). Diese Selbstzerstörung findet eine Spiegelung in historischer Hinsicht: Die unbegrenzte Begierde nach Macht führt eine moralische Katastrophe herbei und zieht schlussendlich das eigene Land und das eigene Volk in den Untergang. Somit lässt sich dieses Werk Thomas Manns als eine symbolische Betrachtung vom Untergang Deutschlands unter der Hitlerdiktatur deuten. Mag das Ende des Romans auch auf einen endgültigen Niedergang Deutschlands hinweisen, so kann man doch rückblickend festhalten, dass es auch das Naziregime und der verheerende Zweite Weltkrieg nicht geschafft haben, unter ihren Ruinen und ihrem Schutt die Hoffnung auf einen Neubeginn und auf eine Rückbesinnung auf menschliche Werte zu begraben. Thomas Mann erhofft in seiner Radioansprache vom 10. Mai 1945 – der letzten von den insgesamt 55 mit „Deutsche Hörer!“ betitelten Radioansprachen – die „Rückkehr Deutschlands zur Menschlichkeit“¹²⁷.

Am Ende des *Doktor Faustus* besteht ebenfalls Hoffnung: „Das Leben geht weiter; das Kunstwerk wird leben, wenn ihm neue gesellschaftliche Ordnung eine redliche neue

¹²⁷ Th. Mann: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, 744

Harmonie zu schaffen vermag.“¹²⁸ In diese Richtung lässt sich auch die Äußerung des Teufels deuten, wenn er zu Adrian meint:

Das Leben [...] ergreift das kühne Krankheitserzeugnis, verspeist, verdaut es, und wie es sich seiner nur annimmt, so ist's Gesundheit. [...] auf deinen Namen werden die Buben schwören, die dank deiner Tollheit es nicht mehr nötig haben, toll zu sein. Von deiner Tollheit werden sie in Gesundheit zehren, und in ihnen wirst du gesund sein. (326)

Adrian nimmt denn auch am Schluss seines bewussten Lebens etwas „Leidendes, ja Christushaftes“¹²⁹ an. Adrians Schicksal erscheint als stellvertretendes Opfer für ein ganzes Zeitalter: Er ist „[...] eine Idealgestalt, ein ‚Held unserer Zeit‘, ein Mensch, der das Leid der Epoche trägt.“¹³⁰

Eben diese Hoffnung stellt für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ein fundamentales Prinzip dar. In diesem Sinne möge der zweite Teil, der hauptsächlich von Kierkegaards Philosophie und deren Verwandtschaft mit dem *Doktor Faustus* handelt, unter dem Zeichen der Hoffnung stehen.

¹²⁸ H. Mayer 1984, 327

¹²⁹ DF 637, vgl. auch S. 5 und Fußnote 6 in der vorl. Arbeit.

¹³⁰ Th. Mann: EDF, 236. Adrian wird auch in einer Aussage des Teufels in seiner Rolle als Opfergestalt bestätigt: „[...] du pflegst die Illusion des Alleinseins und willst alles für dich, allen Fluch der Zeit.“ (320) Sandberg (1978, 262) weist auf die Ausführungen Adornos über Kierkegaards Kategorie des „paradoxen Opfers“ im Kapitel „Vernunft und Opfer“ seiner Habilitationsschrift hin. Tillich würde wohl das leidende Ende Adrians als einen Versuch zur Überwindung des Dämonischen deuten: Adrian erscheint hier wie ein Gott, der „[...] freiwillig die dämonische Zerstörung gegen sich selbst wendet und dadurch überwindet. Der Mythos vom leidenden und sterbenden, vom niedrigen und menschengewordenen Gott ist der Ausdruck dieses Weges.“ (P. Tillich 1926, 29) Diesen Weg bezeichnet Tillich als „Weg der Mysterien“ (ebd.). Die folgende Konsequenz ergibt sich für Tillich: „Leiden und Tod verneinen den Anspruch auch des Göttlich-Einzelnen auf Unbedingtheit.“ (ebd.) Für unseren Zusammenhang ist nennenswert, dass Tillich hier von einem „Mittlergott“ (ebd.) spricht und dadurch eindeutig platonische Vorstellungen assoziiert: „Ein Mittlergott, der nicht Träger der unbedingten geistig-personenhaften Form ist, sondern Willkürelemente zeigt, ist ein Dämon; und ein Mittlergott, der göttliche Art neben Gott hat und nicht durch ihn hat, was er hat, ist ein Dämon.“ (ebd., 29 f.)

5. Kierkegaard und Thomas Manns „Doktor Faustus“

5.1 Eine Übersicht zur Sekundärliteratur

Thomas Mann schreibt in *Die Entstehung des Doktor Faustus*:

Kierkegaards *Entweder-Oder* war damals zu mir gelangt, und ich las es mit tiefer Aufmerksamkeit. „Seine tolle Liebe zu Mozarts *Don Juan*. Die Sinnlichkeit, vom Christentum entdeckt zugleich mit dem Geist. Die Musik als dämonische Sphäre, ‘sinnliche Genialität’ ... Die Verwandtschaft des Romans mit der Ideenwelt Kierkegaards, ohne jede Kenntnis davon, ist äußerst merkwürdig.[...]“ [...] Gegen Mitte Dezember begann ich [...], das XXV., das Teufelskapitel zu schreiben, an dessen Beginn Leverkühn im welschen Saal das Buch des „Christen“ ja in Händen hält.¹³¹

Thomas Mann hat sich gezielt über den 1813 in Kopenhagen geborenen und 1855 in derselben Stadt verschiedenen Philosophen informiert. Viel erfahren hat er von dem für seinen *Doktor Faustus* so wichtigen Theodor W. Adorno: „Viel belehrte ich mich jetzt über Kierkegaard, sonderbarerweise bevor ich mich entschloß, ihn selbst zu lesen. Adorno hatte mir seine bedeutende Arbeit über ihn zugestellt.¹³² Ich studierte sie zusammen mit dem

¹³¹ Th. Mann: EDF, 247. Gockel bezweifelt – angesichts der Rolle, die Kierkegaard im DF spielt – die Richtigkeit der Aussage Thomas Manns in der *Entstehung*, er sei erst bei der Konzeption des 25. Kapitels auf Kierkegaard gestoßen. Gockel verweist in diesem Zusammenhang auf die Gespräche des Winfriedbundes (vgl. hierzu H. Gockel 1980, 70). Für unsere Zwecke sind derartige Überlegungen nicht von großer Bedeutung, so dass die Bestimmung des genauen Zeitpunkts der bewussten Aufnahme kierkegaardscher Gedanken durch Thomas Mann sich erübrigt. Wichtig ist nur die Tatsache, dass er mit diesen vertraut war und in ihnen seinen eigenen Vorstellungen begegnete, sowie der Umstand, dass er sich mit Kierkegaard in der Entstehungszeit des DF intensiv befasste.

¹³² Adornos Habilitationsschrift trägt den Titel: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Tübingen, 1933). Wißkirchen (1986) beschäftigt sich – wenn auch nicht sehr eingehend – mit der Tatsache, dass Thomas Mann Kierkegaard wesentlich über diese Schrift Adornos kennenlernte. Ich werde mich in der vorliegenden Arbeit nicht mit der Frage beschäftigen, ob und in welcher Hinsicht Adorno in seiner Interpretation der Philosophie Kierkegaards eigene Gedanken auszudrücken versucht. Auch werde ich die Rezeption Kierkegaards durch Thomas Mann nicht über seine Lektüre von Sekundärliteratur zu verstehen suchen, sondern danach streben, aufzuklären, welche Parallelen die Gedankenwelt des DF zu derjenigen der kierkegaardschen Philosophie aufweist. Mögen diese Ähnlichkeiten von Thomas Mann auch nicht gewollt sein (vgl. die oben zitierte Textstelle), macht es Sinn, vergleichende Betrachtungen zwischen den jeweiligen Primärtexten anzustellen. Die indirekte Rezeption Kierkegaards durch Thomas Mann sollte jedoch keinesfalls außer Acht gelassen werden. Vor allem Adornos von der Sekundärliteratur zurecht gewürdigter Einfluss auf den DF ist zur Vervollständigung der Kierkegaard-Rezeption Manns zu beachten: „Bildete ‚Die Philosophie der neuen Musik‘ das Rüstzeug für die imaginative Gestaltung der Kunst Leverkühns, gab das Kierkegaard-Buch der Existenz des Protagonisten die ethisch-religiöse, die eigentlich theologische Dimension.“ (H.-J. Sandberg 1979, 98) Zum letztgenannten Themenkomplex sind die beiden Aufsätze von Sandberg besonders empfehlenswert. Sandberg beschäftigt sich eingehend mit der von Mann betriebenen assoziativen Lektüre der Habilschrift Adornos und gelangt zu grundlegenden Ergebnissen. In allgemeiner Hinsicht hält Sandberg fest: „Thomas Mann las Adornos Habilitationsschrift [...] ausgesprochen selektiv und hob in dessen Arbeit vor allem Zitate aus den Schriften Kierkegaards hervor, die sich auf die Erfordernisse des aktuellen Ideengeflechts des entstehenden Romans beziehen ließen.“ (H.-J. Sandberg 1978, 259) Inhaltlich habe Mann aus der „[...] selbst für einen intellektuell

glänzenden Essay von Brandes.¹³³ Ganz offensichtlich ist Thomas Manns Rezeption der Philosophie Kierkegaards und deren Umsetzung im *Doktor Faustus* nicht in erster Linie aus der Lektüre der Werke Kierkegaards selbst erfolgt, sondern vermittelt, d. h. über Sekundärliteratur.¹³⁴ Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, die „merkwürdige Verwandtschaft“ zu untersuchen und aufzuzeigen, in welchen Aspekten sich die Welt des Romans und die des dänischen Philosophen berühren.

Längere Untersuchungen zur Bedeutung Kierkegaards im *Doktor Faustus* sind kaum vorhanden und beschränken sich auf einzelne Kapitel, so dass es kaum ein Buch gibt, das diesen Komplex zum zentralen Untersuchungsgegenstand erklärt.

Hinweise dazu, wann und unter welchen Bedingungen Thomas Mann zur Zeit der Niederschrift des *Doktor Faustus* mit der Philosophie Kierkegaards in Berührung kam, geben vor allem Hans-Joachim Sandberg in zwei in der Bibliographie aufgeführten Aufsätzen sowie Thomas A. Kamla, wobei inhaltliche Betrachtungen im kurzen Aufsatz des letzteren kaum zu finden sind und Sandbergs neuerer Aufsatz viele Erkenntnisse aus seinem ersten Aufsatz wiederaufnimmt. Alle drei Aufsätze sind älteren Datums. Außer diesen Aufsätzen sind diejenigen von Heinz Gockel und Helmuth Kiesel¹³⁵ zu erwähnen. Der sehr kurze, jedoch inhaltreiche Aufsatz von Gockel kann einen Einstieg zur Frage bieten, inwieweit Thomas Mann Kierkegaards Philosophie im eigenen Sinne verändert haben mag.¹³⁶ Kiesel geht unter anderem ebenfalls dieser Frage nach, wobei er hier erfolgreicher argumentiert und überzeugendere Beweise aufführt. Der Verfasser legt den Schwerpunkt seiner Arbeit auf den Ausdruck der Religiosität seitens des Autors Mann im Roman einerseits und seiner Schöpfung Adrian Leverkühn andererseits: Die Artikulation der Religiosität wird unter den

versierten Künstler nicht eben leicht verständliche[n] Studie Adornos“ (ebd., 265) vor allem zwei Themenbereiche bei Kierkegaard entnehmen können: das „[...] Motiv der Verzweiflung und das der kommunikativen Unfähigkeit [...]“ (ebd., 260)

¹³³ Th. Mann: EDF, 234.

Brandes habe laut Sandberg Thomas Mann ein „literarisches Charakterbild“ Kierkegaards vermittelt und die sehr theoretische Darstellung des Philosophen durch Adorno lebendig gemacht (H.-J. Sandberg 1978, 265). Auf die Ähnlichkeit zwischen der Kindheit Kierkegaards, so wie sie Brandes darstellt, und derjenigen Adrian Leverkühns möchte ich nicht eingehen, da eine solche positivistische Lesart unseren Zielen nicht dienlich ist. Der interessierte Leser möge sich hierzu bei H.-J. Sandberg (1978, 265-269) und H. Gockel (1980, 71) informieren.

¹³⁴ Kiesel schreibt: „Die Tagebücher sprechen wiederholt von Kierkegaard-Lektüre [...]. Meist heißt es aber nicht ‚von‘ Kierkegaard gelesen, sondern ‚über‘ Kierkegaard.“ (H. Kiesel 1990, 240)

¹³⁵ Kiesels Aufsatz ist im Jahre 1990 erschienen und damit der neueste der hier hinzugezogenen Aufsätze.

¹³⁶ Die vorliegende Untersuchung wird sich mit dieser – in der Forschungsliteratur eigentlich nur bei Gockel und Kiesel erwähnten – Problematik nicht auseinandersetzen. Sicherlich ist der Ansatz nicht zu verwerfen – zumal die vermittelte Kenntnisnahme der Philosophie Kierkegaards durch Thomas Mann eine mögliche Verfälschung derselben nicht ausschließen lässt - doch müsste er den Gegenstand einer Arbeit bilden, die ihren Schwerpunkt auf vergleichende Analyse in philosophischer Hinsicht legt. Auf jeden Fall müsste eine solche Untersuchung ihr Augenmerk auf *bewusst* vorgenommene Veränderungen der Philosophie Kierkegaards durch Thomas Mann und deren Umsetzung im DF richten. Vgl. hierzu auch Fußnote 298.

Voraussetzungen von Sprecher und Rezipienten mit Bezug auf die medialen Bedingungen erarbeitet.

Außer den erwähnten Autoren beschäftigt sich Werner Wienand in seinem umfangreichen Werk über den Gnadenbegriff bei Thomas Mann mit der Rolle, welche die Philosophie Kierkegaards im *Doktor Faustus* spielt. Leider erhellt der Autor mit seiner verdichteten und komplizierten Schreibweise nicht wirklich die ohnehin schon schwierig zu fassende Gedankenwelt Kierkegaards und die Vergleiche, die er zwischen dieser und dem *Doktor Faustus* zieht, werden für den Leser nicht wirklich ersichtlich, weil der Autor zu viele Aspekte in die Interpretation mit einbezieht, diese gleichsam überlädt, ohne einen gelungenen Sinnzusammenhang herzustellen. Von Nutzen sind aber auf jeden Fall seine zusammenfassenden Darstellungen der zentralen Begriffe kierkegaardscher Philosophie.

Mögen die nun folgenden Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kierkegaard und dem *Doktor Faustus* einen sinnvollen Beitrag leisten zu dieser noch nicht gut erforschten Thematik.

5.2 Kierkegaards Konzept des Dämonischen

Kierkegaard stellt sein Konzept des Dämonischen vor allem in den folgenden Werken dar: *Der Begriff Angst*, *Die Krankheit zum Tode*, *Entweder-Oder*, *Stadien auf des Lebens Weg* sowie *Die Wiederholung* und *Furcht und Zittern*.¹³⁷ Laut Kierkegaard äußert sich das Dämonische psychologisch hauptsächlich in der Verslossenheit des Betroffenen. Weitere, mit diesem Wesenszug verwandte, Indizien sind der Mangel an Offenbarsein, das plötzliche Offenbarwerden und der Mangel an Kontinuität. Diese Aspekte sollen im Folgenden zunächst im Werk Kierkegaards begründet und sodann im Hinblick auf den uns interessierenden Roman untersucht werden.

5.2.1 Das Verslossene und die Verzweiflung

Das Dämonische ist laut Kierkegaard eine besondere Form der Angst, nämlich „Angst vor dem Guten“¹³⁸. Kierkegaard erklärt, dass Dämonie sich nur in der Gegenwart des Guten zeigt. Das Gute sei demnach die Voraussetzung dafür, dass das Böse wahrgenommen werden kann:

Das Dämonische wird daher erst richtig deutlich, wenn es vom Guten berührt wird; das also von außen an seine Grenze herankommt. Es ist aus diesem Grunde bemerkenswert, dass sich das Dämonische im Neuen Testament immer erst zeigt, wenn Christus an es herantritt [...].¹³⁹

Diese Form der Angst finde sich bei dem Menschen, der nicht mehr gegen die Sünde ankämpft, sondern verzweifelt aufgegeben hat und in der Folge aus Angst vor dem Guten

¹³⁷ Fortan werden zur Bezeichnung der Werke Kierkegaards die in der Abkürzungsliste aufgeführten Abkürzungen benutzt. Die beiden ersten Werke beinhalten v. a. theoretische Erörterungen zum Begriff des Dämonischen. In *Furcht und Zittern* sowie in *Die Wiederholung* überwiegt die epische Darstellung dämonischer Gestalten. Und im *Entweder-Oder* und den *Stadien* kommen beide Formen der Darstellung vor (vgl. hierzu J. Cattepoel 1992, 27 f.) Sämtliche Werke gehören zu den pseudonymischen Schriften Kierkegaards. Die vom Philosophen verwendeten Pseudonyme spielen eine wichtige Rolle für den richtigen Umgang mit seinem philosophischen Werk: „Es ist also in den pseudonymen Büchern nicht ein einziges Wort von mir selbst [...]. Es ist daher mein Wunsch, meine Bitte, dass man, wenn es jemand einfallen sollte, eine einzelne Äußerung der Bücher zitieren zu wollen, mir den Dienst erweisen wolle, den Namen des respektiven pseudonymen Verfassers zu zitieren, nicht meinen [...].“ (aus: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken II*, zitiert bei: K. P. Liessmann 2002, 34). In meiner Arbeit werde ich die Zitate Kierkegaard persönlich zuschreiben. Dies aber nicht aus Respektlosigkeit gegenüber dem vom Philosophen geäußerten Wunsch, sondern weil die Unterscheidung und interpretatorische Berücksichtigung der jeweiligen Pseudonyme über das Ziel der vorliegenden Arbeit hinausginge.

¹³⁸ Vgl. § 2 des vierten Kapitels von *Der Begriff Angst* (S. 129 in der zitierten Ausgabe von 1984). Der offensichtliche Einfluss Kierkegaards auf die Philosophie und Theologie Paul Tillichs wird an eben dieser Stelle evident: In dessen Schrift *Das Dämonische* ist zu lesen: „Die dämonische Inspiriertheit sieht zwar mehr als die rationale Nüchternheit; sie sieht *das Göttliche*; aber als das, vor dem sie Angst hat, das sie nicht lieben, mit dem sie sich nicht einen kann.“ (P. Tillich 1926, 15; Hervorhebung von mir)

¹³⁹ S. Kierkegaard: BA, 130. K. führt anschließend zur Stützung seiner Aussage einige Bibelstellen auf.

nicht mehr nach Freiheit strebt, sondern in der Unfreiheit der Sünde verbleiben will: „Das Individuum ist im Bösen und ängstigt sich vor dem Guten. Die Knechtschaft der Sünde ist ein unfreies Verhältnis zum Bösen, das Dämonische dagegen ist ein unfreies Verhältnis zum Guten.“¹⁴⁰ Der dämonische Mensch ziehe es vor, in der Unfreiheit zu verharren, weil ihn die Möglichkeit der Freiheit ängstige. Der Grund für diese Angst liege im Bewusstsein, dass er sich aus eigener Kraft nicht zu befreien vermag – das mache ihm Angst und er verschließe sich in sich selbst, was wiederum ein Indiz dafür sei, dass die „[...] Herrschaft über das eigene Innenleben [...]“¹⁴¹ verloren ist. In seinem Werk *Furcht und Zittern* stellt Kierkegaard in der Geschichte von Agnete und dem Wassermann das Dämonische bezüglich seiner Wirkung als eine dem Göttlichen nahe stehende Kraft dar:

Mit Hilfe des Dämonischen würde also der Wassermann der Einzelne sein, der Einzelne, der als Einzelner höher als das Allgemeine ist. Das Dämonische hat dieselbe Eigenschaft wie das Göttliche, dass der Einzelne in ein absolutes Verhältnis zu ihm treten kann.¹⁴²

In der Möglichkeit eines solchen Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und dem Teufel ist demnach die Existenz des letzteren begründet. Auch im *Doktor Faustus* wird dieses direkte Verhältnis als eine Existenzgrundlage des Teufels dargestellt.¹⁴³ Das Dämonische erscheint bei Kierkegaard „[...] als Verfallenheit an eine absolute Innerlichkeit, die keinen Weg nach außen, keine Mitteilung mehr kennt.“¹⁴⁴ Einen Halt in seiner inneren Unruhe findet Adrian im Festhalten an Altbekanntem und an der „inneren Kontinuität“ (341). Daher der von Zeitblom immer wieder betonte „Parallelismus“ (37) in seinem Leben.¹⁴⁵ Zugleich kommt dieses Aufsuchen bekannter Lebensmuster einem „[...] sich Bergen im Ältest-Abgelebten, der Kindheit [...]“ (37) gleich. Eine Ähnlichkeit ist hierbei zum Begriff der „Wiederholung“ bei Kierkegaard festzustellen. In der gleichnamigen Schrift schreibt er:

¹⁴⁰ S. Kierkegaard: BA, 130. Wie Kierkegaard verbindet auch Tillich die Sünde mit der Unfreiheit. Seiner Ansicht nach „[...] kommt die Sünde an den Menschen aus einer Schicht heran, die außerhalb seiner Freiheit liegt, obwohl sie sich an seine Freiheit wendet.“ (P. Tillich 1926, 19 f.)

¹⁴¹ J. Cattepoel 1992, 99.

¹⁴² S. Kierkegaard: FZ, 90

¹⁴³ Adrian erklärt: „Denn wie Gott nicht Großes tut durch uns ohn’ unser Salben, so auch der Andre nicht.“ (661) Die andere Existenzgrundlage des Teufels besteht in seiner „theologische[n] Existenz“ (327), die aus seiner „komplementäre[n] Realität zu derjenigen Gottes“ (133) resultiert. Auch Kierkegaard spricht von der Notwendigkeit, die Existenz des Teufels nicht zu verleugnen: „Sie erkennen zwar auch das Gute als das Höchste an, haben aber nicht den Mut, das Böse als das zu erkennen, was es ist.“ (EO, 787)

¹⁴⁴ K. P. Liessmann 2002, 67

¹⁴⁵ So stehen bspw. Hof Buchel, Palestrina, Pfeiffering; die drei „Mütter“ und die Städte in ihrer altertümlichen Atmosphäre „[...] in der seltsamsten Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung [...]“ (36) zueinander.

Die Liebe der Wiederholung ist in Wahrheit die einzig glückliche. Sie hat wie die der Erinnerung nicht die Unruhe der Hoffnung, nicht die beängstigende Abenteuerlichkeit der Entdeckung, aber auch nicht die Wehmut der Erinnerung, sie hat die selige Sicherheit des Augenblickes.¹⁴⁶

Interessant ist in unserem Kontext die Feststellung Kierkegaards, dass der Akt der Entscheidung für die Verslossenheit und damit für die Dämonie nicht aus eigenen Stücken rückgängig zu machen ist. Erlösung könne nur von außen kommen – im ernstesten Fall nur von Gott.¹⁴⁷

Das Kapitel, dessen Lektüre Sie sich momentan widmen, wird in Kürze den in der Philosophie Kierkegaards sehr wichtigen Begriff der Krankheit einführen. Wir werden sehen, dass Kierkegaard diesen Begriff in einem anderen Zusammenhang verwendet, als Thomas Mann, dessen Verständnis dieses Schlüsselbegriffes an dieser Stelle gewissermaßen als kleiner Exkurs vergegenwärtigt werden soll:

Krankheit spielt im gesamten Schaffen Thomas Manns eine hervorragende Bedeutung¹⁴⁸. In den *Buddenbrooks* haben wir es mit dem Typhus zu tun, in *Der Tod in Venedig* mit der Cholera, im *Zauberberg* mit der Tuberkulose und im *Doktor Faustus* eben mit der Syphilis, vermittels welcher „[...] das sinnliche Gebrechen die geistige Kühnheit [ge]steigert.“ (79) Vergegenwärtigen wir uns zunächst, was Mann unter „Krankheit“ versteht: Er schreibt in seinem Essay *Die Philosophie Nietzsches im Lichte unserer Erfahrung* über das Schicksal Nietzsches:

[...] sein Schicksal war sein Genie. Aber dieses Genie hat noch einen anderen Namen. Er lautet: Krankheit [...]. Krankheit ist etwas Formales, bei dem es darauf

¹⁴⁶ S. Kierkegaard: WH, 3

¹⁴⁷ In FZ z. B. erlangt der Wassermann dadurch, dass Agnete ihn freigibt, die Möglichkeit zur Offenbarung.

¹⁴⁸ Interessanterweise spielen gesundheitliche Probleme nicht nur im fiktiven Werk des Autors eine wichtige Rolle, sondern scheinen auch sein eigenes Leben und Schreiben stark beeinflusst zu haben. Das trifft vor allem auch für die Zeit zu, während der er den DF, dieses „wunderliche und äußerst persönliche Werk“ (Th. Mann: EDF, 212) verfasste. Zu jener Zeit durchlebte Thomas Mann laut eigener Angabe einen „Tiefpunkt“ (ebd., 179). Diese „Bewährungsprobe“ (ebd.), die mit einer sukzessiven Verschlechterung seines Gesundheitszustandes einher geht, ist für den Autor bestimmt durch „[...] eine merkwürdige Divergenz zwischen biologischer und geistiger Lebenskraft [...]“ (ebd.) Auch Thomas Mann erlebt laut eigener Aussage „ein Hin und Her von halber Genesung und Rückfällen in fiebrige Zustände [...]“ (ebd., 287) Hier haben wir es auf einer autobiographischen Ebene – denn trotz aller Stilisierung weist die *Entstehung* einen realen, biographischen Kern auf – mit dem Motiv der enthemmenden Krankheit zu tun: „Durchaus nicht müssen die Zeiten körperlicher Wohlfahrt und gesundheitlichen Hochstandes, Zeiten der physischen Ungestörtheit und des festen Schrittes auch die produktiv gegneten sein.“ (ebd.) Die Darstellung der Krankheit als Folge des Arbeitens wehrt er ab: „Leicht ist die Kausalität umzukehren und meine Erkrankung dem Werk zu Last zu legen, das wie kein anderes an mir gezehrt und meine innersten Kräfte in Anspruch genommen hat.“ (ebd., 180)

ankommt, womit es sich verbindet, womit es sich erfüllt. Es kommt darauf an, *wer* krank ist [...].¹⁴⁹

Thomas Mann setzt Krankheit und Genie nicht einfach gleich: „[...] diese Lösung wäre zu simplistisch und würde die Genialität kurzerhand zu einem medizinischen Phänomen reduzieren.“¹⁵⁰ Genialität setzt Begabung voraus. So spricht denn auch der Teufel mit Bezug auf die Person Adrians von „günstiger Lagerung“ (307), die lediglich „[...] ein bißchen Anheizung, Beschwingung und Beschwipsung [...]“ (307 f.) bedarf. Nur eine derartige „Lagerung“ macht es möglich, dass Krankheit als „energisches *Stimulans*“¹⁵¹ wirken kann und Adrian zu einem „von Krankheit Genialisierten“ (326) wird. Tillich behauptet passend hierzu: „Der einfache organische Zerfall ist gerade das Gegenteil von dämonischer Möglichkeit. Nur da ist das Dämonische anschaulich, wo die Ichzerspaltung ekstatischen, in aller Zerstörung schöpferischen Charakter hat.“¹⁵²

Wenn aber nicht unbedingt jeder Kranke ein Künstler oder Genie sein muss, so liegt im umgekehrten Fall eine zwingende Gleichsetzung vor: Jeder Künstler ist auch notwendig krank. Diese These vertritt Kretschmar, der sich zu „[...] einer gewissen idealistischen Härte und Gleichgültigkeit gegen den Körper und seine ‚Gesundheit‘ [...]“ (100) bekennt. Er doziert über die Gesundheit: „[...] mit Geist und Kunst hat sie denn wohl freilich nicht viel zu tun, sie steht sogar in einem gewissen Kontrast dazu, und jedenfalls hat das eine ums andere sich nie viel gekümmert.“ (100) Und Zeitblom hält fest: „Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft.“ (472) So sucht denn Adrian die Krankheit und verhindert selbst die eigene Genesung.¹⁵³

¹⁴⁹ Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 336. Thomas Mann weist an dieser Stelle in seinem Aufsatz ausdrücklich darauf hin, dass er von Krankheit im medizinischen Sinne spricht, und nicht etwa im symbolischen. Die Krankheit als etwas Formales finden wir bereits bei Nietzsche gedacht: „Nietzsche verändert die romantische Krankheitsphilosophie [...] grundlegend dadurch, daß er aus der Krankheit ein an und für sich neutrales formales Prinzip macht, dessen Wirksamkeit und Wirkungsrichtung von der leistungsethischen Spannkraft des von der Krankheit Heimgesuchten abhängt.“ (F. Hoffmann 1975, 151) Die romantische Krankheitsphilosophie habe die „[...] Auffassung von der Genialität als Vergeistigung, die sich äußerlich als Krankheit manifestiert [...]“ (ebd., 87) Zeitblom bezeichnet den Künstler passend hierzu als eine „Sonderform menschlichen Daseins“ (34).

¹⁵⁰ F. Hoffmann 1975, 79

¹⁵¹ F. Nietzsche: *Ecce Homo*, 12. Nietzsche schreibt außerdem in *Der Wille zur Macht*: „Es sind die Ausnahme-Zustände, die den Künstler bedingen: alle, die mit krankhaften Erscheinungen tief verwandt und verwachsen sind: sodass es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein.“ (F. Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, Buch III / 811; S. 238)

¹⁵² P. Tillich 1926, 14

¹⁵³ Mayer sieht den Beweis für eine derartige These im Teufelsgespräch begründet: „Da sich nun das Teufelsgespräch real als innerer Monolog des Fieberkranken darstellt, wird offenbar, wie Leverkühn selbst den Heilungsprozess zu sabotieren wußte.“ (H. Mayer 1984, 287)

Über die Rolle der Krankheit in den Werken Manns gibt es sehr viel Literatur, so dass wir es an diesem Punkt mit den bis hierhin gemachten Überlegungen bewenden lassen können.¹⁵⁴

Nun aber zur Verwendung des Begriffes „Krankheit“ durch Kierkegaard, der Krankheit und Dämonie in eine enge Beziehung zueinander setzt.¹⁵⁵ Dämonie ist laut Kierkegaard eine falsche Form der Existenz: In *Die Krankheit zum Tode*¹⁵⁶ entwirft der Philosoph, der „[...] wie kein anderer die Analyse der Existenzmöglichkeiten des Einzelnen zum Gegenstand gemacht hat [...]“¹⁵⁷, sein philosophisches Gebilde um den Begriff „Verzweiflung“: „Verzweiflung ist eine Krankheit im Geist, im Selbst [...]. Das Selbst ist ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält [...].“¹⁵⁸ Wichtig ist nun, dass das Selbst, von dem hier die Rede ist, nicht durch sich selbst gesetzt ist, sondern von einem transzendenten Selbst, nämlich von Gott.¹⁵⁹ Das Selbst sei folglich eine Synthese, die sich vor Gott zu sich selbst verhalte. Gesund sei eine Person dann, wenn sie das Selbst ist, das von Gott bestimmt wurde, denn laut Kierkegaard verhalte es sich so, dass „[...] das Selbst nicht durch sich selbst dazu kommen kann, in Gleichgewicht und Ruhe zu sein, sondern nur dadurch, daß es sich zu sich selbst verhält, zu dem verhält, welches das ganze Verhältnis gesetzt hat.“¹⁶⁰ Die Krankheit aber sei das Resultat einer Situation, in welcher der Mensch nicht das gottgegebene Selbst sein möchte, sondern ein anderes. Verzweiflung bedeute demnach sich selbst nicht besitzen.¹⁶¹ Der

¹⁵⁴ Einen kurzen, aber guten Überblick bietet Lahmann. Einen systematischen Einblick in die Problematik gewährt Hoffmann, wobei er auch auf die philosophische, literarische und theologische Tradition des Geniebegriffs in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Künstlertum und Krankheit eingeht. Auf Kierkegaard jedoch geht er – außer in sehr kurzen Bemerkungen nebenbei (so z. B. auf den S. 169 und 200, um die beiden wichtigsten Stellen zu nennen) – kaum ein.

¹⁵⁵ Darin liegt eine Gemeinsamkeit zwischen dem Krankheitsbegriff Kierkegaards und demjenigen Thomas Manns.

¹⁵⁶ Cattepoel informiert: „Pseudonymer Verfasser [...] ist ‚Anti-Climacus‘, der einen dogmatischen Standpunkt, den eines gläubigen Christen, einnimmt. Dieser Standpunkt ist höher als derjenige, den sich Kierkegaard selbst zubilligt, denn er versteht sich zu dieser Zeit als einen, der immer noch dabei ist, Christ zu werden.“ (J. Cattepoel 1992, 95)

¹⁵⁷ K. P. Liessmann 2002, 10

¹⁵⁸ S. Kierkegaard: KT, 13. Auch Tillich bestimmt die Sünde als ein Missverhältnis zu Gott: „Die Wurzel der Sünde ist [...] das Mißtrauen gegen Gott.“ (P. Tillich 1926, 20)

¹⁵⁹ S. Kierkegaard: KT, 16

¹⁶⁰ Ebd., 14

¹⁶¹ Zu Beachten ist hierbei, dass laut Kierkegaard „[...] nicht ein einziger Mensch lebe, ohne daß er doch etwas verzweifelt sei, ohne daß doch im Innersten eine Unruhe wohne, ein Unfrieden, eine Disharmonie, eine Angst vor etwas Unbekanntem [...] oder eine Angst vor sich selbst [...].“ (S. Kierkegaard: KT, 21) Dabei verhält es sich so, daß sich jeder über seine Verzweiflung bewußt sein sollte, weil „[...] es gerade eine Form der Verzweiflung ist, es nicht zu sein, sich nicht bewußt zu sein, daß man es ist.“ (ebd., 22) Auch im DF begegnen wir dem Gedanken der allumfassenden Disharmonie: Deutschlin behauptet anläßlich einer Diskussion bei der Winfried-Verbindung: „Dämonische Kräfte stecken neben Ordnungsqualitäten in jeder vitalen Bewegung.“ (168) Interessant ist, wie Tillich den Gedanken von der „Allgemeinheit“ (KT, 21) der Verzweiflung direkt aufzugreifen scheint: Er geht von der „[...] Verbundenheit der Menschheit mit der Natur und allem Seienden unter der Zweideutigkeit und Wesenswidrigkeit“ (P. Tillich 1926, 22) aus und spricht von der „[...] innere[n] Unruhe alles Lebendigen, die Unfähigkeit, seiner selbst mächtig zu sein und das eigene Sein als eigenes zu erfassen und darin zur Ruhe zu kommen.“ (ebd., 12) Des weiteren sieht Tillich in Bezug auf die Sünde eine

Verstoß gegen das Selbst und dessen Bestimmung aber sei gleichbedeutend mit Sünde: „[...] vor Gott oder mit der Vorstellung von Gott verzweifelt nicht man selbst sein wollen oder verzweifelt man selbst sein wollen.“¹⁶² Aus diesem Missverhältnis ergebe sich eine Spaltung sowohl im eigenen Wesen als auch im Verhältnis des Individuums zu Gott. Die Störung des Verhältnisses zu sich selbst wird laut Kierkegaard durch das „Phantastische“ vertieft: „Das Phantastische ist überhaupt dasjenige, was einen Menschen dergestalt in das Unendliche führt, daß es ihn bloß von sich selbst wegführt und ihn dadurch davon abhält, zu sich selbst zurückzukommen.“¹⁶³ Die Phantasie wiederum stellt laut Kierkegaard ein Wesensmerkmal des Genies dar: „Eine Dichterexistenz ist daher als solche eine unglückliche Existenz, sie ist höher als die Endlichkeit und doch nicht die Unendlichkeit. Der Dichter sieht die Ideale, aber er muss der Welt entfliehen, um sich an ihnen zu freuen [...].“¹⁶⁴ Dämonie und Genie haben folglich die Phantasie als gemeinsamen Wesenszug. Auch Tillich betrachtet die innere, existentielle Spaltung als Folge der dämonischen Besessenheit:

Die Persönlichkeit, das seiner selbst mächtige Sein, wird von einer Macht ergriffen, durch die sie in sich selbst zwiespältig wird. [...] Es ist der Zustand der „Besessenheit“, durch den sich die Dämonie im Persönlichen verwirklicht. Besessenheit aber ist Zerspaltung des Persönlichen. Die Freiheit, die Selbstmächtigkeit des Persönlichen ist begründet in ihrer Einheit, in dem synthetischen Charakter des Bewußtseins.¹⁶⁵

In der Art und Weise, wie Kierkegaard das gesunde Verhältnis zwischen dem Individuum und Gott definiert, unterscheidet er sich grundsätzlich von Nietzsche: Während Nietzsche den Tod Gottes verkündet und den Menschen zu einer Erhöhung seiner selbst ermutigt, vertritt Kierkegaard die Vorstellung einer transzendentalen Instanz, zu der das Individuum in einem gesunden Verhältnis stehen muss, um den Sinn des Lebens zu finden. Bei Nietzsche haben

Paradoxie, die darin besteht, dass der Mensch ihr nicht entrinnen kann und dennoch verantwortlich ist: „Das Moment der Notwendigkeit, das der Sünde anhaftet, die Paradoxie, daß im wesenswidrigen Akt Verantwortlichkeit und Unentrinnbarkeit sich verbinden, entspricht durchaus der Dialektik des Dämonischen.“ (ebd., 20) Diese Paradoxie hat uns bereits im ersten Teil unserer Untersuchung im Rahmen der Schicksalsproblematik beschäftigt.

¹⁶² S. Kierkegaard: KT, 73

¹⁶³ Kierkegaard spricht in diesem Zusammenhang von der „Verzweiflung der Unendlichkeit“ (KT, 29).

¹⁶⁴ S. Kierkegaard: EO, 767. Kierkegaard konzentriert sich bei der Beschäftigung mit dem Begriff des Genies im wesentlichen auf den Dichter. Cattepeol erklärt die Tatsache, dass Kierkegaard kein Konzept des musikalischen Genies entwirft, damit, dass er unmusikalisch war, selber kein Instrument spielte (vgl. hierzu J. Cattepeol 1992, 149).

¹⁶⁵ P. Tillich 1926, 13

wir es mit einer Selbstapotheose¹⁶⁶ zu tun, bei Kierkegaard mit einer Selbstfindung im Sinne des *γνωθι σεαυτον*. Nicht ohne Grund also wird Kierkegaard im *Doktor Faustus* als Christ bezeichnet – und das selbst vom Teufel.¹⁶⁷

Wenn aber des Individuums Verhältnis zu sich selbst und zu Gott, seinem Schöpfer, gespalten ist, so kann dieses Individuum auch zu seinen eigenen Schöpfungen nicht in einem gesunden Verhältnis stehen. Jean Paul nennt in seiner *Vorschule der Ästhetik* die „Besonnenheit“ als einen Wesenszug des Genius, das sich vom Talent dadurch unterscheidet, dass in ihm „[...] alle Kräfte auf einmal in Blüte [...]“¹⁶⁸ stehen. Von der Besonnenheit nun sagt er: „Sie setzt in jedem Grade ein Gleichgewicht und einen Wechselstreit zwischen Tun und Leiden, zwischen Sub- und Objekt voraus.“¹⁶⁹ Dennoch sei im Genius eine „innere Freiheit“¹⁷⁰ vorhanden, denn: „Der rechte Genius beruhigt sich von innen [...]“¹⁷¹ Dieses Moment der Ruhe und des inneren Gleichgewichts zwischen Schöpfer und Schöpfung fehlt in Adrian. Ruhe ergibt sich für ihn nie, denn auch die Hochphasen bedeuten Leiden. Zeitblom weist darauf hin, dass die „[...] Gesundheits- und Schaffensepoche nichts weniger als eine Zeit des Behagens, sondern in ihrer Art ebenfalls eine solche der Heimgesuchtheit, der schmerzhaften Getriebenheit und Bedrängnis war.“¹⁷² (468) Und dies so sehr, dass der Freund sich an späterer Stelle fragt, „[...] ob nicht die friedliche Unfähigkeit, in der er noch kürzlich gelebt, im Vergleich mit der gegenwärtigen Geplagtheit der wünschenswertere Zustand gewesen.“ (605)

Nun wird die Gedankenfolge Kierkegaards verständlich, die er zu Beginn seiner Abhandlung *Die Krankheit zum Tode*¹⁷³ setzt:

Verzweiflung ist eine Krankheit im Geist, im Selbst, und kann so ein Dreifaches sein: verzweifelt sich nicht bewußt sein, ein Selbst zu haben (uneigentliche

¹⁶⁶ Dahingehend die Frage Thomas Manns: „Wenn aber Nietzsche verkündete: ‚Gott ist tot‘ [...], zu wessen Ehrung, zu wessen Erhöhung tat er es, als zu der des Menschen?“ (Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 367)

¹⁶⁷ Vgl. DF, 325 und 335

¹⁶⁸ J. Paul 1990, 56

¹⁶⁹ Ebd., 56 f.

¹⁷⁰ Ebd., 57

¹⁷¹ Ebd., 58

¹⁷² Etwas später stellt sich Zeitblom die Frage: „Hatte ich nicht recht, zu sagen, daß die depressiven und produktiv gehobenen Zustände des Künstlers, Krankheit und Gesundheit, keineswegs scharf getrennt gegeneinander stehen?“ (472) Zu beachten ist hier, dass das teuflische Übel in eine dualistische Parallelschaltung mit der göttlichen Strafe gerückt wird durch eine Aussage, die zwar nicht im selben Kontext steht, deren Bezug jedoch markant ist zu Adrians Dasein, das durch „[...] den Wechsel von schöpferischer Entfesselung und abbüßender Lähmung“ (601) bestimmt ist: „Er [Gott] senkt die Strafe schon in das Vergehen hinein und tränkt es ganz mit ihr, sodaß das eine nicht vom anderen zu unterscheiden ist und Glück und Strafe dasselbe sind.“ (443) Vgl. hierzu auch Fußnote 148.

¹⁷³ Diese Schrift trägt den Untertitel „Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung“.

Verzweiflung); verzweifelt nicht man selbst sein wollen; verzweifelt man selbst sein wollen.¹⁷⁴

Das Dämonische rechnet Kierkegaard zur letzteren Form. Cattepoel fasst zusammen:

Die Dämonie ist in dieser Form der Verzweiflung der Höhepunkt; sie reicht bis hin zu dem ganz wahnwitzigen Trotz, der sich nicht von Gott erlösen lassen will, um die eigene Unzulänglichkeit gegen seinen Schöpfer auszuspielen. Gegenüber den beiden anderen Formen – der Verzweiflung der Unschuld¹⁷⁵ und der Verzweiflung der Schwäche¹⁷⁶ – ist diese Verzweiflung der Stärke¹⁷⁷, deren äußerste Form der dämonische Trotz darstellt, die bewußteste Verzweiflung: Die Dämonie ist also die Existenzform, in der der Mensch seine Gottesferne bis ins äußerste Extrem treiben kann.¹⁷⁸

Was genau ist aber durch „Verzweiflung der Stärke“ bezeichnet? Damit ist der Trotz gemeint, den der Mensch gegenüber Gott an den Tag legt. Nach Ansicht Kierkegaards ist Dämonie folglich eine Existenzform, in der sich der Mensch im Trotz auflehnt gegen die eigene Existenz als Geschöpf Gottes. Zeitblom betont eben die Notwendigkeit, dass der Mensch das eigene Wesen annehmen und in einer inneren Stimmigkeit mit sich selbst leben muss, wenn er meint: „In diesem Pathos, dieser Verpflichtung, dieser Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst ist Gott; in hundert Milliarden Milchstraßen kann ich ihn nicht finden.“ (365) Am stärksten sei der Trotz, so Kierkegaard, im Teufel ausgeprägt, denn die Möglichkeit von Trotz sei größer, je klarer und überzeugter sich der Einzelne in seiner Existenz fasst:

[...] je mehr Bewußtsein, desto intensivere Verzweiflung. [...] Die Verzweiflung des Teufels ist die intensivste Verzweiflung, denn der Teufel ist reiner Geist und insofern absolutes Bewußtsein und Durchsichtigkeit; es gibt im Teufel keine Dunkelheit, die als mildernde Entschuldigung dienen könnte; seine Verzweiflung ist deshalb der absolute Trotz. Dies ist das Maximum der Verzweiflung.¹⁷⁹

Wenn aber jemand verzweifelt er selbst sein möchte, so hat er auch eine gewisse Vorstellung von diesem „Selbst“, das er verwirklichen möchte. Der dämonische Trotz ist also eine

¹⁷⁴ S. Kierkegaard: KT, 13

¹⁷⁵ = „verzweifelt sich nicht bewusst sein, ein Selbst zu haben (uneigentliche Verzweiflung)“ (KT, 13)

¹⁷⁶ = „verzweifelt nicht man selbst sein wollen“ (KT, 13)

¹⁷⁷ = „verzweifelt man selbst sein wollen“ (KT, 13)

¹⁷⁸ J. Cattepoel 1992, 107

¹⁷⁹ S. Kierkegaard: KT, 40

„tätige“¹⁸⁰ Form der Verzweiflung. So sieht sich Adrian als der große, einmalige Komponist, der die Musik zu ungeahnten Möglichkeiten einerseits und zur Ursprünglichkeit andererseits führen möchte. Er möchte sich selbst sein und sein Selbst uneingeschränkt realisieren.¹⁸¹ Bei unserem Protagonisten haben wir es aber zugleich mit der zweiten Art von Verzweiflung zu tun: Adrian will „verzweifelt nicht sich selbst sein“. Statt seine natürlichen – oder eben von Gott gegebenen Grenzen – anzuerkennen und im Rahmen seiner Möglichkeiten tätig zu sein, strebt er nach unbegrenzter Schaffenskraft. An dieser Stelle sind Parallelen zur Gedankenwelt Tillichs zu erkennen. Interessant ist hierbei der Hinweis Tillichs auf den „[...] Dämon, der die Persönlichkeit über die Grenzen ihrer gegebenen Form hinaustreibt zu Schöpfungen und Zerstörungen, die sie nicht als die ihren auffassen kann.“¹⁸² Auch die folgende Überlegung Tillichs lässt sich auf die Bestrebungen Adrians übertragen: Er spricht vom „[...] Wille[n], die aktive Unendlichkeit des Seins in sich als einzelner zu verwirklichen, der Trieb zur Durchbrechung der eigenen, begrenzten Gestalt, die Sehnsucht, den Abgrund in sich zu verwirklichen.“¹⁸³ Das Ziel, das Adrian sich für sein musikalisches Schaffen gesetzt hat, gilt auch für sein persönliches Dasein: er strebt nach dem Durchbruch, dem Überschreiten aller natürlichen und geistigen Grenzen. Beachtenswert ist hierbei, dass er den „Schmerz als vertiefendes Moment“¹⁸⁴ in Kauf nimmt, um nicht nur die persönlichen schöpferischen Schranken, sondern zugleich die Grenzen der Kunst überhaupt zu überschreiten, denn er möchte eine neue Kunst erschaffen.¹⁸⁵ Dieser Einsatz aller Kräfte ist nach Ansicht Thomas Manns in der *Entstehung des Doktor Faustus* die Voraussetzung für das künstlerische Schaffen:

Um was sonst wäre es uns jemals zu tun, als unser Äußerstes zu geben? Alle Kunst, die den Namen verdient, zeugt von diesem Willen zum Letzten, dieser

¹⁸⁰ A. Vetter 1928, 230

¹⁸¹ Bezeichnend ist, dass Zeitblom nach der einjährigen Trennung von seinem Freund behauptet, dieser sei „[...] ausgesprochener noch er selbst geworden [...].“ (212)

¹⁸² P. Tillich 1926, 9

¹⁸³ Ebd., 11

¹⁸⁴ U. Prechtl-Fröhlich 2001, 188

¹⁸⁵ Schon der Name „Leverkühn“ drückt Adrians herausfordernde Einstellung zum Leben aus. Mayer schreibt hierzu: „Leverkühn ist ein deutscher Name, der nun wiederum in heimlicher Ironie an Nietzsches Satz vom ‚gefährlichen Leben‘ anknüpft, an das berüchtigte ‚vivere pericolosamente‘ der faschistischen Nacheiferer des Willens zu Macht.“ (H. Mayer 1984, 280) „Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration“ (319) verspricht sich Adrian nicht von den bisherigen Errungenschaften und Leistungen der Musik, ebensowenig von Gott, sondern vom „[...] Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus [...]“ (319) Adrian ist sich dessen bewusst, dass er durch das Überschreiten seiner natürlichen Grenzen sich selbst das Leben schwer macht: Er zitiert aus dem Brief an die Hebräer: „Wer schwere Dinge sucht, dem wird es schwer [...].“ (291, 661) Vgl. hierzu auch Kap. 2.1.1 - 2.1.3.

Entschlossenheit, an die Grenze zu gehen, trägt das Signum, die Wundmale des „utmost“.¹⁸⁶

Das Überschreiten von Grenzen wird für Adrian tragisch enden. Doch wie sollen die Grenzen überhaupt gezogen werden? Sind sie immer zu erkennen? Die Problematik der Grenzziehung bzw. der Unmöglichkeit einer solchen Trennung zwischen Vernünftigem und Widervernünftigem, Sünde und Frömmigkeit¹⁸⁷ beschäftigte Literatur und Philosophie seit jeher¹⁸⁸. So sind bspw. das „ingegno“ und die „follia“ zwei zentrale Begriffe in den Werken Dantes und Ariosts – um nur zwei, dafür aber sehr wichtige, Autoren zu nennen. Die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen verwischt mit dem „trapassar del segno“¹⁸⁹. Das „ingegno“ ist die Fähigkeit des Menschen, undenkbbare Vorhaben zu ersinnen und gegebene Grenzen zu überschreiten. Diese Autonomie birgt jedoch die Gefahr in sich, göttliches Gesetz und göttliche Vorhersehung zu überschreiten. Die „follia“ bezeichnet also die Vermessenheit des Menschen, die zu dessen Selbsterstörung führen kann. Aus „ingegno“ kann folglich „follia“ hervorgehen.

Auch der *Doktor Faustus* handelt von der Sinnlosigkeit einer strengen Grenzziehung. Er proklamiert „[...] die dialektische Verbundenheit des Bösen mit dem Heiligen und Guten [...]“ (140) und geht von der Notwendigkeit und gegenseitigen Ergänzung beider aus. Ein „Beleuchtungswechsel“ (407) kann die Verhältnisse umdisponieren, so dass aus dem Guten

¹⁸⁶ Th. Mann: EDF, 283. Auch Nietzsche verlangt vom künstlerisch Schaffenden das Äußerste: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, daß Blut Geist ist.“ (F. Nietzsche 1982, 43) Schreiben könnte hier auch allgemein für das künstlerische Schaffen stehen. In diesem Sinne passt diese Aussage zur künstlerischen Tätigkeit Adrians, der seine großartigen Werke nur zum Preis seines Blutes komponieren kann.

¹⁸⁷ Bezeichnenderweise begegnen wir im DF der Wendung „Fromme Sünden“ (566).

¹⁸⁸ Eine sehr gelungene Analyse mit Verweisen auf Theoretiker, die Thomas Mann direkt beeinflusst haben könnten, bietet Hoffmann 1975, v. a. auf den Seiten 19-34.

¹⁸⁹ Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, Paradiso, Canto XXVI, Vers 117 (S. 798) An dieser Stelle sagt Adam zu Dante, dass nicht das Essen der verbotenen Frucht die eigentliche Ursache für die Vertreibung aus dem Paradies war, sondern die Anmaßung und die Überheblichkeit seitens des Menschen: „Or, figliuol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno.“ (ebd., V. 115-117) Parallel dazu ist der „folle volo“ (Inferno, XXVI, 125) des Odysseus zu betrachten: Angetrieben durch sein „ingegno“, überschreitet er die Säulen des Herkules und gelangt zur Paradiesinsel. Doch ein Sturm verhindert das Anlegen auf der Insel, von der Adam wegen seiner Vermessenheit von Gott verbannt wurde. In Ariosts *Orlando furioso* wird die Wechselbeziehung zwischen „ingegno“ und „follia“ zu einem anthropologischen Paradigma. Interessant ist, dass beide Dichter diese beiden Phänomene auf das dichterische Schaffen beziehen. So ist Dantes „alto passo“ (Inf. II, V. 12, S. 12), seine gewagte Reise, auch im Sinne einer Epochenüberschreitung zu deuten: Das „ingegno“ ermöglicht den Aufbruch ins Neue, in die Renaissance: Dante und Vergil werden die Paradiesinsel betreten dürfen. (s. hierzu: Stierle, Karlheinz: *Dantes „Commedia“ an der Schwelle zur frühen Neuzeit*. In: R. M. Nischik, C. Rosenthal (Hgg.): *Schwellentexte der Weltliteratur*. Konstanz: UVK 2002, S. 103-124. Und ders.: *Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto*. In: J. Gómez-Montero; B. König (Hgg.): *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da „Orlando“ al „Quijote“)*. Salamanca; Kiel 2004, S. 199-218.

das Böse entstehen könne und umgekehrt aus dem Bösen das Gute.¹⁹⁰ Wir sehen, wie unsere Überlegungen stets zur dualistischen Grundkonzeption der Welt und alles Geistigen gelangen.

5.2.2 Exkurs 2: Nietzsche und der Durchbruch des Individuums

Nietzsche schreibt in seinem *Also sprach Zarathustra*, im Kapitel „Von der Selbst-Überwindung“, folgendes zum Dualismus zwischen Gut und Böse im Schöpferischen: „Und wer ein Schöpfer sein muß im Guten und Bösen: wahrlich, der muß ein Vernichter sein und Werte zerbrechen. Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische.“¹⁹¹ Adrian hat diese Notwendigkeit Neues zu erschaffen verinnerlicht: „Es ist die Zeit, wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel.“¹⁹²

In seiner 1871 erschienenen und für sein weiteres Schaffen grundlegenden Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in der er die „Kunst des Bildners“ als apollinisch und die „unbildliche[n] Kunst der Musik“ als dionysisch bezeichnet¹⁹³, und deren Ziel in der „[...] Erkenntnis des dionysisch-apollinischen Genius und seines Kunstwerkes [...]“¹⁹⁴ besteht, preist Nietzsche Wagners Musik hoffnungsvollen Neubeginns, mit der dieser an die Anfänge der Kunst knüpfe. Frenzel fasst den in Wagners Musik zum Ausdruck kommenden und von Nietzsche vertretenen Kerngedanken folgendermaßen zusammen: „Lust an der Macht der Triebe, am dionysischen Urtaumel, am ungestalteten Chaos als dem Grund, aus dem alles Schöpferische wächst. Die Welt hat keine moralische Rechtfertigung, sondern nur eine ästhetische [...]“¹⁹⁵ Nietzsche versteht das Wesen der Kunst aus dem Geiste der Musik und setzt für das Gelingen des künstlerischen Schaffens eine „Vernichtung des Individuums“ voraus:

Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheins und der Schönheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar

¹⁹⁰ Vgl. hierzu die Bemerkung, dass sich Abtrünnigkeit im Glauben vollzieht und somit ein „Akt des Glaubens“ darstellt. (177) Außerdem wird das Böse als „[...] ein notwendiger Ausfluß und ein unvermeidliches Zubehör der heiligen Existenz Gottes selbst [...]“ bezeichnet (137). Aussagestark ist auch das Bild von der „fleur du mal“ (365).

¹⁹¹ F. Nietzsche 1982, 119

¹⁹² DF 658, vgl. auch 322, 655

¹⁹³ F. Nietzsche 1964, 47

¹⁹⁴ Ebd., 65

¹⁹⁵ I. Frenzel 1991, 54

nicht abzuleiten; erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums.¹⁹⁶

Nietzsche unterscheidet ferner zwischen dem „subjektiven“ und dem „objektiven“ Künstler, wobei er den subjektiven „nur als schlechten Künstler“ kennt, „[...] in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjektiven, Erlösung vom ‚Ich‘ und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens“¹⁹⁷ fordert und bei Fehlen von Objektivität die Möglichkeit der „geringste[n] wahrhaft künstlerische[n] Erzeugung“¹⁹⁸ ausschließt. Auch im Schaffen Leverkühns herrscht kalte Objektivität, das Allgemeine. Diese Abkehr von Individualität in seiner Musik steht „[...] in eigentümlicher Korrespondenz, im Verhältnis geistiger Entsprechung [...]“ (493) zur politischen Ideologie der damaligen Zeit, die den Einzelnen zugunsten der Masse¹⁹⁹ negierte. Kann spricht von den „[...] präfaschistischen Tendenzen des in politikferner Einsamkeit entstandenen Werks.“²⁰⁰ Paradoxerweise besteht neben der Abkehr von Individualität auf der Ebene des künstlerischen Produkts eine Individualisierung höchsten Grades auf der Ebene des schaffenden Künstlers selbst: Adrian will auf keinen Fall mit anderen vergleichbar sein; beansprucht Absolutheit. Er ist ein Individualist im Sinne Nietzsches, über dessen Begriff von Individualismus Thomas Mann schreibt: „Das ist sein Individualismus: ein ästhetischer Genie- und Heroenkult [...]“²⁰¹

Der Gedanke, dass das Ich überwunden werden muss, bildet bekannterweise eine zentrale Aussage des *Also sprach Zarathustra*. Nietzsche entwirft hier ein Konzept des Übermenschen für den Künstler!²⁰² Adrian wird dank seiner, ihm zum Pakt mit dem Teufel verhelfenden, Krankheit zum Übermenschen im Sinne Nietzsches: „Ich lehre euch den Übermenschen. Der

¹⁹⁶ F. Nietzsche 1964, 138. Dementsprechend fordert Adrian: „Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden.“ (243) Und er lobt den Wert „[...] einer Zeit der zerstörten Konventionen und der Auflösung aller objektiven Verbindlichkeiten [...]“ (255) Ein wichtiger Grund für Adrians Streben nach einer neuen Kunst liegt in der Langeweile, die er gegenüber der traditionellen empfindet (vgl. S. 176, 182, 222, 278). Kierkegaard bestimmt die Langeweile als Element des Dämonischen (vgl. BA, 145 f.).

¹⁹⁷ F. Nietzsche 1964, 66

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ An dieser Stelle sei bemerkt, dass Kierkegaard - der „Vorläufer des Existentialismus“ (K. P. Liessmann 2002, 7) - die Ideologie der Masse stark anprangert und das Subjekt über diese setzt als einzige Instanz der Wahrheit. In den *Schriften über sich selbst* schreibt er: „Die Menge ist die Unwahrheit.“ (S. Kierkegaard: *Schriften über sich selbst*, 99) Auch im DF ist diese Vorstellung zu finden (vgl. S. 50).

²⁰⁰ I. Kann 1992, 122

²⁰¹ Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 347. Vgl. hierzu auch S. 50 und Fußnote 166 in der vorl. Arbeit.

²⁰² Eine vordergründig auf die Kunst zielende Deutung der im *Zarathustra* entworfenen Vorstellungen erhellt das Werk Nietzsches und straft dessen missbräuchliche, in sozial-psychologischer Hinsicht betriebene Auslegung durch die Nationalsozialisten sowie einseitige Interpretationen Lügen. Nietzsches Neuerungsgedanken zielen in erster Linie auf die Kunst – eine solche Hypothese macht nicht nur Sinn, sondern ist auch nachweisbar in des Philosophen Werk. So lesen wir im *Ecce Homo*: „Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; - sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Vorausbedingung dazu.“ (F. Nietzsche: *Ecce Homo*, 86)

Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden.“²⁰³
Adrian Leverkühn folgt dieser Aufforderung²⁰⁴ und hat alle Konsequenzen zu tragen:

Bei dem heroischen Drange des Einzelnen ins Allgemeine, bei dem Versuche, über den Bann der Individuation hinauszuschreiten und das *Eine* Weltwesen selbst sein zu wollen, erleidet er an sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch, d. h. er frevelt und leidet.²⁰⁵

Für Adrian, das Symbol „der deutschen Welteinsamkeit“²⁰⁶, besteht die natürliche Folge dieser Überwindung in der Vereinsamung, die zwar aus freiem Entschluss erfolgt, deren Notwendigkeit hingegen keine andere Wahl zulässt. Adrians innere, emotionale Distanz²⁰⁷ zu seinen Mitmenschen manifestiert sich äußerlich nicht nur in seiner Gestik²⁰⁸ und Mimik, sondern vollzieht sich auch auf ganz konkrete Art und Weise zu dem Zeitpunkt, an dem er sich auch geographisch gänzlich zurückzieht (339 ff.). Als Phänomen der dämonischen Verslossenheit, wie sie Kierkegaard entwirft, erweist sich also Adrians Angst vor menschlicher Nähe, sei es nun auf sprachlicher Ebene, indem er seinen Mitmenschen das Du verwehrt oder aber auf physischer Ebene, indem er vor Berührung zurückschreckt: „Die Angst [vor dem Guten] zeigt sich deshalb auch am deutlichsten im Augenblick der Berührung.“²⁰⁹

²⁰³ F. Nietzsche 1982, 14

²⁰⁴ Nicht nur in der Kunst überwindet Adrian die natürlichen geistigen Grenzen, sondern auch in der Tiefsee und im Weltall macht er „[...] Erfahrungen in den Gebieten des ungeheuerlich Außermenschlichen [...]“ (360) und sprengt hiermit auch von der Natur vorgegebene physische Grenzen.

²⁰⁵ F. Nietzsche 1964, 96

²⁰⁶ Th. Mann: EDF, 194. An zahlreichen Stellen wird im DF die „Weltscheu“ (178) Adrians hervorgehoben (vgl. S. 295, 519, 544, 549).

²⁰⁷ Die Kälte ist ein Attribut Adrians. Er selbst schreibt in seinem Brief an Kretzschmar: „[...] ich bin ein schlechter Kerl, denn ich habe keine Wärme.“ (175, vgl. auch S. 57, 262) „Die allgemeine Kälte seines Charakters [...]“ (57) verbindet ihn mit dem Teufel, der einen „Froststrom“ (309) ausstrahlt. Und das Liebesverbot des Teufels zielt auf diese Kälte: „Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein.“ (334) Zeitblom gibt immer wieder Beispiele für Adrians innere Distanziertheit, dafür, „[...] wie wenig er einen an sich heranließ und wie unüberschreitbare Grenzen bei ihm der Vertraulichkeit gesetzt waren.“ (126) Es sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass Adrian trotz der in seiner Person und seinem Werk herrschenden Kälte ein ‚menschliches‘ Kunstideal vertritt. Er möchte „[...] eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf du und du.“ (430)

²⁰⁸ Adrian vermeidet Berührung und vermeidet Gestik, die dazu führen könnte. Zeitblom berichtet von einem vielsagenden Vorfall: „Einen Augenblick schien er versucht, mir die Hand zu drücken, stand aber ab davon.“ (254) Erst mit zunehmender Verzweiflung gegen Ende seines Lebens hin, überwindet Adrian etwas seine Angst vor Berührung (vgl. S. 599) und tritt aus der Sphäre des „Noli me tangere“ (297) heraus. Überhaupt verlangt es ihm nach „milderer, menschlicherer Lebensluft“ (576).

²⁰⁹ S. Kierkegaard: BA, 148

Adrian scheint dem Aufruf Nietzsches zu folgen: „Fliehe in die Einsamkeit! Du lebst den Kleinen und Erbärmlichen zu nahe.“²¹⁰ Die Vereinsamung hat für Adrian schwerwiegende Folgen einerseits auf sozialer Ebene und andererseits hinsichtlich der subjektiven Wahrnehmung der Welt und deren Verarbeitung: Die Welt wird für ihn zu einer „Welt als Wille und Vorstellung“: Da die Welt nur in seiner Vorstellung existiert und er an ihr nicht mehr richtig teilnimmt, versinkt er in seinem selbstgeschaffenen Reich der Illusionen in höchste Verinnerlichung, so dass er nunmehr im Schein lebt. In seiner Isolation unternimmt er keinen Versuch mehr, um einen objektiven Zugang zu seiner Umgebung zu finden. Davon zeugt bspw. der Auftrag an Schwerdtfeger, für ihn um die Hand Marie Godeaus anzuhalten (578 ff.). In der Einsamkeit wird Adrian zum eigenen Gegenspieler. Laut Nietzsche ist Vereinsamung unabdingbare Voraussetzung für das wahre künstlerische Schaffen. So ist im Kapitel „Vom Wege des Schaffenden“ in seinem *Zarathustra* zu lesen:

Aber der schlimmste Feind, dem du begegnen kannst, wirst du immer dir selber sein; du selber lauerst dir auf in Höhlen und Wäldern. Einsamer, du gehst den Weg zu dir selber! Und an dir selber führt dein Weg vorbei, und an deinen sieben Teufeln! [...] Einsamer, du gehst den Weg des Liebenden: dich selber liebst du und deshalb verachtest du dich, wie nur Liebende verachten. [...] Mit meinen Tränen gehe in deine Vereinsamung, mein Bruder. Ich liebe den, der über sich selber hinaus schaffen will und so zugrunde geht.²¹¹

Diese innere Einstellung Adrians, die durch Distanz und Zurückschrecken vor Nähe und Kommunikation bestimmt ist, kommt auch in seiner Musik zum Ausdruck. Ordnung ist für Adrian das einzige Kriterium musikalischer Qualität.²¹² Kierkegaard schreibt zum Grad an Sinnlichkeit in Sprache und Musik: „Gerade dann ist die Sprache das vollkommene Medium,

²¹⁰ F. Nietzsche 1982, 55. Diesem Aufruf folgen sowohl Nietzsche selbst als auch Adrian – beide im Bewusstsein des eigenen Anders- und Auserwähltseins. Andere Stellen in Nietzsches Werk bestätigen dessen Überzeugtsein von der eigenen Persönlichkeit. So schreibt er im stark selbststilisierenden Schriftwerk *Ecce Homo*: „Das Mißverhältnis aber zwischen der Größe meiner Aufgabe und der *Kleinheit* meiner Zeitgenossen ist darin zum Ausdruck gekommen, daß man mich weder gehört, noch auch nur gesehn hat.“ (F. Nietzsche: *Ecce Homo*,1)

²¹¹ F. Nietzsche 1982, 67. Bohrer schreibt im Hinblick auf die beiden Phänomene Verslossenheit und Plötzlichkeit von einer Vorwegnahme durch den dänischen Denker: „Kierkegaard hat hier schon die beiden Aspekte der nihilistischen Erwartung Nietzsches kritisch vorweggenommen. Er begreift die Aufhebung der Kontinuität als eben das, als was sie sich in Nietzsches ästhetischer Apokalypse darstellt: als die Verschließung der Individualität gegen die übrigen Menschen in einem solipsistischen Akt und als die Absage gegen jede Gesetzmäßigkeit.“ (K. H. Bohrer 1981, 47)

²¹² Das Prinzip der Ordnung wird durch Adrian sogar zu einem göttlichen Prinzip erhoben: „Die Ordnung ist alles. Römer dreizehn: ‚Was von Gott ist, das ist geordnet.‘“ (62) Diese Beobachtung ist von Bedeutung für sein letztes Werk, in dem „[...] die Ordnung des Materials total wird [...]“ (643) und „[...] sein strengstes Werk, ein Werk äußerster Kalkulation“ (644) darstellt, das aber „zugleich rein expressiv“ (644) ist.

wenn alles Sinnliche darin negiert ist. So ist es auch mit der Musik [...].²¹³ Von Kindheit an ersetzt Adrian menschliche Liebe durch das sachgebundene Interesse²¹⁴ (97), und das verhindert, dass er jemals einen emotionalen Zugang zu seinen Mitmenschen finden kann. Prechtl-Fröhlich schreibt, dass „[...] der Künstler in seiner egozentrischen, allein dem Werk verpflichteten Lebensart durchaus schuldig wird an seinen Mitmenschen.“²¹⁵ Wir haben bereits erwähnt, was Adrians „unschuldig-geistig[es]“²¹⁶ Verhalten für Schwerdtfeger und Echo bedeutet. Versuchen wir, das mit dem Begriff des Dämonischen bei Kierkegaard in Verbindung zu setzen, so kommen wir zu folgendem Ergebnis: Durch die Unfreiheit, in die sich der im Sinne Kierkegaards dämonische Adrian begibt, wird er auch unverantwortlich: „Der dämonische Entschluss ist, ethisch gesehen, ein Schritt in die Verantwortungslosigkeit.“²¹⁷ Laut Kierkegaard ist das Ethische durch die Notwendigkeit der Wahl bestimmt; es gibt eben nur ein ‚Entweder-Oder‘: „Überhaupt ist das Wählen ein eigentlicher und stringenter Ausdruck für das Ethische.“²¹⁸ Adrian wählt also die Verslossenheit, Verzweiflung und hiermit die Sünde.²¹⁹ Der Mensch ist aber nun mal in seiner von dualistischen Prinzipien beherrschten Existenz stets auch mit dem Bösen konfrontiert. Hoffmann resümiert hieraus, dass der richtige Umgang mit dem Bösen den Ausgang des Konflikts bestimme und den Durchbruch ermögliche: „Der Umschlag erfolgt nicht dadurch, dass man dem Bösen widersteht, sondern indem der Mensch wie Adrian Leverkühn es auf sich nimmt, es durchleidet und durchsteht.“²²⁰ So lebt auch Adrian in der „[...] Überzeugung, daß er mehr oder weniger allein, aus eigener Kraft und Natur mit dem Übel fertig werden müsse.“ (459) Gibt es tatsächlich einen Weg aus der Verzweiflung? Die folgenden Kapitel gehen dieser Frage nach.

²¹³ S. Kierkegaard: EO, 82

²¹⁴ Dadurch, dass bei Adrian das Interesse zum Motor aller Bestrebungen wird, widerlegt Thomas Mann nach Ansicht Hans Meyers die Faustgestalt Goethes. Manns Faust wirke „[...] wie eine einzige Zurücknahme von Goethes Faust.“ (H. Mayer 1984, 286) Denn: „Leverkühn sucht nicht Erkenntnis wie der Magister und Doktor unserer klassischen Dichtung, sondern Zeitvertreib. Sein Motiv ist nicht leidenschaftliche Liebe zur Wahrheit, sondern ‚Interesse‘ in einer weitgehend unverbindlichen Art.“ (ebd.)

²¹⁵ U. Prechtl-Fröhlich 2001, 195

²¹⁶ Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 358. Thomas Mann verwendet diesen Begriff auf die Beziehung Nietzsches zum Faschismus: „[...] politikfern im Grunde und unschuldig-geistig, hat er [...] den heraufsteigenden Imperialismus vorempfunden und die faschistische Epoche des Abendlandes [...] als zitternde Nadel angekündigt.“ (ebd., 358 f.)

²¹⁷ J. Cattepoel 1992, 104.

²¹⁸ S. Kierkegaard: EO, 715

²¹⁹ Zur Gleichsetzung von Verzweiflung und Sünde vgl. S. Kierkegaard: KT, 73 ff.

²²⁰ F. Hoffmann 1975, 198 f. Hoffmann führt etwas später die Vorstellung vom Dualismus zwischen Gut und Böse – und die Notwendigkeit, dass sich der Mensch diesem Konflikt stellen muss und ihn bestehen muss – „[...] auf ein typisch protestantisches Weltverständnis zurück, dem alles Irdische vom Wurm des Bösen angefressen scheint.“ Und er fährt fort: „Adrian Leverkühn studierte nicht von ungefähr protestantische Theologie in Luthers ureigenem halleschen Wirkungsbereich.“ (ebd., 201)

5.2.3 *Das Plötzliche*

Der dämonische Mensch verschließt und verbirgt sich also vor der Welt. Es gibt aber in der Vorstellung Kierkegaards Momente, in denen sich das Wesen eines solchen Menschen plötzlich offenbart - und zwar ohne dass der Betreffende das möchte. Lesen wir zum Thema der plötzlichen Offenbarung in *Der Begriff Angst*:

Das Dämonische ist die Unfreiheit, die sich verschließen möchte. Das ist und bleibt indessen eine Unmöglichkeit, sie behält immer ein Verhältnis [...]. das Dämonische ist *das Verschlussene und das unfreiwillig Offenbare*. [...] Das Dämonische schließt sich nicht mit etwas ein, sondern schließt sich selber ein; und darin liegt das Tiefsinnige am Dasein, daß die Unfreiheit gerade sich selbst zum Gefangenen macht. Die Freiheit ist etwas ständig Kommunizierendes [...], die Unfreiheit wird immer verschlossener und will die Kommunikation nicht.²²¹

Wir haben es hier mit einem echten Dilemma zu tun: „[...] der Dämonische schließt sich aktiv ein und ist dann zugleich passiv seiner eignen Verschlusseneheit ausgeliefert.“²²² Auch in Adrians „[...] kühle[r] und rätselhaft in sich verschlossene[r] Existenz“²²³ (417) kommen zahlreiche Momente einer solchen Offenbarung vor. Zeitblom schreibt über den Freund, dessen Religiosität sich soeben herausgestellt hat:

Bei ihm mußte alles sich erst „herausstellen“²²⁴, bei allem mußte man ihn betreffen, überraschen, ertappen, ihm hinter die Briefe kommen, - und dann errötete er, während man selbst sich hätte vor den Kopf schlagen mögen, weil man das nicht längst gesehen. (62)

Ein wichtiges, mit der Verschlusseneheit Adrians einhergehendes Phänomen ist dessen Schweigen. Bezeichnend ist hierfür, dass er seine Zuflucht und „Lebensordnung“ (343) bei den Schweigestills²²⁵ sucht – und dies nachdem er seine Entschlüsse „stillschweigend“ (339)

²²¹ S. Kierkegaard: BA, 135 f. (Hervorhebungen in der zitierten Ausgabe)

²²² J. Cattepoel 1992, 103

²²³ Adrians Verschlusseneheit wird verstärkt durch die Dunkelheit, in die er sich mehr und mehr flüchtet (vgl. S. 454, 456). Die Lichtempfindlichkeit wird auch bei Echo zu einem Merkmal der dämonischen Inbesitznahme werden (vgl. S. 624). Auch in der Bibel gilt die Flucht vor dem Licht als Zeichen des Bösen: „Jeder, der Böses tut, haßt das Licht und kommt nicht zum Licht, damit seine Taten nicht aufgedeckt werden.“ (Joh. 3,20)

²²⁴ Zeitblom unterstreicht die Eigenart dieser Momente des Offenbarwerdens mit Ausdrücken wie „Entlarvung“ (62) und „Als ich’s entdeckte [...]“ (62) Namentlich der Musikalität Adrians haftet der Beigeschmack des Verbotenen an, so dass Adrian errötet, wenn andere diese entdecken (vgl. ebd.). Im Munde des Onkels wird das Musizieren gar zu einer sündigen Tätigkeit. Er sagt zu Adrian: „Wende nicht Unschuld vor! Du musizierst ja.“ (64)

²²⁵ Frau Schweigestill erscheint gleichsam als Komplizin des Musikers. So bemerkt Saul Fitelberg treffenderweise: „Madame Schweigestill! Mais ça veut dire: ‚Je sais me taire. Silence, silence!‘“ (529)

getroffen hat. In seiner physischen und psychischen Isolation wird die Musik zum „Substitut seiner Sprachlosigkeit“²²⁶. Erst nach und nach findet die innere Befindlichkeit Adrians auch in der sprachlichen Artikulation einen Ausdruck und damit eine Erleichterung.²²⁷ Nach Kierkegaards Ansicht nämlich hat das Wort eine „erlösende Macht“²²⁸: „[...] denn selbst alle Verzweiflung und aller Schrecken des Bösen, in einem Wort zusammengefaßt, ist dennoch nicht so fürchterlich, wie das Schweigen es ist.“²²⁹ An anderer Stelle schreibt Kierkegaard: „Wenn die Freiheit nun die Verslossenheit berührt, so wird ihr angst. [...] Das Verslossene ist eben das Stumme; die Sprache, das Wort ist eben das Erlösende, das von der leeren Abstraktion des Verslossenen Erlösende.“²³⁰ Die Vermutung liegt nahe, dass Adrian aus diesem Grunde die Versammlung einberuft, um endlich zur Sprache zu bringen, was er in seiner Abgeschiedenheit von der Welt erlebt und unter welchen Umständen er seine Werke erschaffen hat.²³¹ Kierkegaard schreibt ferner: „Kein Mensch, der ein böses Gewissen hat, kann Schweigen ertragen.“²³² Tatsächlich findet Leverkühn durch diese bekennende Rede eine Erleichterung.²³³ Genauso wie sich in seinem Lebenswerk „Dr. Fausti Weheklag“ der „[...] dialektische Prozeß, durch welchen auf der Entwicklungsstufe, die dieses Werk einnimmt, der Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit, sich vollzieht [...]“ (641), so vollzieht sich auch in Adrians Leben der Schritt zur Offenbarung. Und die Offenbarung ist laut Kierkegaard das Gute: „[...] was bedeutet dann das Gute [...]? Es bedeutet die Offenbarung. [...] die Offenbarung ist der erste Ausdruck der Befreiung.“²³⁴

Beziehen wir diese These auf den *Doktor Faustus*, so öffnet sich das weite Feld um Sünde und Gnade, mit dem wir uns in Kürze eingehender beschäftigen werden.

²²⁶ H.-J. Sandberg 1978, 270

²²⁷ Auffallend ist hierbei, dass die Versprachlichung sich auch in seinem musikalischen Schaffen vollzieht: Zeitblom stellt eine „[...] Tendenz zu Vermählung mit dem Wort, zur vokalen Artikuliertheit [...]“ (216) fest.

²²⁸ S. Kierkegaard: BA, 144

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd., 136

²³¹ Zeitblom sieht „[...] das triebhafte Verlangen, wenn nicht nach Beistand, so doch nach mitmenschlichem Beisein [...]“ (648) als Grund für diese „Oratio Fausti ad Studiosos“ (643), die er beschreibt als „[...] Bekenntnis und Wahrheit, die zu vernehmen ein Mensch in letzter Seelennot seine Mitmenschen zusammengerufen hatte [...].“ (657)

²³² S. Kierkegaard: BA, 137

²³³ Der Teufel scheint jedoch die Erleichterung verhindern zu wollen, indem er Adrian das Sprechen erschwert (vgl. S. 637, 653). Auch an anderer Stelle kommt das entlastende Potential der Sprache zum Ausdruck: Zeitblom vermutet, dass Adrian den Brief, den er nach seinem Erlebnis im Bordell an ihn schreibt, „[...] zur Entlastung von einem erschütternden Eindruck [...]“ (194) verfasst. Durch die Bitte Adrians um Vernichtung des Briefes fühlt er sich in seiner Annahme bestätigt (ebd.).

²³⁴ S. Kierkegaard: BA, 138 f.

Das Motiv des „unfreiwillig Offenbaren“ finden wir in erstaunlich zustimmender Art und Weise auch in anderen Lebensbereichen Adrians. Außer von seinem Lachen²³⁵ und seinem Lächeln erzählt uns Zeitblom an mehreren Stellen von dem geheimnisumwitterten Blick seines Freundes.²³⁶ Zum ersten Mal fällt ihm dieser Blick kurze Zeit nach Adrians Begegnung mit Esmeralda auf:

[...] ich einem Blick seiner Augen begegnete, den ich früher nicht an ihm gekannt hatte [...]. Dieser Blick, der ihm nun eigentümlich blieb, wenn man ihn auch nicht oft, nur von Zeit zu Zeit und manchmal ohne jeden besonderen Anlaß zu erfahren hatte, war in der Tat etwas Neues: stumm, verschleiert, distanzierend bis zum Beleidigenden, endete er mit einem nicht unfreundlichen, aber doch spöttischen²³⁷ Lächeln des verschlossenen Mundes und jenem sich Abwenden, das nun wieder zu den altvertrauten Bewegungen gehörte. (217 f.)

Einige Zeit nach dieser Beobachtung schreibt der aufmerksame Zeitblom von diesem für ihn inzwischen zur Gewohnheit gewordenen Blick: „[...] den Blick, den ich seit Jahr und Tag an

²³⁵ Im DF beschreibt Zeitblom das Lachen des Kindes Adrian folgendermaßen: „Es war ein leises Ausstoßen der Luft durch Mund und Nase bei gleichzeitigem Zurückwerfen des Kopfes, knapp, kühl, ja geringschätzig [...].“ (41) In der *Entstehung* erzählt Thomas Mann, wie Franz Werfel das Lachen Adrians, wie es in den ersten Kapiteln beschrieben wird, rezipiert: „[...] ich vergesse nicht, wie betroffen, oder soll ich sagen: ahnungsvoll beunruhigt, er sich zeigte durch Adrians Lachen, in dem er augenscheinlich sofort etwas nicht Geheueres, Religiös-Dämonisches spürte [...].“ (EDF, 224) Diese Reaktion teilen wir Leser. Auf das dämonische Lachen wird im Roman selbst in einer kleinen Binnenerzählung von Cham angespielt, über den gesagt werde, dass er „[...] der einzige Mensch gewesen sei, der bei seiner Geburt gelacht habe, was nur mit Hilfe des Teufels habe geschehen können.“ (118) An anderen Stellen ist von „Pandämonium des Lachens“ (501) und von „Höllengelächter“ (501, 642) die Rede.

²³⁶ Von der Verhaltensforschung wissen wir, dass der Blickkontakt und das Lächeln sehr wichtige Aspekte zwischenmenschlicher Kommunikation sind. Ganz bewusst konzentriert sich Thomas Mann bei der Charakterisierung seines Protagonisten auf diese beiden Ausdrucksweisen. Im Tagebucheintrag vom 19. 8. 1944 schreibt er über Adrians Augen, die gleichsam zum Schlüssel seines Wesens werden: „Ablehnung der Beschreibung seiner Person bis auf die Augen. Eine rein geistige Gestalt von gleichwohl eigentümlicher Anziehungskraft.“ (90) Bei Adrian sind eben diese beiden vielsagenden mimischen Elemente des Schauens und Lachens anders geartet als bei seinen Mitmenschen, weshalb sich letztere fürchten. So sagt Zeitblom über das Lachen seines Freundes: „[...] immer habe ich Adrians Neigung zum Lachen gefürchtet [...]“ (501) Der Blick kann sogar tödlich wirken, davon ist Adrian in Zusammenhang mit Echos Tod überzeugt: „[...] so bracht Er es um ohn Erbarmen und bedient sich dazu meiner eigenen Augen. [...] wenn eine Seele heftig zur Schlechtigkeit bewegt worden, so ist ihr Blick giftig [...]“ (660, vgl. auch S. 150)

²³⁷ Kierkegaard schreibt über den Spott: „Der höchste scheinbar freieste Ausdruck des Unglaubens ist der Spott. Aber dem Spott fehlt gerade die Gewißheit, deshalb spottet er.“ (BA, 154) Zeitblom deutet Adrians Hang zum Lachen, passend zu Kierkegaards These, als einen Fluchtversuch: „Seine Lachlust schien vielmehr eine Art von Zuflucht [...]“ (117) Und auch Trotz rufe Lachen hervor: Der Teufel belehrt, dass „[...] wers von Natur mit dem Versucher zu tun hat, immer mit den Gefühlen der Leute auf konträrem Fuße steht und immer versucht ist, zu lachen, wenn sie weinen, und zu weinen, wenn sie lachen.“ (316) Das Lachen drückt sicherlich auch Adrians Hochmut und Überheblichkeit aus: In Nietzsches Philosophie stellt das Lachen eine Eigenheit des Übermenschen dar: „Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, *lernt* mir – lachen!“ (F. Nietzsche 1982, 299)

ihm kannte, den verschleierte, kalten und sinnend entfernten, dem das lächelnde Sichabwenden folgte.“²³⁸ (272)

Die Ähnlichkeit zwischen den Beobachtungen, die wir bislang zum Plötzlichen im Wesen Adrians gemachten haben, und dem folgenden Textausschnitt in *Der Begriff Angst* ist frappierend:

Die Offenbarung kann sich in Worten kundtun, wobei der Unglückliche am Ende jedem sein verborgenes Geheimnis aufnötigt. Sie kann sich in Mienen, in Blicken kundtun; denn es gibt Blicke, durch die der Mensch unfreiwillig das Verborgene offenbart.²³⁹

Die Augen, von denen wir behaupten, sie seien die Fenster zur menschlichen Seele, offenbaren bei Adrian in der Tat immer mehr sein Inneres.²⁴⁰ Ihr Ausdruck wird gegen Ende gleichermaßen zum Spiegel seiner Seele: Zeitblom beschreibt Augen, „[...] deren Lidspalte sich nun aber weiter, fast übertrieben weit geöffnet hatte, sodaß man über der Regenbogenhaut einen Streifen der weißen Augenhaut sah. Dies konnte etwas Drohendes haben [...].“ (638) Es tritt hinzu eine Starrheit, die in der immer gleich bleibenden Größe der Pupillen ihren Grund hat. Besonders erschreckend ist aber die Beobachtung Zeitbloms, dass Adrian die Gewohnheit angenommen hat, „in gewissen Augenblicken, beim Nachdenken etwa, die Augäpfel rasch hin und her – und zwar ziemlich weit nach beiden Seiten – zu bewegen, also, wie man sagt, die Augen zu ‚rollen‘, wovon man sich denken konnte, daß es manche Leute erschrecken würde.“ (638)

Das Verhältnis von Verborgenen und Offenbarem wird in einer anderen Schrift Kierkegaards, in *Furcht und Zittern*, mit der Opposition von Ästhetik und Ethik in Verbindung gebracht: „Die Ästhetik forderte also Verborgenenheit und belohnte sie. Die Ethik

²³⁸ Dieses gestisch-mimische Erscheinungsbild wird zu einer stereotypen Gegebenheit in Adrians Wesen. So heißt es auch im 30. Kapitel: „Der Blick, den er auf mich richtete, war *der* Blick, der bewußte, der mich unglücklich machte, beinahe gleichviel, ob ich es war oder ein anderer, dem er zustieß: stumm, verschleiert, kalt distanziert bis zum Kränkenden, und es folgte das Lächeln darauf, bei verschlossenem Mund und spöttisch zuckenden Nasenflügeln, - und das Sich abwenden.“ (413) Am Schluss seines Lebens hat Adrian einen „[...] ernstesten, bis zur Drohung forschenden Blick [...]“ (671).

²³⁹ S. Kierkegaard: BA, 141. Im *Entweder-Oder* schreibt Kierkegaard über Neros Blick: „[...] sein Auge so finster, dass niemand seinen Anblick erträgt, sein Blick so flammend, dass er ängstigt, denn hinter dem Auge liegt die Seele wie eine Finsternis. [...] die ganze Welt erbebt davor, und doch ist das innerste Wesen dieses Menschen Angst. [...] Nero besitzt sich selber nicht [...].“ (EO, 739)

²⁴⁰ Auch beim kleinen Nepomuk Schneidewein (Echo) äußert sich die Inbesitznahme durch den Teufel zunächst in den Augen: Er entwickelt eine „Neigung zum Schielen“, die immer stärker wird und zusammen mit dem „Zähneknirschen“ schließlich den „Eindruck von Besessenheit“ vermittelt (626 f.).

forderte Offenbarung und strafte die Verborgenheit.²⁴¹ Und im Kapitel „Ästhetisches-Ethisches“ von *Entweder–Oder* schreibt Kierkegaard: „Übrigens wirkt das Böse vielleicht nie verführerischer, als wenn es solchermaßen unter ästhetischen Bestimmungen auftritt [...]“²⁴² Adrians Kunst hört mit seiner Offenbarung anlässlich seines ‚Symposions‘ auf. Seine ästhetische Schaffenszeit bricht ab, denn: „Es gibt zuletzt nur zwei Gesinnungen und innere Haltungen: die ästhetische und die moralistische [...]“²⁴³ Der ehemals äußerst aktive Tonsetzer fällt zurück auf die Stufe eines „hilflose[n], unmündige[n] Kinde[s]“²⁴⁴ (666). Die Kindheit aber gilt als der Lebensabschnitt der Unschuld, denn Unschuld ist Unwissenheit. Die Seele des Kindes ruht in sich selbst. Um es philosophisch auszudrücken: Das Kind ist rein ethisch und kennt noch nicht die Prinzipien der bewusst erlebten Ästhetik. Dahingehend weist das Leben Adrians die zeitlich-existentielle Bestimmung des Ästhetischen und des Ethischen gemäß Kierkegaard auf: „[...] das Ästhetische in einem Menschen ist das, wodurch er unmittelbar ist, was er ist; das Ethische ist das, wodurch er wird, was er wird.“²⁴⁵

5.2.4 Die Dämonie der Musik und die Paradoxie des Glaubens

Kierkegaards berühmtestes Werk, das *Entweder-Oder*, beinhaltet einen Essay, der den Rahmen für das Teufelsgespräch im *Doktor Faustus* bildet.²⁴⁶ In diesem Essay, der den Titel „Das Musikalisch-Erotische“ trägt, stellt Kierkegaard Mozarts „Don Juan“ – dem er den Vorrang gibt vor allen anderen Werken des Komponisten – der Idee des Faust gegenüber:

„*Don Juan*²⁴⁷ ist somit der Ausdruck des Dämonischen, das als das Sinnliche bestimmt ist, *Faust* ist der Ausdruck des Dämonischen, das bestimmt ist als jenes Geistige, welches der

²⁴¹ S. Kierkegaard: FZ, 80

²⁴² S. Kierkegaard: EO, 786. An früherer Stelle schreibt Kierkegaard, dass „[...] jede ästhetische Lebensanschauung Verzweiflung ist [...]“ (EO, 746)

²⁴³ Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 363. Die Musik ist eine ästhetische Angelegenheit. In der Philosophie Schopenhauers genießt die Musik eine Sonderstellung unter den Künsten: Sie stellt den unvermittelten Ausdruck der Wesen der Dinge dar, weil sie befreit ist von Raum, Zeit, und Kausalität. In ihr kommt das Leben, das eine Illusion ist, zum Vorschein. Thomas Mann Erläuterungen mögen dies verdeutlichen: „[...] daß nur als ästhetisches Phänomen das Leben zu rechtfertigen ist. das Leben ist Kunst und Schein, nichts weiter, und darum steht höher als die Wahrheit (die eine Angelegenheit der Moral ist) die Weisheit (als Sache der Kultur und des Lebens) [...]“ (Th. Mann, in: F. Nietzsche 1982, 343) Zum Thema Ästhetisches-Ethisches vgl. DF 385, 390.

²⁴⁴ Wienand behauptet sogar, dass Adrian „[...] erst nach seinem geistigen Zusammenbruch [...]“ zum Kind werde, was er in seiner biographischen Kindheit nicht gewesen sei. (W. Wienand 2001, 328) Die durch Zeitblom erwähnten Attitüden des Kindes Adrian untermauern in der Tat diese These.

²⁴⁵ S. Kierkegaard: EO, 729

²⁴⁶ Adrian berichtet: „Saß allein hier im Saal [...] bei meiner Lampe und las Kierkegaard über Mozarts Don Juan.“ (300) Und nach dem Teufelsgespräch heißt es: „Saß ich doch im Sommeranzug bei meiner Lampe, auf den Knien das Buch des Christen!“ (335) Auf intertextueller Ebene hat die Don Giovanni-Figur eine symbolische Bedeutung: Auch dieser lässt sich auf dämonische Mächte ein und erleidet die Höllenfahrt.

²⁴⁷ Kierkegaard unterscheidet vier Wirkungsbereiche der Dämonie: die Erotik, die Kunst (wobei er sich hier auf die Dichtkunst konzentriert, vgl. Fußnote 164), die Religion und die Politik. Gemeinsam ist allen vier Bereichen, dass ihre Vertreter nach Macht über andere Menschen sinnen. „Don Juan“ gehört zu den Gestalten von erotischer

christliche Geist ausschließt [...].²⁴⁸ Damit eröffnet sich uns eine Kategorie, deren Berücksichtigung für das Verständnis Adrian Leverkühns als eine dämonische Persönlichkeit unerlässlich ist: die Kategorie des Geistigen.²⁴⁹ Adrian ist als „eine rein geistige Gestalt“²⁵⁰ bestimmt. Das sinnliche Erlebnis in der „Lusthöhle“ (192) hat eine solch nachhaltige und fatale Auswirkung auf ihn, weil „[...] die stolzeste Geistigkeit dem tierischen, dem nackten Triebe am allerunvermitteltsten gegenübersteht [...].“ (199)²⁵¹ Denn eben das, was das Sinnliche ausschließt, ist umso mehr für dessen überwältigende Kraft empfänglich.²⁵² Kierkegaard erklärt in diesem Sinne das Christentum als eigentlichen Ursprungsort des Sinnlichen:

Die Behauptung, das Christentum habe die Sinnlichkeit in die Welt gebracht, scheint recht kühn und frisch gewagt. [...] Da das Sinnliche überhaupt das ist, was negiert werden soll, so kommt es erst recht zum Vorschein [...]. Als Prinzip, als Kraft, als System an sich ist die Sinnlichkeit erst durch das Christentum gesetzt [...].

Dämonie. Außer ihm, der durch Sinnlichkeit bestimmt ist, sind als weitere Vertreter erotischer Dämonie zu nennen: „Johannes der Verführer“ (EO) verkörpert die ästhetische Reflexion und findet sein Medium in der Literatur, worin er sein Intellekt und seine Phantasie ausdrücken kann: J. führt ein Tagebuch. Der „Modehändler“ (ST) erreicht seine Ziele durch das Appellieren an die Eitelkeit seiner Opfer; der „Junge Mensch“ (WH) sieht seine Geliebte als Muse und wird als Dichter immer verschlossener; „Quidam“ (ST) schließlich erkennt durch Reflexion über die Ehe seine religiöse Verslossenheit. (Auf Quidams Dämonie mit religiösem Inhalt – die „Dämonie in Richtung auf das Religiöse“ – geht Kierkegaard am Schluss von ST ein. Außerdem setzt er sich in BA (im Kapitel „Die Angst vor dem Guten“) mit den verschiedenen Formen religiös erscheinender Dämonie auseinander. Hier nennt er den Abergläubischen, den Orthodoxen, den spottenden Freidenker, den religiösen Spekulant und den Frömmeler.) Vgl. zu all diesen Präzisierungen: J. Cattepoel 1992, 121-148.

Nennenswert ist, dass bei den zwei letzten Gestalten dämonischer Dämonie – die Geschichten beider stellen eine Variation des autobiographischen Themas der aufgelösten Verlobung dar – der jeweilige Beobachter sich auf die Dämonie zubewegt: Bei dem „Jungen Menschen“ ist dies „Constantin Constantinus“ und bei „Quidam“ ein gewisser „Frater Taciturnus“. Interessant ist diese Konstellation insoweit, als dass eine Parallele zum Verhältnis zwischen Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom vorliegt: „Aus dem ursprünglichen Nur-Beobachter wird im Laufe der Erzählung einer, der gelassen zusieht, wie sich ein Freund in immer gefährlichere und schließlich ausweglose Verstrickungen verliert.“ (J. Cattepoel 1992, 145) Zwar sieht Zeitblom der Entwicklung seines Freundes zum Dämonischen hin nicht gelassen zu, doch er nimmt alles für den Anspruch der Kunst hin (vgl. Fußnoten 16 und 95 in der vorl. Arbeit).

²⁴⁸ S. Kierkegaard: EO, 109 (Hervorhebungen in der zitierten Ausgabe) Deshalb verführt Don Juan tausendunddrei Frauen, Faust aber nur eine.

²⁴⁹ Auch Tillich meint: „Das Dämonische kommt zur Erfüllung im Geist. [...] In der geistigen Persönlichkeit kommt das Dämonische zur Erfüllung, und darum ist die geistige Persönlichkeit das vornehmste Objekt der dämonischen Zerstörung. [...] Dämonie ist nicht Rückfall auf die vorgeistige Seinsstufe. Der Geist bleibt Geist.“ (P. Tillich 1926, 12 f.) Als genaueren Ursprungsort des Dämonischen bestimmt Tillich das Unbewusste (vgl. ebd., 15).

²⁵⁰ Th. Mann: *Tagebücher*, 90. Eintragung vom 19. 8. 1944. Sosehr schließt Adrians Wesen Sinnlichkeit aus, dass Zeitblom, ihn als „Engel“ bezeichnet, der nicht über „diese Dinge“ – damit ist die Sexualität gemeint – sprechen sollte (197).

²⁵¹ Kierkegaard setzt die Erotik mit der Dämonie in Beziehung, weil die Seele (er selbst gebraucht das Wort „Geist“) hierbei gleichsam suspendiert werde: „Weil der Geist an der Kulmination des Erotischen nicht teilnehmen kann.“ (BA, 76)

²⁵² Dahin geht auch Nietzsches Warnung, wenn er belehrt: „Wem die Keuschheit schwerfällt, dem ist sie zu widerraten: daß sie nicht der Weg zu Hölle werde [...].“ (F. Nietzsche 1982, 58)

Christentum ist Geist [...]. Die Sinnlichkeit ist also zwar schon früher in der Welt gewesen, jedoch nicht geistig bestimmt.²⁵³

Die Seele als vermittelnde Instanz fehlt bei Adrian, denn „Naturen wie Adrian haben nicht viel ‚Seele‘“ (199). Worin besteht aber die vermittelnde Instanz der Seele? Zeitblom gibt die Antwort selbst: „Die Verschönerung, Verhüllung, Veredelung, von der ich sprach, ist das Werk der Seele, einer mittleren, vermittelnden und stark poetisch angehauchten Instanz, in der Geist und Trieb einander durchdringen und sich auf eine gewisse illusionäre Weise versöhnen [...]“²⁵⁴ (198) Darin liegt die „Wunderkraft des Seelischen“ (149). Diese Vorstellung von der Seele als Mittlerin zwischen zwei Welten erinnert an den platonischen Eros.²⁵⁵

Da Adrian alias Faust rein geistig bestimmt ist, erlangt auch seine Lektüre des Don Juan – Kapitels von Kierkegaards *Entweder-Oder* eine höchst bedeutungsvolle Dimension: Sein Interesse für Don Juan kann

[...] als Ausdruck eines elementaren Bedürfnisses verstanden werden: nämlich der Begierde nach Sinnlichkeit als eines Substituts für das Verlangen nach Seele. Don Juan als Verkörperung sinnlich bestimmter Dämonie bildet die „positive“ Ergänzung zu Adrians geistig bestimmter Dämonie.²⁵⁶

Hierin besteht zweifelsohne eine grundlegende Funktion der Don-Juan Lektüre Adrians. Im weiteren Verlauf von *Entweder-Oder* gelangt Kierkegaard zur folgenden Erkenntnis:

Denke ich mir nun das Sinnlich-Erotische als Prinzip, als Kraft, als Reich, bestimmt vom Geist, das heißt, so bestimmt, daß der Geist es ausschließt, denke ich es mir in einem einzigen Individuum konzentriert, so habe ich den Begriff sinnlich-erotischer Genialität. [...] In ihrer Unmittelbarkeit kann sie nur in der Musik ausgedrückt werden. [...] Damit zeigt sich die Bedeutung der Musik in ihrer vollen Gültigkeit, und zwar erweist sie sich in strengerem Sinne als eine christliche Kunst [...]. Mit anderen Worten, die Musik ist das Dämonische.²⁵⁷

²⁵³ S. Kierkegaard: EO, 74 f.

²⁵⁴ Auch die *Entstehung* erwähnt die Vorstellung der Seele als Vermittlerin: Mann spricht von Adrians „[...] Mangel an ‚Seele‘, dieser Vermittlungs- und Versöhnungsinstanz zwischen Geist und Trieb [...]“ (EDF, 236)

²⁵⁵ Vielleicht hat Roffmann diese Ähnlichkeit vor Augen, wenn sie schreibt: „Bei seinem [Adrians] Bordellbesuch fallen so zwangsläufig Sexus und Eros auseinander.“ (A. Roffmann 2003) Der Eros wird hier also als etwas Beseeltes aufgefasst, womit der Liebe der einseitig sündige Charakter genommen wird.

²⁵⁶ H.-J. Sandberg 1979, 101

²⁵⁷ S. Kierkegaard: EO, 78. An späterer Stelle steht zur dämonischen Eigenart der Musik: „Indem die Sinnlichkeit sich als das erweist, was ausgeschlossen werden soll, als das, womit der Geist nichts zu schaffen haben will, [...] nimmt das Sinnliche diese Gestalt an, ist es das Dämonische in ästhetischer Indifferenz.“ (ebd., 109) Im DF wird diese Kernaussage Kierkegaards über die Musik vom Teufel wiedergegeben: „[...] lasest du da vorhin in dem Buch des in die Ästhetik verliebten Christen? Der wußte Bescheid und verstand sich auf mein

Die Musik als geistiges Medium²⁵⁸ wirkt insofern sinnlich verführerisch, als dass sie Sinnlichkeit negiert. Die Musik negiert Sinnlichkeit insbesondere dadurch, dass sie eine Art Sprache ist: Im *Doktor Faustus* lesen wir: „Auch jene andere, vielleicht innigere, aber wundersam unartikulierte Sprache, diejenige der Töne (wenn man die Musik so bezeichnen darf), scheint mir nicht in die pädagogisch-humane Sphäre eingeschlossen [...].“ (14) Es ist hier das in der Psychologie beobachtete Prinzip zu erkennen, dass das, was verboten wird, umso anziehender wirkt. Deshalb sieht Kierkegaard in Don Juans „absolute[r] Musikalität“²⁵⁹ die Voraussetzung für dessen Vorgehen: „Er begehrt sinnlich, er verführt durch die dämonische Macht der Sinnlichkeit, er verführt alle.“²⁶⁰

Wir müssen uns an dieser Stelle näher mit dem Begriff der „sinnlich-erotische[n] Genialität“ auseinandersetzen. Hierzu ist es notwendig, den Begriff des Genies genauer zu beleuchten. Es wurde bereits erwähnt, dass sich Dämonie und Genie im Aspekt der Phantasie verbinden.²⁶¹ Ferner verhalten sich die beiden Bereiche laut Kierkegaard wie folgt zu einander: Während die Erotik ein Pfad zur Dämonie ist, stellt die schöpferische Kraft einen Pfad zum Genie dar. Nun gibt es also eine sinnlich-erotische Genialität. Genie ist laut Kierkegaard eine Existenzform, die in einem unmittelbaren Verhältnis zum Geist und zum Denken steht.²⁶² Das Genie sei „unmittelbarer Geist“²⁶³. Zudem erfahre sich das Genie dem Schicksal, dieser unpersönlichen Macht, unterlegen: „[...] je tiefer das Genie, desto tiefer entdeckt es das Schicksal.“²⁶⁴ Als Genie ist auch Adrian dem Schicksal unterworfen. Lediglich die Verwirklichung dieses Schicksals hätte er durch seine Entscheidung gegen den Beischlaf mit Esmeralda beeinflussen können. Doch gemäß der Prädestinationslehre verfügte er ja nicht frei

besonderes Verhältnis zu dieser schönen Kunst, - der allerchristlichsten Kunst, wie er findet, - mit negativem Vorzeichen natürlich, vom Christentum zwar eingesetzt und entwickelt, aber verneint und ausgeschlossen als dämonischer Bereich [...]. Eine hochtheologische Angelegenheit, die Musik – wie die Sünde es ist, wie ich es bin.“ (325)

²⁵⁸ Auch im DF wird die Musik mit dem Geist in Verbindung gebracht: „In der Tat sei sie die geistigste aller Künste, was sich schon daran erweise, daß Form und Inhalt in ihr, wie in keiner anderen, in einander verschlungen und schlechthin ein und dasselbe seien.“ (85) Das geistige Wesen der Musik zeigt sich zusätzlich im Streben nach „reiner Abstraktheit“ (85): „Vielleicht sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemüts, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden.“ (85) In diesem Sinne wird Adrian seine „Apocalipsis cum figuris“ niemals hören (vgl. S. 598). Adrian hatte über Johann Conrad Beißels Musik geurteilt: „Jedenfalls nicht sentimental [...] sondern streng gesetzmäßig, und das lob’ ich mir.“ (96)

²⁵⁹ S. Kierkegaard: EO, 123

²⁶⁰ S. Kierkegaard: EO, 123. In Manns Aufsatz *Deutschland und die Deutschen* lesen wir: „Die Musik ist dämonisches Gebiet, - Sören Kierkegaard, ein großer Christ, hat das am überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlich-enthusiastischen Aufsatz über Mozarts Don Juan. Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen.“ (S. 265)

²⁶¹ Vgl. hierzu S. 49 der vorl. Arbeit.

²⁶² Vgl. hierzu BA, 107.

²⁶³ S. Kierkegaard: BA, 108

²⁶⁴ Ebd.

über seine Entscheidungen. Wir sehen, unsere Überlegungen knüpfen an dieser Stelle an die Erkenntnisse, die wir im ersten Teil dieser Arbeit bei der Beschäftigung mit der Schicksalsthematik gewonnen habe.

Das Schicksal bedeutet laut Kierkegaard einerseits „Urkraft“²⁶⁵ und andererseits „Ohnmacht“²⁶⁶, denn es bestimmt das Genie in jeder Angelegenheit: „Das Genie vermag alles, und dennoch ist es von Geringfügigkeiten abhängig, die niemand begreift [...]“²⁶⁷ Auf dieser Grundlage, so können wir folgern, kann das Genie keinen direkten Zugang zur eigenen Person finden. Dies führt zur Verslossenheit, die, wie wir nun wissen, auch ein Wesenszug des Dämonischen ist. Selbstverständlich bleiben die Besonderheiten des Genies dessen sozialem Umfeld nicht verborgen; dem Genie wird mit Unverständnis aber auch Interesse begegnet. Genauso wie Zeitblom gegenüber Adrian zugleich „Entsetzen und Zärtlichkeit“ (10) empfindet und eine „erschrockene[n] Liebe“ (95) für den Freund fühlt.²⁶⁸ Zeitblom geht soweit, dass er sich im Streben nach Genie mit Adrian solidarisiert: „Der Ehrgeiz, den ich für ihn hegte, war absolut [...]“ (112)

Bezüglich des Genies ist außerdem zu beachten, dass Kierkegaard es auf eine innere Veranlagung zurückführt. Das Genie verdanke seine Kraft nicht der Erziehung oder der Selbstdisziplin: „[...] mit der Idee der Vorsehung wird kein Mensch geboren, und diejenigen, die meinen, man bekomme sie sukzessiv durch Erziehung, irren sich in hohem Grade [...]“²⁶⁹ Derselben Vorstellung begegnen wir im *Doktor Faustus*. So behauptet Zeitblom über das Geniale, dass „[...] an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat [...]“²⁷⁰ (9) Direktor Stoientin ermahnt Adrian zu Bescheidenheit: „Natürliche Verdienste sind Verdienste Gottes um uns, nicht unsere eigenen. Sein Widerpartner ist es, durch Hochmut zu Falle gekommen er selbst, der trachtet, es uns vergessen zu lassen.“²⁷¹ (116) Im *Doktor Faustus* wird die Gabe Gottes zu einem Fluch der Hölle. Der Umstand, dass Adrian „zu ‚etwas Höherem‘ berufen“ (45) ist, wird ihm zum

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ In der *Entstehung* schreibt Thomas Mann von denselben Gefühlen für Adrian: „[...] dass ich nie eine Imagination [...] geliebt hätte wie ihn. [...] Buchstäblich teilte ich die Empfindungen des guten Serenus für ihn, war sorgenvoll in ihn verliebt von seinen hochmütigen Schülertagen an, vernarrt in seine ‚Kälte‘, seine Lebensferne, seinen Mangel an ‚Seele‘, [...] in sein ‚Unmenschentum‘ und ‚verzweifelt Herz‘, seine Überzeugung, verdammt zu sein.“ (EDF, 237, vgl. hierzu Fußnoten 16 und 95)

²⁶⁹ S. Kierkegaard: BA, 108. Kierkegaard betont an dieser Stelle, dass er dennoch nicht „[...] die Bedeutung der Erziehung bestreiten will.“

²⁷⁰ Kurz darauf ist vom „[...] Genie und seine *jedenfalls* dämonisch beeinflusste Natur [...]“ (10) die Rede.

²⁷¹ Adrian deutet diese Warnung „im Geiste Schillers“, der „[...] Verdienst und Glück, die Goethe untrennbar verschränkt sehe, scharf voneinander getrennt habe.“ (116) Goethe selbst habe von „angeborenen Verdiensten“ gesprochen, um „[...] durch die paradoxe Verbindung dem Wort ‚Verdienst‘ seinen moralischen Charakter zu nehmen [...]“ (116, vgl. hierzu auch S. 387 f.)

Verhängnis. Die Trennung zwischen göttlichem Begnadetsein und Ungnade verwischt. Deshalb spricht Zeitblom vom „[...] von Gott geschenke[n] oder auch verhängte[n] Genie [...].“ (9)

Für unsere Analyse ist ferner Kierkegaards Bestimmung des „religiösen Genies“ von Interesse. Ein solches möchte nicht bei seiner Unmittelbarkeit stehenbleiben. Erstaunt darüber, wie sehr Kierkegaards Aussagen auf Adrian zutreffen, lesen wir:

Ob es jemals dazu kommt, sich nach außen zu wenden, ist für das religiöse Genie eine Frage, die sich erst später erhebt. Das erste, was es tut, ist, daß es sich zu sich selber hinkehrt. [...] der endliche Geist, wenn er Gott sehen will, als Schuldiger beginnen muß. Indem er sich nun zu sich selber hinkehrt, entdeckt er die Schuld²⁷². Je größer das Genie, desto tiefer entdeckt es die Schuld.²⁷³

Diese Hinwendung zu sich selbst bedeutet aber zugleich Erlösung:

Indem sich das Genie also nach innen kehrt, entdeckt es die Freiheit. [...] Nur die Schuld fürchtet er, denn sie ist das einzige, was ihn der Freiheit berauben kann. [...] Wenn nun die Freiheit die Schuld fürchtet, so ist das, was sie fürchtet, nicht, sich als schuldig zu erkennen, wenn sie es ist; sondern sie fürchtet, es zu werden; und deshalb kehrt die Freiheit, sobald die Schuld gesetzt ist, als Reue wieder.²⁷⁴

Welches Fazit lässt sich aus diesen Betrachtungen zum Genie im Hinblick auf das Dämonische ziehen? Und welche Bedeutung hat dieses Verhältnis für Adrian? Wir haben festgehalten, dass das Dämonische in dem Entschluss gründet, in der Unfreiheit zu verharren. Das Genie aber, so hat sich ergeben, erwächst aus einer inneren Veranlagung. Genie und Dämonie sind aber auch aufs Engste miteinander verbunden. Die eben gemachte Unterscheidung jedoch spielt eine Rolle in Bezug auf die Frage, ob Adrian Gnade widerfahren kann oder nicht.

Nehmen wir an dieser Stelle unsere Überlegungen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache wieder auf, um anschließend eine Überleitung zur Gnadenthematik zu ermöglichen.

²⁷² Es sei zum besseren Verständnis daran erinnert, dass Schuld laut Kierkegaard im Mangel an Selbstbezug und in der daraus entstehenden Verzweiflung besteht.

²⁷³ S. Kierkegaard: BA, 117. Den letzten Satz begründet Kierkegaard folgendermaßen: „[...] die Größe des Menschen hängt einzig und allein von der Energie des Gottes-Verhältnisses in ihm ab, selbst wenn dieses Gottes-Verhältnis einen völlig irrigen Ausdruck als Schicksal findet.“ (ebd., 120) Eine solche Ansicht schenkt Hoffnung – gerade für Adrian. Tillich setzt die Rolle des Schuldbewusstseins ähnlich hoch an: „Der Durchgang durch Bewußtsein und Verantwortung ist bedingend für unseren Schuldbegriff – aller Übermächtigkeit des Unbewußten zum Trotz.“ (P. Tillich 1926, 38. Vgl. hierzu auch S. 71 und Fußnote 285 in der vorl. Arbeit)

²⁷⁴ S. Kierkegaard: BA, 118

Aus Kierkegaards Überlegung, dass Musik geistig bestimmt sei, lässt sich auch eine Erklärung dafür finden, warum die Musik Adrians sich immer mehr der Sprache anzunähern versucht: „Ein Medium aber, das geistig bestimmt ist, ist wesentlich Sprache, und da nun die Musik geistig bestimmt ist, hat man sie mit Recht eine Sprache genannt.“²⁷⁵ Die Sprache aber steht am Anfang der Entwicklungsgeschichte menschlicher Zivilisation, indem also Adrian seine Musik der Sprache annähert und zuweilen gar das Verhältnis umdreht - indem er bspw. in seiner „Apocalipsis cum figuris“ den Chor „instrumentalisiert“ und das Orchester „vokalisiert“ (498) – verfolgt er „[...] die Idee des Elementaren, des Primitiven, des Uranfänglichen [...].“ (87)²⁷⁶ Beachtenswert im Hinblick auf das musikalische Schaffen Adrians ist die folgende Aussage Kierkegaards: „[...] je strenger die Religiosität, um so mehr verzichtet man auf die Musik und hebt das Wort hervor.“²⁷⁷ Interessant ist, wovon Kierkegaard als mögliche Schlussfolgerung aus dieser Überlegung warnt: „Daraus folgt keineswegs, daß man sie [die Musik] für Teufelswerk erachten müsse, selbst wenn man mit einem gewissen heimlichen Grauen bemerkt, daß diese Kunst, mehr als jede andere, ihre Verehrer oft auf eine schreckliche Art aufreißt [...].“²⁷⁸ Was Kierkegaard hier als nicht vertretbar darstellt, trifft gerade auf unseren Protagonisten zu.

²⁷⁵ S. Kierkegaard: EO, 81. Nach Ansicht Kierkegaards gilt die Sprache als höheres Medium als die Musik: „Die Sprache ist, als Medium betrachtet, das absolut geistig bestimmte Medium und also das eigentliche Medium der Idee.“ (ebd.) Beide sind durch ihre medialen Umstände miteinander verbunden: „Außer der Sprache ist die Musik das einzige Medium, das sich an das Ohr wendet.“ (ebd., 83) und: „Die Sprache hat ihr Element in der Zeit, alle übrigen Medien haben den Raum zum Element. Nur die Musik geht auch in der Zeit vor sich. Daß sie aber in der Zeit vor sich geht, ist wiederum eine Negation des Sinnlichen.“ (ebd.) Dabei verhalte es sich so, dass die Musik dort anfangen, wo die Sprache aufhöre (vgl. ebd., 84). Adrian Leverkühn erklärt sich gegen die Entsprechung der Musik: „Den Bund mit dem Worte, den er [Adrian] betrieb, trachtete er theoretisch zu verherrlichen und zitierte mir ein krasses Wort Sören Kierkegaards, für das dieser Denker auch noch die Zustimmung der Musiksachverständigen erwartet: er habe nie viel für die sublimere Musik übrig gehabt, die das Wort entbehren zu können glaube“. Die Begründung, die Adrian hierfür gibt, scheint jedoch ganz offensichtlich aus einem unpräzisen Verständnis der Theorie Kierkegaards zu entspringen: „weil sie sich nämlich für höher stehend erachte, als das Wort, während sie doch niedriger stehe. [...] daß der Mann überhaupt viel ästhetischen Unsinn geredet habe.“ (218 f.) Dabei meint doch Kierkegaard, dass die Sprache als geistiges Medium höher stehe als die Musik, da sie abstrakter sei (EO, 85).

²⁷⁶ Vgl. hierzu auch S. 318, 327, 429.

²⁷⁷ S. Kierkegaard: EO, 88. Der Grund dafür liege hierin: „Was aber der religiöse Eifer ausgedrückt haben will, ist Geist, darum fordert er die Sprache, die das eigentliche Medium des Geistes ist, und verwirft die Musik [...].“ (ebd.)

²⁷⁸ S. Kierkegaard: EO, 89. In Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* finden wir ein gutes Beispiel für die dämonische Eigenschaft der Musik und deren fatale Auswirkung: Vier Brüder, die sich Ende des 16. Jh. radikal gegen Kirche und Papst stellen und in Aachen eine Bilderstürmerei veranstalten möchten, werden durch eine geheimnisvolle Melodie auf mysteriöse Art und Weise zu äußerst fanatischen Katholiken, die ihr früheres Dasein völlig vergessen und fortan in einer ekstatischen religiösen Ergebenheit in einem Irrenhaus leben. Die „Gewalt der Töne“ (H. v. Kleist 1997, 188), die aus „zauberischen Zeichen“ (ebd., 189) hervorgeht, bewirkt diesen Wandel. Interessant ist hier außerdem, dass auch hier das dämonische Element in Verbindung gebracht wird mit dem weiblichen Geschlecht: Kleist spricht von „[...] der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst [...].“ (ebd., 181)

Wagen wir doch mal den gewagten Schritt und wenden die These von der sukzessiven Hervorhebung des Wortes bei zunehmender Religiosität auf die Werke des Protagonisten an: Tatsächlich wird die Musik schrittweise der Sprache angenähert, wobei dieser Prozess der „Versprachlichung“ im letzten Werk gipfelt: Die Musik wird in dieser „inständige[n] Bitte um Seele“ (501) zum elementaren Laut der Klage²⁷⁹ und kulminiert in dem langen, hohen „G“ des Cellos, diesem „Licht in der Nacht“ (648): Musik wird zum Wort und dieses wiederum zum einen Laut oder Ton. Zeitblom spricht in diesem Zusammenhang von „[...] der sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist [...]“ (647) und vom Trost, der darin liegt, dass „[...] der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist.“ (647). Es vollzieht sich hier der „dialektische Prozeß“ (641), der darin besteht, dass aus „kalkulatorischer Kälte“ (640) zu einem „expressiven Seelenlaut“ (640) gefunden wird: „Hier geht musikalisch aus der Negation die Bejahung hervor.“²⁸⁰ Und zwar die Bejahung der „religiösen Paradoxie“, von der Kierkegaard spricht und die in der immer vorhandenen Möglichkeit der Gnade besteht.²⁸¹ Es vollzieht sich gewissermaßen der Durchbruch in der Seele und zur Seele.²⁸² Erinnern wir uns an dieser Stelle der schönen Worte Zeitbloms, in denen kierkegaardsches Gedankengut ganz eindeutig zum Ausdruck kommt:

Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, - nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht.²⁸³ (648)

²⁷⁹ Es vollzieht sich gleichsam eine „[...] Läuterung des Komplizierten zum Einfachen [...]“ (429)

²⁸⁰ F. Hoffmann 1975, 195

²⁸¹ In FZ legt Kierkegaard anhand von Abrahams Geschichte das „Paradox“ des Glaubens dar. Der Begriff vom „religiösen Paradox“ ist zentral für das Verständnis der Theologie Kierkegaards und wir begegnen dieser Vorstellung auch im DF, ohne dass dabei explizit auf Kierkegaard verwiesen wird. Doch Kant, von dem der dänische Philosoph diese Idee übernimmt, wird genannt: „[...] den ontologischen Gottesbeweis, der mir immer von allen der liebste war, und der von der subjektiven Idee eines höchsten Wesens auf dessen objektives Dasein schließt. Daß er vor der Vernunft so wenig wie die anderen standhält, hat mit den energischsten Worten Kant bewiesen.“ (122) An anderer Stelle wird „[...] das Ekstatische und Paradoxe, das dem religiösen Genius wesentlich ist [...]“ (124) zum Gegenstand der Überlegungen über „liberale Theologie“.

Vgl. hierzu: S. Kierkegaard: KT, 38, bzw. die Fußnote 284 der vorl. Arbeit.

²⁸² Tillich schreibt zur Überwindung des Dämonischen: „Ein solcher Durchbruch [...] ist nur einem ebenso ursprünglichen Akt, einem Durchbruch in der Seele zugänglich.“ (P. Tillich 1926, 30) Zugleich betont er, dass ein endgültiger Durchbruch nicht möglich ist: „Doch ist es keinem menschlichen Werk vergönnt, auch nicht dem christlichen, sich der dämonischen Beherrschtheit alles Wirklichen zu entziehen. Darum ist auch die Kirche wieder und wieder der Dämonie verfallen.“ (ebd.)

²⁸³ Ganz ähnliche Worte bilden auch den vorletzten Satz des Romans: „Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen?“ (672)

Laut Kierkegaard gibt es für jeden Verzweifelten Hoffnung; und diese besteht in der Möglichkeit der Gnade:

Der Glaubende besitzt das ewige sichere Gegengift gegen Verzweiflung: Möglichkeit: denn bei Gott ist alles möglich in jedem Augenblick. Das ist die Gesundheit des Glaubens, die Widersprüche löst. Der Widerspruch ist hier, daß, menschlich gesprochen, der Untergang gewiß ist und daß es dann doch Möglichkeit gibt.²⁸⁴

Adrian ist insofern ein „guter Christ“, als dass er sich seiner Schuld bewusst ist²⁸⁵. Er hofft auf die Kraft der Reue: „Er sterbe“, so zitiert ihn Zeitblom, „als ein böser und guter Christ: ein guter kraft seiner Reue, und weil er im Herzen immer auf Gnade für seine Seele hoffe, ein böser, sofern er wisse, daß es nun ein gräßlich End mit ihm nehme und der Teufel den Leib²⁸⁶ haben wolle und müsse.“ (643) Am Schluss seines Lebens legt Adrian bekanntlich ein Schuldbekenntnis ab. Kiesel schreibt über diese Selbstoffenbarung des Komponisten:

Nach und nach wird den Zuhörern deutlich, daß sie nicht einer ‚launig‘ inszenierten Selbstmystifikation eines Künstlers beiwohnen, sondern einem völlig ernstgemeinten Sündenbekenntnis eines ob seiner selbstverschuldeten Gottverlassenheit verzweifelten Menschen.²⁸⁷

Adrians Spekulieren auf das göttliche Wohlwollen bedeutet nichts anderes, als dass er in seinem „verzweifelt Herz“ (325) auf die Möglichkeit der Gnade hofft.²⁸⁸ Mag es auch gewagt

²⁸⁴ S. Kierkegaard: KT, 38. Auch das aus dem 16. Jh. stammende Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten* hält an der Möglichkeit fest: „Das alte Volksbuch warnte davor, von Gott abzufallen und sich mit dem Bösen einzulassen, es warnte aber auch vor der Verzweiflung und ermahnte zum Wagnis des Glaubens.“ (Dietrich Aßmann: *Schließlich aber holt ihn der Teufel. Zur Faust-Tradition in Thomas Manns Doktor Faustus*. In: H. Wißkirchen; Th. Sprecher (Hgg.) 1998, 56. Bezeichnenderweise wird Goethes Faust gerettet.

²⁸⁵ Das zeigt sich insbesondere in der Qual, die er angesichts des Todes Schwerdtfegers und mehr noch des geliebten (612, 617 f.) Echos, erleidet und als deren beider Mörder er sich bezichtigt (vgl. S. 660). Als er kurz vor Echos Tod Zeitblom auffordert, das Kreuzzeichen zu machen, sagt er diesem: „Mach’s nicht für dich nur, sondern gleich auch für mich und meine Schuld! – Welche Schuld, welche Sünde, welches Verbrechen“ (630).

²⁸⁶ Die Überlegung, dass der Teufel bei Rettung der Seele durch Gott, gleichwohl den Leib für sich in Anspruch nimmt, spielt hinsichtlich der Gnadenproblematik im Allgemeinen und des Selbstmordversuchs Adrians (667) im Speziellen eine wichtige Rolle: Es handelt sich hierbei um „[...] eine mystische Rettungsidee, die der älteren Theologie, namentlich dem frühen Protestantismus wohlvertraut war: die Annahme nämlich, daß Teufelsbeschwörer allenfalls ihre Seele zu retten vermöchten, indem sie ‚den Leib darangäben‘“ (669). Dieselbe Vorstellung liegt an zwei anderen Textstellen vor (vgl. S. 148, 281).

²⁸⁷ H. Kiesel 1990, 247 f. Kiesel lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers an dieser Stelle auf den Umstand, dass „nachdem klargeworden ist, daß Leverkühns Sündenbekenntnis ernstgemeint ist, [...] es als ‚Taktlosigkeit‘ empfunden und schließlich als pathologische Entgleisung abgetan“ wird. (ebd., 248) Seine Mitmenschen können seine Bekenntnisse, wenn überhaupt, nur durch die Brille einer „ästhetischen Neutralisierung“ (ebd.) ertragen.

²⁸⁸ An zahlreichen Stellen artikuliert er diese Hoffnung: Nach der Begegnung mit Esmeralda ersucht er: „Amen hiermit und betet für mich!“ (192) Zeitblom deutet in so manchem Werk den Ausdruck „[...] seiner Angst, die im Preisen Gnade sucht [...]“ (355) In dieser Hoffnung mag er auch den Nachtgebeten, diesen „absonderliche[n] Segen“ seines Neffen Nepomuk beiwohnen (622).

erscheinen, bei Adrian das Vorhandensein von wahren Glauben an die göttliche Gnade in Erwägung zu ziehen, so muss doch zumindest die folgende Aussage Kierkegaards, auch was Adrian betrifft, als gültig aufrechterhalten werden: „Der Glaubende sieht und versteht, menschlich gesprochen, seinen Untergang [...].“²⁸⁹ Was aber der Entstehung dieses Glaubens im Wege zu stehen scheint, ist das Festhalten an der Prädestinationslehre: „[...] daß der Mensch zur Seligkeit oder zur Höllen geschaffen und vorbestimmt ist, und ich war zur Höllen geboren.“²⁹⁰ (658) Kierkegaard erklärt diese Vorstellung der Vorherbestimmung für ungültig:

Der Determinist, der Fatalist ist verzweifelt, und er hat als Verzweifelter sein Selbst verloren, weil alles für ihn Notwendigkeit ist. das Selbst des Deterministen kann nicht atmen [...]. Der Fatalist ist verzweifelt, hat Gott verloren und damit sein Selbst; denn wer keinen Gott hat, der hat auch kein Selbst.²⁹¹

Nun wird klar, warum Kierkegaard die Verzweiflung als „Krankheit zum Tode“²⁹² bezeichnet: Nicht physische Krankheit und Tod sind das Ende der Welt, sondern Verzweiflung: „Denn menschlich gesprochen ist der Tod das Letzte von allem, und menschlich gesprochen ist nur Hoffnung da solange Leben da ist. Aber christlich verstanden ist der Tod keineswegs das Letzte von allem [...].“²⁹³ Die einzige wirkliche Krankheit zum Tode sei die Verzweiflung: „Die Krankheit zum Tode ist Verzweiflung“ – so lautet die Überschrift des ersten Abschnittes. In seinem letzten Werk, dem „Dr. Fausti Weheklag“, kommt „die letzte Verzweiflung“ (647) Adrians zum Ausdruck.²⁹⁴ Diese letzte Verzweiflung ist die „contritio“, in der Adrian einen möglichen Weg zum Heil erhofft:

Die contritio ohne jede Hoffnung und als völliger Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung, als die felsenfeste Überzeugung des Sünders, er habe es zu

²⁸⁹ S. Kierkegaard: KT, 37

²⁹⁰ Solch ein ausgeprägtes Bewusstsein vom eigenen Schicksal finden wir auch bei Nietzsche wieder: „Ich kenne mein Los. Es wird sich einmal an meinen Namen die Erinnerung an etwas Ungeheures anknüpfen [...].“ (F. Nietzsche: *Ecce Homo*, 116) Adrians „Angst vor dem Guten“ – um mit Kierkegaard zu sprechen – hindert ihn daran, sich dem „religiösen Paradox“ hinzugeben, den kierkegaardschen „Sprung“ zu wagen. Auch Tillich sieht im Mangel an Vertrauen zu Gott und in der Angst vor ihm Hindernisse auf dem Weg der Heilsfindung: „[...] Mißtrauen gegen Gott ist Dämonisierung Gottes im menschlichen Bewußtsein. Der Mensch wagt nicht die Hingabe an das Unbedingte, weil er es als das schaut, was ihn richtet, zerstört, zerbricht.“ (P. Tillich 1926, 20) Dieses Misstrauen gegenüber Gott führe zum Zweifel und zu Sinnverlust: In *Offenbarung und Glaube* schreibt Tillich: „[...] der Zweifel an Gott wird zum Zweifel an der Wahrheit selbst und damit in letzter Vertiefung zum Zweifel an dem Lebenssinn überhaupt.“ (P. Tillich 1970, 89) Wichtig ist, dass der Zweifler nicht etwa in diesem Verlust ausruhen könne, sondern von einer inneren Unruhe beherrscht werde (vgl. ebd.).

²⁹¹ S. Kierkegaard: KT, 38

²⁹² Kierkegaard gibt selbst als Quelle für diese Wendung Joh. 11,4 an. Zum Verständnis s. die Einleitung des Philosophen zu *Die Krankheit zum Tode*.

²⁹³ S. Kierkegaard: KT, 11

²⁹⁴ Adrian bezeichnet sich selbst als einen „Verzweifelter“, zugleich aber auch als einen „Gottverlassenen“ (657). Kierkegaard würde letzteres verwerfen, da er bekanntlich von der stets bestehenden Möglichkeit der Gnade ausgeht (vgl. S. 71 und Fußnote 284).

grob gemacht, und selbst die unendliche Güte reiche nicht aus, seine Sünde zu verzeihen, - erst das ist die wahre Zerknirschung, [...] daß sie der Erlösung am allernächsten, für die Güte am allerunwiderstehlichsten ist.²⁹⁵ (332)

Adrian bekennt: „Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden [...]“.²⁹⁶ (662) Wenn die Aussagen Adrians wirklich im gläubigen Hoffen gründen und nicht reine Spekulation sein sollten, so unterstützt Kierkegaards Gnadenbegriff sie und erlaubt die Hoffnung, dass seine Verzweiflung nicht zum Tode sein muss, weil „[...] der Glaube gerade da beginnt, wo das Denken aufhört.“²⁹⁷ Bei Thomas Mann wird diese „religiöse Paradoxie“ mit der Musik in Verbindung gebracht. Kiesel spricht in diesem Zusammenhang von der „künstlerischen Paradoxie“²⁹⁸. Tatsächlich greift hier das dualistische Wesen der Musik ein: „[...] unter Mord und Unzucht hab ichs vollendet, und vielleicht kann gut sein aus Gnade, was in Schlechtigkeit geschaffen wurde, ich weiß es nicht.“ (662) Auch wir können diese Frage nicht beantworten. Überlassen wir deshalb das letzte Wort dem großen dänischen Philosophen: „[...] bei Gott ist alles möglich in jedem Augenblick.“²⁹⁹

²⁹⁵ Vgl. auch S. 662. Die Hypothese, dass die göttliche Gnade eben in der Vergebung der größten Sünden eine unwiderstehliche Herausforderung sehe, kommt auch in der Bibel vor, so etwa im Markus-Evangelium: „Nicht die Gesunden brauchen den Arzt, sondern die Kranken. Ich bin gekommen, um die Sünder zu rufen, nicht die Gerechten.“ (Mk 2,17) Vgl. auch Lk 5,32 und 19,10 sowie Mt 9,13.

²⁹⁶ Doch in seinem Spekulieren auf Gnade sieht er – gemäß der Belehrung des Teufels, dass die Spekulation „[...] den Gnadenakt schon aufs äußerste unmöglich macht“ (332) – nur eine Vergrößerung seiner Schuld und vermeint deshalb jede Möglichkeit der Gnade (662).

²⁹⁷ S. Kierkegaard: FZ, 49

²⁹⁸ Kiesel spricht – mit Bezugnahme auf den Kierkegaard-Experten Theodor Haecker – von „unüberbrückbaren Differenzen zu Kierkegaard“ (H. Kiesel 1990, 246), die dadurch entstünden, dass Thomas Mann bewusst „[...] anstatt die Religion als Seele der Kunst anzuerkennen, das Religiöse als eine Provinz der Kunst betrachtet.“ (ebd., 247) Mann mache das „religiöse Paradox“ Kierkegaards zur Grundlage für die Idee der „künstlerischen Paradoxie“, die „[...] die Kunst als Medium des Heils- und Gnadenerwerbs erscheinen läßt – wobei ‚Heil‘ und ‚Gnade‘ weniger im christlichen Sinn als vielmehr [...] lebensphilosophisch als Versöhnung mit dem Natur- oder Lebensprozeß zu verstehen sind.“ (ebd., 246) Tatsächlich gibt es am Schluss des Romans einen ästhetischen Trost: „[...] das Werk bleibt, auch wenn Krankheit, Vergiftung und Einsamkeit an seiner Wiege standen.“ (H. Mayer 1984, 322) Vgl. hierzu auch S. 39 f. der vorl. Arbeit.

²⁹⁹ S. Kierkegaard: KT, 38; vgl. Fußnote 284 der vorl. Arbeit

6. Zusammenfassende Betrachtungen zu Kapitel 5

Kierkegaards Bestimmung der Dämonie als „Angst vor dem Guten“ impliziert den Dualismus zwischen Gute und Böse; denn nur angesichts des Guten zeige sich das Böse. Unsere Überlegungen zum *Doktor Faustus* haben dieses dualistische Prinzip im Roman nachgewiesen.

Doch die „merkwürdige Verwandtschaft“, von der Thomas Mann in der *Entstehung* spricht³⁰⁰, besteht nicht allein in diesem Aspekt. Auch die laut Kierkegaard eine dämonische Persönlichkeit definierenden Begriffe der Verslossenheit, Verzweiflung und des Plötzlichen treffen in erstaunlicher Weise auf unseren Protagonisten zu. Adrians in Innerlichkeit sich verschließendes Genie durchlebt bzw. durchleidet die Folgen der durch Trotz entstandenen Spaltung im Selbst und von Gott.

Ein grundlegender Aspekt besteht in der Charakterisierung der Musik als dämonisches Element. Und eben als solches erfüllt die Musik für Adrian die Rolle einer Vermittlerin im platonischen Sinne³⁰¹: Die Musik entwickelt sich immer mehr zur Stimme Adrians und zum Sprachrohr seiner Verzweiflung und seiner Hoffnung auf Gnade.³⁰² Im *Doktor Faustus* entspricht die Musik dem „religiösen Paradox“ Kierkegaards. In der Musik vollzieht Adrian den Durchbruch zur Seele und dadurch zur Möglichkeit der Gnade.

So endet denn Adrians Existenz nicht zwingend als „Krankheit zum Tode“.

³⁰⁰ Vgl. EDF, 247 sowie S. 41 f. der vorl. Arbeit.

³⁰¹ Vgl. Kap. 3.2.3

³⁰² Nicht zufällig ist Schwerdtfeger, der ja auch ein dämonisches Wesen besitzt, auch Musiker: Als solcher wird er für Adrian zu einem Vermittler zwischen dem Leben und dem Glück (vgl. DF 579 und S. 27 in der vorl. Arbeit).

7. Schlusswort

*Wie? Wann? und Wo? – Die Götter bleiben Stumm!
Du halte dich ans Weil und frage nicht Warum?*³⁰³

Der *Doktor Faustus* – ein Roman in dem alles dem Ende zugeht, der jedoch mit der Bitte um Gnade einen Neuanfang erhofft und in der Möglichkeit Zuversicht findet und schenkt.

Die Beschäftigung mit Platon, Tillich, Kierkegaard und Nietzsche hat uns erlaubt, ein recht genaues Verständnis für das Dämonische im *Doktor Faustus* zu entwickeln. Natürlich konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit keine umfassende Untersuchung der angesprochenen Themenbereiche angefertigt werden. Das Ziel bestand vielmehr darin, einen guten Einblick in die Thematik zu ermöglichen und den Aspekt des Dämonischen auf dem Wege des Vergleichs Mann – Platon – Kierkegaard aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten.

Diese thematische Wahl hat sich als sinnvoll erwiesen, wenn der Leser seine Lektüre mit dem Gefühl beendet, dass er viele Erkenntnisse gewonnen hat und dennoch die Thematik von einer geheimnisvollen und wahrscheinlich niemals gänzlich zu klärenden Aura umgeben sieht, wie sie ein Phänomen wie das Dämonische zu verbreiten weiß.

³⁰³ Johann Wolfgang von Goethe: *Gedichte*. Hrsg. v. Erich Trunz. München: Beck, 1999. Sprüche I,3; S. 304.

Abkürzungen

BA	Der Begriff Angst
DF	Doktor Faustus
EDF	Die Entstehung des Doktor Faustus
EO	Entweder-Oder
EPW	Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie
FZ	Furcht und Zittern
KT	Die Krankheit zum Tode
PW	Philosophisches Wörterbuch
ST	Stadien auf des Lebens Weg
WH	Die Wiederholung

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*. übers. von Philalethes. Augsburg: Weltbild, 2000.

Ders.: *La Divina Commedia*.. a cura di Giuseppe Villaroel. Milano: Mondadori, 2001.

Blake, William: *The Marriage of Heaven and Hell*. with an Introduction and Commentary by Sir Geoffrey Keynes. London; New York: Oxford University Press, 1975.

Gide, André: *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2000 (Collection Folio).

Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedichte*. Hrsg. v. Erich Trunz. München: Beck, 1999.

Kierkegaard, Søren: *Der Begriff Angst*. Übers. u. hrsg. v. Hans Rochol. Hamburg: Meiner, 1984.

Ders.: *Die Krankheit zum Tode*. Übers. u. hrsg. v. Liselotte Richter. Frankfurt am Main: Syndikat, 1984.

Ders.: *Die Wiederholung*. Übers. u. hrsg. v. Hans Rochol. Hamburg: Meiner, 2000.

Ders.: *Entweder – Oder*. Teil I und II. Übers. v. Heinrich Fauteck. Hrsg. v. H. Diem u. W. Rest. 6. Aufl. München: dtv, 2000.

Ders.: *Furcht und Zittern*. Übers. u. hrsg. v. Liselotte Richter. Frankfurt am Main: Syndikat, 1984.

Ders.: *Schriften über sich selbst*. darin: „Der Einzelne“. Zwei „Noten“ betreffs meiner Wirksamkeit als Schriftsteller. Übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf; Köln: Diederichs, 1964, 96-120.

Ders.: *Stadien auf des Lebens Weg*. Übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf; Köln: Diederichs, 1958.

Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke*. Berlin: Ullstein, 1997.

Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. 32. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.

Ders.: Essays. Bd. 5: *Deutschland und die Deutschen 1938 – 1945*. Hrsg. von Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

Ders.: *Gesammelte Werke in 12 Bänden*. Bd. 12: *Zeit und Werk*. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen. darin: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, 1949. Berlin: Aufbau, 1956.

Ders.: *Tagebücher 1944 – 1. 4. 1946*. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer, 1986.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Mit dem Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* von Thomas Mann. 7. Aufl. Insel, 1982.

Ders.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: F. N.: *Sämtliche Werke* in zwölf Bänden. Band I. Stuttgart: Kröner, 1964.

Ders.: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*. In: F. N.: *Werke*. Bd. XV. 2. völlig neu gest. u. verm. Ausgabe. Leipzig: Kröner, 1911.

Ders.: *Der Wille zur Macht*. In: F. N.: *Werke*. Bd. XVI. 2. völlig neu gest. u. verm. Ausgabe. Leipzig: Kröner, 1911.

Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik*. Hrsg. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg: Meiner, 1990.

Platon: *Symposion*. Hrsg. v. Franz Boll. 6. Aufl. München: Heimeran, 1969.

Tillich, Paul: *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte*. Tübingen: Mohr, 1926.

Ders.: *Offenbarung und Glaube*. Hrsg. v. Renate Albrecht. Stuttgart: Evangelischer Verlagswerk, 1970.

Sekundärliteratur

Benardete, Seth: *On Plato's Symposium / Über Platons Symposion*. Hrsg. von Heinrich Meier. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1994.

Bergsten, Gunilla: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Lund: Svenska Bokförlaget, 1963.

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Cattepoel, Jan: *Dämonie und Gesellschaft. Søren Kierkegaard als Sozialkritiker und Kommunikationstheoretiker*. Freiburg; München: Alber, 1992.

Ezergailis, Inta Miske: *Male and Female. An Approach to Thomas Mann's Dialectic*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.

Frenzel, Ivo: *Friedrich Nietzsche. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1991.

Gockel, Heinz: *Thomas Manns Faustus und Kierkegaards Don Juan*. In: *Akten des VI. Internationalen Germanisten – Kongresses Basel*. Bd. 8.3 (1980), 68-75.

Hoffmann, Fernand: *Thomas Mann als Philosoph der Krankheit. Versuch einer systematischen Darstellung seiner Wertphilosophie des Bionegativen*. Luxembourg: Institut Grand-Ducal 1975.

Holthusen, Hans Egon: *Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Thomas Manns „Dr. Faustus“ und seinen Nebenschriften*. 2. Aufl. Hamburg: Ellermann, 1954.

Huit, Charles: *Etudes sur le banquet de Platon*. Paris: Thorin, 1889.

Kamla, Thomas A.: „Christliche Kunst mit negativem Vorzeichen“. *Kierkegaard and „Doktor Faustus“*. In: *Neophilologus* LXIII (1979), 582-587.

Kann, Irene: *Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht: Thomas Mann – Robert Musil – Peter Handke*. Paderborn: Schöningh, 1992.

Kiesel, Helmuth: *Kierkegaard, Alfred Döblin, Thomas Mann und der Schluß des „Doktor Faustus“*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F.* 31 (1990), 233-249.

Krüger, Gerhard: *Eros und Mythos bei Plato*. Hrsg. von Richard Schaeffler. Frankfurt am Main: Klostermann, 1978.

Lahmann, Claas: *Hetaera esmeralda. Die Bedeutung der Krankheit für die Kunst in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

Lamer, Hans: *Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*. 10., verb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1995.

Liessmann, Konrad Paul: *Sören Kierkegaard zur Einführung*. 3. Aufl. Hamburg: Junius, 2002.

Mann, Klaus: *André Gide und die Krise des modernen Denkens*. München: Nymphenburger, 1966.

Mann, Michael: *Schuld und Segen im Werk Thomas Manns*. Lübeck: Weiland, 1975.

Mayer, Hans: *Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Molinelli-Stein, Barbara: *Thomas Mann, das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existentialen Strukturanalyse zu den Romanen „Lotte in Weimar“ und „Doktor Faustus“*. Tübingen: Stauffenburg, 1999.

Piras, Claudia: *Vergessen ist das Ausgehen der Erkenntnis. Eros, Mythos und Gedächtnis in Platons Symposium*. Frankfurt am Main: Lang, 1997.

Potempa, Georg: *Bogen und Leier. Eine Symbolfigur bei Thomas Mann*. 2., um eine Nachschrift erg. Aufl. Oldenburg: Holzberg, 1971.

Prechtel-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind. Melancholie im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main: Lang, 2001.

Roffmann, Astrid: *Keine freie Note mehr. Natur im Werk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Rowe, Christopher J.: *Il Simposio di Platone*. Sankt Augustin: Academia, 1998.

Runge, Doris: *Welch ein Weib! Mädchen – und Frauengestalten bei Thomas Mann*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1998.

Rypka, Jan: *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig: Harrassowitz, 1959.

Sandberg, Hans-Joachim: *Der Kierkegaard-Komplex in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Zur Adoption einer beziehungsreichen Thematik. In: Text & Kontext VI (1978), 257-274.

Ders.: *Kierkegaard und Leverkühn. Zum Problem der Verzweiflung in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. In: Nerthus. Nordisch-Deutsche Beiträge IV (1979), 93-107.

Schäpfermeyer, Michael: *Thomas Mann: die Biographie des Adrian Leverkühn und der Roman „Doktor Faustus“*. Frankfurt am Main: Lang, 1983.

Schweizer, Gerhard: *Iran, Drehscheibe zwischen Ost und West*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1996.

Sommerhage, Claus: *Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*. Bonn: Bouvier, 1983.

Szemere, Samuel: *Kunst und Humanität. Eine Studie über Thomas Manns ästhetische Ansichten*. Berlin: Akademie, 1966.

Vetter, August: *Frömmigkeit als Leidenschaft. Eine Deutung Kierkegaards*. Leipzig: Insel, 1928.

Wienand, Werner: *Größe und Gnade. Grundlagen und Entfaltung des Gnadenbegriffs bei Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Wißkirchen, Hans; Sprecher, Thomas (Hgg.): *„Und was werden die Deutschen sagen??“ Thomas Manns „Doktor Faustus“*. 2. Aufl. Lübeck: Dräger, 1998.

Wißkirchen, Hans: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus*. Bern: Francke, 1986.

Werke von allgemeinem Interesse und Nachschlagewerke

Der Brockhaus, in einem Band. red. Leitung: Wolfram Schwachulla. 8. vollst. überarb. und aktualisierte Aufl. Leipzig; Mannheim: Brockhaus, 1998.

Der kleine Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. v. H. Cancik; H. Schneider. Stuttgart; Weimar: Metzler, ab 1997.

Die Bibel: Aus dem Grundtext übersetzt. Revidierte Elberfelder Bibel. Wuppertal: Brockhaus, 1986.

Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hrsg. v. Jürgen Mittelstraß. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1995.

Philosophisches Wörterbuch. 21. Aufl., neu bearb. v. G. Schischkoff. Stuttgart: Kröner, 1982.