Claudia Spiridon
Klausenburg

Die Funktion des Dämonischen: Thomas Manns Kunstbegriff in *Doktor Faustus*

Abstract: Thomas Mann's portrait of the artist is closly linked to the concept of the "demonic". Considering the composer's destiny and his sacrifice for the sake of art, Mann viewes the myth of Faust in dostoevskian line, associating the ideas of genius and inspiration with those of intoxication and irrationality. Adrian Leverkühn, the novel's main character, combines the nitzschean concept of the "dionysian" with "demonic" marks. The pact with the devil does not serve to the purpose of the individual, as it is concerned with transcending the artistic limits. The faustian consequences are opposite in epistemology towards art: individual benefits towards universal resonances. Traditional music patterns can be overcome only through savage and irrational influences. The essence of contemporary art is centred on the demonic, on the ambiguity between extasy and decline.
Keywords: demonic, genius, inspiration, extasy, decline, dionysian, fin de siècle, pact with the devil.

1. Einführung

In der Literatur der Jahrhundertwende wurde der Künstler häufig als Außenseiter dargestellt: asozial, krank und dekadent. Die Geniebestimmung wuchs parallel mit seinem Schicksal als Einzelgänger heran, er arbeitete seine ausgezeichnete Begabung aus, während er den menschlichen Kontakt mied.

Doktor Faustus, Thomas Manns Spätwerk, rückt das tragische Schicksal des genialen Komponisten Adrian Leverkühn in den Vordergrund und integriert sich dabei in die Tradition der Künstlerthematik des Fin de siécle, wobei die Biografie des fiktiven Komponisten zugleich mit der Geschichte Deutschlands verwoben wird. Thomas Manns Darstellung des Künstlers knüpft an die Entwicklung des Dämonischen an. Die Situation des Komponisten, der sein Leben für das Werk opfert, wird im Roman **Doktor Faustus** eng mit dem Teufelbündnis in Zusammenhang gebracht. Das Thema der bösen Inspiration und Genialität ist an die Idee des Rausches und der Anti-Vernunft gekoppelt, wobei Thomas Mann Nietzsches Konzept des Dionysischen in die Figur des Leverkühn mit Aspekten des Dämonischen einbaut. Ziel dieses Beitrags ist es, Thomas Manns Verständnis des Dämonischen aus dem **Doktor Faustus** zu rekonstruieren und gleichzeitig

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

herauszuarbeiten, wie er dieses Konzept mit seinem Kunstbegriff verbunden hat. Indem *close reading*, philosophische Theorien und Äußerungen des Autors zusammengefasst werden, wird offenbar, dass Thomas Mann Nietzsches Kunstauffassung in die Gestaltung seines Romans umsetzt und dabei die Gegensätze zwischen Geist und Leben, Künstler und Bürger, Gesundheit und Krankheit fixiert. Das Leiden wirkt sich auf das künstlerische Schaffen aus, Verzweiflungen sind für geistige Steigerungen unabdingbar.

2. Thomas Manns Kunstbegriff: Voraussetzungen

Thomas Mann hat sich bereits in frühen Jahren mit Nietzsche auseinandergesetzt, die Denkansätze des Philosophen haben ihn sein Leben lang begleitet:

> Nietzsche, der Denker und Schriftsteller, „the mould of form" oder „der Bildung Muster", wie Ophelia ihn nennen würde, war eine Erscheinung von ungeheuerer, [...] kultureller Fülle und Komplexität; welches vieles Vergangene in sich aufgenommen hatte […] und auf mythische Art wieder gegenwärtig machte. (1960b: 675)

Unter anderem wird **Doktor Faustus** auch als Nietzsche-Roman gelesen; biografische Übereinstimmungen zwischen Adrian Leverkühn und Nietzsche bilden die zentrale Ebene dieses Werks. Das Aufwachsen in einer altertümlichen, sächsischen Kleinstadt, die außergewöhnliche Begabung, die Beschäftigung mit Musik, das Studium der Theologie, der Wechsel der Universität nach Leipzig, das Bordellerlebnis oder die vermutliche Ansteckung mit Syphilis sind Erfahrungen, die sich mit Nietzsches Leben überschneiden. Auf dieser biografischen Ebene kommen philosophische Ansätze vor, die vor allem auf den Inspirationsbegriff rekurrieren.

In Nietzsches Philosophie wird der Kunst als Lebensfunktion eine wichtige Rolle zugesprochen: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens" (1999b: 21). Will man Nietzsches Kunstbegriff definieren, muss man seine Dimensionen des Lebens im Auge behalten: das Dionysische, der Wille zur Macht und der Perspektivismus. Während der Dekadente an sich und an der Welt leidet, weil ihm nach dem „Tode Gottes" alles sinnlos erscheint, offenbart sich dem Übermenschen

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

eine Welt „unter den Schauern des Rausches“ (1999b: 25) – er bejaht das Leben, das Schicksal und steht dionysisch zum Dasein.

Nietzsche unterscheidet zwei Hauptformen der Kunst: die *dionysische*, als Kunst der Lebenssteigerung und die *apollinische* als Kunst der Aufrichtigkeit. Im Folgenden möchte ich diese zwei Aspekte der Kunst darstellen, daran anschließend Thomas Manns Kunstauffassung veranschaulichen, sodass letztlich sein antithetisches Denken nachvollziehbar wird.

2.1 Friedrich Nietzsche

In der griechischen Welt der Vernichtungskämpfe bedurften die Hellenen der zwei Götter, Apollon und Dionysos, um die Öde und Mühseligkeit des Alltags überwinden zu können. In seiner **Geburt der Tragödie** bemerkt Nietzsche, dass „die Fortentwicklung der Kunst [...] an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen“ (1999b: 25) gebunden sei. Die zwei unterschiedlichen Kunsttriebe schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern bilden zusammen ein Gesamtbild der Kunst.

In seiner Differenzierung des Apollinischen und Dionysischen geht Nietzsche von der These aus, dass die Bilderwelt des Traumes den schönen Schein produziert, wobei der Rausch die Entfesselung des elementaren Lebens repräsentiert (1999b: 25). Kunst und Leben werden nicht separat wahrgenommen. Auch wenn die Kunst das Ästhetische prägt, unterwirft sie sich gleichzeitig dem schöpferischen Lebensprozess und vermittelt somit das elementare, dionysische Leben. Den ersten Gegensatz, den Nietzsche zwischen Apollo und Dionysos aufzeigt, ist der „nach Ursprung und Zielen“ (1999b: 25). Während der erste Gott „die Kunst des Bildners“ (1999b: 25) bestimmt, definiert der zweite „die unbildliche Kunst der Musik“ (1999b: 25). Das Dionysische drängt zur Universalität, indem das Apollinische zu einer Einheit fixiert und aus der Fülle des Ganzen herausgehoben wird. Das Apollinische ist dem *principio individuationis* unterworfen, wobei das Dionysische es aufsprengt (1999b: 28).

Nietzsches Bild des Dionysischen wendet sich gegen die Moral und gegen das Rechte. Die Wissenschaft hat den Menschen von seinen dionysischen Wurzeln abgeschnitten und den Mythos vernichtet. Sein Ästhetizismus leugnet den Geist zugunsten der Schönheit, negiert die Ethik als auch die Erkenntnis und verteidigt damit den freien Geist gegen den Bürger: „Gegen die Moral also kehrte ich damals [...] erfand eine

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche [...] ich hiess sie die *dionysische*“ (1999b: 19). Das Dionysische prägt den Instinkt und verachtet das Bewusstsein, richtet sich auf das Irrationale, leugnet die Vernunft und hebt das Rauschhafte, Abgründige, Ruchlose hervor. Die Künstlerexistenz wird mit Zerbrechlichkeit, Schwierigkeit und Vielsichtigkeit in Zusammenhang gebracht; die wichtigste Eigenschaft des dionysischen Künstlers ist dessen Hingabe, denn „das Verlangen nach Schönheit, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten [ist] aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen“ (1999b: 15).

Das Apollinische fordert das Ethische und die Selbsterkenntnis, prägt das Maß und die Einhaltung der Grenzen. „Erkenne dich selbst“ und „nicht zu viel“ (1999b: 40)' sind die Grundsätze des Apollinischen. Selbstüberhebung und Übermaß gehören zu den „feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre,“ (1999b: 40) zur Barbarenwelt, wobei sich das Dionysische genau „titanenhaft und barbarisch“ (1999b: 40) darstellt. Obwohl das Apollinische von dem Dionysischen „aufgehoben und vernichtet wird“ (1999b: 41), weist Nietzsche auf die Notwendigkeit beider Zustände hin (1999b: 40).

2.2 Thomas Mann

Das gegensätzliche, gleichzeitig aber auch komplementäre Verhältnis von Dionysischem und Apollinischem greift Thomas Mann in der Konstruktion seines Kunstbildes auf. Er entwirft eine Dialektik der intellektuellen und der irrationalen Kunstauffassung, ohne aber eine durch die andere zu erledigen. Er erkennt Kunst einerseits als intellektuelles Phänomen, andererseits als Enderzeugnis einer dekadenten Einstellung. Die Kunst ordnet er dem Leben und der Natur zu, aber verbindet sie zugleich mit dem Geist und der Idee. Die Kunst, die von Vernunft bestimmt wird, ist moralverpflichtet. Im Gegensatz dazu ist die unvernünftige Kunst durch die Verbindung zum Verbrecherischen und zur Barbarei bestimmt. Thomas Mann hebt einerseits das Triebhafte hervor, andererseits betont er die sittlich-humane Funktion der Kunst:

> Kunst, wie alle Kultur, ist Sublimierung des Dämonischen. Ihre Zucht ist strenger als Gesittung, ihr Wissen tiefer als Aufklärung, ihre Ungebundenheit und Unverantwortlichkeit freier als Skepsis, ihre Erkenntnis nicht Wissenschaft, sondern Sinnlichkeit und Mystik (2002: 313).

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

Die „Sympathie mit dem Tod“ entwirft er schon im **Zauberberg** und sie ist für sein Werk grundlegend. „Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg“ (1991: 819). Er prägt eine Moral, die nicht in der Tugend, nicht in der Vernunft, nicht in den guten Sitten zu finden ist, sondern in der Hingabe an die Gefahr und all das, was einen zu vernichten droht (1991: 473).

Thomas Manns Kunstbegriff entspringt weder nur dem Geist, noch nur dem Leben, nicht nur dem Intellekt oder nur dem Irrtum. Er assoziiert mit jeder Bestimmung seiner Kunst auch eine gegenteilige Auffassung; er verbindet die Kunst sowohl mit der Todessehnsucht als auch mit der Lebensfreude. Ästhetizismus als auch Sittlichkeit, Tod sowie Leben, Schönheit als auch Krankheit, Ursprünglichkeit und Primitivität, aber auch Verfeinerung und Bildung bestimmen sein Kunstbild.

3. Das Dämonische

In Thomas Manns Figur des Künstlers lässt sich der Widerspruch zwischen Dämonie und Vernunft wiederfinden. Einerseits erscheint Leverkühn als Repräsentant einer tieferen, dunkleren Welt, andererseits wird er nicht im Geringsten mit Dämonie und Pathologie in Verbindung gebracht. Die Dämonie des Künstlers bezieht sich auf das Irrationale, Barbarische und Verbrecherische, auf seine Leidenschaft, seinen Kampf und seine Not. Leverkühn soll sich mit dem Dämon identifizieren, zugleich sich aber von diesem differenzieren, indem der Teufel als archaischer, primitiver Gegenpol zu seinem Intellekt und Rationalismus erscheint. Der Komponist bedarf des Archaischen, um künstlerisch produktiv zu werden, er ist dem Bösen und dem Gefährlich-Schädlichen zugeneigt und lässt sich von dem Sündhaften verführen.

In der **Entstehung des Doktor Faustus** notiert Thomas Mann, er habe sich in seine Gestalt verliebt, vernarrt in seine „Kälte“, seine Lebensferne, seinen Mangel an „Seele“, diese Vermittlungs- und Versöhnungsinstanz zwischen Geist und Trieb, in sein „Unmenschentum“ und „verzweifeltes Herz“, in seine Überzeugung, verdammt zu sein (1949: 81). Schon im ersten Kapitel wird Leverkühn als Dämon eingeführt: „Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat“ (1980: 11). Zeitblom notiert von Anfang an dessen Kälte: „Ich möchte seine Einsamkeit mit einem Abgrund

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

vergleichen, in welchem Gefühle, die man ihm entgegenbrachte, lautlos und spurlos untergingen. Um ihn war *Kälte*“ (1980: 13).

Nietzsche bringt Kälte mit leidenschaftlicher Indifferenz zusammen, wobei er dem „Interesse“ vor der Liebe den Vorzug gibt. Was Nietzsche mit „Interesse“ kennzeichnet, bezieht sich auf das Ästhetische (Pütz 1963: 78), das sich nicht zugunsten des Ganzen an das Einzelne verlieren darf. Individuelle Züge werden für die Entwicklung der Geschichte aufgelöst. Nietzsche deutet den subjektiven Künstler als schlecht (1999a: 42) und fordert „Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom *Ich* und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens“ (1999a: 42).

Im Sinne Nietzsches stellt Thomas Mann keine einzigartige, besondere Heldengestalt dar, sondern eine „konstruktivistische Existenz“ (Koopmann 2007: 481). Kälte erscheint somit als Bedingung, indem die Versperrung der menschlichen Wärme die künstlerische Annäherung ermöglicht. „Die große Müdigkeit“ (Nietzsche 1999a: 12), die Lähmung, die Vorliebe für den Verfall, „der Wille zum Ende“ (1999a: 12) werden von Nietzsche als typische Merkmale der Stimmung des Fin de siècle aufgezeigt. Adrians Objektivismus, seine Gleichgültigkeit, sein fehlender Enthusiasmus stellen eine Analogie zu Wagners Figur dar, dem „typische[n] décadent, bei dem jeder freie Wille fehlt, jeder Zug Notwendigkeit hat“ (1999a: 27). In Leverkühns Gegenwart hat man stets das Gefühl, dass alle Ideen und Gesichtspunkte, die um ihn herum laut werden, in ihm versammelt sind, und dass er, ironisch zuhörend, es den einzelnen menschlichen Verfassungen überlässt, sie zu äußern und zu vertreten (1980: 580). Leverkühns Ironie und Kälte werden auch stark durch sein Lachen betont: „Immerhin hatte er nach jenem Teufelsgefecht auf der Straße einen Lachanfall, der sich nur langsam, unter ablenkenden Gesprächen beruhigte“ (1980: 134).

Der Einzige, der bei seiner Geburt gelacht haben soll, war Cham, der Sohn Nohas. Indem Lachen als Werkzeug des Teufels angesehen wird, entspricht es der Auflösung der Lebensstrenge. Zeitblom weist darauf hin, dass Leverkühns Lachen „etwas von Wissen und mokanter Eingeweihtheit“ (1980: 44) hat. Während Adrian das Banale verlacht, steht seine Lachlust im Bann des Dionysischen, weil es nichts mit Humor zu tun hat, sondern eine Befreiung von der Moral ist. Das Lachen symbolisiert die Teilnahme an dem chaotischen Triebgrund und wird als Verleumdung Gottes gesehen. Nur das Lachen kann die Angst vertreiben, durch die das Gesetz sich Geltung verschafft. Man soll das Lachen erlernen, heißt es bei Nietzsche, die „Rosenkranz-Krone“ des Lachenden tragen, und dementsprechend den metaphysischen Trost zum Teufel schicken (1999b: 22).

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

3.1 Der Erzähler Zeitblom

Die exzeptionelle Art Leverkühns bedarf einer Gegenfigur, die die „Durchheiterung des düsteren Stoffes“ (1980: 32) vollziehen soll und die literarische Darstellung der Musik ermöglicht. Insofern setzt Thomas Mann seinen Erzähler Serenus Zeitblom in den Roman ein und fasst damit das komplette Bild seiner Beziehung Künstlertum/Identität zusammen, da beide „die extremen Pole einer nicht mehr *eindeutigen,* aber dennoch *einheitlichen* Künstlerexistenz“ (Pütz 1963: 78) sind. Zeitblom macht die tragische Geschichte erträglich, indem er sich als „undämonisches Mittel“ (Mann 1949: 32) dem Dämonischen entgegenstellt. Das Dämonische wird durch seine „human temperierte“ (1949: 10) Natur, durch seine „liebend versteckte Seele“ (1949: 32) auf Distanz gebracht. Er überliefert die Erscheinungsformen des Dämonischen, möchte dennoch den Gedanken einer Realität hinter den Halluzinationen Adrians abweisen, obwohl er selbst über „untere Mächte“ (1980: 10), über das „untere Reich“ (1980: 11) spricht. Er ist skeptisch gegenüber der Erscheinung des Teufels als einer Projektion aus Adrians eigenem Innern und der geheimen Furcht vor der realen Existenz der verderblichen Macht des Bösen (Bergsten 1963: 262): „[…] ich entsetze mich vor dem Zugeständnis, das darin liegt, auch nur konditionell und als Möglichkeit seine Realität zuzulassen!“ (Mann 1980: 349). Er stellt die bändigende Kraft der Literatur dem Dämonischen gegenüber, weil nur Literatur Werte schafft, „an welchen der Charakter, die Fähigkeiten sich bewähren (können)“ (1980: 64) und er versucht somit seinen Freund vergeblich vor dem Bündnis mit dem „bösen“ und „barbarischen“ Ästhetizismus zu bewahren, indem er eine moralische Fundierung des Lebens fordert.

Thomas Manns Künstlertum weist zwei Momente auf: die Hingabe und die kritische Distanzierung. Somit vereint der Autor im Roman **Doktor Faustus** die musikalisch-dämonische Ausschweifung mit dem kritischen, korrigierenden Wort. Die kritischen und humoristischen Elemente, die Zeitblom in die Geschichte einbringt, erhalten die ästhetisch-kritische Bedeutung des apollinischen Prinzips. Die Überlappung der beiden Figuren soll das Lebhafte, Fromme, Warme von der Düsterheit und der Kälte abgrenzen. Die beiden extremen Pole – das künstlerische Moment der „diabolischen und verderblichen *Enthemmung*“ (Pütz 1963: 82) und dasjenige „der humanen und kritischen *Beschränkung*“ (Mann 1949: 21) – werden herangezogen, um das einheitliche Bild des Künstlertums, welches Thomas Mann selbst repräsentiert, zu vollenden (Pütz 1963: 80 – 81).

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

3.2 Der Teufelspakt als Erlösung

Thomas Mann nimmt den Fauststoff wieder auf, den auch Goethe zuvor verarbeitet hat, und gestaltet somit das Verhältnis zwischen Krankheit, Gift, Schönheit und Dämonie, das schon durch die Experimente Jonathan Leverkühns eingeführt wurde. Die Entwicklung des Teufels wird auf die Gestalt des Dozenten Schleppfuss, auf den Bordellbesuch oder die Fahrt in die Tiefsee übertragen und erreicht ihren Höhepunkt im XXV. Kapitel mit der Erscheinung des Teufels in Person. Jedoch fungiert dieser Besuch nur als Konfirmation, da Leverkühn mit der willentlichen Ansteckung bei der Prostituierten schon lange den Pakt geschlossen hatte.

Die Fähigkeit und der Zwang zum Zweifel sind Bedingungen der künstlerischen Konstitution. Der bis an die Grenzen getriebene Zweifel heißt Verzweiflung und diese Disposition des Künstlers wird mit der Sünde verbunden (Nündel 1972: 65 – 67). Musik ist die dämonischste aller Künste. Auf dieser ästhetischen Ebene erreicht die Verzweiflung ihren Höhepunkt, ohne die Möglichkeit der Erlösung darin zu finden (Wienand 1983: 149).

Leverkühns exzentrisches Wesen, sowohl seine ausschweifende Natur als auch seine Selbstreflexion, welche sein Werk gefährden – „ein Instinkt ist geschwächt, wenn er sich rationalisiert“ (Nietzsche 1999a: 41) –, bereiten ihn auf den Pakt mit dem Ungeheuer vor. Er befindet sich in der Not, die Schranken seiner Zeit nicht überwinden zu können. Er ist verzweifelt, weil er die „zeitgemäße“ Musik nicht durchbrechen kann: „Es gibt im Grunde nur ein Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling?“ (Mann 1980: 467). Die Haltung Adrians stimmt mit Nietzsches ästhetischem Zustand überein, in dem der Betrachter alles Seiende in seiner Gegensätzlichkeit gelten lässt. Leverkühns Lebensverarmung trennt ihn nicht nur von den Kräften des Gefühls und des Vitalen, sondern die Kunst in sich scheint fragwürdig zu sein. Sie ist unverbindliches Spiel und leeres Scheinen geworden (Pütz 1963: 110):

> Sie erträgt Schein und Spiel nicht mehr, die Fiktion, die Selbstherrlichkeit der Form, die die Leidenschaften, das Menschenleid zensuriert, in Rollen aufteilt, in Bilder überträgt. Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick. Seine Ohnmacht und Not sind so angewachsen, dass kein scheinhaftes Spiel damit mehr erlaubt ist (Mann 1980: 325).

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

Das Problem der Erkenntnis vermittelnden Kunst, das auch bei Nietzsche vorkommt, wird hinterfragt, weil die moderne Erkenntnislage die ästhetische Ganzheit verhindert und sie auf Einzelheiten reduziert: „Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos [...]. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt“ (Nietzsche 1999a: 27). Die Kunst bedarf der Erlösung, da sie nicht mehr dem Desiderat Nietzsches entspricht, sie ist kein „Stimulans des Lebens“ mehr, sondern verkörpert den Verfall, die Verderbnis und macht die Bürger zu dékadents.

In diesem Spannungsfeld erscheint der Teufel als Erlöser, weil es ihm durch Musik gelingt, die „müde[n] Nerven zu reizen“ (Nietzsche 1999a: 23). Die Kunst verlangt nach dem Einbruch des Ungeheuren, der Teufel soll Leverkühn von den Konventionen, die die Musik stellt, befreien, „wir schaffen nichts Neues […] wir entbinden nur und setzen frei“ (Mann 1980: 319), um ihm dabei zu helfen, eine neue Musik zu erfinden. Wie Thomas Mann selbst erwähnt, soll der Teufelspakt „die Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise […], den Durst eines stolzen und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung“ (Koopmann 2007: 478) bestimmen. Adrians „Love’s Labours Lost“ ist ein Werk artistischer Meisterschaft, aber es gelingt ihm nicht damit, die früheren Werke „abzugeben aus der Sphäre absurder Künstlichkeit hinaus ins Freie, in die Welt der Natur und Menschlichkeit“ (Mann 1980: 341). Erst die Berührung mit der befruchtenden Macht des Bösen ermöglicht ein geniales Werk:

> Glaubst du an so was, an ein Ingenium, das gar nichts mit der Hölle zu tun hat? Non datur! Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten. Meinst du, dass je ein irgend belustigendes Werk zustande gekommen, ohne dass sein Macher sich dabei auf das Dasein des Verbrechers und des Tollen verstehen lernte? (Mann 1980: 319)

Der Teufel bietet „Aufschwünge […] und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, dass unser Mann seinen Sinnen nicht traut“ (Mann 1980: 311). Der Teufel repräsentiert den ästhetischen Zustand, der sich gegen die Moral wertfrei einsetzt und eine lebhafte Existenz prägt: „Dämonische Kräfte stecken neben Ordnungsqualitäten in jeder vitalen Bewegung […] das Dämonische, das heißt doch auf Deutsch: die Triebe“ (Mann 1980: 169). Nietzsche fordert die „herrliche ‚Naivität‘ der älteren Griechen“ (1999b: 115) und stellt sich gegen die sokratische Moral, die zur

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

„Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte“ (1999b: 12) geführt hat.

Der Teufel entspricht dem Schwanken zwischen Steigerung und Verfall, zwischen Realität und Fiktion, sodass letztlich verständlich wird, wieso der Künstler „zwischen extremer Kälte und einer Glut, die den Granit zum Schmelzen bringen könnte“ (Mann 1980: 374), pendelt (Pütz 1963: 342). Der Teufel vermittelt eine dionysische Weltanschauung, negiert die Wissenschaftlichkeit und prägt eine Steigerung, die von der Lebensmacht bedingt ist. Um die Musik zu erlösen, setzt sich der Künstler mit seinem ganzen Wesen ein. Er erkauft das neue Werk mit dem Opfer seiner eigenen Existenz, indem er auf die persönliche Glückserfüllung verzichtet – der Teufelspakt ist Selbsterhöhung und Selbstopferung zugleich und transportiert Leverkühn in eine andere Zeitlichkeit. An der Oberfläche seines Lebens verändert sich nichts mehr, es herrscht ein „semper idem“ (Mann 1980: 342), sein Liebesverbot führt ihn zum Stillstand und zur Stagnation.

In seinem Essay **Leiden und Größe Richard Wagners** entwirft Thomas Mann einen Auszug aus einem Brief Wagners an Liszt,

> […] ich lebe ein *unbeschreiblich nichtswürdiges* Leben! Vom wirklichen Genusse des Lebens kenne ich gar nichts: für mich ist „Genuß des Lebens, der *Liebe*“ nur ein Gegenstand der Einbildungskraft, nicht der Erfahrung. So musste mir das Herz in das Hirn treten, und mein Leben nur noch ein künstliches werden: nur noch als „Künstler“ kann ich leben, in ihm ist mein ganzer „Mensch“ aufgegangen. (Mann 1960a: 390)

Thomas Mann bemerkt weiterhin, dass „die Kunst nie mit krasseren Worten und mit verzweifelter Offenheit als Rauschmittel, Haschisch, Paradis artificiel gekennzeichnet worden ist (1960a: 390). Wie im Falle Wagners fungiert auch für Leverkühn die Musik als ersetzbares Lebensmedium und wirkt außerhalb der Zeit, in der sich Zeitblom befindet. Kunst muss die Wärme der Liebe ersetzen. Der Teufel verspricht eine „reichliche, unabsehbare Zeit“ (Mann 1980: 309), indem er den Fluss seines äußeren Lebens einfriert.

Musik wird in Kretzschmars Vorträgen mit Mythischem, Kultischem und Dämonischem und gleichzeitig mit Geistigkeit und Ordnung verbunden. Der erste Vortrag, der Beethoven auf dem Gipfel seines artistischen Schaffens zeigt, nimmt Leverkühns Schicksal vorweg. Ähnlich wie Beethoven, der durch seinen dritten Satz an seiner Klaviersonate Opus 111 die Grenzen der Gattung durchbrochen hat, wird auch Leverkühn die

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

Endzeit der traditionellen Formen erfahren und den Durchbruch zur Naivität und Barbarei kennenlernen. Die Kunstproblematik entlarvt sich als Zwiespalt zwischen dionysischer Steigerung und Selbstverlust, sodass Nietzsches Satz, der das Wachstum des Guten an die Steigerung des Bösen proklamiert, hiermit übereinstimmt. Erst die Identifikation mit dem „Urkünstler", die Vernichtung des „Individuums" und die „mystische Einheitsempfindung" eröffnen die künstlerische Tätigkeit (1999b: 30).

3.3 Das Leiden als Grundlage künstlerischen Schaffens

Ein alter Aberglaube hält das kreative Potenzial für eine Angelegenheit des Teufels; die gesteigerte Einbildungskraft soll durch körperliche Erkrankungen bedingt sein. Bei Thomas Mann und Friedrich Nietzsche werden Begriffe wie „Krankheit", „décadence", „Stärke" und „Gesundheit" nicht als Gegensätze bearbeitet, sondern als komplementäre Gesichtspunkte eingesetzt. Krankheit und Verfall bestimmen eine auszeichnende Kraft:

> Krankheit hat ein doppeltes Gesicht, eine doppelte Beziehung zum Menschlichen und seiner Würde. Sie ist einerseits dieser Würde feindlich, indem sie durch Überbetonung des Körperlichen, durch ein Zurückweisen und Zurückwerfen des Menschen auf seinen Körper entmenschlichend wirkt [...] andererseits ist es möglich, Krankheit sogar als etwas höchst Menschenwürdiges zu denken und zu empfinden. (Mann 1932: 58)

Die Krankheit an sich soll keine stimulierende oder gar steigernde Wirkung haben. Nietzsches Konzeption der décadence erhebt nicht Krankheit allein zum Stimulans des Lebens, sondern wertet nur das auf, was aus ihr gemacht wird, denn „man muss nur gesund genug für dieses Stimulans sein" (1999a: 22). Nietzsche integriert das Krankhafte und Böse in seine Definition des Lebens und betont die geistige Steigerung als Produkt der Leidensfähigkeit. Es hängt davon ab, wie viel Leiden man auf sich nehmen kann, denn nur der Starke geht nicht an der Gefahr zugrunde, sondern überwindet sie und wendet sie kreativ an.

Nietzsche selbst erkennt sich als décadent und entwirft somit eine produktive Seite des Verfalls. Die Stimmung des Fin de siécle war von Isolation, Melancholie, Erkrankung und Orientierungslosigkeit geprägt. In diesem Kontext verstand man Krankheit und Tod nicht als Endstadien, sondern als Mittel zur Eröffnung einer neuen Dimension und Weltwahrnehmung, „einige Völker (haben sich) aus Krankheiten große Hülfsmächte der Cultur geschaffen" (Nietzsche 1999c: 174). Es genügt

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

nicht, krank zu sein, um künstlerisch begabt zu werden. Man muss das eigene Leiden selbstkritisch annehmen und gründlich darüber reflektieren:

> Das Vorrecht vor der Vernunft, das sie dem Emotionalen auch in seinen entlegenen Formen als mystischer Ekstase und dionysischem Rausch, einräumte, bringt sie in eine besondere und psychologisch ungeheuer fruchtbare Beziehung zur Krankheit – wie denn noch der Spätromantiker Nietzsche, ein selbst durch Krankheit ins Tödlich-Geniale emporgetriebener Geist, nicht genug den Wert der Krankheit für die Erkenntnis feiern konnte. (Mann 1947: 28)

In **Doktor Faustus** profiliert Thomas Mann die Krankheit elitär und dekadent zugleich. Er projiziert Genialität und Verfall auf dieselbe Ebene und konstruiert dementsprechend seine Künstlergestalt:

> Und ich wills meinen, daß schöpferische Genie spendende Krankheit, Krankheit, die hoch zu Roß, die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen sprengt, tausendmal dem Leiden lieber ist als die zu Fuße latschende Gesundheit. (1980: 327)

Leverkühn geht bewusst in die Krankheit ein, weil er weiß, dass nur Krankheit die ihm fehlende Macht bieten kann:

> Das Leben ist nicht heikel, und von Moral weiß es einen Dreck. Es ergreift das kühne Krankheitszeugnis, verspeist, verdaut es, und wie es sich seiner nur annimmt, so ist's Gesundheit. Vor dem Faktum der Lebenswirksamkeit, mein Guter, wird jeder Unterschied von Krankheit und Gesundheit zunichte. (1980: 327)

Die Krankheit ist der schleichende Tod, er drängt ihn in „geistige Kälte" (1980: 485) und schließt ihn von der normalen Welt ab. Der Teufel erhebt Krankheit zu einem notwendigen Bestandteil des Lebens. Selbst die Hölle gilt nicht nur als Ort der Verdammnis, sondern als höchste Auszeichnung, die einem Menschen zukommen kann: „Es ist nicht so leicht, in die Hölle zu kommen; wir litten längst Raummangel, wenn Hinz und Kunz hineinkämen" (1980: 334). Allerdings werden nur Köpfe von Leverkühns Art eingelassen, weil Krankheit:

> [...] etwas bloß Formales [ist], bei dem es darauf ankommt, womit es sich verbindet, womit es sich erfüllt. Es kommt darauf an, wer krank ist: ein Durchschnittsdummkopf, bei welchem die Krankheit des geistigen und kulturellen Aspektes freilich entbehrt, oder ein Nietzsche, ein Dostojewski. (1980: 333)

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

Die Aussage des Teufels, „ohne das Krankhafte ist das Leben sein Lebtag nicht ausgekommen (1980: 333), überschneidet sich mit Thomas Manns Behauptung: „Die Wahrheit ist, dass ohne das Krankhafte das Leben seiner Lebtage nicht ausgekommen ist“ (1980: 684).

Hetaera Esmeralda eröffnet Adrians Weg zur Inspiration. Nach dem Besuch bei der Prostituierten hat der Komponist nur noch vierundzwanzig Jahre zu leben, die er in höchster Kreativität, aber auch mit zunehmender Krankheit verbringen wird. Danach gehört seine Seele dem Teufel. Die Infizierung mit Syphilis lässt die bis dahin existenten Krankheitssymptome verschwinden. Anstatt der Migränen kommen musikalische Ideen und Kompositionspläne hervor, sodass die Frau, die den Namen eines Schmetterlings trägt, sowohl positiv als auch negativ gedeutet wird, weil Krankheit den Übergang zu höheren Stufen darstellen soll:

> [...] der Krankheitsdruck [fiel] wie durch ein Wunder von ihm [ab] und sein Geist, phönixgleich [erhob] sich zu höchster Freiheit und staunenswerter Macht ungehemmter, um nicht zu sagen: hemmungsloser, jedenfalls unaufhaltsamer und reißender, fast atemloser Hervorbringung – wobei aber gerade jenes Bild mir verriet, daß [sic!] dieses beiden Zustände, der depressive und der gehobene, innerlich nicht scharf gegeneinander gesetzt waren, nicht zusammenhanglos auseinanderfielen, sondern daß dieser sich in jenem vorbereitet hatte und gewissermaßen schon in ihm enthalten gewesen war. (Mann 1980: 472)

Indem der Komponist die Problematik der Kunst erleidet, versucht er, die Konventionen seiner Zeit durch die eigene Krankheit als eine Art Opfer zu durchbrechen. Er weiß von Anfang an, dass er den Verlauf der Krankheit nicht mehr aufhalten kann. Trotz des Schmerzes möchte er darauf nicht verzichten, weil er etwas Positives darin erkennt. Die bis dahin herrschende Inspirationslosigkeit und Verzweiflung wird in schöpferisch-inspirative Tätigkeit umgesetzt.

Leverkühns Krankheit stellt ihn wirksam in einen neuen Produktionsprozess ein, indem der Körper den Geist beeinflusst. Trotzdem korrespondiert mit der künstlerischen Steigerung ein progressiver Verfall, der im zweiten Teil des Romans eindeutig wiedergegeben wird.

4. Schlussfolgerung

Aufgrund der Polarisierung des Dionysischen und Apollinischen, die auf Nietzsche rekurriert, wurde ersichtlich, dass Thomas Manns in seiner

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

Kunstauffassung das Irrationale mit der Vernunft, den Intellektualismus mit dem Primitivismus verbindet. Thomas Mann schreibt der Krankheit einen Sinn zu und nähert sich somit der Philosophie Nietzsches an, der Krankheit und Tod als notwendigen Weg zum Wissen versteht. Kunst bleibt aber immer noch ein rational gefilterter Denkprozess, denn Krankheit wird nicht als einzige Prämisse des genialen Künstlertums verstanden.

Die vielfache Funktionalisierung des Dämonischen kann im Roman nicht erschöpfend dargestellt werden. Der Pakt mit dem Teufel dient nicht einem individuellen Zweck, sondern gilt als Erlösung der Kunst. Leverkühns Satz „[...] denn ich sterbe als ein böser und guter Christ" (Mann 1980: 367) bekommt damit eine neue Bedeutung. Die Hingabe zum Sündhaften verspricht nicht Üppigkeit, sondern bringt Leverkühn um. Der Komponist opfert sich für die Freiheit der Musik und kann somit als Märtyrer anerkannt werden. Musik bestimmt Abfall und Verdammnis zugleich, sie ermöglicht die Nähe zum Dämonischen und damit das Schaffen neuer künstlerischer Formen. Musik kann nur dann neu erfunden werden, wenn man auf Liebe verzichtet und unter dem Einfluss des Barbarischen steht. Im Dämonischen verdichtet sich die Lage der modernen Kunst in ihrer Zweideutigkeit zwischen Steigerung und Verfall. Der Roman ist auf das Wechselspiel von guter und böser Inspiration, von Sündhaftigkeit und Heiligkeit gebaut, wobei die am Schluss von Zeitblom eingeleitete Frage, ob Adrians Schicksal der Finsternis und Verdammnis verurteilt ist, immerhin offenbleibt.

Literatur

Bergsten, Gunilla (1963): **Thomas Manns Doktor Faustus**, Lund: Berlingska Boktryckerie.

Erkme, Joseph (1996): **Nietzsche im „Zauberberg"**, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann .

Hoffmann, Fernand (1975): **Thomas Mann als Philosoph der Krankheit**, Luxemburg: Abteilung für Kunst und Literatur des Großherzoglichen Institutes.

Koopmann, Helmut (2007): **Thomas Mann-Handbuch**, Regensburg: Alfred Kröner.

Mann, Thomas (1947): **Deutschland und die Deutschen**, Berlin: Suhrkamp.

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)

Mann, Thomas (1949): **Die Entstehung des Doktor Faustus**, Frankfurt/Main: Bermann-Fischer .

Mann, Thomas (1960a): **Leiden und Grösse Richard Wagners**. In: Thomas Mann, **Gesammelte Werke in zwölf Bänden**, Bd. IX, 363 – 427, Oldenburg: S. Fischer.

Mann, Thomas (1960b): **Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung**. In: Thomas Mann, **Gesammelte Werke in zwölf Bänden**, Bd. IX, 675 – 713. Oldenburg: S. Fischer.

Mann, Thomas (1980): **Doktor Faustus**, Frankfurt/Main: Fischer.

Meyer, Theo (1993): **Nietzsche und die Kunst**, Tübingen: Francke.

Nietzsche, Friedrich (1999a) : **Der Fall Wagner**. In: Friedrich Nietzsche, **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden**, Bd. VI hrsg. von Giorgio, Colli/Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1999b) : **Geburt der Tragödie**. In: Friedrich Nietzsche, **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden**, Bd. I hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1999c): **Mennschliches, Allzumenschliches**, München: Taschenbuch Verlag.

Nündel, Ernst (1972): **Die Kunsttheorie Thomas Manns**, Bonn: H. Bouvier und Co.

Puschmann, Rosemarie (1984): **Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Mann Doktor Faustus**, Bielefeld: AMPAL.

Pütz, Heinz (1963): **Kunst und Künslerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann**, Bonn: H. Bouvier und Co.

Wienand, Helmut (1983): **Thomas Manns Doktor Faustus als zeitgeschichtlicher Roman**, Frankfurt/Main: Fischer.

Wimmer, Ruprecht/Stachorski, Stephan (2007): **Thomas Mann. Doktor Faustus.** Kommentar, Frankfurt/Main: Fischer.

BDD-A27389 © 2016 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 07:46:35 UTC)