

## Nietzsche und Thomas Manns "Doktor Faustus"

Frank Schwamborn

Die große Nietzsche-Biographie von Curt Paul Janz<sup>1)</sup> einmal mit dem "Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde" parallelzulesen, ist reizvoll und belehrend. Die Beziehungen zwischen dem Leben und der Philosophie Friedrich Nietzsches und Thomas Manns biographischem "Roman des Alters" sind bekanntermaßen außerordentlich vielschichtig. Das Verhältnis zwischen dem wirklichen Nietzsche, dem interpretierten Nietzsche, dem Autor Thomas Mann und dem Protagonisten des Romans (bzw. den *beiden* Protagonisten: Leverkühn und Zeitblom, die "das Geheimnis ihrer Identität verbergen") ist widersprüchlich und schillernd. "Die Tragödie Leverkühns ist mit derjenigen Nietzsches eng verflochten, dessen Name wohlweislich in dem ganzen Buch nicht erscheint, eben weil der euphorische Musiker an seine Stelle gesetzt ist, so daß es ihn nun nicht mehr geben darf."<sup>2)</sup> Die persönliche Tragödie des Philosophen gibt eines der Modelle her für die Katastrophe der deutschen Geschichte und Kultur im Nationalsozialismus, bzw. für den Versuch eines Verstehens der Katastrophe des Nationalsozialismus aus der deutschen Geschichte und Kultur. In diesem Sinne steht Nietzsche für Thomas Mann in einer protestantisch-deutschen Tradition, die bei Luther ansetzt (und in der er selber steht). Zeitbloms Verhältnis zu Leverkühn ließe sich wie Thomas Manns Verhältnis zu Nietzsche auf die Formel "liebende Verehrung" bringen. Die Tragödie seines Lebens hat ihn gefesselt: sein "Selbstenkertum", seine "ethische Selbstüberwindung". "Nietzsche ist für Thomas Mann der Inbegriff der modernen Zerrissenheit"<sup>3)</sup>, und Leverkühn zeichnet sich wie der Verfasser des *Zarathustra* aus durch "Wille zum Werk", durch selbstzerstörerische Bewußtheit, Erwähltheitsdünkel, Pathos der Distanz. Nietzsches Persönlichkeit und Lebensgeschichte werden dem Romancier zum "mythischen Vorbild", ohne daß das notwendig auch eine Annahme seiner Philosophie bedeutet. Die (partielle) Abgrenzung von dieser hat Thomas Mann bekanntlich wenig später in dem Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* kritisch unternommen. Aber die Zeitkritik, die der Roman leistet, ist dieser Philosophie verpflichtet und insbesondere die Kunst- und Künstlerproblematik: der Topos vom Rausch als Quelle der Inspiration (zu höchster Bewußtheit), die Problematik einer "spätzeitlichen" Kunst und die Infragestellung einer Ästhetik des "Scheins". Es ist dies die Nietzscheanische Wagnerkritik, die Thomas Mann auf sich selbst bezieht: die Polemik Nietzsches gegen den Künstler als "Schauspieler": die Keimzelle seiner eigenen Ästhetik!

Die Nietzsche-Rezeption Thomas Manns - oder soll man sagen: seine Nietzsche-Nachfolge und "Spurengängerei" - wird für gewöhnlich in Zusammenhang gesehen mit seiner Wagner- und Schopenhauerrezeption. Das "Dreigestirn" von Nietzsche-Wagner-

Schopenhauer steht nach dieser Lesart für die in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* gefeierte (und später kritisch hinterfragte) romantisch-deutsche Tradition der "machtgeschützten Innerlichkeit", ohne daß sich Nietzscheanisches "bejahendes" Lebenspathos und schopenhauerisch-metaphysischer Pessimismus gegenseitig ausschließen. Die große Antithetik von Nietzsches Denken: der radikale Nihilismus einerseits, die begeisterte Annahme des "Lebens" andererseits, sind bei Thomas Mann ironisch vermittelt. Sein Nietzscheerbe wird gemeinhin auf Formeln gebracht wie: pointierter Stil und psychologische Hellsicht, narzißtisches Erwähltheitsbewußtsein, Analyse der *Décadence*, Geist-Leben-Antithese, Widerstand gegen Nivellierung aus "konservativem" Interesse, Herausstellen des "großen Menschen" gegenüber der "Masse" etc.

-Letzteres leistet nicht zum wenigsten der Roman *Doktor Faustus*.

Die Erzähler-Figur, der klassische Philologe Zeitblom, "steht im gleichen Verhältnis zu Adrian wie Nietzsches Biographen zu Nietzsche."<sup>4)</sup> Ein innerer Konnex von Biographie und Humanismus erscheint in dieser Karikatur eines Pädagogen vermittelt. Zeitblom ist der Settembrini des *Faustus*. Er ist vom Autor als eine Art Selbstparodie angelegt. Der (unfreiwillig) komische Chronist ist eine Ausformung von Thomas Manns heute leicht senil wirkendem Humanisten-Humorismus. Zeitbloms dokumentarischer Anspruch ("ich schreibe keinen Roman") ist zwar in der Tatsache aufgehoben, daß er selbst Romanfigur ist, aber es gehört auch zu den wesentlichen Qualitäten des Romans, die eigene Fiktionalität in Frage zu stellen.

Eines scheint die Gattung Biographie vor anderen zu prädestinieren, wenn es darum geht, sich dem Realphänomen Nietzsche und dem Romanphänomen Leverkühn vergleichend zu nähern: der Zusammenhang von Leben und Werk, der beide auszeichnet. Nietzsches Schriften sind voll von Anspielungen auf sein persönliches Leben und bestimmte Personen: "das kleinste biographische Detail steht im Dienste des Werkes."<sup>5)</sup> Der Mitwisser Zeitblom sieht entsprechend bei Leverkühn "Heimlichkeiten formel- und sigelhafter Art im Werk" (S.155). Mit Blick auf den ganzen Roman ließe sich das auch für dessen Autor feststellen: er ist auch "verkleidete Autobiographie".

Bei Nietzsche war es generell Methode, ein Phänomen in seinem Gewordensein zu betrachten, denn: "Überall, wo man das Werden sieht, wird man etwas abgekühlt."<sup>6)</sup> In gewisser Hinsicht hat er diese Praxis auch auf sich selber angewandt: etwa in seiner "Autobiographie" *Ecce Homo*, die den Untertitel trägt: "Wie man wird, was man ist". Blickend auf die "zusammengesetzte" Stellvertreterfigur Leverkühn sucht Thomas Manns "Roman des Alters" vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs auf übergeordnete geschichtspsychologische Fragestellungen Antwort zu geben, etwa: Wie hat es mit Deutschland so weit kommen können? Wie hat es mit der Kunst so weit kommen können?

"Biographie" versteht sich dabei wesentlich als Geistesgeschichte, als Memorierung und Aktualisierung eines Herausragenden. Thomas Mann sorgt im Musikroman *Doktor Faustus* durch sein Montageprinzip dafür, daß sich verschiedene Epochen deutscher

Geschichte motivisch überlagern (wie Töne sich überlagern), so daß die Geschichte als Totum "musikalisch" immer gegenwärtig ist. In diesem Sinne wäre der Roman mit seiner Leitmotivtechnik als "Beziehungsfest" wie ein großangelegtes "In-Spuren-Gehen" zu lesen. Ein bewußtes "In-Spuren-Gehen" war ja auch Thomas Manns Goethe-Nachfolge in *Lotte in Weimar*, und ebenso war die ganze Existenz des Joseph im mythischen Romanwerk *Joseph und seine Brüder* ein bewußtes großangelegtes Spurengehen. In diesem Sinne wurde ihm auch die Gestalt Nietzsches zu einem "mythischen" Vorwurf. Der "herausragende Fall" ist leitmotivisch gespiegelt in Materialien der kulturellen Tradition. Wobei Nietzsches geschichtsphilosophische Überlegungen aus der 2. Unzeitgemäßen Betrachtung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* gewissermaßen ihre Anwendung finden im Kunstwerk: Leverkühns Leben ist "monumentalische" Geschichtsschreibung in dem Sinne, daß sie sich an einem großen Einzelschicksal orientiert und mit ihren Zeitverweisen die Zusammengehörigkeit und Kontinuität des "Großen" aller Zeiten (Nietzsches Vorstellung vom "Fackellauf") belegt - etwa in der Stilisierung Beethovens zu Adrians Vorläufer. Zugleich aber ist diese Art Geschichtsschreibung im Nietzsche-Sinne "antiquarisch", indem sie die eigene Herkunft bewahrend verehrt: das ursprünglich Deutsche der Dürer- und der Lutherzeit.

Ferner bezeichnet "Biographie" (als Parodie) auch die innere Zusammengehörigkeit von künstlerischer Größe und deren sachlicher Dokumentation, die sich im *Doktor Faustus* in der besagten geheimnisvollen Identität der beiden so gegensätzlichen Protagonisten Leverkühn und Zeitblom äußert: "Der Künstler, der sich mit dem Ungeheuren einläßt, scheint seinen Biographen mit Notwendigkeit nach sich zu ziehen, weil die musische Hingabe aus sich heraus nach dem polar entgegengesetzten Moment des kritischen und befreienden literarischen Wortes verlangt."<sup>7)</sup> Peter Pütz hat Zeitblom mit der Gestalt Wagners in Goethes *Faust* verglichen. Nietzsche schrieb in *Jenseits von Gut und Böse* wie mit Blick auf Leverkühn und seinen Biographen: "In Verhältnis zu einem Genie, das heißt zu einem Wesen, welches entweder zeugt oder gebiert, beide Worte in ihrem höchsten Umfang genommen-, hat der Gelehrte, der wissenschaftliche Durchschnittsmensch immer etwas von einer alten Jungfer: denn er versteht sich gleich dieser nicht auf die zwei wertvollsten Verrichtungen des Menschen."<sup>8)</sup>

## I. *Biographie : Das Leben Nietzsches als Vorbild für das Leben Leverkühns*

Sieht man das Leben Nietzsches als Vorbild für das Leben Leverkühns, so beginnen diese Analogien bereits bei der Herkunft. Janz beschreibt Mitteldeutschland (etwas unbedacht in seiner Wortwahl) als "genieträchtige Mischzone der Rassen".<sup>9)</sup> Leverkühns Kaisersaschern, fiktiv, irgendwo zwischen Halle an der Saale und Naumburg angesiedelt, mit allen "Kennzeichen altertümlich-neurotischer Unterteuftheit"(S. 39)<sup>10)</sup> "ist" ineins und zugleich Thomas Manns Lübeck, Dürers Nürnberg und (als Grabstätte Ottos III.) Aachen: Stadtbilder, in denen sich, dem Chronisten zufolge, zu Lebzeiten Leverkühns noch etwas von der "Hysterie" des ausgehenden Mittelalters, von "latenter seelischer Epidemie"(ebd.) und "altertümlich neurotischer Unterteuftheit", wie sie das Cholorit des Romans bilden, habe nachfühlen lassen. Ein starkes Gefühl der Gebundenheit an das Leben der Ahnen geht damit einher, wie es auch Nietzsche nachgesagt wurde, für den die Tätigkeit eines Menschen erklärtermaßen "schon in den Eltern und Großeltern" beginnt.<sup>11)</sup> In seiner *Götzendämmerung* faßte er entsprechend das Genie als "Schlußergebnis der akkumulierten Arbeit von Geschlechtern" auf. Das erinnert an die Goethefigur in Thomas Manns *Lotte in Weimar*, die sich auch in diesem Sinne gleichsam als Krönung der genealogischen Entwicklung begreift, sich ihrer Vorfahren schämt - und des Sohnes August, bei dem "die Natur gähnend und achselzuckend nach Hause geht."<sup>12)</sup>

Im Leben Nietzsches ist eine tiefgehende seelische Bindung an seinen Vater, der verfrüht starb, bezeugt. Bis ins Alter verrät sich bei ihm eine Neigung zur Anlehnung an "väterliche" Freunde - Ritschl, Burckhardt, Overbeck - besonders Richard Wagner. Das hat in Thomas Manns Roman keine Entsprechung (Jonathan Leverkühn stirbt spät und parallel zu seinem Pendant Schweigestill), ebensowenig wie Nietzsches bleibende Bindung an Mutter und Schwester. Die Eltern Adrians: der, seiner Physiognomie nach, "deutsche" Vater und die "südlich" anmutende Mutter erinnern eher wieder an die Eltern Tonio Krögers. Sein Genie wird eher mit der "vitalen Wohlbeschaffenheit" (S. 24) seiner Mutter in Verbindung gebracht als mit dem Vater, von dem er aber den entscheidenden Hang zum "Spekulieren" und die Migräne geerbt hat.

Als Kind gebärdet sich Adrian schon früh erwachsen, wie es auch von Nietzsche bezeugt ist. Elisabeth Nietzsche berichtet von den "würdigen, höflichen Formen" und der "pastoralen Ausdrucksweise", der "Fritz" sich bediente: "mit der Würde eines kleinen Stockphilisters"<sup>13)</sup>. Adrians "formale Bestimmtheit" weist in diesem Sinne voraus auf sein Künstlertum. Nicht daß er im Elementarunterricht schon alles gewußt hätte, "aber seine Gebärde hatte etwas davon" (S. 36), und das, so der Gymnasiallehrer Zeitblom, "hat für das pädagogische Gemüt etwas Revoltierendes." (S. 37)-Von dem jungen Nietzsche wiederum heißt es, er sei keineswegs ein frühreifes Genie gewesen, sondern habe sich erst allmählich entwickelt<sup>14)</sup>, die Begegnung mit der Antike habe seinen pädagogischen

Grundantrieb gefördert<sup>15)</sup>- etwas, das bei Adrian völlig fehlt, nicht aber bei Zeitblom (wenn auch karikiert).

Nietzsches Biograph weiß von früher Einsamkeit, frühem Fanatismus der Ergebenheit für ein einmal anerkanntes Gesetz<sup>16)</sup>, Gründlichkeit im Spiel, frühem Dichten<sup>17)</sup>, dem autistischen Trieb, "ein kleines Buch zu schreiben und es dann selbst zu lesen"<sup>18)</sup>-und früher musikalischer Produktion. Dabei sei schon früh der stark persönlich gefärbte Zug seiner Arbeiten hervorgetreten: kaum eine Komposition sei ohne Widmung geblieben, viele hätten geradezu "Briefcharakter" gehabt.

Adrians achselzuckender Gleichmut für die Instrumente seines Onkels dagegen "verborg sich vorläufig noch vor der Musik"(S. 47). Er absolviert seine Gymnasialaufbahn, hat die entscheidende Begegnung mit der Musik in Gestalt des stotternden Enthusiasten Kretschmar, um sich dann (wie Nietzsche) für ein Theologiestudium zu entscheiden. Zeitblom, seinem Freund früh in selbstloser Verehrung zugetan - den Zitaten nach und in seinem Wesen ein Kompositum aus den Nietzsche - Freunden Rohde, Deussen, Overbeck und Köselitz<sup>19)</sup>-vermißt um diese Zeit noch "eine Hauptsache in Adrians Leben"(S. 48).

Nietzsche besuchte seit 1858 die Kgl. Landesschule in Pforta, wo ihn ein Geist von Askese und gelehrter Sprachforschung auf die Bahn der Philologie drängten-sozusagen seine "Zeitblomkomponente". Dem strengen äußeren Leben stehen Todessehnsucht und Selbstverhöhnung entgegen. Kämpfe zwischen Romantik und Parodie, wie sie die Texte Nietzsches aus dieser Zeit verraten, läßt der nüchterne, an Abstraktion interessierte Leverkühn nicht erkennen, aber sein Biograph spricht von einer "Mischung aus intellektueller Selbstkontrolle und leichter Fieberhaftigkeit" (S. 82) schon in jungen Jahren. Früh faßt er - wie der junge Nietzsche<sup>20)</sup> - die Einsamkeit als seelischen Grundtatbestand auf (S. 10, 80, 147), - im Sinne von Geistesaristokratie, nach dem Satz Zarathustras: "trachte ich denn nach Glücke - ich trachte nach meinem Werke."<sup>21)</sup> Leverkühn begegnet diesem bewußten selbstgewählten Verhängnis zuerst in Schuberts Musik: "Habe ja doch nichts begangen, daß ich Menschen sollte scheu'n, / welch erbärmliches Verlangen zieht mich in die Wüstenei'n?" (S. 80)

Bei Nietzsche gibt es zwar seit der Pfortaer Zeit die Freundschaft mit Erwin Rohde, aber "es fehlte diesem Verstehen die warme und die einfache, reflexionslose Ergriffenheit, die das Wesen des Lebens zwischen Ich und Du ebenso ausmacht, wie sie die Vollendung im Geiste ausschließt."<sup>22)</sup> Nietzsche beginnt sein Theologiestudium in Bonn, Leverkühn in Halle, vorgeblich zwecks eigener Disziplinierung und Demütigung, in Wirklichkeit "nicht von Gottes wegen, sondern von wegen des anderen" (S. 498). Beide treten einer Studentenverbindung bei, in der sie jedoch isoliert bleiben<sup>23)</sup> (S. 93). Beide brechen nach kurzer Zeit ihr Theologiestudium ab und gehen nach Leipzig<sup>24)</sup> (S. 137). Leverkühn wendet sich der Musik zu, Nietzsche bei Ritschl, der mit ihm von Bonn nach Leipzig wechselt, der Philologie. Nietzsches kurzes Kriegserlebnis 1870 und seine Erkrankung und Heimkehr findet sich im Roman in Zeitbloms Kriegseinsatz 1914 wieder.

Leverkühs Bordellerlebnis, ein Zentraltopos des Werks, ist bekanntlich ein Zitat aus einem Brief Nietzsches an Deussen aus Bonn: das Motiv der "Empfänglichkeit des Heiligen für die Sünde"<sup>25)</sup>. Thomas Mann legte ganz der Konstellation gemäß in seinem Roman Nietzschezitate Leverkühn, Zitate aus der Literatur über Nietzsche aber Zeitblom in den Mund.<sup>26)</sup> In seinem Arbeitszimmer hatte er 25 Bände Sekundärliteratur zu Nietzsche stehen (weit mehr als er in der *Entstehung des Dr. Faustus* angibt), und er fußt mit seiner Sicht der Bordellgeschichte auf älterer Nietzscheliteratur, d. h. vornehmlich auf Bertrams Nietzschebuch und Branns "Nietzsche und die Frauen": danach infizierte sich Nietzsche tatsächlich bei dem von Deussen geschilderten Vorfall mit der Syphilis, und zwar bewußt (Brann: "aus inneren Sühnegründen"<sup>27)</sup>), und dies ist auch der Grund für die spätere Geisteskrankheit. Janz ist da sehr viel vorsichtiger. Ersteres bestreitet er, und ob die Ursache für Nietzsches *paralysis progressiva* überhaupt Syphilis gewesen ist, erscheint ihm als gar nicht gesichert. Das wirft er Thomas Mann vor: "Leider hat sich Thomas Mann von seiner dichterischen Phantasie verführen lassen, hier mehr Wissen vorzuführen, als sachlich überhaupt möglich und der Frage zuträglich ist."<sup>28)</sup>–Ich meine aber, dieser Vorwurf ist unberechtigt, weil man keinem Autor das Recht absprechen kann, auch Legenden und Spekulationen, die sich um einen Namen bilden, artistisch zu verwerten und werkintern nachzuschaffen: Leverkühn "ist" ja nicht Nietzsche, und der Roman hat bei aller Analogie keinen biographischen Anspruch, die Person Nietzsches betreffend, so sehr er auch den Legenden um Nietzsche Vorschub leisten mag. Diesen Vorwurf muß man eher der (unkritischen) Sekundärliteratur machen, die Thomas Mann vorlag. Der Roman ist durch die Zitate mit Nietzsches Lebensgeschichte verbunden, aber Konstellation und Integration der Zitate schaffen eine eigene Romanwirklichkeit, die man dokumentarisch nicht belangen kann. Zu diesen einmontierten Zitaten im Roman gehören etwa in der Bordellszene die Akkorde aus Webers "Freischütz" (S. 143), das Gebet des Eremiten im Finale, ebenso wie das aus dem späten Zarathustragedicht "Unter Töchtern der Wüste". Adrian spricht in seinem Brief an Zeitblom von "Nymphen und Töchtern der Wüste" (S. 142), das man als Anspielung Nietzsches auf sein Kölner Erlebnis lesen kann: "Es sei denn-es sei denn-, o vergib eine alte Erinnerung! Vergib mir ein altes Nachttischlied, das ich einst unter Töchtern der Wüste dichtete (...) Damals liebte ich solcherlei Morgenlandmädchen (...) Ihr glaubt es nicht, wie artig sie dasaßen, wenn sie nicht tanzten, tief, aber ohne Gedanken, wie kleine Geheimnisse, wie bebänderte Rätsel, wie Nachttisch-Nüsse..." (Ebd.)

Nietzsche folgt nach dem Studium dem Ruf auf den Lehrstuhl für Philologie in Basel, den er 10 Jahre innehat (1869–79), ehe ihn seine Krankheit (und seine Philosophie) zwingen, ihn aufzugeben, um die letzten zehn Jahre vor Ausbruch seiner Krankheit "Reisender" zu bleiben. Hierin unterscheidet sich der "Einsiedler von Sils-Maria" vom "Einsiedler von Pfeiffering". Nach Beendigung der Leipziger "Lehrjahre" und nach dem genau in der Romanmitte plazierten Aufenthalt in Palestrina mit dem Teufelsgespräch,

nach dem Leverkühns eigentliche Tätigkeit als Komponist beginnt, ist er bereits für seine letzten 24 Jahre: die Frist, die der Teufel ihm "verkauft" hat, -im Haus der (redseligen) Schweigestill, und verläßt es nur noch selten - zu Reisen ins nahe München oder zur Konzertreise mit Schwerdtfeger. (Auch hierin zeigt sich Schwerdtfegers Versucherfunktion: der "Anschlag der Zutraulichkeit auf die Einsamkeit" und die "Wehrlosigkeit der Einsamkeit gegen solche Werbung, allerdings zu des Werbers Verderben" (S. 352). Er trotz Adrian ein dessen Wesen eigentlich fremdes Violinkonzert ab.)

Nietzsche, nach dem Verlust der preußischen Staatsangehörigkeit auf Dauer staatenlos, in Basel französischem Kultureinfluß ausgesetzt,<sup>29)</sup> lebt und denkt als "Europäer"<sup>30)</sup>, wobei dieses sein Europäertum kulturell, "nicht politisch motiviert"<sup>31)</sup> ist. Weder Leverkühn noch Nietzsche bringen überhaupt politisches Interesse auf (vgl. S. 179).<sup>32)</sup> Als Leverkühn mit Kretzschmar nach Basel reist, um dort Konzerte zu hören, macht der Chronist Zeitblom eine Bemerkung, die voll auch auf Nietzsches Basler Existenz paßt: "Das Schweizer Mißtrauen gegen den Reichsdeutschen begegnete hier einem besonderen Fall deutschen Mißtrauens gegen die "Welt". (Ebd.)

Was in Leverkühns Leben jedoch vollständig fehlt, ist ein Pendant zu dem, was Nietzsche an Richard Wagner hatte, an seiner Kunst, seiner Person und nicht zuletzt auch seiner Frau: der "bestverehrten Frau" Cosima, Nietzsches "Ariadne". Es gibt im *Doktor Faustus* keine Wallfahrten zur "Insel der Seligen", nach Tribschen, nichts Vergleichbares zur Katastrophe der Freundschaft Nietzsches zu den Wagners, dem Verfallensein an Wagners Musik und dem Kampf dagegen: dem Kampf gegen die eigene "romantische Anfälligkeit". Denn obwohl gerade das: der Kampf gegen die eigene "romantische Anfälligkeit" es ist, was Thomas Mann mit Nietzsche verbindet, und obwohl in seinen Werken ansonsten der Begriff der Musik beinahe synonym ist mit dem Namen Richard Wagner, bleibt dieser im Musikroman *Doktor Faustus* vergleichsweise außen vor, und das obwohl der zeitgeschichtliche Hintergrund des Nationalsozialismus und das Thema seiner Genese aus der deutschen kulturellen Tradition eine stärkere Hereinnahme Wagners in das Werk eigentlich hätte erwarten lassen. An seine Stelle ist, unter dem offenkundlichen Einfluß von Adorno, neben die zentrale Vorläufer-Figur Beethoven der "kalte" Konstruktivismus und die abstrakte Modernität der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs getreten.

Nietzsche wurde durch die doppelte Enttäuschung, die der Bruch mit Wagner und der Angriff Wilamowitz-Möllendorffs auf seine *Geburt der Tragödie* bedeutete (letzterer machte ihn in Kreisen der Altphilologie unmöglich, auch bei seinem Lehrer Ritschl) förmlich in Einsamkeit und Philosophie hineingetrieben: der vornehmlich bekennende Tonfall der Tragödienschrift wird in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* zusehends polemischer. In Gesellschaft freilich bescheinigte man Nietzsche ein gewinnend-gewandtes Auftreten, sein beherrschtes freundliches Wesen im Umgang stand der Ruhelosigkeit seiner Schriften entgegen. "Niemand sage, sein Verhalten im Verkehr sei bloße Maske

gewesen”,<sup>33)</sup> auch wenn es Nietzsche selber bitter als “jene gute Miene zum bösen Spiel aus allzulanger Erfahrung” beschrieb, “welche Leutseligkeit heißt”<sup>34)</sup>. Leverkühn dagegen ist von Thomas Mann noch erheblich isolierter gezeichnet, auch in Gesellschaft unnahbarer – nach der Vorstellung des Autors, die dem eigenen und fremden Vorwurf der “Kälte” begegnen soll: “War je einer, dem der Kobold des Hervorbringens im Nacken saß, so ein vom Jahr- und Tagwerk immer Versorgter, Besessener, Präokkupierter – ein erfreulicher Mitmensch? Dubito.”<sup>35)</sup>

In Nietzsches Lebensgeschichte fällt besonders der Unterschied zwischen den berüchtigten Äußerungen über “das Weib” und der Art und Weise der tatsächlich doch zahlreich unterhaltenen Damenbekanntschaften auf, auch wenn diese sich auf geistigen Austausch beschränkten.<sup>36)</sup> Resa von Schirnhofer, für die er Anfang des Jahres 1884 den galanten Fremdenführer spielte, erklärte er, sie solle an der fatalen Peitschenstelle keinen Anstoß nehmen. Resa von Schirnhofer: “Er sagte mir kurz und bündig, wen er damit gemeint hätte ...”<sup>37)</sup> In diesem Fall also mag es sich so verhalten, daß Persönliches zu einem schriftlich verallgemeinerten Standpunkt und einer sprichwörtlich gewordenen Sentenz geführt hat. In anderen Fällen waren es umgekehrt Standpunkte, die die persönlichen Verhältnisse bedingten – wie etwa Janz zum Verhältnis Nietzsches zu Wagner und seiner Frau feststellte: “Es ist nicht ohne Tragik, daß diese Menschen, die sich innerlich doch immer so verbunden fühlten, einfach nicht mehr zusammenfanden, weil sie über die Differenz der philosophischen Standpunkte nicht hinwegkamen.”<sup>38)</sup>

Bei beiden: dem Philosophen und der Romanfigur, läßt sich ein gewisser Hang zu “mütterlichen Freundinnen” ausmachen, wenn auch die Beziehungen Leverkühns zu den Karikaturen Nackede und Rosenstiel (S. 346), zur unsichtbaren Frau von Tolna (S. 390f.), Jeannette Scheurl (S. 452), Else Schweigestill (S. 345) bzw. auch zu seiner leiblichen Mutter nie so gegenseitig sind und auf geistigem Austausch fußen wie die Beziehungen Nietzsches zu Marie Baumgartner oder Malwida von Meysenburg, um nur diese zwei zu nennen.<sup>39)</sup>

Entscheidend aber ist für beide, daß ihnen *Liebe verboten ist, insofern sie wärmt* (S. 250). Dieses Gebot des Teufels, dem Leverkühn dreimal untreu zu werden droht (Rudi Schwerdtfeger, Marie Godeau, Nepomuk Schneidewein) gilt absolut. Das “du darfst nicht lieben” des Teufels an die Adresse des Künstlers ist natürlich nichts anderes als die alte Tonio-Kröger-These von der “Kälte” des Ironikers (ein wie gesagt eigener und fremder Vorwurf auch an die Adresse Thomas Manns selbst). Leverkühns “Manie, nach der Geliebten zu schicken” (S. 433ff.) hat ihre doppelte Vorlage im Leben Nietzsches, der im gleichen Auftrag Hugo von Senger zu Mathilde von Trampedach und Paul Rée zu Lou Andreas-Salomé geschickt hatte. Die Werbung durch einen potentiell gleichfalls in die Umworbene verliebten Dritten aber offenbart hier die Unfähigkeit des “Geistes” zum “Leben”, wie Thomas Mann sie seit seinen frühesten Prosatexten immer wieder gestaltet hat. “Daß (Adrians) Reden (der Werbung für Marie) die Grenze des Kitschigen berühren,

zeigt nur den zur Einsamkeit verdamnten, aufbegehrenden Künstler, der sich in der Sprache der Herzensdinge ungewohnt und schwerfällig bewegt und dem sogar die Worte der Mittelmäßigkeit wie eine Erlösung vorschweben."<sup>40)</sup>

Des weiteren wären an Analogien zwischen den Lebensgeschichten Nietzsches und Leverkühns zu nennen: ihre Kennzeichnung als "Ohrenmenschen", die zwar "Ohr" haben für Dichtung und Musik, nicht aber "Auge" für darstellende Kunst. (Vgl. S. 177, 343)<sup>41)</sup> Das Auge ist bei beiden das empfindliche Organ, das Dunkel sucht. (S. 343) Die Krankheitssymptome Leverkühns sind denen Nietzsches exakt nachgebildet, ebenso der für beide charakteristische Wechsel von eruptivem Schaffen und Leere. (S. 453, 482)<sup>42)</sup> Dem entspricht auch die äußerliche Angleichung (Augenbrauen, Augen, Bart) zum Romanschluß, nachdem Adrian zuvor äußerlich ebenso wie Zeitblom kaum gezeichnet war (physiognomielos wie Wilhelm Meister!)<sup>43)</sup> Schließlich sprechen beide "Biographen" von einer Phase trügerischer Gesundheit unmittelbar vor Einbruch des Wahnsinns (S. 482f.)<sup>44)</sup>. Leverkühns Zusammenbruch bei der "Oratio Fausti ad Studiosos" ist dem alten Volksbuch vom Dr. Faust nachgestaltet, nicht Nietzsches Turiner Zusammenbruch. Aber die zehn Jahre, "nachdem er aus tiefster Nacht in die tiefste gegangen" (S. 7-nach Georges Nietzschegedicht), der Besuch Deussen/Zeitbloms mit dem Blumenstrauß, die Rückkehr des Wahnsinnigen als "Kind" zur Mutter und schließlich der Tod an einem 25. August vervollständigen das Bild biographischer Analogie.

## II. Nietzsche und die geistige Welt des "Doktor Faustus"

### 1. Dürerzeit oder Antike - der interpretierte Nietzsche im "Faustus"

Bevor man den Roman mit Nietzsches Gedankenwelt konfrontiert, ist daran zu erinnern, daß es natürlich ein bereits interpretierter Nietzsche ist, der Element des Werkes wird. Was hatte Thomas Mann für ein Nietzschebild? Pütz bezeichnet Thomas Mann als den "unter den Literaten des 20. Jahrhunderts wahrscheinlich besten Nietzsche-Kenner."<sup>45)</sup> "Fast ebenso wie der Christ die Bibel zitiert, beruft sich Thomas Mann auf Nietzsche."<sup>46)</sup> Im Juni 1955, kurz vor seinem Tod, faßte er in einem Brief die vier "Hauptzüge" seines Nietzscheerbes wie folgt zusammen: 1. die stilistische Schulung, 2. die psychologische "Hellsichtigkeit" in der Analyse der *décadence*, 3. die leidenschaftliche Kulturkritik und 4. die Auffassung von Kunst und Künstler.<sup>47)</sup> Letzteres steht bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918. Stilistische Vollendung, Psychologisierung, Nähe von Kunst und Kritik sind in der Tat schlagende Gemeinsamkeiten. Im Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947), der als "essayistisches Nachspiel" dem *Faustus* folgte, ist das Verhältnis dagegen durchaus zwiespältig. Er bekennt seine "Verwandtschaft", "Ehrfurcht und Erbarmen"<sup>48)</sup>. In der *Entstehung des Doktor Faustus* berichtet er von einem Gespräch mit Franz Werfel über

Nietzsche und "das Mitleid, das er erregt"<sup>49)</sup>. Als ob Thomas Mann die radikale Forderung Nietzsches entgangen wäre, "nicht an einem Mitleiden hängen zu bleiben: und gälte es höheren Menschen, in deren seltne Marter und Hilflosigkeit uns ein Zufall hat blicken lassen."<sup>50)</sup> Fast scheint es, als habe er den von Nietzsche so bekämpften Begriff bewußt auf ihn selber angewandt. Wenn Zeitblom "mein armer Freund" zu Adrian sagt (S. 182), sagt das auch Mann zu Nietzsche: "verkleidete Wollust?"<sup>51)</sup>, "Versündigung an des Bedürftigen Stolz?"<sup>52)</sup> Man hat bei der Lektüre des Nietzsche-Essays den Eindruck, daß der Autor noch immer glaubt, sich Nietzsche gegenüber behaupten und das essentiell Seinige von ihm absetzen zu müssen. Er kritisiert die Selbstüberhebung des Philosophen ("ich finde es unerlaubt"<sup>53)</sup>), obwohl er sich das auch selber sagen lassen müßte. Thomas Mann hat wie kein zweiter die Selbstgefälligkeit eines "Erwählten" zur schönen Kunst erhoben (man denke nur an eine Gestalt wie die Josephs in *Joseph und seine Brüder*; "Selbstgefälligkeit ... mag in bürgerlichen Unehren stehen, aber auf höheren Rängen hat ihr Name von tadelndem Beiklang nichts mehr", heißt es in *Lotte in Weimar*.) Er spricht dem Verfasser des *Zarathustra* wohl stilistische, aber keine dichterischen Fähigkeiten zu: "Dieser gesichts- und gestaltlose Flügelmann Zarathustra (...) ist keine Schöpfung, er ist Rhetorik, erregter Wortwitz, gequälte Stimme und zweifelhafte Prophetie (...) eine an der Grenze des Lächerlichen schwankende Unfigur."<sup>54)</sup> Zwei "Irrtümer" glaubt er Nietzsche nachweisen zu können: 1. Eine Überschätzung der Macht des Intellekts über den Instinkt: "Als ob es nötig wäre, das Leben gegen den Geist zu verteidigen."-2. Eine falsche Auffassung von der Gegensätzlichkeit von Leben und Moral. Ethik und Ästhetik seien die eigentlichen Gegensätze.<sup>55)</sup> Von der Botschaft des Übermenschen und dem "Ruchlosigkeitsästhetizismus" distanziert er sich - diese Dinge lastet er jedoch mehr den Nietzsche-Epigonen, d. h. einem einseitig verstandenen Nietzsche an, wie er im *Doktor Faustus* z. B. in der Gestalt eines Helmut Institoris auftaucht, wenn der für "Ruchlosigkeit und italienische Giftmorde" schwärmt (S. 283).

Wichtiger aber für das Nietzschebild im Roman erscheint eine Bemerkung, die sich bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* findet: "Der Nietzsche, der mir eigentlich galt und der meiner Natur nach erzieherisch am stärksten auf mich wirken mußte, war der Wagner und Schopenhauer noch ganz Nahe oder immer Nahegebliebene, der, welcher in aller Bildenden Kunst ein Bild mit dauernder Liebe ausgezeichnet hatte - das Dürersche "Ritter, Tod und Teufel", der welcher gegen Rohde seinem natürlichen Behagen Ausdruck gegeben hatte an aller Kunst und Philosophie, worin "die ethische Lust, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft zu verspüren sei: ein Wort, das ich sofort als Symbol für eine ganze Welt, *meine* Welt, eine nordisch-moralistisch-protestantische, id est deutsche (...) erfaßte."<sup>56)</sup> Besser zitiert in seinem Buch Nietzschestellen, die dieses Bild bestätigen: "Ich habe nie stärker meine innigste Abhängigkeit vom Geiste Luthers gefühlt als jetzt." "Dies Bild, *Ritter, Tod und Teufel*, als Symbol meines Daseins (...) steht mir nahe, ich kann kaum sagen wie."<sup>57)</sup> (Vgl. *Doktor Faustus* S. 120, 352, 354) Die Musik

seines "Maestro" Köselitz/Gast, die er so maßlos überschätzte, fand Nietzsche "sehr deutsch,-altdeutsch, gutes 16. Jahrhundert"<sup>58)</sup>. Das sprachliche Archaisieren in *Also sprach Zarathustra* aber weist nicht in diese Richtung: es ist antikem Sprachgestus nachgebildet.<sup>59)</sup>

Nach der Lektüre von Janz' monumentaler Biographie ist man insgesamt jedoch eher überrascht, Nietzsche in dieser Perspektive zu sehen. Sein geistiger Bezug zur Antike war eigentlich ohne Zwischenglieder.<sup>60)</sup> Seine philosophischen Studien endeten bei dem Hellenisten Diogenes Laertius und begannen erst wieder Anfang des 19. Jahrhunderts, bei Kant-Interpreten und-nachfolgern.<sup>61)</sup> Leverkusen dagegen beschäftigt sich intensiv z. B. mit Meister Eckhart. (S. 74) Nietzsches Schriften verraten ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zu Luther und zur Reformation. In einem Brief an Rohde vom 22. Februar 1884 bezeichnet er Luther als "Rüpel" (eine Einschätzung, die bei Thomas Mann wiederkehrt), in *Jenseits von Gut und Böse* nennt er ihn "bäurisch, treuherzig und zudringlich".<sup>62)</sup> In *Menschliches Allzumenschliches* wird die Renaissance als das Goldene Zeitalter der Mündigkeit, die Reformation dagegen als "Rückfall ins Mittelalter" bewertet,<sup>63)</sup> der das In-eins-wachsen des antiken Geistes mit dem modernen auf Dauer verhindert habe: hier erscheinen also Luther und die Reformation als das entscheidende Hemmnis der von Nietzsche in seiner mittleren Periode radikal verfochtenen "Aufklärung". Dies hat jedoch wiederum eine Analogie im Roman, denn im *Doktor Faustus* steht die Reformation als Nahtstelle zum Mittelalter unter einer Doppelperspektive: sie ist zugleich Brücke zu freierem Denken (Luther gegen die Amtskirche) und Neuaufgabe des Mittelalters. Das hängt mit dem Geschichtsbild des *Faustus* zusammen, seinem Standpunkt "über" den Epochen, der das Gemeinsame und Wiederkehrende der Zeiten herauszustellen sich bemüht, nicht ein lineares "Werden". Festzuhalten ist, daß sich Nietzsche nicht an die im Roman gestaltete nordisch-protestantisch-lutherische Welt binden läßt und daß dieser Nietzsche wohl in erster Linie Interpretation Thomas Manns ist.

Das "neugigkeitsvolle Zurückgehen", das Zeitblom in der Deutschen Geschichte und in musikalischen Schaffen seines Freundes erkennt, eine "Rückversetzung der Menschheit in theokratisch-mittelalterliche Zustände" (S. 368), Adrians Unterscheidung zwischen "kultischen" und "kulturellen" Epochen und seine Feststellung, daß die Säkularisierung der Kunst nur vorübergehend sei, "die Trennung der Kunst vom liturgischen Ganzen, ihre Befreiung und Erhöhung ins Einsam-Persönliche und Kulturell-Selbstzweckhafte" (S. 62) wieder rückgängig gemacht würde, - das entspricht den Nietzscheanischen romantischen Vorstellungen aus der Tragödienschrift vom erneuerten Dionysischen in Wagners "Zukunftsmusik": daß der Zustand der Individuation, der zerstückelte Dionysos als Quell und Ursprung des Leidens überwunden werden kann. Da wird in beiden Fällen ein "neugigkeitsvolles Zurückgehen" angestrebt, nur daß Nietzsche in den Begriffen und Kategorien des Altphilologen denkt, Thomas Mann in denen seiner protestantisch-nordischen Welt.

Es gibt noch eine weitere Analogie: wenn Zeitblom sagt, daß die apokalyptische Kultur "den Ekstatikern bis zu einem gewissen Grade feststehende Gesichte und Erlebnisse überliefert, - so sehr es als psychologische Merkwürdigkeit anmuten mag, daß einer nachfiebert, was andere vorgefiebert und daß man unselbständig, anleiheweise und nach der Schablone verzückt ist." (S. 358) Das liest sich, vom "Kultus" auf die "Kultur" übertragen wie eine romantische Rezeptionsästhetik. Es erinnert an Nietzsches berühmten Paragraphen über die "artistische Erziehung des Publikums" in *Menschliches Allzumenschliches*.<sup>64)</sup> Diese besteht darin, daß der Zuschauer oder der "Kunst-Konsument" wie in der Antiken Tragödie über das "Interesse am Stoff" hinausgelangt und dessen Behandlung genießt. Das wäre mit Blick auf den Roman zu übertragen auf den allseits bekannten Faust-Stoff: es ist zu fragen, wie Thomas Mann ihn "behandelt".

## 2. Krankheit und das Bewußtsein von Krankheit

"Daß Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie an einander gränzen, ja ineinander übergehen", steht schon in Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*.<sup>65)</sup> Den Zusammenhang von Genialität, Krankheit und Kriminalität hat im 19. Jahrhundert C. Lombroso in seinen beiden (Thomas Mann bekannten) Büchern "Genio e follia" (1864) und "L'uomo delinquente" (1876) diskutiert: der Artist erscheint dort als degenerierter Neurotiker, den nur Willensschwäche davon abhält, kriminell zu werden. Nietzsche trug dem Rechnung in *Menschliches Allzumenschliches*, in den Aphorismen "Veredelung durch Entartung" (Nr. 224), "Die Entstehung des Genius" (Nr. 231), "In der Nachbarschaft des Wahnsinns" (Nr. 244) und "Wert der Krankheit" (Nr. 289). Er hält es für "nicht möglich, Künstler zu sein und nicht krank". Psychopathologie ist ihm geradezu *conditio sine qua non* des Bedeutenden.<sup>67)</sup> Bei Thomas Mann läßt sich dieser alte romantische und Romantiker-Topos durch das ganze Werk verfolgen; Zeitblom kommt gleich im 1. Kapitel des Romans auf den Zusammenhang von Genie und Dämonie zu sprechen. Später definiert er Genie als "eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Lebenskraft" (S. 355). Krankheit bedeutet Steigerung, und "ohne das Krankhafte ist das Leben sein Lebtage nicht ausgekommen," sagt der Teufel. (S. 237) Kretzschmar am Klavier bezeichnet Gesundheit als "feigen Wert" (S. 74). Thomas Mann erlebt sich wie Nietzsche als Teil einer für krank befundenen *décadence*. Alle Figuren im Roman tragen Züge dieser Krankheit, es ist nicht mehr so wie zu Zeiten des *Tonio Kröger*, daß dem "kranken" Künstler das "gesunde" Leben gegenübersteht: die "gesunde" Welt, wie sie im *Doktor Faustus* v. a. in der Münchner Gesellschaft gezeichnet wird, ist im Vergleich zu dem Künstler Leverkühn nur darum gesund, weil sie ohne Bedenken krank ist: der Künstler ist "mit Bedenken" krank. Der Morphiumclub der Ines Institoris ist verglichen damit die institutionalisierte Bewußtlosigkeit.

Inspiration durch Rausch, Genialisierung durch Syphilis - das dürfte gleichwohl die

dionysische Formel sein, das Leben des Philosophen als "mythisches" Modell für Leverkühns Künstlertum der Krankheit. Bei Nietzsche ist es auffällig, wie er zum einen seine kraftstrotzenden Ideale von Stärke und Gesundheit kompensatorisch gegen das eigene Kranksein und die Hinfälligkeit seiner persönlichen Natur zu stellen suchte, wie es zum anderen aber auch hier eine "Umwertung der Werte" gibt in dem Sinne, daß Steigerung und Stärke gerade in der Schwäche und Krankheit gesucht werden: eine deutliche Abgrenzung dies vom Darwinismus und auch etwa dem um die Mitte des 19. Jahrhunderts grassierenden Gesundheitskult realistischer Theoretiker.<sup>68)</sup> Zugleich handelt es sich auch um eine Abkehr vom "Klassischen" als dem Gesunden (i. S. des berühmten Diktums Goethes) und ein bewußtes Erleben des "Romantischen" als a-historischer Kategorie: als Krankheit.

"Die Krankheit lagert wie ein Nimbus über der Erscheinung Nietzsche, von dem sie nicht wenig ihrer magischen Kraft bezieht."<sup>69)</sup> Wie der Romangestalt Leverkühn ist sie ihm äußerer Feind und geistiger Antrieb ineins.<sup>70)</sup> Inwieweit Nietzsche ein Wissen um die genaue Art und Ursache seiner Krankheit hatte, ist unbekannt.<sup>71)</sup> Noch im Sommer 1887, in der *Genealogie der Moral*, ließ er Sätze abdrucken wie: "Ein solches Hemmungsgefühl kann verschiedener Abkunft sein: etwa als Folge von Blutverderbnis, Malaria, Syphilis und dergleichen .." Janz meint, Nietzsche habe entweder ein bohrendes Bewußtsein von der Art seiner Krankheit gehabt und durch solche nüchtern-unbeteiligte Bemerkungen zu verdrängen gesucht-oder er habe "überhaupt kein Krankheitsbewußtsein" gehabt.<sup>72)</sup> Am 13. 7. 1879 schrieb er an seine Schwester: "Mein Gehirnleiden ist sehr schwer zu beurteilen, in Betreff des wissenschaftlichen Materials, welches hierzu nötig ist, bin ich jedem Arzt überlegen."<sup>73)</sup>

### 3. Freiheit oder Fatum

1862, im Alter von 18 Jahren, schrieb Nietzsche seine beiden ersten Schriften *Fatum und Geschichte* und *Willensfreiheit und Geschichte*. Hier bereits beginnt eine Debatte, die sich durch das ganze Werk ziehen wird: das gegenseitige Abwägen und Ineinander subjektiven Handelns und höherer Notwendigkeit: "Vielleicht ist der freie Wille nichts als die höchste Potenz des Fatums."<sup>74)</sup> Ausgerechnet in *Menschliches Allzumenschliches*, dem "Buch für freie Geister", steht auch die Botschaft vom Determinismus, von der Verneinung der Willensfreiheit, vermittels derer sich "freie Geister" von den fesselnden tradierten Wertvorstellungen befreien wollen. Diese Infragestellung von Willensfreiheit ist es auch nicht zuletzt, die die Kategorien von Gut und Böse demontiert, und die Nietzscheanische Moralkritik führt direkt zu Justizkritik.<sup>75)</sup> Doch wird die Idee der Willensfreiheit zugleich als "notwendiger Irrtum" verteidigt, weil ohne sie menschliches Handeln gar nicht möglich sei.<sup>76)</sup> Schon in der *Geburt der Tragödie* hatte es geheißen: "Die Erkenntnis tötet das Handeln. Zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die

Illusion. Das ist die Lehre Hamlets." Und in *Jenseits von Gut und Böse* mutmaßt der Verfasser, "daß gerade in dem, was nicht absichtlich an einer Handlung ist, ihr entscheidender Wert belegen sei.. (...) Ein Gedanke kommt, wann er will, nicht, wann ich will."<sup>77)</sup> "Das meiste bewußte Denken eines Philosophen ist durch seine Instinkte heimlich geführt."<sup>78)</sup> Es sind dies Gedanken, Topoi, die sich so oder ähnlich vor Nietzsche schon bei Heine und bei Herder finden und die schlaglichthaft den Fatalismus, Pessimismus, Determinismus von Nietzsches Denken beleuchten: *Wir sind uns unbekannt, wir Erkennenden, wir uns selbst!* -Handlungsunfähigkeit aus einem Bewußtsein der Bedingtheit von Handeln überhaupt, Kampf gegen diese Bedingtheit und doch auch wieder deren Verteidigung zugunsten von Handlungsfähigkeit - so jagen seine Gedanken hin und her.

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist es, daß er auch in seinem privaten Leben gleichsam die Manie hatte, den Zufall Schicksal spielen zu lassen.<sup>79)</sup> Als bei der Berufung zur Professur nach Basel seine "Fluchtversuche" vereitelt wurden (Fluchtversuche vor der Philologie) erwies er sich als zu schicksalsgläubig, um "nein" zu sagen.<sup>80)</sup> Als Wagner im März 1882 in Palermo weilte, eilte Nietzsche völlig entgegen seiner Gewohnheit (und Gesundheit) nach Messina, was Janz zu der Vermutung veranlaßt, daß er *eine zufällige Begegnung provozieren* wollte.<sup>81)</sup>

Vergleichbare Mésalliancen von Willensfreiheit und "Zufall oder Schickung" begegnen auch im *Doktor Faustus*. Leverkühns Schicksal und Teufelspakt erscheinen gleichermaßen vorbestimmt und freie Wahl (und Ähnliches scheint der Roman auch im Hinblick auf "Deutschlands Teufelspakt" zu suggerieren.<sup>82)</sup> Denn nicht etwa der Teufel ist es, der sich Adrian aufdrängt: "Auf die Disponiertheit, die Bereitschaft, die Einladung kommt alles an." (S. 234) Im Roman wird dieses Spiel von "Zufall" und Bestimmung sowohl gespielt wie diskutiert. Die beiden Ärzte, von denen Adrian sich behandeln lassen will, werden durch Verhaftung bzw. Tod daran gehindert. (S. 156ff.) Ihre Adressen hatte Adrian völlig willkürlich aus dem Leipziger Adreßbuch herausgesucht. Beim Ausschalten der Ärzte handelt es sich offensichtlich um "theologische Vorgänge", die wie etwa die "Wunder" im Neuen Testament immer auch potentielle natürliche Ursachen haben. Zufall und Bestimmung, Willensfreiheit und höherer "Zwang und Weisung" (S. 500) verschränken sich zu gleichzeitiger Dialektik. Der (calvinistische) Gedanke der Prädestination klingt an auch bei der Ermordung Schwerdtfegers und in den Gebeten des kleinen Echo. (S. 471).

Zum Begriff des "Schicksals" merkt Zeitblom mit Blick auf die Deutsche Geschichte an: "Wie deutsch dies Wort, ein vorchristlicher Urlaut, ein tragisch-mythologisch-musikdramatisches Motiv!" (S. 302) Dagegen: "Was ist Freiheit! Nur das Gleichgültige ist frei. Das Charakteristische ist niemals frei, es ist geprägt, determiniert und gebunden." (S. 85) Das sind Nietzscheanische Gedanken, die Leverkühn mit Blick auf seine Tonkunst weiterdenkt und zu seinem artistischen Prinzip erhebt: "Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann

verzweifelt sie an der Möglichkeit, aus sich heraus schöpferisch zu sein und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt immer zum dialektischen Umschlag." (S. 190) Es fällt nicht schwer, in diesen Bemerkungen Horkheimer/Adornos "Dialektik der Aufklärung" wiederzuerkennen oder auch die Naphta-Settembrini Konstellation des *Zauberberg*. Die unterstellte Tendenz zum "totalitären Umschlag" des subjektiven Freiheitsstrebens, wie sie sich im Aufkommen des Nationalsozialismus manifestiert und wie sie Leverkühn im "strengen Satz" artistisch umsetzt, der "keine freie Note mehr kennt", erfolgt aus einem nietzscheanischen Geist von Dialektik und "Denken in Antithesen", wie es schon dem frühen Thomas Mann zu eigen war.

#### 4. Musik und Sprache, Tonkunst und Wortkunst

"Musik und Sprache gehören zusammen" sagt Adrian (S. 163)<sup>83)</sup> und handelt danach in seinen Wort-Ton-Dichtungen, wenn etwa sein Streichquartett die "Tendenz zu musikalischer Prosa" verrät (S. 456) wie schon die Musik Beißels (S. 68) oder in der Vertonung von Brentanogedichten, in denen sich im romantischen Sinne "Wort und Klang bestätigen" (S. 184), wie auch im Oratorium. "Man soll im akkordbildenden Ton die Stimme ehren." (S. 76) Dichtung und Musik, ihre Gemeinsamkeiten, ihre Leistungen, ihr Verhältnis werden im Roman diskutiert. Bei Adrians Ansprache am Schluß bemerkt Zeitblom den Vorteil der Musik gegenüber dem Wort, das eindeutig sei, während die Musik "nichts und alles sagt" (S. 497). -Nietzsche: "Es ist die Überlegenheit der Musik gegenüber den anderen Künsten, daß sie vom konkreten Einzelfall wegführt, ohne dabei "abstrakt" zu wirken."<sup>84)</sup> Umgekehrt klagt Zeitblom bei aller Eindeutigkeit des Wortes über dessen Untauglichkeit, verglichen mit der Musik, wirklich Individuelles zu schildern. (S. 461) Nietzsche hatte gefunden, daß die Sprache ihre eigentliche Aufgabe, die *Verständigung der Leidenden über ihre Nöte*, nicht mehr erfüllen könne und daß an ihre Stelle die Musik treten müsse.<sup>85)</sup> Dem Zwecke der Verständigung im Sinne einer Artikulation seiner Nöte (sprich: der Klage) hatten ja auch seine eigenen Kompositionen gedient, darum standen sie unter ihren Widmungen als Kommunikationsmittel dem Brief so nahe.<sup>86)</sup> Das ist von Bedeutung für den Schluß des *Faustus*, der mit Adrians Bekenntnis schließt und der im ganzen ja erklärtermaßen auch "ein radikales Bekenntnis im Grunde"<sup>87)</sup> des Autors ist. Und wie der letzte Ton von "Doktor Fausti Weheklag", das hohe g, als "Wort" bezeichnet wird, ist das letzte "Wort" Adrians an seine Freunde, die Ansprache, musikalisch zu verstehen.

Die Analogien sind vielfältig. Es war nicht einfach für Thomas Mann, in den musiktheoretischen Partien des Werks, deren Qualität von Musikwissenschaftlern höchst unterschiedlich beurteilt wurde, einerseits musikalisch exakt zu beschreiben und andererseits so allgemein zu bleiben, daß sich die Aussagen über die Musik auf die Literatur verallgemeinern ließen. Tatsächlich beschreibt die Erzählerfigur Zeitblom in der Musik seines Freundes auch den Roman *Doktor Faustus*. "Die Musik hat eine dichterische

Funktion im Dienste der höheren Wirklichkeit des Romans.“<sup>88)</sup> Thomas Mann “komponierte” seinen Roman – wie Janz über Nietzsche sagte, er komponiere seine Bücher wie ein Musiker. Er hatte schon in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* sein musikalisches Selbstverständnis so formuliert: “Meine Kunstarbeiten, (...) gute Partituren waren sie immer.”<sup>89)</sup> Hier steht er in der Tradition des “Dreigestirns”, denn eine solche immer wieder angestrebte Verwischung der Grenzen von Musiker und Literat glaubte er auch bei Wagner, dem “Epiker” des Musiktheaters – und Schopenhauer festzustellen.<sup>90)</sup>

Die Tatsache, daß Nietzsche als Musiker gescheitert ist (Wagner machte sich über seine Kompositionen lustig, von Bülow verriß den Komponisten des “Manfred”) – änderte nichts an seiner bleibenden Verfallenheit an die Musik, die Thomas Mann nicht entging: “Er war ein Musiker.” “Seine Sprache selbst ist Musik.”<sup>91)</sup> (Eines geht ihm an Nietzsches “musikalischer” Prosa vor allem auf: “die Verwandtschaft und innere Zugehörigkeit von Kritik und Lyrik”<sup>92)</sup>.) Ähnliches sagt er übrigens auch über die Faustgestalt, so daß zwei wesentliche “Modelle” Leverkühns in den Augen Thomas Manns durch die Musik verbunden erscheinen: “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.”<sup>93)</sup>

Der Roman versucht die Musik nicht nur inhaltlich einzubeziehen, sondern auch formal. Worte und Töne sind Bedeutungsträger, aber der Musik kommt eine universelle Stellvertreterschaft, “kosmische Gleichnishaftigkeit” zu: sie “steht für alles”.

##### 5. Musik und Mathematik ; Zahlenmystik im “Faustus” und im “Zarathustra”

Von Nietzsche weiß man, daß er Entwürfe für Bücher gemacht hat, die nur Seiten- und Bogenzahlen angaben.<sup>94)</sup> Am engsten ist diese Verbindung von Musik und “Architektur” in Nietzsches Werken zweifellos im *Zarathustra*.<sup>95)</sup> “Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen.”<sup>96)</sup> Schon der junge Komponist hatte nach musikalischer Formlehre in Lehrbüchern (Riemann / Albrechtsberger) seine Werke durchgeplant. Der “mathematische” Aufbau des “Buchs für alle und keinen”, die innere Gliederung A-B-A (Teil IV steht für sich und wurde erst ein Jahr später angefügt), die zwei Stollen à 22 Stücke, das auf Cicero und Quintilian fußende, von Otto Behaghel formulierte “Gesetz der wachsenden Glieder” und der Abschied von der klassischen Form der Symphonie, den vier Sätzen, von denen der erste und vierte Rahmencharakter haben (bei Beethoven mit der Fünften Symphonie und der “Pastorale”) – das ist bei Janz nachzulesen.<sup>97)</sup> Festzustellen ist die Analogie zu Adrians Kompositionen, dem Zahlengeläuber Zeitbloms, wenn es um Kapitelzahlen geht und der auffallenden Freude an Zahlenentsprechungen des Autors selbst. Wie Adrian hat er ein “musikalisches Interesse” an Mathematik. “Die Ordnung ist alles.” “Was von Gott ist, das ist geordnet.” “Beziehung

ist alles." (S. 49)

Der Roman *Doktor Faustus* wird durch das Teufelsgespräch in zwei Hälften geteilt, ebenso das Leben Leverkühns, in dem es gewissermaßen den Abschluß der "Lehrjahre" und den Beginn des eigentlichen, "teuflisch" inspirierten musikalischen Schaffens markiert. Und: die Zeit des Autors, die er zur Niederschrift des Romans braucht: der 20. 2. 1945 liegt genau zwischen dem 15. 3. 1943 und dem 29. 1. 1947. Das magische Quadrat mit der Quersumme 34 hat gleichzeitig die Symmetrie vollkommener Ordnung und die Zweideutigkeit, weil keine Zahl für sich steht: "Beziehung ist alles".

Von Nietzsche weiß man, daß er bestimmte Zahlen - Gesetzmäßigkeiten in seinem Leben gegenwärtig glaubte. Er suchte sich nach gewissen Zahlensymmetrien ins "Legendenhaft-Typische" zu steigern.<sup>98)</sup> Ähnliches gilt übrigens auch von Schönberg, der sich durch *Doktor Faustus* nicht nur in seinen Urheberrechten für die Zwölftonmusik gefährdet sah, sondern sich auch in geistige Verbindung zum Nationalsozialismus gesetzt fühlte.<sup>99)</sup> Zahlengesetze und Beziehungen, Nähe von Mystik und Naturwissenschaft (Jonathan Leverkühn), Übertragbarkeit von Gesetzmäßigkeiten der Natur und der Kunst führen in der Leitmotivtechnik des Romans wie in Leverkühns Musik zu dem besagten Prinzip des "strengen Satzes", in dem es "keine freie Note" mehr gibt.

## 6. Musikgeschichte

Nicht nur verschiedene Epochen der Deutschen Geschichte (v.a. die erzählte Zeit, die Zeit des Erzählers und das 16. Jahrhundert) werden neben- und übereinandermontiert, sondern auch verschiedene Epochen der Musikgeschichte, die in Leverkühn einen ihrer Gipfel findet, auch insofern sein letztes Werk ein "bewußtes Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere der Geschichte der Musik" ist (S. 487). Diese Zitathaftigkeit der Leverkühnschen Musik hängt zusammen mit einem Endzeitbewußtsein, das die katastrophische Entwicklung der Moderne begleitet. Wenn Zeitblom feststellt: "In Endes Zeichen steht die Welt" (S. 451), - dann ist das mehr als nur die Feststellung eines Humanisten, der sich am Ende des Zweiten Weltkriegs in einer Welt wiederfindet, die seinen Wertvorstellungen nicht mehr entspricht.

Nicht weniger als 70 Komponisten werden im Verlaufe des Romans namentlich genannt, - vom Übergang aus mittelalterlicher Mehrstimmigkeit zur Instrumentalmusik bei Perotinus Magnus und Palestrina über die Renaissance, die Geburt der Oper im barocken Italien (Monteverdi/Scarlatti), das Entstehen des Oratoriums (Carissimi, Schütz, Händel, Bach), die Verfeinerung der Instrumentalmusik (Vivaldi, Tartini) bis zum Ende des 18. Jahrhunderts: eine Entwicklung scheinbar der Loslösung von Gesetzen, der Steigerung künstlerischer Subjektivität und der direkten Äußerung persönlicher Empfindungen in Tönen, die ihren Gipfel in der mittleren Schaffensperiode Beethovens erreicht, der in mehrfacher Hinsicht zu Leverkühns Vorgänger stilisiert wird. Unter ähnlichem

Blickwinkel hatte Nietzsche, der ein großer Beethoven-Verehrer war ("über den schweigt man am besten"<sup>100</sup>) in *Menschliches Allzumenschliches* die Geschichte der Musik gesehen, wenn auch wohl mehr mit Blick auf Wagner: "Die Geschichte der Musik beweist vor den Augen aller Jetztlebenden, wie Schritt vor Schritt die Fesseln lockerer werden, bis sie endlich ganz abgeworfen scheinen können."<sup>101</sup> In Kretzschmars Brief an Adrian ist zu lesen: "Das vitale Bedürfnis der Kunst nach revolutionärem Fortschritt und nach dem Zustandekommen des Neuen ist angewiesen auf das Vehikel stärksten subjektiven Gefühls für die Abgestandenheit, das Nichts-mehr-zu-sagen-Haben, das Unmöglich-Gewordensein der noch gang und gäben Mittel". (S. 136) Das vom Ende des 18. Jahrhunderts datierende "Originalitätsprinzip" in den Künsten ist in die Krise geraten.

Kretzschmar, dessen Vorträge Schlüsselstellung haben im Roman, berichtet von den zwei widerstreitenden Prinzipien in Beethoven: dem harmonisch-homophonen Prinzip, dem Nacheinander in der Zeit, Subjektivität, Ausdruck von Empfindung zugeordnet werden, und dem kontrapunktisch-polyphonen Prinzip, dem Gleichzeitigkeit, Objektivität und Sachlichkeit zukommen. (S. 55, 372) Beethoven, als der Repräsentant einer Entwicklung hin zur Homophonie hat doch auch bereits wieder ein "Objektives zum Tode" (S. 54f.): in seinem Spätwerk tritt wieder die Konvention hervor "in einer Kahlheit oder, man möchte sagen, Ausgeblasenheit, Ich-verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis." (S. 55)

Hier setzt Leverkühns Wort an von dem Subjektiven, "das es nicht mehr bei sich aushält". (S.o.) Das Pendel schlägt wieder in die Gegenrichtung aus, das künstlerische Schaffen steht immer unter den Auspizien der Spannung subjektiven Ausdrucks und tonaler Arithmetik. Leverkühns Musik macht die Entwicklung hin zum homophonen Nacheinander wieder rückgängig, weil die in einer Sackgasse angelangt ist und sucht, indem sie sich wieder ganz musikalischer Gesetzmäßigkeit verschreibt, in radikaler Formstrenge zu gesunden: "gebunden durch selbstbereiteten Ordnungszwang, also frei." (S. 193) Zum anderen kehrt sie im "Glissando", der "akustischen Panik" des Gleitklangs "neuigkeitsvoll zurück" zu ihrem Ursprung, einem Zustand des Heulens quer durch alle Tonstufen: das tonale Chaos, dem die Geschichte der Musik das Tonsystem abgezwungen hat, ersteht sozusagen neu innerhalb der strengsten Anwendung dieses Tonsystems: der Gebundenheit an eine Grundreihe von Tönen mit der Dissonanz als Prinzip.

### 7. Die Zurücknahme der Neunten Symphonie

Die Leverkühnsche Paralyse, das "vom Teufel geholt Werden", steht im Roman als großangelegte Metapher für die deutsche Unheilsgeschichte im 20. Jahrhundert.<sup>102</sup> Bereits 1930, in seiner Berliner Rede "Appell an die Vernunft", in der er vor der "Riesenwelle exzentrischer Barbarei und primitiv massendemokratischer Jahrmarktsrohheit" warnte, die er in den Nationalsozialisten sah, bezeichnete Thomas Mann Deutsch-

land als einen "psychologischen Fall". Der *Faustus* und seine Thematik der Nähe von Kultur und Barbarei ist auch in diesem "klinischen" Sinne eine große Psychologie des Deutschen. Als spezifisch "deutsche" Eigenschaften werden in ihm benannt: Kosmopolitismus, Gefühlstiefe ("Innerlichkeit"), weltabgewandte Spekulation, Sinn für Mystik und Dämonie, "bedroht von Versponnenheit, Einsamkeitsgift, provinzieller Eckensteherie, neurotischer Verstrickung, stillem Sanatismus.." (S. 309) Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang besonders die betonte Nähe von Deutschtum und Musik. Ernst Bertram, dessen Nietzschebuch für Thomas Mann so wichtig war<sup>103)</sup>, hatte entsprechend von der "Identität von Musik und Deutschtum, die der junge Nietzsche überall empfindet" gesprochen.<sup>104)</sup> Janz bestätigt das<sup>105)</sup> und auch Nietzsche selbst, etwa in der Beschreibung der Ouvertüre zu Wagners "Meistersingern" in *Jenseits von Gut und Böse* :

"Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male - Richard Wagners Ouvertüre zu den "Meistersingern": das ist eine prachtvolle, überladne, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnisse zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen - es ehrt die Deutschen, daß sich ein solcher Stolz nicht verrechnet! Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das mutet uns bald altertümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob - das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaflaffe falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden. Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt, ein Druck, der uns träumen macht, beinahe ein Alldruck-, aber schon breitet und weitet sich wieder der alte Strom von Behagen, von altem und neuem Glück, sehr eingerechnet das Glück des Künstlers an sich selbst, dessen er nicht Hehl haben will, sein erstauntes glückliches Mitwissen um die Meisterschaft seiner hier verwendeten Mittel, neuer neuerworbener Kunstmittel, wie er uns zu verraten scheint. Alles in allem keine Schönheit, kein Süden, nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik; eine gewisse Plumpheit sogar, die noch unterstrichen wird, wie als ob der Künstler uns sagen wollte: sie gehört zu meiner Absicht; eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches und Feierliches, ein Geflirr von gelehrten und ehrwürdigen Kostbarkeiten und Spitzen; etwas Deutsches, im besten und schlimmsten Sinn des Wortes, etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches und Unausschöpfliches; eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die Raffinements des Verfalls zu verstecken- die sich dort vielleicht erst am wohlsten fühlt; ein rechtes echtes Wahrzeichen der deutschen Seele, die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist. Diese Art Musik drückt am besten aus, was ich von den Deutschen halte: sie sind von vorgestern und von übermorgen - sie haben noch kein Heute."

Hier haben wir eine aus der Musik hergeleitete nationalpsychologische Analyse der *décadence*, wie sie Thomas Manns ambivalenter Wagnerverehrung mit Sicherheit ent-

sprochen hätte. Neben der Aufgipfelung "deutschen Wesens" in der Musik Richard Wagners, wie sie die Nationalsozialisten für sich reklamierten (die Bemerkung "es ist viel Hitler in Wagner" stammt ja auch von Thomas Mann) – beobachtet Nietzsche bei den Deutschen die Dinge, die er entlarven will: Idealismus, Nihilismus, Kulturlosigkeit (nach der Bismarckschen Reichsgründung), Dekadenz. – "Deutschland, Deutschland über alles" bezeichnete Nietzsche als "haßsnaubende Verdummungsparole".<sup>106)</sup> Deutschtümelei, Vaterländerei, Antisemitismus waren ihm verhaßt<sup>107)</sup> – nicht zuletzt das brachte ihn in Gegensatz zu "Bayreuth". Doch war es weniger dies was ihn in Thomas Manns Augen meilenweit von aller "Nazipöbelei" entfernte, als vielmehr der eminente Zug von Geistesaristokratie, von dem seine Philosophie getragen ist und die Thomas Mann für ihn einnimmt. Er tut dies auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg, als seine eklatante Fehleinschätzung aus den Betrachtungen eines Unpolitischen: "nie hat in Deutschland eine Seele daran gedacht, das Nietzschesche Lebenspathos zu politisieren" – widerlegt ist. 1933 sprach er denn auch von einem "Keim des Schlimmen" in Nietzsches geistiger "Revolution"; er bezeichnet Nietzsche als "problematische Lektüre", die in die "falschen Hände" geraten könne. In den Äußerungen aus der NS-Zeit wird Nietzsche sowohl schuldig- als auch freigesprochen. In einem Brief vom 26. 12. 1947 (an M. Flinker) heißt es: "Wenn (die Deutschen) so dumm waren, auf seinen Diabolismus hereinzufallen, so ist das ihre Sache. Und wenn sie ihre großen Männer nicht vertragen können, so sollen sie keine mehr hervorbringen" – eine Bemerkung, aus der auch die persönliche Verbitterung des Exilanten spricht. Thomas Mann sah den Nationalsozialismus weniger als einen Aufgang von Nietzsches Saat an, vielmehr begriff er Nietzsche als eine Art "überempfindliches Registrierinstrument" für Entwicklungen, die in ihn mündeten.<sup>108)</sup> "Nietzsche den Philosophen des Nationalsozialismus heißen ist eine Barbarei!" (1948 in einem Brief an Oscar Schmitt-Halin)

Was verbindet nun aber potentiell einen Adrian Leverkühn mit der NS-Bewegung und -Ideologie, – und was trennt ihn? Adrian ist wie der Autor selbst ein erklärtermaßen "repräsentativer" Deutscher und kann sich schon von daher von Verantwortung für das Unheilsgeschehen nicht freisprechen. Leverkühns "Wo ich bin, ist Kaisersaschern" (S. 227), das der Teufel ihm in den Mund legt, entspricht natürlich Thomas Manns allzu selbstbewußtem "Wo ich bin, ist die deutsche Kultur"<sup>109)</sup>, womit er sich seinerzeit nach Amerika eingeschifft hatte. (Den gleichen hochmütig-repräsentativen Zug kennzeichnete ja auch schon die Goethegestalt in *Lotte in Weimar*, wenn die den Deutschen sagte: "Ich stehe doch für euch."<sup>110)</sup>)

Aus dem Ursprung desselben deutschen Wesens, das will die Parallelisierung besagen, stammen die deutsche Musik und die Nazibarbarei; man könne das "gute" und das "böse" Deutschland nicht auseinanderdividieren, denn: "War diese Herrschaft nicht nach Worten und Taten nur die verzerrte, verpöbelte, verscheußlichte Wahrwerdung einer Gesinnung und Weltbeurteilung, der man charakterliche Echtheit zubilligen muß,

und die der christlich-humane Mensch nicht ohne Scheu in den Zügen unserer Großen, der an Figur gewaltigsten Verkörperungen des Deutschtums ausgeprägt findet?" (S. 481 ; vgl. S. 305, 338, 368ff.)

Der Humanist Zeitblom respektiert die anerkennenswerte Fühlsamkeit, mit der die diskursiven Herrenabende bei Kridwiß "die Finger am Puls der Zeit haben". Was er dagegen verurteilt, ist das offenkundige Vergnügen, das sie dabei empfinden, die Barbarei zu diagnostizieren, die Freude an ihrer Erkenntnis, jenseits aller Verantwortung, der sich ausbreitende Immoralismus als Antirationalismus. Wie die "diskursiven Herrenabende bei Kridwiß" haben Legionen von Nietzscheanern den "Geist" zum "Widersacher der Seele" erklärt. "Es war aber ein Schwindel mit der Freude an der Erkenntnis ; sie sympathisierten mit dem, was sie erkannten und was sie ohne diese Sympathie wohl gar nicht erkannt hätten.." (S. 371) - Es wäre interessant, mit diesem nietzscheanischen Gedanken einer instinktgebundenen Erkenntnis an Nietzsche selbst heranzutreten und seine Philosophie.

Die geistigen Entsprechungen zwischen dem zweifelhaften Kreis um Kridwiß und Leverkühns "Apocalipsis cum figuris" bestehen aus Traditionskritik, Zerstörung von Werten, Zerstörung von herkömmlichen Kunstformen, Tendenz zum Objektiv-Bindenden, "Vorliebe für die fromme Fessel präklassisch strenger Formen" (S. 371f.). In diesem Sinne also würden die Kunst eines Leverkühn und der ganze massenpsychologische Prozeß, der in Deutschland ins Dritte Reich geführt hat, durchaus Gemeinschaftliches aufweisen: "intentionelle Rebarbarisierung" (S. 370) - und Adrian verteidigt ja auch bereits in der Gestalt Beißels ("Seelenführer", "Menschenbeherrscher", "Winkeldiktator") und seiner Musik mit den "Herren- und Dienertönen"(S. 68) indirekt das Prinzip der Unterordnung und der Anerkennung eines "Führers".<sup>111</sup> Es gibt durchaus auch solche Äußerungen in den Schriften des Aristokraten und "Demokratieverächters" Thomas Mann. Doch stehen die Nationalsozialisten mit ihrer Sucht, "das Geistige zu zertreten" (S. 340) zugleich in unvereinbarem Widerspruch zu einer Aufgipfelung des Geistigen, wie sie in der Gestalt eines Leverkühn in ihrer leidendsten Form gegeben ist, dessen Werk und ganze Existenz bei aller Zeit-Symptomatik von nichts weiter entfernt ist als von der NS-Kunstdoktrin. Vielmehr bezieht Thomas Mann mit Nietzsches Wagnerkritik, so muß man sagen, Stellung gegen den faschistisch vereinnahmten Nietzsche.

"Ich habe gefunden, es soll nicht sein. (...) Das Gute und Edle." (S. 477) - So reagiert Adrian auf den qualvollen Tod des kleinen Echo - und Zeitblom, als Vertreter klassisch-humanistischer Bildung ist durchaus der rechte Ansprechpartner, wenn dem "Guten und Edlen" gekündigt wird. Die "Zurücknahme der Neunten Symphonie" steht zunächst als kühne Allegorie des Nationalsozialismus und der gräßlichen Tötungsmaschinerie, die er Europa aufgezwungen hat. Schillers "Alle Menschen werden Brüder", die Apotheose der Humanität, wird zurückgenommen, als wiederum genuin deutscher Weltbeitrag. Zugleich wird angesichts des katastrophischen Weltgeschehens die Kunst als ganze im Bild der

Neunten Symphonie in Frage gestellt – vergleichbar Adornos Verdikt über die Fragwürdigkeit “nach Auschwitz” noch Gedichte zu schreiben (Adorno scheint auch hier als Inspirator des *Faustus* seine Rolle gespielt zu haben). Im engeren Kontext der Kompositionen Adrian Leverkühns bedeutet “Zurücknahme der Neunten Symphonie” vor allem Zurücknahme des Gesanges. Der Komponist gelangt zum Negativ der Variationen des Jubels und zur Zurücknahme der Stimme in einem symphonischen Adagiosatz. (S. 486, 489)

In der Forschung ist auch von einer “Zurücknahme von Goethes *Faust*” die Rede.<sup>112)</sup> Der Teufel läßt nicht mehr das Klassische erfahren, sondern “das Archaische, das Urfrühe, das längst nicht mehr Erprobte.” (S. 237) Von einer Erlösung Fausts wie am Ende von *Faust II* kann bei Thomas Mann keine Rede sein. Daß die Ganzheit des klassischen Menschenbildes in der Moderne zerstört ist, ist eine Binsenweisheit – wenngleich es andererseits aber auch Goethes *Faust* Gewalt antun hieße, wollte man ihn auf das “Gute und Edle” reduzieren und das “Wer immer strebend sich bemüht” dergestalt auf bürgerliche Strebsamkeit und bürgerlichen Fleiß verengen, wie Generationen von Deutschlehrern (der Kategorie Zeitblom) das getan haben. “Wer immer strebend sich bemüht...” – das ist vielmehr im Sinne Nietzsches ein Postulat radikaler Wachheit und eines ruhelosen Denkens “von Stufe zu Stufe”, das keine Wahrheit festschreibt, bei keiner stehenbleibt.

### 8. Die Krisis der Kunst

“Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden.”(S. 181) Der klassische Philologe Zeitblom fragt sich bei diesen Worten Adrians besorgt, ob nicht, “was nicht mehr mit seiner Definition übereinstimmt, überhaupt zu bestehen aufhört?” (Ebd.) Man darf vermuten, daß Thomas Mann die Befürchtungen seiner Erzähler-Figur in vollem Umfang teilte. Kunst will Kritik werden, diese Feststellung wird durch den Teufel, den geborenen Dithyrambiker und Kritiker, bestätigt (S. 243), und “es sollte doch der Teufel was von Musik verstehen.” (Ebd.) Das geschlossene Werk, die Fiktion ist fraglich geworden. Diese Erkenntnis wird freilich selber in geschlossener Form, fiktiv, vermittelt: “Es gibt keinen kritischen Gedanken, den das Buch nicht über sich selbst denkt.”<sup>113)</sup> “Es hat die Forscher und Kritiker immer wieder in Erstaunen versetzt, daß der Roman sich sozusagen selbst erläutert.”<sup>114)</sup> Zeitblom, der als Romanfigur über diese Entwicklung besorgt ist, treibt sie als Erzähler selbst voran: “Ich tue gut, dem Leser die Kritik vom Munde zu nehmen.” (S. 352f. ; vgl. S. 7, 72f., 112, 153, 176, 286)

Eine Epoche, die Kultur besitzt, redet nicht ständig von ihr (wie der Erzähler Zeitblom in *Doktor Faustus* und Thomas Mann und Friedrich Nietzsche in ihren Schriften) – so Adrians Feststellung. (Ebd.) Das Wort “Schönheit” beispielsweise erfüllt

ihn mit Widerwillen: "Es hat so ein dummes Gesicht." (Ebd.) - Genau so ein dummes Gesicht wie der Dichter Daniel Zur Höhe, der Adrians Bekenntnis im Schlußkapitel mit eben diesem Wort beantwortet. (S. 501) Aber die Kritik des Ornaments erfolgt auch selbst wieder im Ornament. In der Ungenießbarkeit schöner Schmetterlinge, die "traurigsicher" sind, hat das Werk auch "die Eitelkeit des Sichtbaren", und "zuweilen war sie tückisch, diese Außenästhetik" (S. 20f.) Die Gleichzeitigkeit, in der künstlerische Form, Oberfläche, schöner Schein im *Doktor Faustus* in Frage gestellt und praktiziert werden, ist einer der konstituierenden Widersprüche des Werkes - und seine Gemeinsamkeit mit Nietzsche.

Nietzsche hatte ja v.a. in seiner mittleren, "positivistischen" Phase radikal den Scheincharakter, das Verlogene künstlerischer Gestaltung angegriffen: das war sein Hauptvorwurf auch gegen Wagner, den "Schauspieler". Nietzsches Wagnerkritik: der Artefaktvorwurf - kann als Keimzelle der Mannschen Ästhetik gelten (wie umgekehrt freilich auch die These, das Leben sei nur als ästhetisches Phänomen zu rechtfertigen). Zeitblom könnte den Nietzsche aus *Menschliches Allzumenschliches* zitieren, wenn er sagt: "An einem Werk ist viel Schein, (...) es hat den Ehrgeiz, Glauben zu machen, daß es nicht gemacht, sondern entstanden und entsprungen sei. (...) Doch das ist Vorspiegelung (...) Es ist ja Arbeit, Kunstarbeit zum Zwecke des Scheins." (S. 181)<sup>115)</sup> Beim gleichen Nietzsche ist aber auch zu lesen, "daß es zur feineren Menschlichkeit gehört, Ehrfurcht vor der Maske zu haben und nicht an falscher Stelle Psychologie und Neugierde zu treiben."<sup>116)</sup> Und: "Es ist nicht mehr als ein moralisches Vorurteil, daß Wahrheit mehr wert ist als Schein."<sup>117)</sup>

An dieser Stelle wird deutlich, daß Thomas Mann die Paradoxa des Antithetikers, die dieser an unzähligen Stellen seiner Schriften als "dynamische Widersprüche" plazierte hat (den Unmut Rohdes darüber kann man gut verstehen<sup>118)</sup>), in eine künstlerische Gleichzeitigkeit zu versetzen sucht, die diese Dynamik verstärkt. Der Leser wird dadurch gezwungen, möglichst mehrbändig zu lesen. Das Ineinander von Schein und Kritik, Maske und Psychologie der Maske ist lesbar als eine zweipolige Steigerung von Menschsein im Sinne Nietzsches ("Denken - aber nur als Ausdruck von Persönlichkeit"<sup>119)</sup>). Mit Recht ist von einer Transformation des Perspektivismus Nietzsches in die Konstruktion des Romans gesprochen worden.<sup>120)</sup>

An diese Stelle gehört der Hinweis auf Kleists kleine Schrift *Über das Marionettentheater*, die Leverkühn studiert (S. 309): das Problem des Verlustes der "Grazie" durch Bewußtsein. Nietzsche hatte diese Position in der Tragödienschrift bezogen. Thomas Mann läßt im Studentendisput seines Romans einen Studenten namens Deutschlin sagen: "Eine Lebensform, die sich selber bespräche und untersuche, löse eben darum als Form sich auf, und wahre Existenz habe nur das direkt und unbewußt Seiende." (S. 116) Das ist wie bei Kleists jungem Mann, um dessen Schönheit es geschehen ist, als er sich ihrer bewußt wird. "Jedes zwischen Null und Unendlich liegende Bewußtsein tötet die Grazie."

(Ebd.) Diese Aussage findet sozusagen ihre Personifizierung in der Gestalt Zeitbloms. Was Leverkühn dagegen anstrebt, ist quasi die einzige Möglichkeit, die der Tänzer in Kleists kleinem Aufsatz seinem Gesprächspartner eröffnet hatte: die Hintertür des verlorenen Paradieses, die Utopie eines Rückgewinns der Grazie in Form einer "Reise um die Welt" in ein "absolutes Bewußtsein". Nichts geringeres als das scheint Leverkühns Teufelspakt anzustreben, und die Aktualisierung von Kleists Aufsatz über das Marionettentheater im *Doktor Faustus* spricht weniger für die Rückständigkeit der Ästhetik Thomas Manns als für die eminente Modernität Kleists.

"Wie? Ein großer Mann? Ich sehe nur den Schauspieler seines eigenen Ideals!"<sup>121)</sup> Mit derartigen Spitzen (die in Heinrich Manns Streit mit seinem Bruder im Umkreis des Zola-Essays eine Neuauflage fanden) suchte Nietzsche die "bloßen Vorurteile der Nichtkünstler"<sup>122)</sup> über die geheimnisvollen Fähigkeiten des Artisten zu erschüttern. Nachdem es spätestens mit Wagners Autobiographie "Mein Leben" die Selbst-Darstellung des Künstlers als literarische Gattung gab, wurde die Künstlerperson in Nietzsches ästhetischen Schriften in vorher nicht dagewesenem Maße thematisiert.<sup>123)</sup> Als "Wille zur Macht" ist ihm das Künstlerdasein eine Grundverhaltensweise des Daseins.<sup>124)</sup> In der Literatur der Jahrhundertwende waren Künstlerschicksale bekanntlich ein beliebtes Sujet - wie in beinahe allen Werken Thomas Manns, der allein schon in dieser Hinsicht der Tradition der Romantik verpflichtet ist. Kennzeichen des Künstlers sind bei ihm kindliche Irritabilität, Anlehnungsbedürfnis, erotische Reizbarkeit, Geltungsbedürfnis.<sup>125)</sup> Hatte Nietzsche den Künstlern empfohlen, sich aus dem "Meer der Eitelkeiten" freizuschwimmen, so erfährt diese Eitelkeit in den Werken Thomas Manns immer wieder ihre Legitimation. Mit dieser Künstler-selbstgefälligkeit, die sich vom Autor gleichsam in seine Figuren verlängert, hängt es auch zusammen, daß Thomas Mann selbst höchst irritiert reagieren konnte, wenn er fremde Leistungen anerkennen mußte. In der *Entstehung des Doktor Faustus* erwähnt er einen seiner Tagebuchvermerke, der sich auf Hesses *Glasperlenspiel* bezog, das dieser ihm zugeschickt hatte: "Erinnert zu werden, daß man nicht allein auf der Welt, immer unangenehm." Das wiederum erinnert ihn an einen Passus aus Goethes *West-östlichem Divan*: "Lebt man denn, wenn andere leben?"<sup>126)</sup> In *Doktor Faustus* hält eben dies Leverkühn der Teufel vor: "Du hättest das Deine gern apart für dich und ärgerst dich über jeden Vergleich." (S. 223)

Nietzsche und *Doktor Faustus* behandeln das Problem des Künstlers als anthropologisches Problem. Schon Nietzsche schrieb, der Künstler habe "die Möglichkeiten zu tausend Daseinsformen in sich".<sup>127)</sup> Als "Möglichkeitsmensch" und "Roué des Potentiellen" erscheint im Roman Rüdiger Schildknapp, ein "Mann ohne Eigenschaften". Zuviel Sinn für das Mögliche führt zu Untätigkeit und Parodie ("man sollte" - S. 170). Adrian hat einen durstigen Sinn nach derlei Komik, er weiß sich mit ihr verwandt, sein Leben ist künstlerisches Abstandhalten, distanziert-amüsiertes Urteil: "Gut das. Drollig, kurios, amüsant!" (S. 33) Er erklärt das "Interesse" für einen stärkeren "Affekt" als die

Liebe (S. 72) – vielleicht nach Nietzsches Brief an Overbeck vom 30. 7. 1881, in dem dieser sein Bemühen erklärt, "die Erkenntnis zum mächtigsten Affekt zu machen". Die Grundhaltung der Schriften des "Dithyrambikers", über allen sich gegenseitig bedingenden Parteinahmen, ist ja erklärtermaßen "leidenschaftliche Indifferenz".

"An sich ist nun der Künstler schon ein zurückbleibendes Wesen, weil er beim Spiel stehenbleibt, welches zu Jugend und Kindheit gehört"<sup>128)</sup>, schreibt er in *Menschliches Allzumenschliches*. Für Thomas Mann verbindet sich in der Kunst der Spieltrieb mit geistiger Reife: das Infantile kommt zu Würden.<sup>129)</sup> "Obwohl der Künstler seiner Kindheit zeitlebens näher, um nicht zu sagen: treuer bleiben mag als der im Praktisch-Wirklichen spezialisierte Mann; obgleich man sagen kann, daß er, ungleich diesem, in dem träumerisch-reinmenschlichen und spielerischen Zustand des Kindes dauernd verharret, so ist doch sein Weg aus unberührter Frühzeit bis zu den späten, ungeahnten Stadien seines Werdens unendlich weiter, abenteuerlicher, für den Betrachter erschütternder als der des bürgerlichen Menschen, und nicht halb so tränenvoll ist bei diesem der Gedanke, daß auch er einmal Kind gewesen." (S. 29) Adrian erklärt das für "romantisches Brimborium", wie alles rezeptiv Typisierte, alles wissenschaftlich Festgestellte und dabei humanistisch Verklärte: alles in Serenus Zeitblom Verkörperte.

Die Nähe von Kunst und Spiel (Nietzsche: "Ich kenne keine andere Art, mit großen Aufgaben zu verkehren als das Spiel") erklärt sich folgendermaßen: im Spiel überlagert sich immer die Spielsituation mit der Realsituation, das macht seinen Reiz. Spielverhalten bedeutet ständige Annäherung an und Entfernung von einer jeweiligen Rolle. Das Spiel vereint gesetzmäßige mit zufälligen Prozessen. Das ist mit der Position des produzierenden Künstlers vergleichbar. Der russische Semiotiker Jurij M. Lotman hat das in seinem Buch "Die Struktur literarischer Texte" anhand des Puschkin-Verses "Über dem Erdachten werde ich in Tränen ausbrechen" beschrieben: "Das ist eine glänzende Charakteristik der doppelten Natur des künstlerischen Verhaltens. Man sollte doch annehmen, das Bewußtsein dessen, daß wir Erdachtes vor uns haben, müßte Tränen eigentlich ausschließen. Oder umgekehrt: ein Gefühl, das imstande ist, uns zu Tränen zu rühren, müßte uns doch vergessen lassen, daß wir Erdachtes vor uns haben. In Wirklichkeit existieren aber diese beiden entgegengesetzten Verhaltensweisen gleichzeitig, – und eine vertieft die andere."<sup>130)</sup>

"Spiel" meint auch die künstlerische Tätigkeit selbst, die "parodische Schalkheit der Kunst, die das Frechste gibt, gebunden an würdigste Form, und das Schwerste, gelöst in läßlichen Scherz."<sup>131)</sup> – "Das ist die Kunst, die Nietzsche sich wünschte, eine Kunst nämlich, die "alles zerschlägt und durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdste paarend und das Nächste trennend".<sup>132)</sup> Zeitblom beschreibt in Leverkühns Komponieren Thomas Manns Dichten: "Er schrieb, skizzierte, sammelte, studierte und komponierte." – Tatsächlich ging er bei der Materialsammlung für den Roman (wie auch schon bei der Erstellung der Josephsromane) nahezu wissenschaftlich vor (abgese-

hen von einer "unwissenschaftlichen" Offenheit für Zufälle). Das Zitathafte der Form hängt mit der parodistischen Grundstimmung des Künstlers zusammen - wie Adrians (unwagnerisches) Unternehmen einer "Erneuerung der opera buffa im Geist künstlichster Persiflage" (S. 164). Leverkühn hat wie der Autor einen "ausgesprochenen Geschmack für das Zitat, die erinnernde wörtliche Anspielung." (S. 137) Nicht ohne darunter zu leiden: "Warum müssen mir fast alle Dinge wie ihre eigene Parodie erscheinen?" (S. 135) Der Künstler hat seine Schwierigkeiten mit dem Ernst. Er bedarf wie Adrian des Verstecks, das im Stil liegt, des "Zitats als Deckung", der "Parodie als Vorwand" (S. 145). Nietzsche, der zu skurrilen Späßen neigte, dem Janz aber im ganzen Mangel an Humor vorwirft, hatte in seinem Stil und seinen Vorlieben durchaus Verwandtes. "Es ist mitunter schwer, sagt Juvenal, keine Satire zu schreiben."<sup>133)</sup> Wie im Goetheroman ist die hohe Warte, aus der zusammenmontiert wird, ihre Leichtigkeit und Unverbindlichkeit, kurz: ihre Ironie "das Körnchen Salz, das das Aufgetischte erst genießbar macht".<sup>134)</sup> Wille zu Parteilosigkeit im Sinne von Totalität, das soll durch diese Form erreicht werden - und Thomas Mann hat es geschickt verstanden, sich hinter seinem (karikierten) Erzähler zu verstecken, dem er mal näher, mal ferner steht. Das Stilprinzip der Montage, ein Stellvertreterprinzip, überlagert die Ebenen wie Töne und sorgt für die Mehrbödigkeit aus Zeit- und Motiventsprechungen, die das Werk auszeichnet und zusammenhält.

### 9. Zweideutigkeit als System

Pütz' Arbeit "Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann" (1963) schließt von Nietzsches Ästhetik auf Thomas Manns Erzählweise.<sup>135)</sup> Nietzsche als Vertreter einer Denkweise "jenseits von Eindeutigkeiten", dem der Perspektivismus die "Grundbedingung allen Daseins" ist (wie es in der Vorrede zu *Jenseits von Gut und Böse* heißt), liefert gleichsam in seinem Werk die Theorie für die künstlerische Praxis im Roman. Allerdings muß man hier einschränken, daß die geschlossene Systematik im Motivgeflecht des Romans, die Roman gewordene Lehre vom Zusammenhang etwas der Systemfeindlichkeit von Nietzsches Aphorismenwelt formal Fremdes ist. Thomas Mann betonte in der *Entstehung*, ein Gedanke als solcher gewinne nur mit Blick auf seine Verwendbarkeit im Motivnetz Bedeutung.<sup>136)</sup> Bei Nietzsche kann man das Werk natürlich nicht in "Herren- und Dienertöne" klassifizieren, da steht auch die Form im Dienste (gleichberechtigter) Gedanken. Doch liegt beiden die gleiche gedankliche Dialektik, ein spekulatives Denken "von Stufe zu Stufe" zugrunde. Nietzsche schrieb in der *Götzendämmerung*: "Man ist nur fruchtbar um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein."<sup>137)</sup> Die gedankliche Stufe dieser Erkenntnis wird inhaltlich bestätigt und zugleich überwunden durch ihre Antithese: "Die Antithese ist die enge Pforte, durch die sich am liebsten der Irrtum zur Wahrheit schleicht."<sup>138)</sup> Nietzsches Dialektik vollzieht sich in formalem aphoristischem Nacheinander, während Thomas Mann die Gleichzeitigkeit durch

Zweideutigkeit, d.h. Beziehung sucht. "Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name Zweideutigkeit." (S. 50) Eine solche Zweideutigkeit haben bereits Jonathan Leverkühns Schneckenhäuser, die man sowohl als Gefäße für Gift und Liebestränke als auch beim Heiligen Abendmahl benutzt hat (S. 81). Im Wort "Bedenklichkeit" als etymologischer, wort-morphologischer Verbindung der Bedeutungen "wert, bedacht zu sein" und "gefährlich" geht sowohl Leverkühn als auch Zeitblom das innere Spannungsverhältnis beider Signifikate auf: vertreten durch einen Signifikanten! Ein Spiel der Wort-Oberfläche mit den Beudeutungsinhalten, die ihr zugeordnet sind, eine Art Apologie der Oberfläche, wie sie auch Kretzschmar zu vertreten scheint in seinem Vortrag "Die Musik und das Auge", wenn er auf den optischen Genuß von Partituren verweist (S. 63): eine "Ästhetik der Hieroglyphe"! - Oder das Wort "Echo": der Wortbedeutung nach ein "Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut" (S. 485). Diese oberflächliche Bedeutung des Wortes verweist zum einen auf die Gestalt Nepomuk Schneideweins, deren altdeutsche Mundart "Menschenlaut als Naturlaut zurückgibt" (rückwärts sprachgeschichtlich gesehen), zum anderen auf die Komposition Leverkühns "Dr. Fausti Weheklag", in der das Echo musikalische Funktion hat und im Dienst der Klage steht. Echo und "Klage" werden so beinahe synonym, und die Gestalt des kleinen Nepomuk ist ein "Echo der menschlichen Klage Adrians".<sup>139)</sup>

Zentral für die Struktur des Werkes ist das Motivgeflecht der Teufelssymbolik: Kälte und Lachen, Reformationsdeutsch, "Hauptweh", die Messerschmerzen der kleinen Meerjungfrau und vor allem das Hetaera Esmeralda-Motiv. In Roman und Kantate steht es "überall da, wo von Verschreibung und Versprechung, dem Blutzeß, nur immer die Rede ist." (S. 488). Jonathan Leverkühn hat bei dem gleichnamigen Schmetterling die Ahnung, daß sich hinter der Oberfläche etwas verbirgt - wie Adrian später im Bordell: "Esmeralda, die streichelt mir mit dem Arm die Wange" (S. 143). Und er folgte ihr "in den dämmernden Laubschatten, den ihre durchsichtige Nacktheit liebt, und wo ich sie haschte, die im Fluge einem windgeführten Blütenblatt glich." (S. 497) Fortan nun geistert die Klangchiffre h-e-a-e-es "runenhaft ... durch sein Werk" (S. 155) - angefangen mit dem Brentanolied "O Lieb Mädels" bis zum "Faustus".<sup>140)</sup> Als Schlüsselwort und Grundmotiv hat es die Funktion, dem von Leverkühn angestrebten "strengen Satz", die Bindung der Komposition an eine feste Tonreihe von Tönen, die "Konstellation" zu liefern: erreicht durch ein Nacheinander ineinander verschlungener Gleichzeitigkeiten. Zeitbloms Wort gilt für Roman und Komposition: "Es gibt kein Solo im Faustus." (S. 487) Die Grundreihe von Tönen (vertikal) wird horizontal angewandt. Faßt man die Person Adrians selbst als "Akkord" auf (L. Bergsten bezeichnet ihn als "Chor aus der deutschen Geistesgeschichte"<sup>141)</sup>), so entsprechen die Töne seinem Wesen, ihre Durchführung seinem Leben, das repräsentativ steht für Deutschland und seine Katastrophe im 20. Jahrhundert. Im "Absolutwerden der Dissonanz" spiegelt sich nach dem Willen des Autors die "Zweideutigkeit des Lebens selbst" (S. 77, 194). Der Stil Thomas Manns hatte ja schon

immer eine auffallende Vorliebe für Zweideutig-Zweifelhaftes, für Schwebezustände, wie sie aus der Vielzahl gekoppelter Substantivierungen von Adjektiven und Wortkoppelungen aus unterschiedlichen Sinnbereichen ("strenges Glück" / "keusche Seligkeit") spricht, in denen das "Oxymorale" der Romantik weiterlebt ("was ist süßer als das Doppelte, Schwankende?", heißt es in *Joseph und seine Brüder*).

Pütz ist zuzustimmen, wenn er von dem Gegensatz zwischen dem kritisch-moralischen Anspruch in Thomas Manns essayistischem Werk und der "ästhetischen Passion" in der Epik spricht. Dieser Widerspruch ist in der Tat krass, und der bei aller stilistischen Meisterschaft tendenziell vorherrschend "ethische" Anspruch der Essayistik, in derselben Sprache vorgetragen wie die fiktionalen Werke, aber ohne deren strenge Kompositorik, wirkt nicht immer überzeugend. Im Roman *Doktor Faustus* überwiegt bei aller Klage über die nationale Katastrophe und allem Ernst der Figur Leverkühns und seiner Musik doch der ästhetisch-moralische Triumph des Autors, die künstlerische Form über den Stoff, (der eigentlich aller Artistik spottet). Die Parallele zu Nietzsche ist inhaltlicher Natur: die These, daß Menschsein in seiner Steigerung eine Vereinigung von höchster Reflektion mit unmittelbarem Ergriffensein sein müßte: "Adrian Leverkühn ganz: Stimmigkeit als Tiefsinn, zum Geheimnis erhobene Berechnung".

#### 10. *Ecce homo*

Nietzsches "Umwertung aller Werte" geht bekanntlich aus von seiner Polemik gegen das Christentum, das "uns um das Erbe der antiken Kultur gebracht hat"<sup>142)</sup>. Der Gedanke einer Werteskala "stark- schwach" anstelle einer von "gut- böse" ist ihm "ein im Grunde antiker Gesichtspunkt".<sup>143)</sup> Seine Philosophie steht von daher unter einem radikalen Diesseitsbezug. "Gott ist tot."<sup>144)</sup> "Wenn es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, keiner zu sein."<sup>145)</sup> "Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde."<sup>146)</sup> Schlange und Adler, die in der altpersischen Religion die Prinzipien Gut (Ormuzd) und Böse (Ariman) vertreten, liegen Zarathustra friedlich und ausgesöhnt zu Füßen.<sup>147)</sup> Der Philosoph wünscht sich "nichts mehr, als täglich irgendeinen beruhigenden Glauben zu verlieren."<sup>148)</sup> Die Entfremdung von Cosima Wagner hatte bekanntlich auch den Grund, daß "ihr Mutterglück einer Gottheit dankte, die Nietzsche nicht mehr kannte".<sup>149)</sup> Die Polemik gegen Wagners "Parzival" war vor allem eine Polemik gegen das Christliche an "Parzival". Zur vieldiskutierten Frage der Moralität Nietzsches meint Janz, "Jenseits von Gut und Böse" bedeute nicht "ohne Moral", sondern mit einer Moral, die nicht ausschließlich mit Gut und Böse messe.<sup>150)</sup> Mehr als derartig vorsichtige Deutungen sind wohl auch angesichts der Vielzahl divergierender Aussagen kaum möglich. Doch verkennt, wer Nietzsches Immoralismus auf rein Geistiges beschränkt, m.E. seine Radikalität. Die Tatsache, daß der Immoralist Nietzsche moralische Bedenken gegen eine tatsächliche Dämonie des "Willens zur Macht", Bismarck, erkennen ließ,<sup>151)</sup> verkürzt nicht die Tragweite von Aussagen wie dieser: "Leiden- sehn tut wohl, Leiden-machen noch

wohler – das ist ein harter Satz, aber ein alter mächtiger menschlich-allzumenschlicher Hauptsatz."<sup>152</sup>) Die Wollust *de faire le mal pour le plaisir de le faire* (Dostojewski's Raskolnikov!) scheint dem Topos aus der *Geburt der Tragödie* zu folgen, daß die Menschheit das Beste und Höchste, dessen sie teilhaftig werden kann, nur durch Frevel erringe. Man erinnere sich, daß auch die Goethegestalt in Thomas Manns *Lotte in Weimar* einem derartigen Immoralismus verpflichtet scheint, wenn sie von sich behauptet: "Ich habe von keinem Verbrechen gehört, das ich nicht hätte begehen können."<sup>153</sup>)

Trotz der polemischen Abkehr von einem Wertesystem christlicher Provenienz hatte Nietzsche, dessen Denken ja immer stark personal gefärbt war (s.o.), eine persönliche Affinität zum gekreuzigten Christus. Seine eigene spätere großwahn sinnige Stilisierung zum "Antichrist" verkündete als neue Frohbotschaft den "Willen zum Leben". Sich selbst erlebte er mit zunehmendem Größenwahn als negativen Christus: Verwandtschaft und Antithese, wie es schon in dem frühen Gedicht "Der verkappte Heilige" zum Ausdruck kam:

"Daß dein Glück uns nicht bedrücke,  
Legst du um dich Teufelsstücke,  
Teufelswitz und Teufelskleid.  
Doch umsonst! Aus deinem Blicke  
Blickt hervor die Heiligkeit."<sup>154</sup>)

Besonders die Einsamkeit Christi auf dem Ölberg weiß er nachzuempfinden und in seine eigene: die des Philosophen zu übersetzen: "Das Schmerzliche, was der Denker zu den Künstlern sagen kann, lautet so: Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?"<sup>155</sup>) Bei Thomas Mann sagt das umgekehrt der Künstler Beethoven/Leverkühn. (S. 60, 489, 491) Die Annäherung des Äußeren Leverkühns an Nietzsches Physiognomie (S. 482, s.o.), seine "Ecce-homo-Gebärden" bestätigen Kretzschmars Vorstellungen über die Nähe von Künstlertum und leidender Erlöserrolle aus dem 2. Vortrag über Beethoven.<sup>156</sup>) Der Künstler nimmt gesellschaftliche Prozesse "als Opfer auf sich"<sup>157</sup>), das heißt, bewußt und in Stellvertreterschaft für alle.

Privatdozent Schleppefuß, der "personifizierte Abfall von Gott"(S. 101), bezeichnet das Böse als notwendiges Zubehör zum Guten. "Heiligkeit ist ohne Versuchung nicht zu denken." (S. 107) Der Gedanke einer dialektischen Einheit von Gut und Böse im Faustus, von lieblichen Engelschören und "Orgien infernalischer Lachlust"(S. 487) in Leverkühns Musik ist gleichfalls Nietzsche verpflichtet. "Gutes ist ohne Böses nicht zu denken, denn erst der Gegensatz macht die Eigenschaft", hieß es bereits in dessen frühem Aufsatz über "Fatum und Geschichte".<sup>158</sup>)

Aber wenn es im Roman heißt, alles geschehe "in Gott", auch und besonders der

Abfall von ihm, so muß wiederholt werden, daß Nietzsche und sein Werk nicht der im Roman dargestellten und prädominierenden Lutherwelt ein- und untergeordnet werden können. Seine Abtrünnigkeit ist "kein Akt des Glaubens" (S. 132). All das religiöse Zubehör des Werkes – das Inzestmotiv des *Erwählten*, das schon anklingt in Adrians Vertonung ("wie die Sünde Papst wird" – S. 318f.); die Komposition nach Klopstocks "Frühlingsfeyer", die sich als werbendes Sühneopfer an Gott versteht; und die (offensichtlich Dostojewskijs *Die Brüder Karamasow* entlehnte) Debatte über die wirkliche oder nur eingebildete (aber als Einbildung wirkliche) Existenz des Teufels im Bewußtsein des Helden: "Kein Narr zittert vor dem eigenen Hirngespinnst, sondern ein solches ist ihm gemütlich." (S. 223)

Der *Doktor Faustus* ist leitmotivisch zu Hause in der Reformationsepoche, deren "altertümlich neurotische Unterteuftheit" hineinspukt in das Unheilsgeschehen der Gegenwartshandlung. Was Leverkühn tut, was der Gegenstand seines Spekulierens ist, ist nichts anderes als die Kardinalfrage Luthers: wie kriege ich einen gnädigen Gott? Sie ist verbunden mit der Angst, daß gerade die bewußte Spekulation auf den Reiz, den große Schuld auf die Gnade ausübe: der freie Stolz eines "Einsiedlers ohne Gott" – den Gnadenakt unmöglich mache. (S. 502) Leverkühn vollzieht gleichsam so etwas wie eine "Umwertung der Werte", wenn er die biblische Versucheridee umdreht: denn der Gedanke der Rettung ist es hier, der als "Versuchung" gebrandmarkt wird. Sein Werk ist seine re-ligio, seine Bindung – und nicht zufällig trägt der jüdische Agent Fitelberg, der ihn von diesem seinem Werk abziehen will, bei seinem Auftritt die Züge Satans (was nicht ins Motivnetz paßt, denn dieser Satan ist der Gegenspieler des anderen).

Die Hölle als Ort der Verdammnis und Auszeichnung, wo es nur Platz für "theologische Typen, abgefemte Erzvögel, die das Spekulieren im Blute haben" (S. 248) gibt, ist Leverkühn sicher, seine Treue zum Pakt wird in der Schlußkomposition eigens thematisiert (S. 490). Indem er sich des Teufels bedient, um auf seine "natürliche Höhe" als Künstler zu gelangen, verschreibt sich Leverkühn im Nietzsche-Sinne dem Diesseits, seinem Werk. Aber gleichzeitig ist von Schuld und verlorener Gnade die Rede und "neuigkeitsvollem Zurückgehen" auf kultische Ursprünge. Die Kunst wird gerade in der radikalen Abkehr von Gott in dessen Nähe gerückt, wie es auch in der *Entstehung* heißt: "Ein schweres Kunstwerk bringt (...) Gott am nächsten (...) eine religiöse Seelenstimmung." Nietzsche bezeichnete die Musik als "unmittelbares Abbild des Willens selbst", Adrian kommentiert sein Fidelioerlebnis: "Solche Musik ... die Tatkraft an sich; beinahe die Definition Gottes ... imitatio Dei." (S. 80)

Rätselhaft-utopisch bleibt auch die "Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit" (S. 490), das Paradox, das nach dem Schluß von "Doktor Fausti Weheklag" im hohen g nachfühlbar bleibt. Bergsten sieht das bereits in der Bordellszene angedeutet, als Leverkühn auf dem Klavier die Akkorde aus dem Freischützfinale anschlägt: das "Gebet an den Beschützer der Unschuld"<sup>160</sup>. Sein Werk klingt aus als Klage. Zeitblom vergleicht

seine Faustkantate mit Monteverdis "Klage der Ariadne", vergleichbar Nietzsches "Klage der Ariadne" aus den Dionysos-Dithyramben, die er seinerzeit seiner "bestverehrten Frau" Cosima gewidmet hatte: "O komm zurück, / mein unbekannter Gott! / mein Schmerz! / mein letztes Glück!" – In der Ansprache Adrians zum Ende des Romans, in der "Oratio Fausti ad studiosos" tritt wie in der Faustkantate selbst der Geist der Parodie zurück zugunsten eines "stillen, bleichen Ernstes" (S. 498), und es umschreibt nicht nur Leben und Werk Nietzsches, sondern auch einen maßgeblichen Zug der literarischen Moderne, wenn es (S. 490) von Leverkühns letztem Werk heißt, "es biete bis zu seiner letzten Note keinen anderen Trost als den, der im Ausdruck selbst und im Lautwerden, – also darin liegt, daß der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist."

### Anmerkungen

- 1) Curt Paul Janz, Friedrich Nietzsche, Biographie, 3 Bde., München 1981.
- 2) Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, zit. n. Hasselbach, Thomas Mann, Doktor Faustus, S. 111.
- 3) Liisa Saariluoma, Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns "Doktor Faustus", Tübingen 1996, S. 17.
- 4) G. Bergsten, Thomas Manns "Doktor Faustus". Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Tübingen 1974, S. 73.
- 5) Janz, a.a.O., Bd. II, S. 415.
- 6) Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, Aphorismus Nr. 162.
- 7) Hans Peter Pütz, Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, Bonn 1963, S. 81.
- 8) Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, Nr. 206.
- 9) Janz, a.a.O., Bd. I, S. 31.
- 10) Belege aus *Doktor Faustus* sind in den Text eingerückt. Sie folgen der Taschenbuchausgabe des Romans (Fischer-Taschenbuch Nr. 1230) Frankfurt a.M. 1980.
- 11) Vgl. Janz, a.a.O., Bd. I, S. 102.
- 12) Thomas Mann, Lotte in Weimar, (Fischer-Taschenbuch-Ausgabe, Frankfurt 1980), S. 217. Nietzsche jedoch – das ist festzuhalten – wandte sich besonders in seiner mittleren, "analytischen" Phase, gegen einen Geniekult nach dem Vorbild des Sturm und Drang. Vgl. in *Menschliches Allzumenschliches* die Aphorismen 155, 157 und 162.
- 13) Zit. n. Janz, a.a.O., Bd. I, S. 50.
- 14) Janz, Bd. I, S. 167.
- 15) Vgl. ebd. Bd. I, S. 177, 726.
- 16) Ebd. I, 51f.
- 17) Ebd., I, 54.
- 18) Ebd.f.
- 19) Vgl. Bergsten, a.a.O., S. 73, 434.

- 20) Vgl. Janz, I, 228.
- 21) Zit. n. Janz, I, 152.
- 22) Ebd. I, 228.
- 23) Ebd. I, 158f.
- 24) Ebd. I, 154.
- 25) Thomas Mann, Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, in : Werke IX, S. 679.
- 26) Bergsten, a.a.O., S. 73.
- 27) Brann, zit. n. Bergsten, a.a.O., S. 75.
- 28) Janz, I, S. 138 ; vgl. ebd. III, S. 12.
- 29) Vgl. Janz, I, S. 831
- 30) Vgl. ebd. I, S. 264 ; II, S. 100.
- 31) Ebd. II, S. 415.
- 32) Vgl. ebd. I, S. 158f., 395, 548.
- 33) Kaftan, zit. n. Janz, II, S. 620.
- 34) Zit. n. ebd. II, S. 428.
- 35) Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, a.a.O., S. 125.
- 36) Vgl. Janz, II, S. 268ff., 479.
- 37) Zit. n. ebd. II, S. 274.
- 38) Ebd. II, S. 90.
- 39) Vgl. ebd. I, S. 645ff., 677-92.
- 40) Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, S. 138f.
- 41) Vgl. Janz, I, 77f. 516 ; II, S. 249, 342f. (Dahinter steht natürlich die Goethe-Schiller-Antithetik von "naiv" und "sentimentalisch".)
- 42) Vgl. ebd. II, S. 196ff.
- 43) Hermann Stresau, Thomas Mann und sein Werk, Frankfurt a.M. 1963, S. 227.
- 44) Vgl. Janz, II, S. 631f.
- 45) Pütz, Thomas Mann und Nietzsche, in : Hillebrand (Hrsg.), Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd. II, S. 124.
- 46) Ebd. S. 125.
- 47) Ebd. S. 126.
- 48) Thomas Mann, Werke IX, S. 676f.
- 49) Die Entstehung des Doktor Faustus, S. 23.
- 50) Jenseits von Gut und Böse, Aphorismus Nr. 41.
- 51) Zarathustra I, Von der Keuschheit.
- 52) Zarathustra II, Von den Mitleidigen.
- 53) Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, in : Th. Mann, Werke, Bd. IX, S. 682.
- 54) Ebd. S. 683f.
- 55) Ebd. S. 695f.
- 56) Betrachtungen eines Unpolitischen, zit. n. Hillebrand, a.a.O. I, S. 184.
- 57) Besser, a.a.O. S. 436f.
- 58) Zit. n. ebd. S. 455.
- 59) Janz, II, S. 223.
- 60) Ebd. I, S. 430.

- 61) Ebd. II, S. 234.
- 62) Jenseits von Gut und Böse, Aphorismus Nr. 50.
- 63) Menschliches Allzumenschliches, Aphorismus Nr. 237.
- 64) Menschliches Allzumenschliches, Aphorismus Nr. 167.
- 65) Vgl. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, S. 224.
- 66) Vgl. Wysling, a.a.O., S. 25f. Als Beispiele für syphilisverdächtige Geistesgrößen nennt Springer (zit. n. Bergsten, a.a.O. S. 80) unter der Überschrift "Zivilisation ist Syphilisation" neben Nietzsche und Beethoven v. Hutten, Cellini, Mirabeau, Heine, Napoleon, E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Schumann, Manet, Maupassant, Daudet, Hugo Wolf und Mussolini.
- 67) Vgl. Janz, II, S. 191f.
- 68) Vgl. Menschliches Allzumenschliches, Aphorismus Nr. 224.
- 69) Janz, I, S. 409.
- 70) Vgl. ebd. I, S. 737 ; II, S. 9ff., 16, 78.
- 71) Vgl. ebd. II, S. 527f.
- 72) Ebd. II, S. 598.
- 73) Zit. n. ebd. II, S. 78.
- 74) Zit. n. ebd. I, S. 102.
- 75) Vgl. in Menschliches Allzumenschliches die Aphorismen 39 und 70.
- 76) Janz, I, S. 778.
- 77) Jenseits von Gut und Böse, Nr. 32.
- 78) Ebd., Nr. 3.
- 79) Vgl. Janz, I, S. 236.
- 80) Ebd., I, S. 407.
- 81) Ebd. II, S. 98.
- 82) Vgl. Bergsten, a.a.O., S. 170.
- 83) Vgl. Menschliches Allzumenschliches Nr. 215.
- 84) Zit. n. Janz, I, S. 599.
- 85) Ebd., I, S. 703.
- 86) Vgl. ebd. I, S. 58, 597ff.
- 87) Entstehung des Doktor Faustus, S. 107.
- 88) Heim, Thomas Mann und die Musik, S. 274.
- 89) Zit. n. Bergsten, S. 212f.
- 90) Vgl. Saariluoma, a.a.O., S. 55.
- 91) Vorspruch zu einer musikalischen Nietzschefeier, 1925, zit. n. Hillebrand, I, S. 203f.
- 92) Ebd.
- 93) Deutschland und die Deutschen, S. 15.
- 94) Janz, II, S. 215.
- 95) Ebd., II, S. 211ff.
- 96) Nietzsche, zit. n. Jonas Lesser, Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, München 1952, S. 435.
- 97) Vgl. Janz, II, S. 211ff.
- 98) Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, S. 28.

- 99) Vgl. Bergsten, S. 224.
- 100) Zit. n. Janz, I, 157.
- 101) Menschliches Allzumenschliches Nr. 221.
- 102) Mit Recht wurde geltend gemacht, daß diese Dämonisierung des Bösen auch ihr Problematisches hat, im Sinne der Frage, die Thomas Mann von amerikanischen Studenten gestellt wurde: wenn Deutschland "vom Teufel geholt" wurde, ist es dann überhaupt schuldig?
- 103) Ernst Bertram, Nietzsche. Versuch einer Mythologie. (1918)
- 104) Zit. n. Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, S. 108.
- 105) Janz, II, S. 467.
- 106) Zit. n. ebd. II, S. 430f.
- 107) Vgl. ebd. I, S. 704, 780. Vgl. auch Jenseits von Gut und Böse Nr. 251.
- 108) Vgl. Bergsten, S. 197, Lesser, a.a.O., S. 442.
- 109) Zit. n. Heinrich Mann, Ein Zeitalter wird besichtigt, S. 208.
- 110) Thomas Mann, Lotte in Weimar, S. 220.
- 111) Vgl. Lesser, S. 409.
- 112) Vgl. Bergsten, S. 240, Mayer, S. 341ff.
- 113) E. Heller, zit. n. Pütz, a.a.O., S. 76.
- 114) Bergsten, S. 211.
- 115) Vgl. Menschliches Allzumenschliches Nr. 155 und Janz, II, S. 541.
- 116) Zit. n. Janz, II, S. 474.
- 117) Jenseits von Gut und Böse, Nr. 34; vgl. dazu im *Faustus* die Reflektionen über die Eisblumen!
- 118) "(...) nicht mehr imstande, diese ewigen Metamorphosen ernstzunehmen" - zit. n. Janz, II, S. 492.
- 119) Janz, I, S. 17.
- 120) Vgl. Saariluoma, a.a.O., S. 79.
- 121) Jenseits von Gut und Böse, Nr. 97; vgl. Fröhliche Wissenschaft, Nr. 361.
- 122) Zit. n. Pütz, a.a.O., S. 40.
- 123) Ebd., S. 35f.
- 124) Ebd. S. 18f.
- 125) Wysling, a.a.O., S. 24.
- 126) Entstehung des Doktor Faustus, S. 53.
- 127) Zit. n. Pütz, a.a.O., S. 74.
- 128) Menschliches Allzumenschliches Nr. 155.
- 129) Vgl. Wysling, S. 23.
- 130) Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1982, S. 104.
- 131) Lotte in Weimar, S. 207.
- 132) Pütz, Nietzsche und Thomas Mann (Hillebrand II, S. 150.)
- 133) Zit. n. Janz, I, S. 159.
- 134) Lotte in Weimar, S. 61.
- 135) Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, S. 85.
- 136) Die Entstehung des Doktor Faustus, S. 35.

- 137) Götzendämmerung, Nr. 79.
- 138) Menschliches Allzumenschliches, Nr. 171.
- 139) Bergsten, S. 233f., vgl. Pütz, S. 144.
- 140) Vgl. Stresau, a.a.O., S. 228.
- 141) Bergsten, a.a.O., S. 174f.
- 142) Der Antichrist, Nr. 60. - Die Frage wäre freilich, ob die antike Kultur ohne das Christentum (und seine Klöster) überhaupt auf uns gekommen wäre.
- 143) Zit. n. Janz, II, S. 207.
- 144) Zarathustra, Vorrede 2.
- 145) Zarathustra, II, Auf den glückseligen Inseln.
- 146) Zarathustra I, Vom Lesen und Schreiben.
- 147) Vgl. Jenseits von Gut und Böse, Nr. 44.
- 148) Brief an Louise Ott vom 22. 9. 1876.
- 149) Janz, I, S. 388.
- 150) Janz, II, S. 475.
- 151) Vgl. ebd., I, S. 217.
- 152) Genealogie der Moral, Nr. 6.
- 153) Lotte in Weimar, S. 238.
- 154) Zit. n. Lesser, a.a.O., S. 439.
- 155) Menschliches Allzumenschliches, Nr. 29: "Auf Gethsemane".
- 156) Vgl. Pütz, Kunst und Künstlerexistenz, S. 103.
- 157) Ebd. S. 130.
- 158) Zit. n. Janz, I, S. 102.
- 159) Die Entstehung des Dr. Faustus, S. 47.
- 160) Bergsten, a.a.O., S. 280.