

CHRISTINA THÜRMER-ROHR

RAUSCH UND KÄLTE

Das Böse in Thomas Manns „Dr.Faustus“

Wenn man sich mit dem Thema Gewalt beschäftigt, stößt man bald auf *das Böse*. Wie entbehrlich oder unentbehrlich ist heute dieses altmodisch gewordene Wort? „Das Böse“ stammt aus einer anderen Denktradition als die Empirie der Gewalt, und manche meinen, es sei ein Thema für Theologen, man könne auf das Wort verzichten. Nach dem Holocaust, dem Paradigma des Bösen überhaupt, herrschte vor allem Sprachlosigkeit. Dagegen ist wohl selten so viel über „das Böse“ gesprochen und geschrieben worden wie nach dem 11.September 2001¹ - eine inflationäre Wiederbelebung, die einem Verständnis nicht gerade gedient hat².

Wer heute „böse“ sagt, meint i.a. gesteigerte Gewalt, maximale, extreme, exzessive Gewalt, besonders verwerfliche Gewalt. Man sagt „böse“, wenn die Sprache keine anderen Worte findet, wenn die Taten eine Maßlosigkeit erreichen, die aller Vernunft trotz und sich allen nachvollziehbaren Deutungen entzieht. Diese Taten erscheinen unerklärlich, nicht mehr auf bekannte gesellschaftliche oder psychische Motive zurückführbar, so auch durch reguläre juristische Verfahren nicht angemessen bestrafbar. Sie überschreiten deren Kriterien. Das Böse - ein unbegreifliches, unfaßbares, sinnloses Phänomen, das sich jedem Verständnis entzieht. So gesehen kann das Wort wie ein Stoppsignal wirken, „*das alle weiteren Fragen zum Schweigen bringt. Entweder sind menschliche Handlungen erklärbar, dann können sie nicht böse sein, oder sie sind böse, dann läßt sich nichts mehr über sie sagen*“³.

Das *Böse* ist ein starkes Wort, das stärkste, das die Sprache enthält, allerdings nicht einfach ein drastischeres Wort für Gewalt. Das Böse ist ein Name für die Bedrohung durch den Abgrund, der sich im Menschen auftun kann. In seinen Ursprüngen in der abendländischen Kultur war das Böse Werk des Widersachers Gottes, Gegenspieler des Guten, eine Heimsuchung, die alle Grenzen sprengt, im mittelalterlichen Christentum personifiziert in der Gestalt des Teufels⁴. Dieses Böse verweist auf ein Denken, das den eigentlichen Urheber und Anstifter des Unheils ins Metaphysische verlegte. Die Mythen und deren moderne literarische Verarbeitungen erzählen davon, wie diese außermenschliche Macht versucht, die Kreatur zum Abfall vom rechten Weg zu bewegen, sie abzuwerben, ihre Seele zu gewinnen und zu vergiften. Das Böse hält sich nicht an Maßstäbe der jeweiligen Zivilisation, es will darüber hinaus, es achtet nichts. Es will jedes Verbot und jede Grenze zerschlagen. Es ist absolut, hat keinen anderen Sinn als das Böse selbst. Die Suche nach nachvollziehbaren Erklärungen, Absichten und Zwecken bleibt vergeblich. Den Untaten scheint etwas so „Unmenschliches“ anzuhaften, daß nicht ein Mensch aus Fleisch und Blut sie getan haben kann, daß also etwas Außermenschliches am Werk gewesen sein muss. Wenn heute auch ohne jeden theologischen Hintergrund vom Bösen die Rede und der Teufel längst säkularisiert ist,

– ¹Susan Neiman: Das Böse denken – Eine andere Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main 2004, S.13 ff.

– ²Terry Eagleton: Das Böse. Berlin 2011, S.192

– ³Terry Eagleton: Das Böse, a.a.O., S.17

– ⁴Ähnlichkeiten im Islam; dagegen gibt es im Judentum keinen „Teufel“ in christlich-mittelalterlichen Sinne.

schwingt immer etwas mit von dieser Unheimlichkeit undurchschaubar bleibender Ursachen und eines Steuerungsverlusts, der sich mit einem annehmbaren Menschenbild nicht vereinbaren zu lassen scheint.

Das traditionell Böse spielte sich also ab in einem Verhältnis zwischen außermenschlichem Initiator und seinem menschlichen Objekt, das dieser Initiative erliegt. Der Teufel wirbt um Zustimmung für seinen abtrünnigen Plan, er handelt mit seinem erwählten Gegenüber, er lockt es so lange, bis es dem Handel zustimmt. Der Teufelspakt ist damit ein Akt der *Verführung*, zu dem immer zwei Seiten gehören. Verführer und Verführte sind Vertragspartner, der Verführte ist Teil einer Abmachung, in die er irgendwann einwilligt. Das Böse ist damit nicht, wie die Gewalt, ein einseitiger Akt gegen den Willen des Opfers, kein absoluter Zwang, keine direkte Gewalttat. Statt Gewaltopfer zu sein ist der Verführte Partner eines Geschäfts, von dem er sich zumindest anfangs durchaus Vorteile verspricht. Zwar sehen die Verführten sich gern als passiv Gelenkte, als Handelnde „im Auftrag“, wehrlos gegenüber den diabolischen Einflüsterungen, in einem Zustand der *Überwältigung*, in dem sie jede Autonomie verlieren und alle Maßstäbe außer Kraft gesetzt sind, die zuvor der Orientierung gedient hatten. Aber als Resultat einer Verführung entlastet das Etikett „böse“ gerade nicht von der Verantwortung für den weiteren Lauf der Dinge. Die Verführten sind durch ihre Einwilligung am Prozess des Bösen selbst beteiligt. Sie haben sich das Übel auch selbst zugezogen, haben auch selbst Anteil an dem Verhängnis, das nun auf sie zukommt.

Das Bündnis mit dem Bösen ist also ein Akt der *Entscheidung* – die Entscheidung, das Böse zu *wollen* - die Hybris, den Allmachtswahn, den Transzendenzverrat, die Entscheidung, zu verderben, was ist und was Wert hat. Der Weg zum Verständnis dieses Bösen führt weit zurück zu den Ursprungsmythen, so auch zur biblischen Schöpfungsgeschichte und der Vertreibung aus dem Paradies. In diesem Mythos wird den Menschen zugemutet, zur Erkenntnis von gut und böse kommen zu können und das Verbot ihres Schöpfers zu akzeptieren oder es zu übertreten. Wenn Gott die Freiheit seiner Geschöpfe respektiert, muss er ihnen auch diese Wahlentscheidung zugestehen. Auch in einer postreligiösen Deutung der Ursprungsgeschichte muß man weder den Teufel noch die Metaphysik bemühen, um ihre Bedeutung zu verstehen: „*Das Böse gehört zum Drama der menschlichen Freiheit*“⁵. Die Menschen wurden freigelassen, *selbst* zu entscheiden, und dabei wurde ihnen nicht nur die *Entscheidung* aufgebürdet, sondern zugleich die *Fähigkeit* zur Entscheidung zuerkannt. Diese Freiheit ist ein zwiespältiges Geschenk, sie macht die Existenz zum ständigen Risiko und hat einen hohen Preis – ein Preis, der allerdings nicht einfach im drohenden „Mißlingen“ oder *Verwählen* liegt, wie es in einer m.E. verharmlosenden Formulierung von Rüdiger Safranski heißt. Denn mit Kriterien des Mißerfolgs, „Mißlingen“ oder „Verwählens“ ist die Entscheidung zum „Bösen“ nicht erfaßt. Sie ist immer ein Weg hin zum Abgrund.

Gewalt - einseitiger Zwang - ist auf Verhandlung, auf Zustimmung und Einwilligung des Opfers nicht angewiesen, der Täter ist allein verantwortlich. Dagegen handelt es sich beim „Bösen“ immer um einen zweiseitigen Akt. Das Böse unterscheidet sich von schierer Gewalt

- ⑩ durch den Akt der **Verführung**, der die Verführten mitverantwortlich macht;
- ⑩ durch die eigene **Entscheidung**, mit dem sie in den Prozess einwilligen;
- ⑩ durch das **Anziehungskraft** des Angebots der Hybris und des Größenwahns;
- ⑩ durch das Gefühl der **Überwältigung**, mit dem die Verführten sich dem Geschehen wehrlos ausgesetzt sehen;
- ⑩ durch den Habitus der **Kälte**, der sie für alle Verbrechen unempfänglich macht;

– ⁵Rüdiger Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. München / Wien 1997, S.13

⑩ durch die nachträgliche **Unerklärbarkeit** des gesamten Prozesses, der die eigene Urteilsfähigkeit scheinbar zwangsläufig außer Kraft setzt.

o

In einem Artikel in der „Wandlung“ vom Herbst 1945 benannte Karl Jaspers die verhängnisvolle Neigung des deutschen Bildungsbürgertums, sich der Verantwortung zu entziehen, die eigene Entscheidung zu leugnen oder sich des Urteils zu enthalten. Man sei gebannt gewesen von der Macht des Bösen. Es galt als Zeichen von „*Wahrhaftigkeit und Tiefe, sich hinreißen zu lassen vom Dämon, an ihm zu leiden und ihm zu trotzen ... Man fühlt die Größe des Ungeheuers ... und bejaht es als Größe. Man sucht sein Selbstbewußtsein in der Kraft des Ertragens ... Man rechtfertigt das Böse durch die Güte des Ganzen ... Man verlangt das Zulassen und Inkaufnehmen des Bösen in der Welt, das man nicht ändern kann, ja den Mut, selber Böses zu tun ... Diese Denkungsart verführt durch den Reiz ästhetischen Reichtums. Sie macht das Leben reich durch ... das Widersprüchliche, das am Ende alles zu tun gestattet*“⁶. Das Bildungsbürgertum war, wie diesen Sätzen zu entnehmen ist, nicht gewillt, die Katastrophe des 3.Reichs als eine *Entscheidung* anzusehen, an der es selbst mitgewirkt hat. Das „Böse“ wurde verbrämt zum unausweichlichen höheren Schicksal, die eigene Wehrlosigkeit geadelt zur Tapferkeit einer (großartigen) Grenzerfahrung, das Böse erhöht zum Tragischen.

In Thomas Manns Roman „Dr.Faustus“ gibt es einen Dr. Schleppefuß, der als Privatdozent der Theologie an der Universität Halle lehrt und dessen Name eine ironische Nähe zum Teufel verrät. In seiner Vorlesung spricht Schleppefuß über den Zusammenhang von menschlicher Freiheit und dem *Bösen* - eine beständige Versuchung, „*die Lust an der Besudelung der Tugend*“. Diese fast unwiderstehliche Herausforderung zur Schändung sei dem Schöpfungsakt selbst inhärent, so wie die Freiheit Bedingung der Schöpfung sei. „*Freiheit ist die Freiheit zu sündigen, und Frömmigkeit besteht darin, von der Freiheit ... keinen Gebrauch zu machen*“⁷, sei also Absage an die Freiheit. Hätte Gott die Menschen so geschaffen, dass sie zum Bösen unfähig wären, dann hätte er ihnen auch den freien Willen vorenthalten müssen. Das tat er aber nicht, vielmehr hinderte er sich selbst, seine Geschöpfe gegen den Abfall vom Guten zu immunisieren. Sie können ihm nach eigenem Willen die Treue wahren oder es mit dem Gegenspieler treiben. Mit der dialektischen Einheit von Gut und Böse verzichtete der Schöpfer zugunsten der Freiheit der Menschen auf seine Allmacht⁸. Von angeborener Sündlosigkeit könne somit keine Rede sein, denn diese würde die Freiheitsidee zunichte machen. Das Böse trage zur Vollkommenheit des Universums bei, ohne das Böse könne das Universum gar nicht vollkommen sein, es müsse also zugelassen sein - „*nicht im Sinne des vollkommen Guten, sondern im Sinne der Allseitigkeit und der wechselseitigen Existenzverstärkung*“ von gut und böse⁹. (Das Böse ist weit böser, wenn es das Gute gibt und das Gute weit schöner, wenn es das Böse gibt. Erst die Existenz des Bösen lasse das Gute deutlicher hervortreten (141).)

Zwischen 1943 und 1947 schrieb Thomas Mann im Exil sein Alterswerk *Doktor Faustus*: die fingierte Geschichte eines deutschen Komponisten (1885-1940), Adrian Leverkühn, die im

– ⁶Karl Jaspers: Das Unbedingte des Guten und das Böse. In: Die Wandlung, Heft 8, 1945/46, S.676f.

– ⁷Thomas Mann: Dr.Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Andrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main 1990, S.138

– ⁸Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.136f.

– ⁹Thoma Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.140

Nachhinein von dessen Jugendfreund namens Zeitblom erzählt wird, einem Gymnasiallehrer, der den Freund mit stetiger und ambivalenter Sorge begleitet. Der Roman handelt von einer modernen Teufelsverschreibung, die den mittelalterlichen Mythos in einen zeitgenössischen Kontext überträgt. „Aus intellektueller Verzweiflung“¹⁰ und um Exzeptionelles zu schaffen, lässt Leverkühn sich vom Teufel die Hand führen. So schafft er ein unvergleichliches geniales Werk von spätrömantischen Kompositionen bis hin zum Durchbruch zur Zwölf-Ton-Musik. Für seine großartigen musikalischen Inspirationen zahlt er einen hohen Preis: eine Syphilis-Infektion, schwerste Migräneanfälle, dauerhafte Einsamkeit, den Verzicht auf Liebe und die Verursachung zweier Morde. Leverkühn ist der Verdammnis geweiht, er endet in progressiver Paralyse und stirbt in geistiger Umnachtung.

Eine biografische Vorlage dieser Genialisierung durch Krankheit ist die Krankengeschichte *Nietzsches*, in Ansätzen wohl auch die Hugo Wolfs. Thomas Mann hat in seinem „literarischen Portrait“ über Nietzsche¹¹ die traumatischen Parallelen im Detail dargelegt. Von einem dubiosen Fremdenführer war der einundzwanzigjährige Nietzsche in einem Bordell abgeliefert worden, wobei dieser in seiner Keuschheit zunächst nichts anderes tat als ein Klavier anzuvisieren und einige Akkorde anzuschlagen, um daraufhin das Etablissement fluchtartig wieder zu verlassen. Aber in seiner Phantasie konnte er den Ort nicht mehr vergessen. Nietzsche kehrte ein Jahr später im Wissen um die Gefahr zurück und zog sich zu, „wovon ... fatale Reizwirkungen auf eine ganze Epoche ausgehen sollten“¹² - Syphilis, jenes „Hirngift“, unter dessen Einfluss er „sich an Erkenntnis Grausameres (zumutete), als sein Gemüt ertragen kann, und der der Welt das Schauspiel einer erschütternden Selbstkreuzigung bieten wird“¹³. Die physische Existenz wird zum andauernden Schmerzzustand, zur Last und großen Entsaugung. Er wird „vom Schicksal gleichsam an den Haaren in ein wildes und trunkenes, jeder Pietät entsagendes, gegen die eigene Natur tobendes Prophetentum ... des Bösen gezerrt“¹⁴. Sein Leben war Leiden und Rausch zugleich, ein Akt des Sich selbst Überspringens, der das Leben nur noch als ästhetisches Phänomen rechtfertigen will. Ähnliches widerfährt dem Komponisten Adrian Leverkühn. Auch er wird eines Tages von einem unheimlicher Sendboten statt in ein Restaurant in ein Freudenhaus geleitet, auch er steuert verwirrt auf ein Klavier zu, schlägt ein paar Akkorde an, um sofort wieder zu verschwinden. Und auch er kehrt trotz Warnung vor der Gefahr bald willentlich zurück - eine schreckliche Konsequenz menschlicher Freiheit, mit der er sich selbst der Verdammnis überantwortet, einer Syphilis-Infektion, die Leverkühn – wie auch Nietzsche - unbehandelt läßt und die in „tödlicher Verirrung“ endet¹⁵.

Adrian Leverkühn wird beschrieben als ein unpolitischer Intellektueller, kühl, reserviert, unerfahren in praktischen Dingen, unvertraut mit der Welt, unfähig, am menschlichen Leben teilzuhaben, und so uninteressiert an Menschen seiner Umgebung, dass er oft nicht einmal deren Namen weiss; ein Avantgardist, dem das gewöhnliche Leben schäbig erscheint und der seinen eisigen Hochmut und sein melancholisch-ironisches Lächeln kaum ablegt; ein Zyniker und Konstrukteur, ein Formalist und Mathematiker der Töne; ein Nihilist, der das Nichts beschwört, welches so rein ist, dass es alle anderen Werke der Schöpfung mit ihren natürlichen Unvollkommenheiten in den Schatten stellt. Leverkühns

– ¹⁰Thomas Mann: Selbstkommentare: 'Dr.Faustus' und 'Die Entstehung des Doktor Faustus'. Frankfurt a.M.1992, S.147

– ¹¹Thomas Mann: Literarische Portraits: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, Zürich 1960, S.391-434

– ¹²Thomas Mann (1960), a.a.O., S. 398

– ¹³Thomas Mann (1960), a.a.O., S.399

– ¹⁴Thomas Mann (1960), a.a.O., S. S.394

– ¹⁵Thomas Mann (1960), a.a.O., S.396

„Einsamkeitshochmut“ steht jedem interessierten Verhältnis zur Welt im Wege. Seiner oft parodistischen Musik haftet etwas Unmenschliches an, ein Anflug von teuflischem Raffinement. Den Triumph dieser Musik gewinnt Leverkühn aus seiner Selbstzerstörung, und dieses Opfer hinterlässt eine frostige Spur¹⁶.

Vier Jahre nach der diskret gehaltenen Syphellis-Infektion wird Leverkühn vom Teufel aufgesucht. Dieser sitzt in der Sofaecke in Leverkühns Arbeitszimmer und will mit ihm das gemeinsame Geschäft besprechen – Zumutungen, die aus Halluzination im Fieberfrost und so auch aus der Seele des Heimgesuchten kommen¹⁷. Der Teufel, der sich selbst als „Engel des Giftes“ bezeichnet¹⁸, eröffnet Leverkühn, dass die Sanduhr seines Lebens ihm noch präzise 24 Schaffensjahre lasse, eine befristete Zeit, aber eine große, eine verteuflerte Zeit der Erleuchtung, der Aufschwünge und Einfälle, der monströsen Leidenschaft fürs eigne Werk, und zugleich eine miserable Zeit großer Schmerzen. Unter dem Diktat des Teufels werde er enthusiastische Entfesselungen erleben, eine ungeahnte Proaktivität und eine triumphale Selbstverehrung. Die anstößige Krankheit schaffe einen kritischen Gegensatz zum Lebensdurchschnitt, stimme ironisch gegen die bürgerliche Ordnung, lasse Schutz suchen beim freien Geist - eine „Metastasierung nach oben“, sagt der Teufel. Dieser verwandelt sich im Laufe des Gesprächs in einen musiktheoretischen Kenner und kompetenten Kritiker, der um die geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten heutigen Komponierens weiss. Das Meisterwerk als selbstgenügsames, in sich ruhendes Gebilde habe ausgedient. Leverkühn soll jetzt den musikalischen Durchbruch wagen, den Ausstieg aus konventionellen Gesetzmäßigkeiten, den radikalen Abschied von verbrauchten Klischees und Phrasen, vom Ornament, von tonalen Klängen der traditionellen Musik, vom Scheincharakter und „höheren Schwindel“ des bürgerlichen Kunstwerks, den Einstieg in eine individualistische Zeit. Der Preis für diese großartige schöpferische Aktivität sei aber der Entzug des Lebensglücks. Als letzten Punkt des Vertrags verlangt der Teufel von Leverkühn die „Gesamterkältung“ seines Lebens und seines Verhältnisses zu den Menschen: „*Du darfst nicht lieben*“. „*Liebe ist dir verboten, sofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein*“¹⁹. Wenn Leverkühn dieses Verbot missachtet, werden die, die er zu lieben wagt, in den Tod geschickt.

Das letzte Werk Leverkühns, abgeschlossen vor seinem endgültigen Zusammenbruch 1930, ist die Symphonische Kantate „Dr. Fausti Weheklag“. Thomas Mann beschreibt diese Musik so, als gäbe es sie in Tönen, als könne er sie hören: die „*furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die ... auf Erden je angestimmt worden ist*“. eine Komposition, die sich von Leverkühns kalkulatorischer Kälte abwendet und - bei aller Formenstrenge - über die Klage zur Ausdruckskraft der Musik zurückfindet, zum „Seelenlaut“, zur Ansprecherung des Gefühls – wie denn „*aller Ausdruck eigentlich Klage ist, und die Musik ... am Beginn ihrer modernen Geschichte zur Klage wird und zum 'Lasciatemi morire'*“²⁰. Zugleich erinnern die Beschreibungen an Nietzsches Kommentare zu Wagner: eine Musik „*die Wirkung will, nichts mehr ... Das expressivo um jeden Preis, und die Musik im Dienste ... der Attitüde – das ist das Ende ...*“²¹. Das Generalthema des Leverkühnschen Variationswerks bilden (in Anlehnung an die Zwölf-Ton-Technik Schönbergs) 12 Silben, die alle 12 Töne der chromatischen Tonskala aufnehmen: die Silben des Satzes „*Denn ich ster-be als ein bö-ser und gu-ter Christ*“. Diese 12 Töne bzw. Silben sind der Kern, aus dem sich alles entwickelt, eine thematische Bindung,

– ¹⁶Terry Eagleton: Das Böse, Berlin 2012, S.79

– ¹⁷Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.298

– ¹⁸Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.306

– ¹⁹Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.334

– ²⁰Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.640 f.

– ²¹Friedrich Nietzsche: Nietzsche contra Wagner. Werke Bd.XI, Stuttgart 1921, S.326

an der das gesamte Stück festhält. Zuerst ein Höllengalopp, eine „Orgie infernalischer Lustigkeit“, die in einen überwältigenden Klage-Ausbruch des Chors übergeht²², die Klage des Höllensohns in schmerzhaftester Ecce-Homo-Gebärde. *Es soll nicht sein*. Das Gute, die Freude, die Hoffnung wird zurückgenommen, zurückgenommen der Jubelchor in Beethovens 9.Sinfonie, die Versuchungsidee wird umgekehrt, indem der Gedanke der Rettung ganz zurückgewiesen, jeder Gedanken an die Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte, als Versuchung verachtet wird. Es gibt keine Vertröstung, keine Versöhnung, keine Verklärung. Es ist nicht nur die Klage daüber, dass es zu spät ist, es ist auch die Klage Gottes über das Verlorengelassen seiner Welt, ein *„Ich habe es nicht gewollt“* des Schöpfers. *„Hier sind die äußersten Akzente der Trauer erreicht, ist die letzte Verzweiflung Ausdruck geworden“*. Der einzige Trost ist der, *„dass der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist“*²³. Am Schluss ist nichts mehr als ein Ton, das hohe g eines Cellos – Schweigen und Nacht - vielleicht ein Licht in der Nacht.

Dieses Ende, diese Klage in Tönen und in Worten – dieser mehrdeutige Schluss, der die Möglichkeit der Gnade doch noch offen hält oder sogar in Aussicht stellt - und auf den Adorno heftig ablehnend reagiert hat²⁴ - dieses Ende kann man als späte Absage an den Teufelspakt verstehen. Leverkühn lädt überraschend alle seine Bekannten aus den verhassten früheren Geselligkeiten ein, um ihnen sein letztes Werk vorzuführen und seine grausame Geschichte zu erzählen. Es ist die Geschichte eines Gottverlassenen und Verzweifelten. Sein Leichnam, sagt er, gehöre „zu den Kadavern verrecktern Viehes“. Mit seinem giftigen Blick habe er auch seinen kleinen Neffen umbringen müssen, Echo, der ihm wie eine überirdische Erscheinung vorgekommen war²⁵. Er sei ein Mörder, sein Werk Teufelswerk, ohne dessen Hilfe er es nie hätte erbringen können. Nach diesen Bekenntnissen fällt Leverkühn mit einem letzten Klagelaut zu Boden. Er ist am Ende. Er verschwindet in der Demenz, in der Abweichung vom eigenen Ich, erinnerungslos, mit blicklosen Augen. Gepflegt von seiner Mutter stirbt er Jahre später, 1940.

o

*„Man wird mit diesem Buch nicht fertig“*²⁶. Sein Perspektivenreichtum, die Enthüllungen geheimer Wirkungen und indirekter Zusammenhänge lassen einfache Deutungen und „reine Sentenzen“²⁷ nicht zu. Der Roman ist zugleich Teufelsroman, Musikroman, Nietzscheroman, Jahrhundertroman, Gesellschaftsroman, Selbstkommentar, „radikale Autobiografie“, vor allem aber ein deutsches Nationalepos, ein Faust-Roman als Deutschlandroman. Aus der Perspektive des Exils reflektiert Thomas Mann im Rückblick eine deutsche Mentalitätsgeschichte, die mehr mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus zu tun hat, als manchen lieb ist. Das entstehende Motivgewebe bringt zusammen, was i.a. nicht zusammen gesehen werden will. So gewinnt der Roman seine anhaltende Anstößigkeit dadurch, dass er den Verdacht auf einen universell bewunderten und scheinbar über jeden Verdacht erhabenen Aspekt der deutschen Kultur lenkt, die Musik, die „deutsche der Künste“, Paradigma aller Kunst und Urgrund sogenannten „deutschen Wesens“. Eine Wurzel für den Weg in die Antihumanität sei nicht in etwas eindeutig „Bösem“ zu suchen, sondern in etwas

– ²²Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.645f.

– ²³Thomas Mann: Dr.Faustus, a.a.O., S.647

– ²⁴Siehe Hans Rudolf Vaget: Seelenzauber – Thomas Mann und die Musik. Frankfurt a.M. 2006, S. 406

– ²⁵Thomas Mann: Selbstkommentare – 'Dr.Faustus' und 'Entstehung des 'Dr.Faustus'. Frankfurt a.M. 1992, S. 344

– ²⁶Uwe Tellkamp: Doktor Faustus, in: Die ZEIT Nr.29, S.47

– ²⁷Thomas Mann: Selbstkommentare, a.a.O., S.342

unbezweifelbar Gutem. Das war die Frage, die der Theologe Dr. Schleppfuss aufgeworfen hatte: wie nahe ist das Gute dem Bösen - eine Frage, mit der all diejenigen ihre Schwierigkeiten haben, die dessen säuberliche Rubrizierung und leichte Erkennbarkeit erwarten und erwünschen. Mit dieser bequemen Vorstellung räumt „*Dr. Faustus*“ auf. „*Es gibt nicht zwei Deutschland, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug ... Das böse Deutschland ist das fehlgegangene gute ...*“ (zit. V.22f.). „Für mich“, schrieb Thomas Mann im nachhinein, „hat das Buch ... etwas von einer Leidener Flasche (einem Hochspannungskondensator), die man nicht berührt, ohne einen elektrischen Schlag zu empfangen“²⁸.

Mit der Idee, Faust zum Musiker und einen Musiker zum „Meister aus Deutschland“ zu machen, haben viele ihre Schwierigkeiten. Manches Unverständnis entsteht, wenn nach direkten Kausalbezügen zwischen Leverkühns Schicksal, Leverkühns Kompositionen, der allgemeinen Kulturkrise und dem Verderben Deutschlands gefahndet wird, wenn die diversen Verknüpfungen eins zu eins übersetzt⁽²⁹⁾ und als direkte Allegorien³⁰ interpretiert werden für „eine ganze Nation, die sich mit einem verderblichen Erreger infizierte und die, berauscht von Allmachtsphantasien, in ihren Untergang taumelte“³¹. Das sind Simplifizierungen, die weniger dem Original des Romans als einer eindimensionalen Rezeption zu schulden sind, und dann zu dem naheliegenden Einwand führen, der Roman verfälsche die wahren Sachverhalte: es habe doch viel stärkere Verführungsmittel zur Verherrlichung des Bösen gegeben, die Spielregeln des 'Dritten Reichs' seien doch eher vom Schlächter³² als ausgerechnet von der Geistesverfassung eines weltabgewandten Künstlertums gelernt worden.

Unstrittig ist der fatale Zusammenhang von Politik und Musikleben jener Zeit. Dieses war von Deuschtümelei und völkisch-antisemitischen Anfeindungen angefüllt, vor allem der sog. Wagnerismus diente der kulturellen Verbrämung der Nazi-Herrschaft, und die Bayreuther Festspiele wurden zum Schaufenster des Dritten Reichs und dessen Einfallstor ins Bildungsbürgertum³³ - eine Kollaboration, die den Anspruch auf Vorherrschaft mit Hilfe der Musik und deutscher Kultur vorführte. Auf dieser Generalthese hat der Thomas-Mann-Forscher Hans Rudolf Veget seine materialreiche Studie³⁴ über den Zusammenhang von Musik, Identität und Politik aufgebaut, einem Allmachtsanspruch und musikalischen Nationalismus, der in der Mentalität des Bildungsbürgertums längst vor 1933 vorgezeichnet war. Das Beste, was die deutsche Kultur hervorgebracht hat, die Musik, habe die Deutschen besonders empfänglich für das politische Hegemonieverlangen des Dritten Reichs gemacht³⁵. Musik war demnach für das Versprechen kultureller Vorherrschaft besonders geeignet, sie konnte sich in eine völkische und nationalistische Weltansicht einfügen, sie konnte mit ihrer emotionalen Eindringlichkeit zum Rauschmittel, zur Droge und zum Gift werden, besonders die spätromantische und ganz besonders die Musik Wagners. Ihr war Thomas Mann bekanntlich selbst verfallen, nach eigenem Bekenntnis „wehrlos“, widerstandslos gegenüber ihrem „Seelenzauber“³⁶. Thomas Mann spricht also nicht von außen über ein zu sezierendes

– ²⁸Thomas Mann: Selbstkommentare, a.a.O., S.344, 349

– ²⁹Edward Said: Musik ohne Grenzen. München 2012, S.371

– ³⁰Thomas Mann: Selbstkommentare, a.a.O., S.319

– ³¹Terry Eagleton: Das Böse, a.a.O., S.7, 9

– ³²Uwe Tellkamp: Dr. Faustus, in: Die ZEIT Nr.29, 12.6.2012, S.47

– ³³Wolfgang Schneider, a.a.O., S.17

– ³⁴Hans Rudolf Veget: Seelenzauber – Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main 2006.

– ³⁵Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.23

– ³⁶Wolfgang Schneider: Thomas Mann und sein „Dr. Faustus“ - Schule der Ambivalenz und des Hintersinns. In: Literaturen H.7/8 2007, S.15-18

Problem, sondern als einer, der von diesem Zauber selbst hingerissen war, ihn aber zunehmend durchschaute und sich in Selbstüberwindung von ihm loszusagen versuchte. Musik – „*die höchste Passion*“ und zugleich das „*absolut Verdächtige*“³⁷.

Verführung und Verführbarkeit spielten sich vor allem im Rahmen einer weltanschaulichen Partnerschaft ab, die die „nationalen Erhebung“ begleitete und stützte, einem Amalgam aus Geniekult und Genieästhetik, biologistischem Kunstverständnis und Kulturchauvinismus, grandioser Ästhetisierung des politischen Lebens und völkischem Hochmut. Solche unheimlichen Beziehungen, die grosse Teile der deutschen Musikwelt eingegangen sind, hatten sich schon angedeutet in der Ablehnung des Parlamentarismus der Weimarer Republik, des sog. „jüdischen Geistes“, der Akzeptanz des Führerprinzips etc.³⁸ Die „aus der Theorie lebende Menschenart“, der bürgerliche Intellektuelle, der avantgardistische Künstler und Musiker wurden zu geeigneten Objekten der Verführung, zur Chiffre für deutsches Wesen und deutsches Schicksal. „*Wer vom 'Dritten Reich' und seiner Vorgeschichte sprechen will, der darf über die Musik nicht schweigen*“. Deutschland sei nicht im Widerspruch zu seiner hohen Musikkultur in die Schule des Bösen genommen worden, sondern geradezu unter Berufung auf sie³⁹. Gerade mit seiner musikzentrierten Kultur habe sich ein Begriff vom „welterobernden Künstlertum“ entwickelt, der mit der Musik als nationaler Leitkultur und Spitze der Künste die Eigenart des Deutschtums schließlich auch im Krieg – explizit schon im 1. Weltkrieg - verteidigen zu müssen meinte.

Diese Position ist nicht unumstritten. Die einen verteidigen die Reinheit und Unschuld der Musik und möchten Auseinandersetzungen mit den beunruhigenden Vermengungen vermeiden, man solle z.B. endlich Wagners Musik der NS-Ideologie entreißen und den Antisemitismus seiner theoretischen Schriften nicht auf die Musik selbst übertragen. Andere verweisen auf völkisches und antisemitisches Gedankenguts *im* musikalischen Werk selbst, dieses könne nicht „mit gutem Gewissen“ gehört werden, man solle Wagner nicht aufführen⁴⁰. Wieder andere fordern, dass es Zeit sei, solche Beschränkungen zu überwinden. Die Debatte sei ein Testfall „*sie gestattet uns allen, unsere eigenen begeisterten Reaktionen ... kritisch zu untersuchen. Sie bietet uns Gelegenheit,... zu einer ... differenzierten, ehrlichen und doch für alle Beteiligten schmerzlichen Selbstreflexion zu gelangen*“. Juden wie Nicht-Juden, Deutsche wie Nicht-Deutsche sollten anerkennen, dass solche Werke „*mit glänzender Verführungskunst seelische Aspekte mobilisieren, auf die wir nicht stolz sind, die aber gleichwohl unzweifelhaft Bestandteil des ästhetischen Erlebnisses sind, das sie uns gewähren*“⁴¹.

Die Bedeutung Thomas Manns in dieser Debatte wird heute zunehmend anerkannt⁴². Dabei lassen sich im *Dr.Faustus* keine eindeutigen Antworten oder monokausale Erklärungen finden. Er ist ja keine wissenschaftliche Abhandlung, sondern ein Roman, nach eigener Aussage eine „Improvisation“⁴³, ein „Experiment“, ein Versuch, mit unzähligen Verweisen und erzählerischen Umschweifen über die musikalische und politische Krise und in dieser die „*Seelengeschichte der deutschen Musik*“ und deren Anhänger Aufschlüsse zu finden. So eröffnet sich ein Feld voller Assoziationen, Verknüpfungen, Geschichten, Gesprächen, Reflexionen, persiflierten Klischees, Vorurteilen, Abschweifungen, Hinweisen, Zitaten,

– ³⁷Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.300

– ³⁸Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.285

– ³⁹Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.383

– ⁴⁰s. Hans Rudolf Veget in: Marc A.Weiner: Antisemitische Fantasien – Die Musikdramen Richard Wagners. Berlin 2000, S.14

– ⁴¹Marc A.Weiner: Antisemitische Fantasien – Die Musikdramen Richard Wagners. Berlin 2000 S.22f.

– ⁴²Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.273

– ⁴³Thomas Mann: Selbstkommentare: Doktor Faustus. Frankfurt am Main 1992, S.65

verschlüsselten Subtexten, verkleideten Personen, die den Romantext zu einem „Beziehungsfest“ machen⁴⁴. So entsteht ein äußerst komplexes Bild deutscher Geistesverfassung im Vorkriegsdeutschland - einer Mentalität, die sich später als kompatibel mit einer offenen oder geheimen Akzeptanz des Nationalsozialismus erweisen konnte⁴⁵.

Thomas Mann hat unzählige musikwissenschaftliche Lehrbücher studiert, er hat sich bekanntlich von Adorno und Schönberg als Vermittler musikalischen Expertenwissens beraten lassen, manche halten Adorno sogar für einen Koautor⁴⁶, und Schönbergs musikalischer Führungsanspruch ist bezeugt mit dessen Aussage, er habe mit der Entdeckung der Zwölftontechnik „*die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre gesichert*“⁴⁷. Thomas Mann hat akribische Anstrengungen unternommen, um in Worten eine Musik zu beschreiben, die es ja real nicht gibt, die auch in keiner Partitur lesbar ist, eine unhörbare und unerhörte Musik, die der Imagination des Autors wie der Leser überlassen bleibt⁴⁸. Wir erfahren von Leverkühns Anspruch, das gesamte musikalische Material zu umfassen und zu beherrschen, von seiner fanatischen Suche nach extatischem Ausdruck und zugleich strengster mathematischer Konstruktion, nach neuen Ordnungskräften und vollkommener Organisation, nach der Verbindung kosmischer und musikalischer Großordnungen. Der Komponist tritt auf als Spekulant der Zahlen, als Analytiker verborgener Zahlenharmonien, als Anhänger der Abstraktion und der Mystik, der Magie und Alchemie, des Kontrapunktes als absoluter Klangordnung⁴⁹. Seine Musik lebt von bereits geschaffenem, berauschemdem Material, das parodiert und persifliert wird, zugleich von Anleihen bei einer Kompositionstechnik, die gerade jeden Rausch und jede Gefühlsseligkeit verweigert und die dem Autor Thomas Mann nach eigenem Bekunden fremd geblieben ist und kalt und herzlos erschien. Aus diesem ganzen Chaos der Möglichkeiten versucht Leverkühn eine Ordnung herauszuholen, die jenem Chaos Überirdisches entreißen und es in „*die transzendente Herrlichkeit seiner Kunst verwandel*“ soll⁵⁰. Und zugleich muss Leverkühn offenbar „Nietzsche contra Wagner“ aufgesogen haben, Nietzsche, der von Wagner Abschied nahm und zugleich von ihm nicht lassen konnte, und dem so nur noch der „*Exzess höchster und mutwilligster Parodie auf das Tragische selbst*“ blieb, auf „*den ganzen schauerlichen Erden-Ernst und Erden-Jammer von ehemals*“ - Parsifal als „*Operettenstoff par excellence*“⁵¹.

Welche kompositorischen Erkenntnisse in dieser Verbindung von Seelenausdruck, „Rechenspaß“⁵² und Parodie liegen, woran also das „Teufelswerk“ in Leverkühns Musik *selbst* zu erkennen ist, inwieweit die Komposition *selbst* Signale diabolischer Gefahr enthält, inwieweit die Ablösung vom System der Tonarten unter Verdacht genommen wird oder deren Wirkung auf die Hörer, inwieweit das Rauschhafte der *Spätromantik*, oder das Konstruierte der *Zwölftontechnik*, bzw. die Kombination von beidem in ein und derselben Komposition,

– ⁴⁴Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.199

– ⁴⁵Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.124

– ⁴⁶Katja Mann bezweifelte die Koautorenschaft Adornos, dem lediglich die Rolle des Beraters zukomme. In: Meine ungeschriebenen Memoiren (hrsg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann), Frankfurt am Main 1983, S.147

– ⁴⁷Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.412

– ⁴⁸Helmut Koopmann: Teufelspakt und Höllenfahrt. Thomas Manns Dr.Faustus und das dämonische Gebiet der Musik. ..

– ⁴⁹Das führt zu merkwürdigen Vergleichen, z.B. bei Edward Said, der Parallelen zwischen Leverkühn und Glenn Gould ausmachen will. Beide seien Eremiten, Asketen mit höchster Disziplin und höchstem Kalkül, exzentrische, bizarre Außenseiter in der Suche nach reiner Form und strengen Regeln, angetrieben von übersteigertem Verlangen nach der absoluten Autorität des Kontrapunktes, dem Anspruch auf welthistorische Weisheit. Edward W.Said: Musik ohne Grenzen. München 2012, S.25

– ⁵⁰Terry Eagleton, a.a.O., S.76f.

– ⁵¹Friedrich Nietzsche: Nietzsche contra Wagner, a.a.O., S.245

– ⁵²Thea Dorn/Richard Wagner: Die deutsche Seele. München 2011, S.306

oder der weltfremde „Typus“ des Komponisten mit seinen Größenidealen und seinem Drang nach dramatischer Selbstzerstörung⁵³ - vielleicht sind das eher zweitrangige Fragen. Nicht nur Laie scheitern bei der Entschlüsselung mancher musiktheoretischen und kompositionstechnischen Ausflüge, sofern sie aus dem thematischen Gesamtzusammenhang isoliert werden – zumal Thomas Mann selbst bekennt, dass sein Roman sich eigentlich „auf alles“ bezieht⁵⁴. Das Böse ist nicht ein Merkmal, das einer Person, einem Werk, einem Stil, einem Ort, einer Situation zugeordnet werden kann, sondern ist ein Thema, um das alle Einfälle kreisen: die geheime Verbindung einer deutschen Gefühls- und Gesinnungswelt, des deutschen Gemüts mit dem Dämonischen: das Verhältnis der Deutschen zur Welt.

o

Eindeutig ist allein der Teufel mit seinem Angebot und seiner Forderung: Geboten hat er - wie geagt - den realisierbaren Größenwahn, den monströsen Enthusiasmus fürs eigene Werk, die Genugtuung, allen überlegen zu sein. Abverlangt hat er den **Liebesverzicht** - „*du darfst nicht lieben*“, „*dein Leben soll kalt sein*“: Interesselosigkeit gegenüber Anderen, Abwesenheit menschlichen Mitgefühls, emotionale Verkümmern, heroische Glücksverachtung. Das Thema des Liebesverzichts⁵⁵ - das in früherer Literatur eher kommodienhaften Stoff abgegeben hatte⁵⁶ - bekommt im *Dr.Faustus* eine zutiefst tragische, eine persönlich vernichtende und politisch gefährliche Bedeutung: die Verpflichtung zu einer Kälte, mit der dem Einfluß des Bösen nichts mehr entgegengesetzt werden kann.

Dieses Liebesverbot verweist also auf viel mehr als auf die traditionelle Produktionsbedingung des einsamen Genies - Verzicht auf Lebensgenuss, bürgerliche Ehe, Familie etc. Das Liebesverbot im *Dr.Faustus* steht für eine umfassende Pathologie im Verhältnis zur Welt⁵⁷. Es macht die Menschen einander feind, es leugnet jede lebensweltliche Einbindung mit allen ihren „Wärmebedürfnissen“ und menschlichen Unvollkommenheiten, die unerträglich und der Zerstörung wert erscheinen. Das Leben selbst kann nicht angenommen werden. Die Kunst hört auf, ihren Inhalt aus einer lebendigen Welt zu beziehen, sie „*beschäftigt sich nur noch mit sich selbst, mit ihren eigenen Formen, und macht sich zum eigentlichen Thema*“⁵⁸. Diese Kunst existiert wie das Böse um ihrer selbst willen. Das Übel, das dieses Liebesverbot in die Welt bringt, liegt in der Entfernung und Entfremdung vom kreatürlichen Dasein, die Gewalt des Bösen in einer Lebensverachtung, die das gesamte Prinzip der Schöpfung negiert. Der Teufel verlangt die Zurücknahme der Schöpfung. Und die einzige Möglichkeit, die Schöpfung zu überbieten, liegt in ihrer Zerstörung, der eigentliche Triumph des Bösen in der Tragödie von Selbstvernichtung und Vernichtung. „*Das Böse würde nämlich vorziehen, dass es gar nichts gäbe, da es keinen Sinn in den erschaffenen Dingen sieht*“⁵⁹. Das Böse will nicht verändern, es will abschaffen. „*Was ist, das soll nicht*

– ⁵³Wolfgang Schneider, a.a.O., S.18

– ⁵⁴Thomas Mann: Selbstkommentare, a.a.O., S.320

– ⁵⁵Der Liebesverzicht des Künstlers taucht im gesamten Werk Thomas Manns auf, explizit in der frühen Erzählung „Die Hungernden“ (1902): Die Sehnsucht nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“ ... „nur einmal kein Künstler sein, sondern ein Mensch! Dem Fluche entfliehen, der da unverbrüchlich lautet: Du darfst nicht sein, du darfst nicht leben, du sollst schaffen, du darfst nicht lieben, du sollst wissen! Einmal unter Euch sein, in euch sein ihr sein, ihr Lebendigen!“.

– ⁵⁶siehe z.B. bei Shakespeare ... oder in frühen Opern von Richard Wagner: „Das Liebesverbot“ und „Rheingold“. Im Rheingold heißt es: „*Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht verlieh*“. Doch diese Macht zu erlangen ist imstande „*nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt*“.

Casper Höweler: Der Musikführer – Lexikon der Tonkunst. München 1952, S.1022

– ⁵⁷Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.141

– ⁵⁸Terry Eagleton, a.a.O., S.85

– ⁵⁹Terry Eagleton, a.a.O., S.79

sein“⁶⁰. Im geheimen „*Verlangen nach dämonischer Empfängnis*“ entzieht die Kunst dem so Verführten alles Gutsein, indem sie Genie, Größenwahn, Kälte und tödliche Lieblosigkeit vereint.

„*Dein Leben soll kalt sein*“: dieses Postulat betrifft also mehr als eine individuelle psychische Temperatur. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war die Kältemetapher ein verbreiteter Topos für die Erfahrung der Moderne geworden, aufgeladen mit einer Katastrophenbedeutung, die von der kulturkonservativen Klage über den Verlust von Werten bis zum Lob der Kälte und zum Kult des Bösen reichte. Unter dieser These hat der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen⁶¹ die *'kalte persona'* untersucht, die in der Zwischenkriegszeit unterschiedliche Geister aller Fraktionen⁶² in Bann gehalten hatte. Die Erfahrung des ersten Weltkriegs und die ihm folgende soziale Desorientierung, mit der alle Moral an Überzeugungskraft einbüßte, hatte besonders bei der intellektuellen Avantgarde pessimistische Denkeperimente hervorgebracht, nach denen „der Mensch“ von Natur aus zur Destruktion neige, die Zivilisation einen barbarischen Kern habe und alle Prinzipien relativ seien. Zu vermeiden sei die „humanistische Narkose“, anzueignen eine Kälte des Blicks, „*der die Nebelbänke der Moral durchdringt und den Dunstkreis des Mitleids entfernt, damit die Dinge wieder ihren ... dämonischen Anblick gewinnen*“⁶³. Lehrmeister war das Eis, die Eiszeit, und zu lernen eine Abhärtung, die allein die entzauberte Welt erträglich machen könne. „Kälte“ war ein Ausdruck notwendiger Trennungen, der Trennung von religiösen Gewißheiten, vom Ballast des kulturellen Erbes, von symbiotischen Gemeinschaften und Heimatvorstellungen - Trennungen, die neue Bewegungsfreiheit schaffen könnten, eine Selbsterziehung zum kalten Herzen und zur Kältebeständigkeit, und dafür galten die Großstädte als geeignete Trainingsräume. Das „*Strahlungszentrum der Transzendenz ist erkaltet*“⁶⁴. Indifferenz zwischen den Menschen wurde geädelt zum lebensnotwendigen Habitus der Distanz. Berthold Brecht schrieb 1926 in einer Polemik gegen Thomas Mann, die Luft habe sich abgekühlt, „wir Schriftsteller“ verschärfen die Abkühlung, über die ihr – die Humanisten - nur klagt, wir dagegen bedienen die Gefriermaschinen selbst, wir entfernen durch unsere Kritik die „warmen Nebelwelten“, wir lassen Glaube und Mitgefühl erfrieren, um auf den Gletschern der Moderne ein Leben auf eigene Faust zu wagen⁶⁵.

Die *kalte Person* wird beschrieben als entindividualisierte Figur, unberührbar und unempfindlich – jedenfalls nach außen - eine heldische Figur, die sich in ihrem provokativen Einverständnis mit einer Lebenskunst der Entfremdungskälte gegen alle Illusionen und Trennungsschmerzen panzert. Das „Recht auf Maske“ schützt vor Verletzungen und läßt alle menschlichen Qualitäten hinter einem „Ichpanzer“ verkümmern. Helmut Lethen betont, dass seine Abhandlung notwendig zu einem „Männerbuch“⁶⁶, zur Darstellung einer rein männlichen Welt (68) geworden sei. Die *kalte persona* trägt eine Maske des Narzißmus als Variante männlicher Selbstbespiegelung, sie läßt die Wärmestuben weiblicher Fürsorge unbenannt, sie verbirgt, dass der gesamte Kältekult die Fürsorge einer Ehefrau, wenn nicht dann - wie bei Leverkühn - einer Wirtin voraussetzt, die kocht, aufräumt und wäscht und immer freundlich ist.

– ⁶⁰Wolfgang Sofsky; Traktat über die Gewalt, a.a.O., S.193

– ⁶¹Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt am Main 1994

– ⁶²Z.B. Helmut Plessner, Ernst Jünger, Gottfried Benn, Walter Benjamin, E.R.Curtius, Bert Brecht

– ⁶³Helmut Lethen: Verhaltenslehre der Kälte, a.a.O., S.199

– ⁶⁴Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, a.a.O., S.63

⁶⁵Berthold Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 18, Frankfurt am Main 1967, S.39

– ⁶⁶Helmut Lethen: Verhaltenslehre der Kälte, a.a.O., S.14, S.69

Wie die *kalte persona* lernt man auch den Komponisten Leverkühn nicht kennen, man weiss nicht, wer er eigentlich ist, er bleibt in abweisender Distanz, undurchschaubar. Er ist zugleich ein „Held unserer Zeit“, „ein Mensch, der das Leid der Epoche trägt“⁶⁷, kein direkter Gewalttäter, sondern ein Berauschter, ein Kalter, ein Verseuchter. Leverkühn und Zeitbloom - widerstreitende, polarisierende Kräfte der deutschen Seele: der faszinierend böse Geist und sein harmlos erscheinendes alter Ego. In dieser Nachbarschaft wird Zeitbloom zum Vertreter einer naiven Anthropologie, ebenso oberlehrerhaft wie rührend in seinem unerschütterlichen Glauben ans Humane. Seine biedermännische Gutwilligkeit hindert ihn aber nicht, das „böse“ alter Ego heimlich zu bewundern.

Und so enthält der *Dr.Faustus* die Einsicht, „*dass alles, was sich als klassische Humanität in Deutschland durch mehr als ein Jahrhundert herausgebildet hatte, dem Naziverhängnis gegenüber keinen Widerstand hatte leisten können. Vernunft und Humanität hatten nicht standgehalten, ... der Humanismus war unfähig gewesen, mit jener Dämonie fertig zu werden, von der das Buch handelt, ... der Dämonie des faschistischen Rausches*“⁶⁸.

Es war aber nicht nur der Rausch, den der Teufel geboten hat, erst recht kein Freudenrausch. Es war die Verbindung von Rausch und Kälte, und diese Kälte war ein Gebot, nicht nur ein Angebot. Die Kälte verleiht dem Rausch seine Härte, und der Rausch verleiht der Kälte ihre Rasanz. Das kalte Herz im Rausch ist nicht starr vor Kälte, es ist erregt zur Maßlosigkeit kalter Lust, einer unerbittlichen, hinreißenden, immer richtungsgleichen, einspurigen Bewegung ohne Anhalten. Aus dieser Verbindung von Rausch und Kälte geht Leverkühn allerdings nicht als Sieger hervor, sondern – aller Attribute der Führerschaft entkleidet - als gebrochene Existenz, als Kranker, als Mörder, und als einer, der schließlich das Denken und Urteilen verloren hat - für immer.

– ⁶⁷Thomas Mann: Selbstkommentare, a.a.O., S.218

– ⁶⁸Helmut Koopmann, Teufelspakt und Höllenfahrt, a.a.O., S.15