

Essayprojekt 2019: »Komponistenromane«

#2: »Kalt wollen wir dich!« – Doktor Faustus' deutsche/dämonische/demokratische Musik

Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947)

»Avantgarde bis zum Alleinsein die alte Kälte.«
Gastón Salvatore/Hans Werner Henze,
Versuch über Schweine (1969/70)

Was ließe sich noch über diesen Mann sagen? Das nicht schon längst – und umfassender als hier möglich – ausgeführt worden ist? Über diesen Faust? Diesen Adrian Leverkühn? Diesen Thomas Mann? Kein literarisches Werk des »kurzen«, ach so unheilvoll deutschen 20. Jahrhunderts zog, auch schon unmittelbar nach seiner Erscheinung, eine derart umfangreiche wissenschaftliche Reflexion nach sich, wie Thomas Manns vorletzter vollendeter Roman: *Doktor Faustus*. Seit Februar 1938 im US-amerikanischen Exil lebend, verfasste Mann einen Epochenroman über »[d]as Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde«, in dem das Werden und Wirken jenes Komponisten mit den realpolitischen Entwicklungen Deutschlands und seinem Weg durch das »Dritte Reich« korreliert. Die Literatur- und interdisziplinäre Geschichtswissenschaft, ganz besonders jedoch die Musikwissenschaft findet seit nunmehr über 70 Jahren reges und immerwährendes Interesse an dieser Art des montagebasierten Erzählens.¹ Die Lebensgeschichte Adrian Leverkühns, des modernen Komponisten, wird von Thomas Mann in der Tat als das prägende Narrativ des 20. Jahrhunderts etabliert. Insofern ist der *Doktor Faustus* nicht nur hervorragend geeignet für das vorliegende Essayprojekt, sondern ist gewissermaßen die Leinwand, vor der sich die anderen noch kommenden Komponistenromane bewegen – ob bei diesen in gleichem Maße die (zeitgenössische) Musik als Chiffre für das »Dämonische« und »Verdächtige« eingesetzt wird, zeigt sich im Laufe des Jahres.

Doktor Faustus ist und bleibt der stilprägende Roman, an dem es sich zu messen gilt. Das ist ein schwieriges Erbe. Auch für denjenigen, der ihm essayistisch nachgehen will. Der schiere Umfang der Sekundärliteratur

über Thomas Mann und die Musik² im Allgemeinen, wie auch über den *Doktor Faustus*³ und Manns Austausch mit zeitgenössischen Komponisten und Intellektuellen⁴ im Besonderen übersteigt jegliche Dimensionen, die für ein solches Projektvorhaben statthaft sind. Ich will es dennoch versuchen. Die Fragestellung bleibt darob die gleiche: *Komponieren als eine soziale Praxis(?)* – und das belletristische Reflektieren darüber. Im Faust-Roman spielt die Musik, vor allem die zeitgenössische, eine herausgehobene Rolle. Thomas Mann, der sich stets darauf verstand, Werkbeschreibungen und Konzerteignisse in seine Erzählungen vielsagend einzubetten, lässt die Lebensgeschichte der Hauptfigur – des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn – von dessen Jugendfreund und langjährigem Begleiter, dem Philologen Dr. Serenus Zeitblom, nacherzählen. Das ist im Übrigen geradezu konstitutiv für den Komponistenroman als solchen, wie er im Laufe des Essayprojekts anhand zahlreicher Beispiele besprochen werden wird: nur äußerst selten kommen die Komponisten selbst zu Wort. Immer sind es Außenstehende, teils in der Musik beschlagene, auktoriale, teils aber auch unwissende Erzähler. Nach ihnen richtet sich also, wie detailliert die Biographie der jeweiligen Tonschöpfer vorgebracht und einzelne Kompositionen beschrieben beziehungsweise gar analysiert werden. Thomas Manns' Erzähler im *Doktor Faustus* ist hierin eine Ausnahmeerscheinung. Seine Akribie in der Lebens- und Werkbeschreibung geht über bloße Belletristik hinaus. Man merkt dem Roman an, dass sein Autor kompetente Hilfe von einem »Wirklichen Geheimen Rat«, dem Philosophen und Soziologen – und gerne auch als Komponisten reüssieren wollenden – Theodor W. Adorno erfuhr, den Thomas Mann 1943 im Exil der gemeinsam bewohnten

Pacific Palisades in Kalifornien kennenlernte⁵ und mit dem er in mehreren Treffen über die gegenwärtige klassische Musik, und wie ihre aktuellen Entwicklungen in den Roman einzupassen seien, sprach.

An einer Schlüsselstelle des Romans – im Gespräch mit dem Jugendfreund Zeitblom – kommt Leverkühn aber doch selbst zu Wort und führt erste Gedanken einer neuen Kompositionstechnik aus⁶:

»[E]inen Systemherrscher brauchen wir, einen Schulmeister des Objektivs und der Organisation, genial genug, das Wiederherstellende, ja, das Archaische mit dem Revolutionären zu verbinden[,] in einer Zeit der zerstörten Konventionen und der Auflösung aller objektiven Verbindlichkeiten, kurzum einer Freiheit, die anfängt, sich als Meltau auf das Talent zu legen und Züge der Sterilität zu zeigen. [...] Man müsste von hier aus weitergehen und aus den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets größere Wörter bilden, Wörter von zwölf Buchstaben, bestimmte Kombinationen und Interrelationen der zwölf Halbtöne, Reihenbildungen, aus denen das Stück, der einzelne Satz oder ein ganzes mehrsätziges Stück strikt abgeleitet werden müsste. Jeder Ton der gesamten Komposition, melodisch und harmonisch, müsste sich über seine Beziehung zu dieser vorbestimmten Grundreihe auszuweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllt. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich einen strengen Satz nennen. [...] Das entscheidende ist, dass jeder Ton darin, ohne jede Ausnahme, seinen Stellenwert hat

in der Reihe oder einer ihrer Ableitungen. Das würde gewährleisten, was ich die Indifferenz von Harmonik und Melodik nenne« (S. 276–281).⁷

Deutsch: Im Eröffnungssatz zu seinem den ›Seelezauber‹ beschreibenden, weit verzweigten Beziehungsverhältnis von *Thomas Mann und die Musik* zeichnet Hans Rudolf Vaget eindrücklich mögliche Verbindungslinien nach, die Deutschlands Werden bis in den Nationalsozialismus hinein musikhistorisch kontextualisieren. Das spätestens seit dem 19. Jahrhundert stetig wachsende Suprematie-Denken der Deutschen über ihre Musik und deren Stellung in der Welt, haben, so Vaget, die Entwicklungen bis 1933 und darüber hinaus kulturell und politisch begünstigt: »Nichts an diesem Buch hat sich als anstößiger erwiesen, zumal unter Musikern und Musikliebhabern, als die implizite These, dass Deutschlands Hinwendung zum Nationalsozialismus in gewissem Maße aus seinem Musikkult herzuleiten sei – dass Deutschland den Weg in die Barbarei nicht etwa trotz seiner viel berufenen Musikliebe gegangen ist, wie das humanistische Klischee es will, sondern gerade aufgrund seiner Musikidolatrie.«⁸ Vaget warnt jedoch davor, eine allzu konkrete Verbindung der Werke Leverkühns mit den Zeitläuften des frühen 20. Jahrhunderts beziehungsweise gar eine Parallelität zwischen dem deutschen Tonsetzer und Adolf Hitler zu sehen.⁹

Interessant ist hingegen, mit welchen Attributen und Charaktereigenschaften der Komponist ausgestattet ist. Neben einer ungeheuren Ordnungsliebe – wo ›Liebe‹ das grundweg falsche Wort ist! –, die er schon in frühen Jahren zeigt und die für den jungen Adrian überraschend aus seinem ungeahnt religiösen Verständnis herkommen:

»Ordnungsbeziehungen anzuschauen ist doch schließlich das Beste. Die Ordnung ist alles[.]« Er errötete, und ich sah ihn groß an. Es stellte sich heraus, dass er religiös war« (S. 72).

Ordnung, System und »Rationale Durchorganisation« (S. 280), wie Freund Zeitblom auf Leverkühns Ausführungen hinsichtlich dessen Idee einer »Zwölftontechnik« reagiert, es nennt. Das passt zu des Teufels Anmerkungen über den musikalischen Einfall,

»eine[r] Sache von drei, vier Takten, nicht wahr, mehr nicht. Alles Übrige ist Elaboration, ist Sitzfleisch. [...] Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration [...] ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich« (S. 346f),

aus dem zentralen Kapitel XXV des *Doktor Faustus*, in welchem Adrian Leverkühn auf Notenblättern sein Gespräch mit dem Teufel festgehalten hat. Nicht wenige seiner Werke, die er vor, aber vor allem nach diesem einschneidenden Erlebnis komponierte, gehorchen diesem »Systemherrscher« der Dodekaphonie – einer Kompositionstechnik, über die ihr geistiger Vater Arnold Schönberg gesagt hat, dass sie eine Erfindung sei, die die »Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre« sichern würde.¹⁰ Adrian Leverkühn, der eine Abneigung gegen alles deutsch und Deutschtum hat (S. 240f), der zwar die Reihentechnik in viele seiner Werke integriert, hat alles andere als den Anspruch, die »deutsche Musik« in ihrer gedachten Vorrangstellung zu festigen. Dafür ist sein Œuvre zu transnational, polyglott und pluralistisch: Er ist ein Kosmopolit. Das merkt man seinen Werken beziehungsweise ihrer Stoffwahl denn an. Ausschließlich »deutsch« ist bis auf sein opus summum – die Kantate *Dr. Fausti Weheklag* – eigentlich keines. Entweder ist die Textwahl englisch, französisch, Latein. Oder aber Kompositionen wie die jugendliche sinfonische Fantasie *Meerleuchten* erinnert an Debussysche Impressionismus-Epigonie. Für das *Violin-Konzert* hat Leverkühn die »Violinbehandlung bei Bériot, Vieuxtemps und Wieniawski genau studiert[,] und in einer halb respektvollen, halb karikaturistischen Weise« angewandt (S. 594). Einerseits kann man hierin einen zutiefst um Welthaltigkeit, Transnationalität und -kulturalität bemühten

Komponisten sehen. Doch andererseits auch einem deutschen seit jeher auf musikalischen Suprematiedenken¹¹ fußenden Kulturimperialismus das Wort reden.

»Jenes klangfunkelnde »Meerleuchten« war ein in meinen Augen sehr merkwürdiges Beispiel dafür, wie ein Künstler sein Bestes an eine Sache zu setzen vermag, an die er insgeheim nicht mehr glaubt, und darauf besteht, in Kunstmitteln zu exzellieren, die für sein Bewusstsein schon auf dem Punkte der Verbrauchtheit schweben. [...] Um aber alles zu sagen, so trug schon dies glaubenslose Meisterstück koloristischer Orchesterbrillanz heimlich die Züge der Parodie und der intellektuellen Ironisierung der Kunst überhaupt, die sich in Leverkühns späterem Werk so oft auf eine unheimlich-geniale Weise hervortat« (S. 221f).

Für Serenus Zeitblom ist eines ganz klar: schreibt sein guter alter und zutiefst verehrter Freund Musik, die weniger fortschrittlich ist, will sagen: traditionellere Formen und/oder Stile aus dem Bereich der sogenannten Unterhaltungsmusik in seinen Stücken verwebt, dann immer mit einer gehörigen Portion Ironie: die Parodie ist, laut dem Chronisten, des Komponisten eigentliches kompositorisches Element. Dem ist freilich skeptisch zu begegnen. Als nahestehender Freund geht Zeitblom immerfort der Hagiographie auf den Leim, spricht von den Kompositionen fast grundsätzlich in Superlativen – dieses sei Leverkühns »höchste« Schöpfung, das »erstaunlichste« Stück und jenes das »einsamste« Werk. Schreibt der deutsche Tonsetzer aber mal in einer Klangsprache, die dem Geschmack des Biographen zuwiderläuft, kann es sich nur um eines handeln: Leverkühn meine es im parodistischen Sinne.

»[E]ine gewisse Konzentration des Interesses auf die Kunst des Interpreten liegt geradezu in den Absichten des [Violin-Konzerts], das, bei aller Unverkennbarkeit der musikalischen Handschrift, nicht zu Leverkühns höchsten und stolzesten gehört, sondern, wenigstens partienweise, etwas Verbindliches, Kondeszendierendes, ich sage besser: Herablassendes [S. 573; und] eine gewisse verbindliche virtuos-konzertante Willfähigkeit der musikalischen Haltung [hat], die ein wenig aus dem Rahmen von Leverkühns unerbittlich radikalem und zugeständnislosem Gesamtwerk« (S. 592f)

falle. Das *Violin-Konzert* für den Freund und zeitweiligen Liebhaber Rudi Schwerdtfeger ist nicht eben Leverkühns bestes Stück; dies doch gerade weil er hier in der Lage war, zu lieben und eine intime persönliche Beziehung – die ihm ja vom Teufel untersagt wurde – in die Komposition einzuarbeiten. Er steht nicht unter dem dämonischen Einfluss und zeigt mit dem *Violin-Konzert*, welch ein mittelmäßiger Komponist er – ohne die Hand des Teufels, »dem wahren Herrn des Enthusiasmus«, die Leverkühn bei vielen anderen seiner Werke geführt hat – eigentlich ist. Die polystilistische Breite seines Schaffens kann der Komponistenfreund kaum gutheißen. Genausowenig wie die intime Beziehung, die Leverkühn zu dem Geiger des Zapfenstößer-Orchesters pflegt. Zeitblom tut – so auch in der Marionetten-Operngroteske der *Gestoromanorum* – alldies mit dem sicheren Verweis auf Leverkühns parodistische Grundhaltung ab. Gefühl, wozu er ja sowieso nicht in der Lage ist, ja: Menschliches soll in seinen Kompositionen nicht gefunden werden. Auch Schwerdtfeger, der Geiger, »möchte kein menschlich inspiriertes Werk von [ihm] hören« (S. 632). Und dies, obwohl Leverkühn sagt, mit seinen Werken »mit der Menschheit auf Du und Du« (S. 469) sein zu wollen. Möchte der Biograph und Kindheitsfreund vielleicht nur denken, dass der Tonsetzer all seine tonal-harmo-

nischen Stücke unter dem Deckmantel von Parodie, Ironie und Spott verfasst – da er, Zeitblom, ihn, Leverkühn, ansonsten als Traditionalisten und Bewahrer überkommen geglaubter Stilmittel und Antifortschrittler entlarven müsste? Adrian Leverkühn strebt eine »Kunst mit der Menschheit auf Du und Du« an und sieht in der Zukunft den humanistischen Bildungsanspruch der Musik. Diese jedoch, wie Harald Wehrmann hervorhebt, hat nur wenig mit einer »Neuen Menschlichkeit« zu tun: »Dass [Leverkühn] Marionetten verwendet, deren maschinelle Mechanik menschliche Bewegungen stilisieren sollen, die in ihrer Maskierung aber auch jegliche menschliche Wärme ausschließen, entspricht ganz dem Bestreben Adrians nach einer Entmenschlichung der Kunst. [...] Mit der Frage nach dem Durchbruch tritt Adrians eigentliches Problem zutage; sie findet für ihn als Komponisten natürlich primär Anwendung im Bereiche der Musik, einer Kunst, die in der Krise steckt.«¹²

Der Komponist antwortet auf die Frage nach der »Entromantisierung der Musik«, wie sie von Zeitblom und Rüdiger Schildknapp, dem Freund und Übersetzer Leverkühns aus den gemeinsamen Leipziger Studienjahren. »Entromantisierung« möchte ich gleichsetzen mit einer »Entemotionalisierung« der Musik – dem Verlust einer »Gefühlswärme[,] die die Musik«, so der antwortende Komponist, »im Dienst technischer Geistigkeit heute verleugnet« (S. 468).

Serenus Zeitblom ist über diese Ausführungen seines bewunderten Freundes »geradezu unzufrieden«, denn diese »passte[n] nicht zu ihm« (S. 469). Dies zeigt, dass der Chronist es vorzieht, einen anderen, seinen Leverkühn zu porträtieren. Er widerspricht dessen Äußerung. Wie gesichert kann folglich seine Wiedergabe der Biographie tatsächlich sein? Wieviel Klitterung hat Zeitblom möglicherweise begangen, um den für ihn passenden Leverkühn abzubilden – dass er wirklich alles nur mit Spott, Ironie und Groteske komponiert und übertyngt habe? Zeitblom zeigt in der gedanklichen Erwidern sein elitäres Denken über das Wesen der Laienmusik und versucht wiederum zu bestätigen, dass Leverkühn eigentlich seiner Meinung sei:

»Eine Kunst, die ›ins Volk geht‹, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ist zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen; nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum, und der Mord des Geistes. [...] Unzweifelhaft war das auch die natürliche Gesinnung Adrians. Aber es beliebte ihm, sie zu verleugnen, und ich irrte mich wohl sehr, wenn ich das als eine Verleugnung seines Hochmuts empfand. Vermutlich war es mehr ein Versuch in der Leutseligkeit – von äußersten Hochmuts wegen« (S. 470).

Dämonisch: Die ›elementa zu speculiren‹ ist jedermanns und -fausts Sinn. Heißt im Metier der Komposition unter anderem: Klangforschung zu betreiben. Auf diesen Pfad werden sich auch noch andere Komponisten im Laufe des Essayprojekts begeben. Unser Leverkühnscher Faust hat das Forschergeren und diese »sinnige Manie« von seinem Vater übernommen, der den Kindern früher kleinere Natur- und naturwissenschaftliche Schauspiele präsentierte. Der Sohn sollte dies später in seinen Werken nachzuempfinden versuchen. Wenn er schon den Menschen nicht eben viel abzugewinnen in der Lage war, so doch den anderen Künsten, den Wissenschaften und der Natur. Er, der »im eigentlichen Sinn des Wortes ein Mensch der ›Abneigung‹, des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung« war, scheut physische Herzlichkeiten, wie auch den Kontakt zu Frauen (S. 322). »Um ihn war Kälte« (S. 15), denn »Naturen wie Adrian haben nicht viel ›Seele‹« (S. 216). All dies, wie auch die Kontaktscheue vor Komponistenkollegen, entsprechen seinem introvertierten und gespaltenen Wesen; was sich nicht zuletzt in der als »Mönchsschrift« (S. 323) charakterisierten Handschrift Leverkühns ausdrückt. Er ist ein aus der Zeit Gefallener. Und seine Werke sind es nicht viel weniger.

Neben Leverkühns Ordnungsversessenheit also ist die zweite den Lebenslauf und seine Erzählung prägende Eigenschaft jenes Motiv der Kälte, die, so weiß es Zeitblom zu berichten, bereits von Kindertagen an um ihn war: zu lieben und Mitmenschlichkeit zu empfinden ist dieses deutschen Tonsetzers Sache nicht. Was ihn in seiner Musikausübung jedoch kaum zu hindern scheint – zunächst jedenfalls. Da der junge Adrian schon früh zu Beginn seiner musikalischen Studien bei Wendell Kretzschmar, dem vielseitigen Dom-Organisten und Musiksachverständigen seiner mitteldeutschen Kleinstadtheimat Kaisersascherns, sich die Frage stellt, was Musik denn mit Liebe, respektive Wärme zu tun hat. Im Gespräch mit seinem Zeitblom erörtern sie:

»Einem Lebensgeschenk«, erwiderte [Zeitblom], ›um nicht zu sagen: einem Gottesgeschenk, wie der Musik, soll man nicht Antinomien höhnisch nachweisen, die nur von der Fülle ihres Wesens Zeugnis geben. Man soll sie lieben.‹ ›Hältst du die Liebe für den stärksten Affekt?‹, fragte [Leverkühn]. ›Weißt du einen stärkeren?‹ ›Ja, das Interesse.‹ ›Darunter verstehst du wohl eine Liebe, der man die animalische Wärme entzogen hat?‹ ›Einigen wir uns auf die Bestimmung!« (S. 105f).

Noch bevor Adrian Leverkühn den Teufelspakt eingeht und ihn – unbewusst? – infolge der absichtlichen Syphilis-Infektion mit der Prostituierten Esmeralda mit seinem Blut festigt, äußert er die Gedanken, dass der Musik vermittelt einer Gesetzgebung – wie er sie etwa von Kretzschmar über den Mystiker und Kirchengründer Johann Conrad Beißel sagen hörte – ihrer ›Eigenwärme‹ beraubt werden müsse (S. 104). Ihm dazu späterhin behilflich war – vom Teufel selbst inspiriert – die Reihentechnik der Dodekaphonie: die sinnbildlich erkaltete Musik der Klassischen Moderne, der Thomas Mann selbst nur wenig abzugewinnen möglich war.¹³ Im Kapitel XXV, dem zentralen Moment in Manns Faust-Adaption, tritt Leverkühn endlich dem Teufel höchstpersönlich gegenüber, da dieser ihn am einsamen

Komponiertisch seiner italienischen Klause in Palestrina heimsucht. Im Tausch für dessen Seele und 24 Jahre währenden künstlerischen Erfolg im Sinne musikalischer Inspiration und Innovation bezahlt Leverkühn einen teuren Preis:

»Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben. [...] Kalt wollen wir dich, dass kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte...« (S. 364).

Leverkühn, der im Teufelsgespräch des Kapitels XXV seine schizophrene Persönlichkeitsstörung zeigt, da er ein Zwiegespräch imaginiert, ist zur Externalisierung seiner »dämonischen Seite« fähig. Dies ermöglicht ihm – in Jekyll & Hyde'scher Manier – mehr als einen Charakter, i. e.: Kompositionsästhetik auszuleben: das geht über einen bloßen ästhetischen und Stilpluralismus weit hinaus. Leverkühns Kompositionen, »in denen das harmonisch Herrischste, rhythmisch Labyrinthischste auf das Einfältigste – und eine Art von musikalischem Kindertrompetenstil wiederum auf das stofflich Ausgefallenste angewandt war« (S. 466), sind meines Erachtens widersprüchlich. Sein Werkschaffen, zum Teil eine Komposition in sich, zeigt daher auch keine kontinuierliche Entwicklung, sondern ist oft sprunghaft; mal nur Fingerübung und »Wurzelbehandlung«, wie das impressionistische *Meerleuchten*, mal eine merkwürdig geistliche Komposition wie die *Frühlingsfeyer* nach der gleichnamigen Ode Friedrich Gottlieb Klopstocks, mal aber auch jenes ungeheuerlich groteske Naturstück der *Wunder des Alls*, in denen der Komponist der alt-faustischen Leidenschaft des Vaters, die »elementa zu speculiren«, nachgeht. Verbindlich ist dabei nahezu allen Werken ein Impetus des Parodischen und Grotesken. Adrian Leverkühn ist sowohl ein süffisanter als auch ein zuweilen emphatischer Komponist. Die Stile wie die Persönlichkeiten wechseln einander ab. Es kann vermutet werden, dass er nicht immer selbst den Federkiel führte...

Dazu passt die Aussage des Kindheitsfreundes über

»die ganz und gar unheimliche Rapidität, mit der [Apocalipsis cum figuris] zustandekam – der Hauptsache nach in viereinhalb Monaten, in einer Zeitspanne, die man ihm allenfalls als mechanischer Schreibung, als bloßer Abschrift zugemessen hätte[.] Ich habe es, an manchem Samstagabend, den ich in seiner Gesellschaft verbrachte, wohl gesehen, wie wenig er seiner Herr, wie wenig imstande war, die Abspannung einzuhalten, die er im Gespräch mit mir über alltägliche oder doch indifferente Gegenstände willentlich gesucht hatte. Ich sehe ihn plötzlich aus lässiger Lage sich aufrichten, seinen Blick starr und lauschend werden, seine Lippen sich trennen und eine mir unwillkommene, anwandlungshafte Röte in seine Wangen steigen. Was war das? War es eine jener melodischen Erleuchtungen, denen er damals, ich möchte fast sagen: ausgesetzt war, und mit denen Mächte, von denen ich nichts wissen will, ihr Wort hielten[?]« (S. 522).

Nicht Leverkühn selbst hat hier das »inkommensurable Chorwerk« (S. 520) und umfangreiche Textbuch zur Apokalypse und Offenbarung Johannes' ins Werk gesetzt. Seine andere, die teuflische Persönlichkeit hat Besitz von ihm ergriffen und »in bloßer Abschrift« die Partitur ausgesetzt. Nur kurze Zeit nach dem Aufeinandertreffen Leverkühns und seines ganz eigenen Mephistofeles' verfasste er – zuvor ausgiebig die Naturwissenschaften und Kosmologie studierend¹⁴ –

»die erstaunliche einsätziges Symphonie oder Orchester-Phantasie, die er während der letzten Monate des Jahres 1913 und der ersten

von 1914 ausarbeitete, und die den Titel ›Die Wunder des Alls‹ erhielt, – sehr gegen meinen Wunsch und Vorschlag. Denn ich scheute die Frivolität jener Überschrift und riet zu dem Namen ›Symphonia cosmologica‹. Aber Adrian bestand lachend auf der anderen scheinpathetisch-ironischen Benennung, die den Wissenden allerdings besser auf den durch und durch skurrilen und grotesken, wenn auch oft auf eine streng-feierliche, mathematisch-zeremoniöse Weise grotesken Charakter dieser Schilderungen des Ungeheuerlichen vorbereitet. Mit dem Geist der ›Frühlingsfeyer‹, die doch auch wieder in gewissem Sinn die Vorbereitung dazu bildete, mit dem Geist demütiger Verherrlichung also, hat diese Musik nichts zu tun, und wenn nicht gewisse persönliche Merkmale der musikalischen Handschrift auf denselben Autor deuteten, sollte man kaum glauben, dass die gleiche Seele beides hervorgebracht« (S. 400).

Mal ganz abgesehen davon, dass bekanntlich »Naturen wie Adrian nicht viele ›Seele‹ haben«: Es ist, als ob zwei Seelen in der Komponistenbrust wohnen (Goethe, *Faust I*, 1112). Der ›Zwei-Seelen-Theorie‹ entspricht ebenfalls, dass der Komponist seiner Stücke flieht:

»Was höre ich, Sie dirigieren nicht? Sie tun es nicht? Und auch Pianist wollen Sie nicht sein? [...] Es ist nicht Ihre Art, sich beim Vollendeten aufzuhalten. Für Sie ist die Ausführung eines Werkes seine Aufführung, es ist für Sie mit der Niederschrift abgetan« (S. 584),

anerkennt Saul Fitelberg, der französisch-jüdische Musikagent (und eine Inkarnation des Teufels), der jenen

überreden will, eine Konzerttournee mitzumachen und sich dem internationalen Publikum zu zeigen – der Komponist lehnt ab. Er will nicht als Interpret seiner Werke in Erscheinung treten: da es eben nicht die seinen, sondern die des Teufels sind. Folglich möchte sich Leverkühn ihrer so gut und oft wie möglich entziehen. Hingegen hat er Rudi Schwerdtfeger, seinen zeitweiligen Liebhaber, gar auf die Reise nach Wien, wo das ihm regelrecht ›auf den Leib‹ geschneiderte *Violin-Konzert* uraufgeführt werden sollte, begleitet; wiewohl er auch den Folgekonzerten in Bern und Zürich gegen Ende 1924 beiwohnte (S. 592).

Richtig dämonisch sollte es dann aber erst mit dem chorsinfonischen Werk *Apocalipsis cum figuris*, welches Leverkühn in völliger Isolation und im Elendszustand binnen kurzem konzipiert und zu Papier bringt. Die syphilitische – vermeintlich genialisierende – Infektion lässt seine Kreativität übersprudeln: wahre Inspiration gibt es halt nur mit dem Teufel (S. 515f). Auch wenn der Komponist in früheren Situationen über Zeitblom äußern ließ, sich entschieden zu den Ohren- und nicht den Augenmenschen zu zählen – will sagen: Leverkühn sich etwa bildkünstlerisch nicht bilden oder gar für ein Werk inspirieren lassen wollte – (S. 258), ändert sich spätestens mit diesem »inkommensurablen Chorwerk«: basierend auf der »Dürer'schen Holzschnitt-Serie zur Apokalypse« (S. 515) verfasst er eine Komposition, die »seine Idee, gewissermaßen die Lebensgeschichte der Musik, von ihren vor-musikalischen, magisch-rhythmischen Elementar-Zuständen bis zu ihrer komplizierten Vollendung in sich aufzunehmen« (S. 542) und die »Dialektik von Gebundenheit und Freiheit[, die] Leverkühns musikalisches Werk durchzieht«¹⁵, zur offenen Schau trägt. In der beeindruckenden Ausführlichkeit von plusminus 30 Roman- respektive Biographieseiten beschreibt Mann/Zeitblom die Entstehung, die Partitur und die Wirkung der *Apocalipsis*, einem höllischen Durcheinander von markerschütternden Gleitklang-Heulern der Pauken, Posaunen und Singstimmen – einem »barbarische[n] Rudiment aus vormusikalischen Tagen« (S. 543) und der unverminderten Einmischung verschiedener Musikstile.

»Adrians Fähigkeit zu spottender Nachahmung, die tief in der Schwermut seines Wesens wurzelt, wird hier produktiv in der Parodie verschiedenster Musikstile, in denen der insipide Übermut der Hölle sich ergeht: Klänge des französischen Impressionismus, ins Lächerliche gezogen, bürgerliche Salonmusik, Tschaikowsky, Music Hall, die Synkopen und rhythmischen Purzelbäume des Jazz, – wie ein Ringelstechen geht das bunt glitzernd rundum: über der Grundsprache des Haupt-Orchesters nämlich, die ernst, dunkel, schwierig, mit radikaler Strenge den geistigen Rang des Werkes behauptet« (S. 545).

Im Weiteren spricht der Biograph und Freund eine Denkart und kompositorische Rechtfertigung an, die im wahrsten Sinne zukunftsweisend anmutet, da er »Krümmung der Welt« auf ein Philosophem des Kirchenvaters Augustinus rekurriert, welches wiederum der zeitgenössische Komponist Bernd Alois Zimmermann in Form der »Kugelgestalt der Zeit« kompositorisch umsetzte¹⁶, nämlich die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.¹⁷ Jenem ist Leverkühn auch darin verwandt, dass er »Musik als geordnete Zeit [bezeichnet], geordnet einerseits durch Tonhöhen und deren Zusammenklang, und andererseits durch metrische und rhythmische Abfolge. Im Zusammenklang ereignet sich synchronisch erlebte Zeit, also Gleichzeitigkeit, in der Tonfolge die diachronisch erlebte, also zeitliche Sukzession«¹⁸, so Rüdiger Safranski in seiner philosophischen Betrachtung *Zeit* von 2015. In Serenus Zeitbloms Ausführungen über die »nicht ohne zornigen Widerspruch [und] Vorwurf des »Kultur-Bolschewismus«« (S. 563) begangene »erste und vorläufig letzte Aufführung« der *Apocalipsis cum figuris*, »im Jahre 1926, bei dem Fest der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« in Frankfurt am Main« geht er besonders ein auf die »Lautsprecher-Wirkungen (in einem Oratorium!), die der Komponist an verschiedenen Stellen vorgeschrieben hat«, die eine ungeahnte »räum-

lich-akustische Abstufung erzielen«. Auch Verwendung von Jazz-Musik zu »allerdings sehr gelegentlichen, rein infernalischen Zwecken benutz[t]«, rückt das Werk Leverkühns prophetisch in die Zeit Bernd Alois Zimmermanns vor. Mit einer »explodierende[n] Altertümlichkeit« beschreibt der Komponistenbiograph alle diese Eindrücke, die bei der Uraufführung auf ihn eingewirkt haben (S. 547).

Demokratisch: Es ist hier gar nicht der Platz, um auf alle Werke Adrian Leverkühns und ihre zum Teil sehr genauen Beschreibungen durch Serenus Zeitblom einzugehen. In aller Ausführlichkeit haben dies andere Aufsätze und Monographien bereits vorweggenommen. Aber es ist wert, sich die Werke dieses deutschen Tonsetzers noch unter einem anderen Aspekt anzusehen: nämlich jenem der Demokratie. Schnell ist man bei der Hand und schätzt den verteuflten Komponisten – noch dazu in der Montage der Erzählebene Zeitbloms, die Leverkühns (Post-)Ersterweltskriegsschaffen mit dem nachfolgenden Abrutschen Deutschlands in die nationalsozialistische Barbarei allegorisiert – als einen un- oder gar antidemokratischen Künstler ein: Doch »Leverkühns Musik«, hält der Germanist Tim Lörke dagegen, »ist eine durch und durch demokratische Musik, weshalb ihr Urheber keinesfalls ein faschistischer Teufelsbündner sein kann.«¹⁹ Mit der Entwicklung der Dodekaphonie und dem Erstarken der atonalen Ästhetik setzt ab den 10er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts gerade im deutschsprachigen Kulturraum ein, man möchte sagen »diversitätsfeindliches« Denken ein. Arnold Schönbergs Erfindung und folgenreiche »Gründung« der Zweiten Wiener Schule teilt die Musikwelt in Lager: dies sind die Modernisten und das sind die Traditionalisten. Lager, die nicht viel voneinander halten und sich ihrer jeweiligen Vormachtstellung allzu gewiss waren; man wollte die jeweils andere Ästhetik einfach nicht gelten lassen. Also entwickelten sich noch heute gebräuchliche Abgrenzungsterminologien wie »Neue Musik«, »Zeitgenössische Musik« oder der aus der Militärsprache herrührende Begriff der »Avantgarde«, die »Vorhut«. So kam das Klassendenken in die Welt der Klassischen Musik: modern-gut vs. Traditionell-schlecht. Ob Schönberg hat ahnen können, dass er mit seiner Zwölftontechnik, mit deren Hilfe er die Vorherr-

schaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre sichern wollte – auch das schon ein wenig demokratischer Anspruch! – jene Musikwelt unspaltbar würde? Nun hundert Jahre nach ihm versucht der Schriftsteller und Komponist Helmut Krausser mit Hilfe eines ›Neuen Melos‹ die Musik wieder zu ihrem eigentlichen Zweck zurückzuführen: nämlich das Publikum zu unterhalten. Dazu sei aber, so der Autor, eine andere – eine demokratischere? – Musik vonnöten; die er selbst nun schon seit einigen Jahren komponiert.²⁰ Wie diese beschaffen ist beziehungsweise sein sollte, zeigt Krausser in seinem Roman *Alles ist gut* (2015), der Gegenstand des März-Essays sein wird.

Und ist nun Adrian Leverkühn auch so ein avantgardistischer Querkopf? Der kaum eine Ästhetik neben der seinen oder wenigstens seiner nah verwandten gelten lässt? Eben genau das fällt im *Doktor Faustus* schwer zu sagen: Da Leverkühn weit und breit der einzige Komponist ist – wir wissen von Saul Fitelberg, dass er den Kontakt zu seinen Kollegen flieht – und erst recht einer, der zeitgenössischen Musik. Der Chronist erzählt zwar, dass Leverkühn zu Premiere und weiteren Aufführungen der *Salome* von Richard Strauss gefahren ist, wie auch, dass Leverkühns Werke auf einschlägigen Festivals für Neue Musik interpretiert, gefeiert und ausgebuht worden sind. So gibt es also in der Faustus-Welt doch andere Komponisten. Aber niemanden, an dem sich Leverkühn abarbeiten, dem er mit seiner Musik entgegenzutreten in der Lage wäre – er muss den Kampf um die mögliche ›wahre‹ Musik mit sich selbst ausfechten. Dies fordert ihn heraus, ein möglichst breites Stilspektrum ins kompositionstechnische Repertoire aufzunehmen und Stücke zu schreiben, die nicht einer Ästhetik, nicht einer Form und Stilistik zuzuordnen sind – womit eben gerade Freund Zeitblom seine lieben Probleme hat.

Andererseits nährt der musikalische Spagat, dieser ›Tanz auf dem Vulkan‹ wiederum Leverkühns dissoziative Identitätsstörung, die durch die absichtsvoll zugezogene und vermeintlich genialisierende Syphilis-Infektion zum letztendlichen Wahnsinn mit Todesfolge führt. Wie demokratisch er sich die Musik als solche aber denkt, hat der Komponist bereits als Gymnasiast, »an den Vorsprung der glasierten Ziegelmauer ge-

lehnt«, gedanklich durchgespielt:

»Aber mit dem eigentlichen, aus mehreren Tönen bestehenden Akkord ist es doch etwas anderes. Ein Akkord will fortgeführt sein, und sobald du ihn weiterführst, ihn in einen anderen überleitest, wird jeder seiner Bestandteile zur Stimme. Ich finde, man sollte nie in einer akkordischen Verbindung von Tönen etwas anderes sehen als das Resultat der Stimmenbewegung und in dem akkordbildenden Ton die Stimme ehren, – den Akkord aber nicht ehren, sondern ihn als subjektiv-willkürlich verachten, solange er sich nicht durch den Gang der Stimmführung, das heißt: polyphonisch ausweisen kann. Der Akkord ist kein harmonisches Genussmittel, sondern er ist Polyphonie in sich selbst, und die Töne, die ihn bilden, sind Stimmen. Ich behaupte aber: sie sind das desto mehr, und desto entschiedener ist der polyphone Charakter des Akkordes, je dissonanter er ist. Die Dissonanz ist der Gradmesser seiner polyphonen Würde. Je stärker ein Akkord dissoniert, je mehr von einander abstechende und differenzierte Weise wirksame Töne er in sich enthält, desto polyphoner ist er, und desto ausgesprochener hat schon in der Gleichzeitigkeit des Zusammenklangs jeder einzelne Ton das Gepräge der Stimme« (S. 112).

Adrian Leverkühn setzt die Polyphonie über die Homophonie, heißt: die einzelne Stimme über den, ein farbloses Kollektiv mit keiner individualistischen Aussagekraft versehenen Akkord. Nach dem Motto ›Jede Stimme zählt (mehr)‹ wird er im Nachhinein die Reihentechnik der Dodekaphonie entwickeln und es mit sei-

nem letzten und »einsamste[n] Werk« (S. 712), der Kantate *Dr. Fausti Weheklag* auf die Spitze treiben: Die Faust-Kantate, geschrieben als Negativ Beethovens neunter Sinfonie und ihres Freude-Jubel-Schlusses, ist ein »Monstre-Werk [und] ungeheueres Variationenwerk der Klage« und Leverkühns »letzte[] und höchste[] Schöpfung« (S. 704f). Sie nimmt sich eines Duktus an – gleichwohl im strengsten Sinne zwölftönig gesetzt (»keine freie Note mehr«) –, den Zeitblom als aus dem 17. Jahrhundert, genauer: von Claudio Monteverdi und den Madrigalisten kommend ausmacht:

»Das Zurückgehen auf Monteverdi und den Stil seiner Zeit ist eben das, was ich die »Rekonstruktion des Ausdrucks« nannte, – des Ausdrucks in seiner Erst- und Uerscheinung, des Ausdrucks der Klage. [...] Aufgeboten aber, im Sinne des Resumees geradezu, werden die erdenklichsten ausdrucksstragenden Momente der Musik überhaupt: nicht als mechanische Nachahmung und als ein Zurückgehen, versteht sich, sondern es ist wie ein allerdings bewusstes Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen, und die hier in einer Art von alchimistischem Destillationsprozess zu Grundtypen der Gefühlsbedeutung geläutert und auskristallisiert werden« (S. 707).

Wie auch im apokalyptischen Oratorium findet sich in *Dr. Fausti Weheklag* Adrian Leverkühns zentrales Thema wieder: die Lebensgeschichte der Musik zu entwickeln. Unwidersprochen ist, dass Leverkühns Ideen hier im hohen Maße demokratisch sind. Er schließt keinen Stil aus und kultiviert eine fast schon holistische Ästhetik. Dass der Komponist daran nicht allein Anteil hat, mag auch der Biograph Zeitblom gemerkt haben, da er festhält, dass die Kantate wie das gesamte Spätwerk »wenig gemein [hat] mit dem seiner dreißig Jahre« (S.

708). Bei seinem letzten Werk hatte Leverkühn nicht selbst mehr die Hand am Federkiel: Zu schwach sein eigener Körper und Geist, zu stark sein dämonisches Selbst – welches er noch im vorherigen Stück, dem *Streichquartett*, zu überwinden die Kraft hatte: »Leverkühns esoterischstes[s] Werk vielleicht. [...] In dem Quartett hat er sich nur seinem Ohr überlassen, der inneren Logik des Einfalls. Dabei ist die Polyphonie aufs äußerste gesteigert und jede Stimme in jedem Augenblick ganz selbständig« (S. 661f). Das *Streichquartett* verzichtet auf motivische Zusammenhänge, Variationen und dergleichen. Eine »rationale Durchorganisation«, wie in den dodekaphonen Werken ist »in diesem scheinbar anarchischen Stück« (S. 661) nicht auszumachen. Leverkühn verlässt sich ein letztes Mal nicht auf den »wahren Herrn des Enthusiasmus« und lässt der Logik des eigenen Einfalls freien Lauf.

* * *

Vieles musste in diesem Essay ungesagt bleiben. Die ›langen Wurzeln‹, die Thomas Manns Romane haben und die, wie Helmut Koopmann bemerkt, im Falle des *Doktor Faustus* besonders lang sind²¹, haben zudem eine enorm breite wissenschaftliche Rezeption erfahren. Auf diese sei an dieser Stelle ausdrücklich verwiesen. Worauf ich des weiteren das Interesse lenken möchte ist der Umstand, dass neben Thomas Mann noch zwei weitere bedeutende Schriftsteller in der Zeit zwischen den Kriegen sich des Komponistenromans annahmen: 1924 zeichnet Franz Werfel mit *Verdi. Roman der Oper* eine eindrückliche Seelenskizze des alternden Verdi, der im Februar 1883 sich dem in Venedig weilenden deutschen Konkurrenten um die Vorherrschaft auf den (inter-)nationalen Opernbühnen, Richard Wagner, gegenüberstellt und an einer Schreibblockade leidet – bis er auf den jungen deutschen Komponisten Mathias Fischböck trifft, der ihm seine Idee einer neuen – dodekaphonen? – Kompositionsmethode nahezubringen versucht.²² Und dann ist da noch *Exil* von Lion Feuchtwanger aus dem Jahre 1939, entstanden nur ein Jahr bevor dieser ins US-amerikanische Exil geht – und ein Nachbar Thomas Manns wird. Wie im Übrigen Franz Werfel auch. Feuchtwangers Roman spielt in der Gegenwart und handelt von dem Komponisten Josef ›Sepp‹ Trautwein, der mit seiner Familie vor den Nationalsozialisten ins Pariser Exil geflohen ist. Dort übernimmt er kurzerhand eine Journalistenfunktion und legt seine Musik zeitweilig ad acta – ehe er nach anhaltenden politischen Querelen und privaten Rückschlägen den Weg zurück zur Musik findet.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Komponistenbiographie – ob nahezu komplett wie im Falle Manns oder nur ausschnittsweise bezogen auf einige wenige Wochen und/oder Monate wie bei Werfel und Feuchtwanger – ein bedeutendes Narrativ für den Roman der Zwischenkriegs- und NS-Zeit war. Begründet in dem, wie Hans Rudolf Vaget kenntnisreich dargelegt hat, Anspruchs- und Suprematie-Denken deutscher Musikkultur. Interessant ist, dass, so regelmäßig der Kontakt zwischen diesen drei Autoren auch war, Mann ihre nämlichen Komponistenromane wohl kaum rezi-

piert, geschweige als zusätzliche Inspiration für seinen *Doktor Faustus* herangezogen hat. Darauf weisen denn zumindest die Tagebücher Manns aus der unmittelbaren Entstehungszeit des Romans hin. Aber Mann hat ja durchaus schon sehr viel früher Ideen zu einem alternativen Faust in Form einer Musiker-Erzählung formuliert.²³ Auch der älteste Sohn Klaus hat mit seinen Romanen *Symphonie Pathétique* von 1935 und *Mephisto* von 1936 die Idee zum Faust-Roman befeuert – und ausreichend vorgelegt, dass der Künstler, besonders der Komponist im Kontext der ihn umgebenden gesellschafts- und kulturpolitischen Verwicklungen ein sinnträchtiges wie auch aussagekräftiges Narrativ abgibt, dass zur Abbildung der Mentalitätsgeschichte einer Epoche sowie ihrer Gesellschaft seit Beginn des 20. Jahrhunderts von anhaltendem Interesse ist.

Der *Doktor Faustus* stößt aber ganz besonders an eine entscheidende Grenze: Thomas Mann lässt seinen Erzähler Zeitblom detailreich Kompositionen und ihre Aufführungen wiedergeben. Das stellt das lesende, vielleicht auch musikunkundige Publikum vor ein großes Problem: Anders als visuelle Beschreibungen wie beispielsweise einer Landschaft oder des Aussehens einer Person können auditive Beschreibungen schwerlich ohne weiteres von den Lesenden (akustisch) nachvollzogen werden. Das Vermögen der Vorstellungskraft muss beim Hören erheblich höher, die musikalische Vorbildung um einiges größer sein. Das geistige Ohr zu bemühen scheint schwieriger als das geistige Auge. Darum wird das musikalische Geschehen metaphorisch beschrieben, um das geistige Ohr mit dem geistigen Auge zu entlasten und abzulösen – eigentlich so ganz entgegen der (vermeintlichen) Präferenz Leverkühns für den Ohrenmenschen und seiner ablehnenden Haltung gegenüber einer ästhetisch-künstlerischen Bildung seitens einer anderen Disziplin als der Musik. Das Bonmot, dass ein Bild mehr als tausend Worte sage (und ein Klang mehr als tausend Bilder) wird in Bezug auf den Komponistenroman – oder die Werkbeschreibung ganz allgemein – umgekehrt.

1. Manuel Gervink, *Zur Erfüllung musikgeschichtlicher und -ästhetischer Vorgaben in Thomas Manns Roman Doktor Faustus*, in: Panja Mücke und Christiane Wiesenfeldt (Hgg.), *Faust im Wandel. Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert*. Marburg: Tectum Verlag 2014 – S. 266–279.
2. Vgl. u. a. Volker Mertens, *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*. Leipzig: Miltzke Verlag e. K. 2006; Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2006/2012.
3. Siehe beispielhaft die Bibliographien bei Hans Rudolf Vaget, Art. *Doktor Faustus*, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hgg.), *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2015 – S. 74f, sowie bei Tim Lörke, *Mediale Transformationen: Faust bei Klaus und Thomas Mann*, in: Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer (Hgg.), *Faust Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2018 – S. 346f.
4. Thomas Mann und Theodor Wiesengrund Adorno, *Briefwechsel 1943–1955*. Hrsg. v. Christoph Gödde und Thomas Sprecher (= Bd. 3 Theodor W. Adorno, *Briefe und Briefwechsel*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002; E. Randol Schoenberg (Hg.), *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann, Tagebücher und Aufsätze 1930–1951*. Übersetzungen von Susanne Müller und Elisabeth Schwagerle. Wien: Czernin Verlags GmbH 2009.
5. Vgl. u. a. Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (= Bd. 19.1 der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Herbert Lehnert). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2009 – S. 409–581.
6. Dass über der Zusammenarbeit Manns mit Adornos ein Streit und Freundschaftsbruch mit dem Komponisten Arnold Schönberg – ebenfalls in nächster Nachbarschaft zu beiden lebend – die Folge war, da Schönberg die von ihm entwickelte Technik der Dodekaphonie, der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« als Ideenklau empfand, muss an dieser Stelle ausgespart bleiben. Vgl. dazu u. a. den Briefwechsel Mann-Schönberg (wie Anm. 4) sowie Manuel Gervink, *Arnold Schönberg und seine Zeit. 2.*, korrigierte und erweiterte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag 2018 – S. 314–321.
7. Nachfolgend beziehen sich alle Seitenangaben auf die Ausgabe: Thomas Mann, *Doktor Faustus* (= Bd. 10.1 der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2007.
8. Vaget 2006/2012 (wie Anm. 2) – S. 24.
9. Vgl. grundsätzlich Helmut Jendreiek, *Thomas Mann. Der demokratische Roman*. Düsseldorf: August Bagel Verlag – bes. S. 412–491; Eckhard Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. (= Bd. II *Das Abendland, Neue Folge 14. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens*, hrsg. v. Eckhard Heftrich). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1982 – bes. S. 173–280; Philipp Gut, *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH 2008 – bes. S. 329–360.
10. Vgl. Gervink 2018 (wie. Anm. 6) – S. 241–268.
11. Vaget 2006/2012 (wie Anm. 2) – S. 21ff.
12. Harald Wehrmann, *Thomas Manns »Doktor Faustus«. Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans*. (= Bd. 979 der Europäischen Hochschulschriften, Reihe I *Deutsche Sprache und Literatur*). Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH 1988 – S. 52.
13. Vgl. Gervink 2014 (wie Anm. 1) – S. 267f.
14. 1939, also 25 Jahre nachdem Leverkühn seine kosmische Musik komponierte, gab Max Caspar in München die erste deutsche Übersetzung von Johannes Keplers *Harmonice mundi* (1619), der *Weltharmonik* heraus. Auf dieser verfasste der von Theodor W. Adorno stark kritisierte Komponist Paul Hindemith die Sinfonie *Die Harmonie der Welt* (1951) und eine Oper gleichen Namens (1957).

15. Gervink 2014 (wie Anm. 1) – S. 275.
16. Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*. Mainz: B. Schott's Söhne 1974.
17. Augustinus, *Confessiones/Bekenntnisse*. Übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG 2009, insb. Buch XI – S. 587–624.
18. Rüdiger Safranski, *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*. München: Carl Hanser Verlag 2015 – S. 224.
19. Lörke 2018 (wie Anm. 3) – S. 344; vgl. Ders., *Ambitiöse Zweideutigkeit. Die demokratische Faktur des Doktor Faustus*, in: Jens Ewen, Tim Lörke und Regine Zeller (Hgg.), *Im Schatten des Lindenbaums. Thomas Mann und die Romantik*. Würzburg 2016: Königshausen & Neumann – S. 219–231.
20. Peter Motzkus, »Die gewählte Tonsprache richtet sich bei mir oft nach der Ära, in der das Erzählte spielt.« *Helmut Krausser als Komponist*, in: Stefan Drees und Gordon Kampe (Hgg.), *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* (Ausgabe 15, Oktober 2017). Berlin: Edition Juliane Klein KG 2017 – S. 11–25.
21. Vgl. Helmut Koopmann, *Teufelspakt und Höllenfahrt. Thomas Manns Doktor Faustus und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik*, (http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/koopmann_faustus.pdf). Letzter Zugriff: 19.02.2019.
22. Vgl. Thorsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. (= *Das Abendland. Neue Folge 34. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens*, hrsg. v. Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2008 – S. 175–297, bes. ab S. 276.
23. Vgl. Koopmann 2008/09 (wie Anm. 21).

Artikelinformationen:

19.02.2019

URL: https://www.motzkunst.de/essayprojekt2019_februar