



HELMUT KOOPMANN

Teufelspakt und Höllenfahrt.

**Thomas Manns *Doktor Faustus* und das dämonische Gebiet der Musik
im Gegenlicht der deutschen Klassik**

Erstpublikation

Vorblatt

Der Beitrag geht auf die Vortragsreihe „Goethe und die Musik“ zurück, die zwischen September 2008 und Mai 2009 auf Einladung der Goethe-Gesellschaft München stattfand.

Vorlage

Word-Datei des Autors

Autor

Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut Koopmann
Universität Augsburg
Fachgebiet Germanistik
Universitätsstraße 10
86159 Augsburg

E-Mail: helmut.koopmann@phil.uni-augsburg.de

HELMUT KOOPMANN

Teufelspakt und Höllenfahrt.

Thomas Manns *Doktor Faustus* und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik

Ad fontes. Wir wissen, daß fast alle Werke Thomas Manns ihre langen Wurzeln haben, und kaum ein anderer Roman hat längere als die Geschichte des Doktor Faustus. Sie sind, wenn man so sagen darf, über vierzig Jahre lang, und es versteht sich von selbst, daß sich der Stoff über einen so großen Zeitraum wandelte. Wir kennen den berühmten Dreizeilenplan aus dem Jahre 1901 – so wurde er von Thomas Mann selbst am 17. März 1943 benannt. Aber es war – darauf hat Peter de Mendelssohn in seinem Nachwort zur Frankfurter Ausgabe des Romans¹ hingewiesen – nicht ein Dreizeilenplan, sondern es gab derer zwei. Der erste lautete (in Thomas Manns Notizbuch 7 festgehalten): „Zum Roman. Der syphilitische Künstler nähert sich von Sehnsucht getrieben einem reinen, süßen jungen Mädchen, betreibt die Verlobung mit der Ahnungslosen und erschießt sich dicht vor der Hochzeit“.² Man kann diesen Plan durchaus als Variation der Verführungsgeschichte Fausts und Gretchens lesen, auch wenn von einem Teufelspakt nicht die Rede ist und nicht Gretchen umkommt, sondern der Künstler, der Opfer einer venerischen Erkrankung ist. Aber das „reine, süße junge Mädchen“: unverkennbar eine Gretchen-Gestalt.

Der zweite Plan, wohl auf Ende 1904 zu datieren,³ ist von Mendelssohn als Variante und Fortführung der ersten Niederschrift charakterisiert worden,⁴ aber bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß es eigentlich ein ganz anderer Plan ist, in den der erste zwar aufgenommen ist, aber darin ein Fremdkörper bleibt. Dieser zweite Plan lautet: „*Novelle* oder zu *Maja*: Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber *holt ihn der Teufel*: Paralyse. Die Sache mit dem reinen jungen Mädchen, mit dem er es bis zur Hochzeit treibt, geht vorher“.⁵ Die Gretchen-Tragödie, wenn wir die Geschichte mit dem „reinen, süßen jungen Mädchen“ einmal so bezeichnen wollen, also nur noch ein Teil des Ganzen, und dazu noch ein deutlich erkennbar nicht integrierter: mit dem Teufelspakt hat diese Gretchen-Geschichte Thomas Manns nichts zu tun, zumal der Teufel sich nicht als Vermittlungsinstanz bei einer Verführungsgeschichte zu bemühen braucht; er ist anders engagiert, soll helfen, „in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke“ zu schaffen. Welche Werke das sein könnten, erfahren wir nicht. Doch die Grundidee dieses zweiten Planes ist klar: Gift dient als Stimulans, eine venerische Kalamität bahnt den Weg zur Genialität, Syphilis wird zur Ausbruchsmöglichkeit aus einem schalen und bedeutungslosen Dasein. Der Teufelspakt also als medizinisches Ereignis mit ungeahnten Folgen, Anfang und Ende des Daseins jenes syphilitischen Künstlers

¹ Thomas Mann: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1980.

² Ebd., S. 687. Auch in: Thomas Mann: Notizbücher 7-14. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1992. S.107.

³ So Wysling, S. 122.

⁴ Mendelssohn, S. 687.

⁵ Ebd., S. 688; Wysling S. 121f.

nicht mehr als Zeitraum ausgehandelt, sondern als Beginn und Ende eines Krankheitsverlaufs, der seine Zeit braucht, aber nicht von ihr abhängig ist. Die Mädchen-Geschichte hat mit dem Teufelspakt so wenig zu tun wie mit der Steigerung durch Intoxikation.

Welche Schlüsse wollen wir daraus ziehen? Goethes *Faust*, anfangs noch in eigenwilliger Umformung präsent, wurde an den Rand gedrängt und ist, von der neuen Planung her gesehen, offenbar ein nicht integrierbarer Teil. Ins Zentrum rückt etwas ganz anderes. Denn diese Teufelsverschreibung in Thomas Manns Plan hat nichts mehr zu tun mit dem, was der Teufel dem Goetheschen *Faust* verspricht: der will reisen, auf möglichst unbeschränkte Art, will die Welt erkunden. Thomas Manns Künstler aber will anderes. Gemeinsam ist beiden Geschichten allenfalls, dass sie von Ausbruchversuchen handeln.

Damit aber taucht erneut die Frage auf, warum Thomas Mann die Goethegeschichte so stark an den Rand schob, mit ihr eigentlich nichts mehr zu tun haben wollte, obwohl es nur allzu nahe gelegen hätte, in Spuren zu gehen, sich noch einmal an einem *Faust* à la Goethe zu versuchen, ihn zu überbieten, die Teufelspaktgeschichte neu zu erzählen, notfalls auch gegen Goethe, aber nicht ohne ihn. Doch hier geht es ohne Goethe ab, und wir wollen uns fragen, warum das so ist. Die Antwort soll freilich erst etwas später gegeben werden; vorher ist noch zu fragen, was an die Stelle des Goetheschen *Faust* trat, denn mit der Syphilis allein konnte es ja nicht getan sein.

Am 17. März 1943 hatte Thomas Mann den alten Plan wieder ausfindig gemacht, am 27. April gab er ihm neue, andere Akzente. Er berichtete seinem Sohn Klaus, daß er den alten, sehr alten Plan immer noch verfolge, der aber unterdessen gewachsen sei, und dann kommt der neue, in unserer Zählung dritte Prospekt ans Licht, der den zweiten variiert und gleichzeitig von der Gretchen-Geschichte entlastet: „eine Künstler- (Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte aus der Schicksalsgegend Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d.h. mit der Paralyse endet“.⁶ Also Inspiration als Krankheitsgewinn, Erhöhung in fragwürdigster Form, und das Ende des Teufelspaktes wird wiederum nicht von außen bestimmt, sondern medizinisch und damit quasi von innen her: ein Ende in Paralyse. Unschärf blieb das Unternehmen aber immer noch.

Wenn Thomas Mann später immer wieder an seinem Roman verzweifelte, ihn für mißlungen hielt und davon sprach, daß er „unerfreulich ernst, nicht künstlerisch glücklich“ sei, dann liegt das nicht zuletzt an den unklaren, ja verwirrenden Anfangskonzeptionen. Die syphilitische Erkrankung bleibt jedoch durch alle Metamorphosen hindurch Ausgangspunkt; hinzu trat vom zweiten Plan an die Genialisierung durch Teufelsverschreibung und das böse Ende in der Paralyse. Nun kamen aber noch zwei Komponenten hinzu, die zugleich zwei neue Schwierigkeiten mit sich brachten, denn in diesem dritten Plan hieß es weiter: „Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt (der Held war ursprünglich Theologe), spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute“.⁷ Genialisierung sollte also mit „Anti-Vernunft“ verbunden sein, das Geni-

⁶ Thomas Mann: Briefe 1937-1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1963. S. 309.

⁷ Ebd.

alische ins Irrationale abgedrängt, dem Verstandesbereich entzogen. Damit folgte Thomas Mann einer alten Geniekonzeption, die bis in das 18. Jahrhundert zurückgeht und die besagte: Geniehaftes reicht über den Verstand hinaus, ist direkt mit Gefühlsaufschwüngen verbunden, ist natürliche Unmittelbarkeit, ist der Protest der Seele gegen den Geist, und weil das Genie also herausfällt aus dem Üblichen, weil es gesteigertes Leben bedeutet, liegt es nahe, daß die Grenzen des Gesunden als des Alltäglichen überschritten werden ins Krankhafte hinein, wird der Künstler also zum Ausnahmemenschen, der in eine ‚normale‘ Welt nicht hineinpaßt und der auf untergründige Weise mit dem Kranken, dem Nichtgeheuren, dem Verdächtigen und Verräterischen, dem Unheimlichen zusammenhängt. Nicht jede Krankheit führt ins Geniale, aber das Genie hat dieser Lesart zufolge so gut wie immer mit bestimmten Formen der Krankheit zu tun, ist der Krankheit besonders ausgesetzt und verdankt andererseits der Krankheit auch besonders viel, und was hier für die medizinische Verbindung von Genie und Krankheit gilt, das gilt juristisch gesehen für die Nähe von Genie und Verbrechen und im Psychiatrischen für die Nähe von Genie und Wahnsinn. Diese also seit etwa zwei Jahrhunderten mehr oder weniger feste Verbindung des Genialischen mit dem Unvernünftig-Bedrohlichen, mit dem alles andere als Alltäglichen und dem Gefährlichen, wie das Grenz-überschreitungen nun einmal mit sich bringen, diese alte Vorstellung schlägt also offenbar voll durch – nicht nur in die ersten beiden Pläne von 1901 und 1904, sondern vor allem auch in die Phase des Neuanfangs, in den dritten Plan, also dem vom Frühjahr 1943. Es wäre ja durchaus möglich gewesen, das Genialische anders zu bestimmen: als überragende Meisterschaft, als letzte Perfektion in einer unvollkommenen Welt, als intellektuelle Höchstleistung, als Entdeckung bislang unbekannter Lebensgeheimnisse, also als etwas, das gerade mit dem Verstand zu tun hat, nicht aber als antivernünftig bestimmt werden kann. Einstein ist sicherlich ein Genie gewesen, aber nicht im Sinne der hier herrschenden Genie-Auffassung, die im Genie das Großartig-Unvernünftige erkennen will. Thomas Mann folgt also, um es noch einmal zu sagen, einer Genievorstellung, die mehr als zwei Jahrhunderte alt ist und die in der Zeit der deutschen Romantik ihren Höhepunkt erreicht hatte, etwa bei Autoren wie E. T. A. Hoffmann, und die eines vor allem zur Voraussetzung des Genialischen machte: daß es mit der Alltagswirklichkeit und dem Durchschnittsverstand nichts zu tun habe, da sich im Genie das Unheimliche, Elementar-Abgründige der menschlichen Existenz und des Lebens überhaupt auftue. Weithin bekannt war das Buch des italienischen Arztes Cesare Lombroso, *Genie und Wahnsinn, Genio e follia*, der 1864 auf die problematisch-gefährlichen Seiten des Genies aufmerksam gemacht hatte, im Genie also nicht mehr den Übermenschen oder gar den Halbgott auf Erden sah, sondern die höchst gefährdete Existenz, die zwar zu Leistungen außerordentlicher Art fähig war, aber dafür ihren Preis zu zahlen hatte: eben den Weg in den Wahnsinn.

Ein Musiker mußte es in dieser Phase der Konzeption nicht unbedingt sein, Thomas Mann nennt ja nur den „Künstler“ und setzt „Musiker“ in Klammern, und wenn er von seinen Gewährsmännern spricht und von deren Schicksalsgegend, dann stehen da die Namen Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf – nur einer von ihnen Musiker, die beiden anderen Literaten oder Philosophen, wie man sie auch nennen will. Aber eines hatten die drei hier Genannten gemeinsam: die Syphilis. Also Genie als Krankheit, Krankheit aber nicht als Leiden, jedenfalls vorerst nicht, sondern als Rausch, Steigerung und maßlose Welterweiterung, das Genialische ein Leben im Phantastischen und jenseits aller Normalität, und diese Art der Krankheit drück-

te nicht nieder, sie erhob vielmehr, steigerte zu Höchstleistungen – aber eben nicht zu solchen rationaler Natur, sondern zu Außergewöhnlichem als Entgrenzung, als Ausbruch aus der geordneten Welt. Das Thema der Genialisierung war damit freilich, wie gesagt, in eine Engführung geraten, war auf das Irrationale beschränkt worden und damit zur Absage an die Vernunft. Aber das paßte nur zu gut in das Erscheinungsbild des syphilitischen Künstlers.

Ein Schreckensthema für die bürgerliche Gesellschaft? Durchaus nicht, und neu war das alles auch nicht. Thomas Mann bewegte sich mit dem Thema des syphilitischen Künstlers auf durchaus breit ausgetretenen Pfaden. Syphilis war immer schon ein literarisches Thema gewesen, tauchte in der Komödie und in der Satire auf, bei Shakespeare und Voltaire, aber seit 1881, seit Ibsens *Gespensstern* war die Syphilis auch ein gesellschaftsrelevantes Thema geworden; Syphilis wurde mit der Großstadtprostitution in Verbindung gebracht, der infizierte jüdische Mädchenverführer war geradezu ein Stereotyp des Syphilitikers, wie er sich in der englischen, französischen, natürlich auch in der deutschen Literatur fand. Zu dieser Syphilis-Literatur, wenn man sie einmal so nennen darf, gehört Huysmans' berühmter Dekadenroman *A rebours*, 1884, aber auch Oskar Panizzas Himmelsatire *Das Liebeskonzil*, 1894, und Hermann Bahrs Erzählung *Die Liebe*; doch die Syphilis begegnet ebenfalls in Gustav Sacks Romanfragment *Paralyse* von 1913/14; Zuhälter aus dem syphilitischen Bereich tauchen auf in Egon Erwin Kischs *Der Mädchenhirt*, 1914, als Apokalypse sexueller Natur erscheint sie bei Gottfried Benn in seinem Gedicht *Ball* von 1917. Thomas Mann schreibt also die Geschichte syphilitischer Erkrankungen in der genialisierten Version fort. Nicht uninteressant ist, dass im gleichen Jahr, in dem Thomas Mann seinen *Faustus*-Plan weiter verfolgte, also 1943, die Heilbarkeit dieser Krankheit durch Penicillin entdeckt wurde. Aber auch schon der sogenannte Dreizeilenplan des Jahres 1904 stand in Beziehung zur Medizingeschichte; 1902 war das Nietzsche-Buch des Psychiaters Paul Julius Möbius erschienen, und das gab dem Mythos des genialen Paralytikers Nietzsche Auftrieb.

Thomas Mann folgt also nicht nur einem breiten Interesse an der Syphilis, sondern nutzte das schon für den ersten Plan, aber auch noch für die Konzeption 1943 mit der Variante von der Genialisierung durch Syphilis. Was Thomas Manns Roman aber nun weit hinaushebt über die Literatur, die sich mit der Steigerung durch Krankheit beschäftigt hat, ist der Deutschland-Bezug. Das macht die Krankheit lange vor Susan Sontags Buch über *Illness as Metaphor* zum Symbol.

Aber damit handelte Thomas Mann sich nur neue Schwierigkeiten ein. Denn wenn er nicht der negativen Deutung des Syphilis-Mythos folgte, sondern der genialen, war die Krankheit plötzlich nicht mehr pure Dekadenzerscheinung, sondern avancierte zum Höheren, zur trotz aller Krankheit positiv verstandenen Genialität. Doch wie sollte, bildlich gesprochen, dieser Weg hinaus und ins Höhere in Verbindung gebracht werden mit dem traurigen Schicksal Deutschlands, also mit Abstieg und Untergang, mit dem Faschistischen und allem, was sich mit kulturell-politischem Niedergang verband? Einmal der Aufschwung, ein andermal der Absturz: das passte eigentlich nicht zusammen. Und wenn es denn doch zusammenpassen sollte: wo sollte es sich begegnen? In der Gestalt eines syphilitischen Künstlers? Doch welcher Art musste die Kunst sein, die er ausübte? In den beiden ganz frühen Plänen, so hatten wir gehört, war vom Musiker nicht die Rede, sondern nur vom Künstler – und das hätte auch ein Maler, ein Bildhauer, vielleicht sogar ein Poet sein können. Und Nietzsches Biographie

stand als die eines genialen Syphilitikers ja auch noch im Hintergrund. Aber dann fand Thomas Mann das „missing link“: die Musik bot sich als die Kunstsparte an, in der sich schlimme Inspiration und Genialisierung am ehesten dokumentieren konnten, weil sie, so schien es, sich von allem Rationalen am weitesten entfernen ließ, weil sich Wahnsinn und gleichzeitig genialische Steigerung in der Musik besonders manifestierten. Musik konnte Rausch sein, selbst Anti-Vernunft annehmen – was keiner anderen Kunst gelungen wäre. Der syphilitische Künstler musste also ein Musiker sein.

Das war nichts Neues, Thomas Mann konnte auch da an eine gewisse Tradition anknüpfen, denn wahnsinnige musikalische Genies und halbverrückte Musiker gab es in der deutschen Romantik in nicht geringer Zahl, irre Spielmänner, wie Grillparzer einen von ihnen porträtiert hat, Teufelsgeiger und Klaviervirtuosen, und sie alle trugen die Stigmata einer absonderlichen Geistesverfassung verborgen oder auch sehr offen auf ihrer Stirn. Aber das alles machte den Romanplan noch nicht griffiger. Denn wie sollte die irrationale Macht der Musik hier in Szene gesetzt werden? Was hatte das Ganze noch mit der Teufelsverschreibungsgeschichte zu tun? Und wie konnte das Schicksal des größeren Ganzen, also die Geschichte Deutschlands mit alledem verbunden werden?

Fragen über Fragen. Doch eines war umso sicherer: die neue Konzeption hatte sich von Goethes *Faust* noch weiter entfernt, als sie es ohnehin war. Denn der Goethesche Faust, anfangs ein durchaus noch dem Volk Verbundener, wie der Osterspaziergang zeigt, begibt sich in sehr einsames Gelände, und vor allem: er ist ein Reisender, der weg will vom Vertrauten und damit als Symbolfigur für etwas Bestehendes, Größeres, Allgemeines denkbar ungeeignet ist. Schon am Anfang drängt es ihn hinaus, hinaus aus seinem „verfluchten, dumpfen Mauerloch“, Reiselust überfällt ihn mit unwiderstehlicher Macht, Reise als neues Leben, neues Leben als lustvoller Weg in die Unendlichkeit, und wenn die Reise zunächst auch nur eine unwirkliche Phantasmagorie ist: im Traum öffnen sich die Tore, und dann kommt Mephistopheles, verführt Faust mit seinem „Wir gehen eben fort“, und als der fragt, wohin es denn nun gehen soll, da antwortet der sein „Wohin es dir gefällt. Wir sehn die kleine, dann die große Welt“.⁸ Nichts von Intoxikation, Rausch, Genialisierung, und kein Ende in zerebralem Delirium, keines in der Paralyse: ein Ende im höchsten Glück, auch wenn es das einer letzten Täuschung in seinem visionären Dasein ist.

Das alles war etwas Einzigartiges, und wenn man auch vom faustischen Unendlichkeitsstreben als einem charakteristischerweise deutschen Zug gesprochen hat – das hat mit Goethes *Faust* nichts zu tun, und schon gar nicht war Goethes Faust geeignet, so etwas wie ein deutsches Schicksal zu symbolisieren. Ein Menschheitsdrama, gewiß, aber Faust ist keine Identifikationsfigur für etwas Nationales, und für Politisches erst recht nicht. Und wenn von deutungsbetörten Interpreten immer wieder vom faustischen Streben des Deutschen geredet worden ist, so war das spätere, etwas schräge Begleitmusik, denn Deutschland als Nation gab es bekanntlich noch nicht, das Deutsche war ein diffuser Begriff in einer Kleinstaatenwelt, in der Preußisches durchaus Konturen hatte, Deutsches aber eben nicht.

⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Texte. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main 2003. S. 87. (Vers 2052 f.)

Nein, mit Goethes *Faust* wollte der *Doktor Faustus* Thomas Manns nichts zu tun haben, und Thomas Mann hat das auch in aller Deutlichkeit gesagt. Seine Textvorlage war das Volksbuch vom Doktor Faust, das er sich in Kalifornien besorgen ließ. Da war der Teufel eine handfeste Figur. Aber wie sollte der Teufel in dieser modernen Teufelsverschreibungsgeschichte aussehen, wie der Pakt mit dem Bösen, wie die Genialisierung? Vorgegeben war eigentlich nur das unvermeidliche Ende: die Paralyse als Untergang im Wahn.

Eigentlich weiterhin ein unmögliches Vorhaben, eine unmögliche Konstellation. Anfang Mai 1943 hatte sich das Dunkel immer noch nicht sonderlich stark gelichtet, doch die Absicht, das Schicksal eines Einzelnen mit dem deutschen Schicksal zu parallelisieren, war ungebrochen, und geblieben war auch, was Thomas Manns Faust antrieb: es war „der Durst eines stolzen und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis“.⁹ Dahinter lugt scheuenhaft sogar so etwas wie ein Selbstporträt hervor; denn wir wissen ja, daß Thomas Mann sich in bestimmten Phasen seines Lebens auch von Sterilität bedroht sah, und wir wissen auch, daß es da ebenfalls so etwas wie ein Verlangen nach Enthemmung gab. Und Enthemmung um jeden Preis – jetzt war der Teufel mit im Spiel, denn es bedurfte jenes Maleficus, aus sich heraus war die Auferstehung nicht zu leisten, aber nicht Mephistopheles war der Verführer; die venerische Erkrankung, die Liebeslust, die Infektion des Körpers, die zur Infektion des Geistes wurde, sie führte zur Steigerung und Enthemmung, und der von Sterilität bedrohte Geist wurde auf ungeheure, ja ungeheuerliche Weise produktiv: dort, wo das genialische Kunstwerk am ehesten darstellbar war, in der Musik. Ob sich das traurige Schicksal Deutschlands damit verknüpfen ließe, das war freilich immer noch die Frage, auch, wie die „verderbliche, in den Kollaps mündende Euphorie“ in Parallele gesetzt werden sollte „mit dem faschistischen Völkerrausch“.¹⁰ Doch wo war der Teufel? Wie sah der Teufelspakt aus? Was mußte Leverkühn geben, und was bekam er dafür? Und welche Musik war es, die so genial und gleichzeitig aber auch des Teufels war?

*

Thomas Mann hatte sich in ernste Schwierigkeiten begeben, als er den syphilitischen Künstler zum Musiker machte, von einer Personifikation des Teufels (wie bei Goethe) nichts wissen wollte und die Musik mit der „Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft“ in Verbindung brachte. Thomas Mann wußte nur zu gut darum, notierte am 3. Juli 1943 in sein Tagebuch: „Die große Schwierigkeit ist die Musik und L.'s Stellung innerhalb ihrer“.¹¹ Die Schwierigkeit lag nicht nur darin, daß Musik im Roman ja nicht hörbar gemacht werden konnte, daß man buchstäblich keinen Ton in den Buchseiten fand, sondern nicht weniger darin, daß das Einmalig-Genialische der Teufelsmusik ja nicht einfach nur behauptet werden konnte, sondern in irgendeiner Form visualisiert oder doch zumindest lesbar werden mußte. Und am Horizont tauchte noch eine dritte Schwierigkeit auf: wie sollte die Musik Leverkühns in Verbindung gebracht werden mit dem traurigen Schicksal Deutschlands, mit dem Faschistischen und dem Politischen überhaupt? Im gleichen Maße, in dem die Musik Leverkühns genialischer wurde, inspiriert von Grenzüberschreitungen des bisher Bekannten und Gewohnten, im gleichen Maße mußte sie als Symbol (oder Metapher) für den Faschismus unglaub-

⁹ Zit. Mendelssohn, S. 692.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Thomas Mann: Tagebücher 1940-1943. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1982. S. 596.

würdig werden, da der ja für das genaue Gegenteil stand, für Barbarei, Primitivität und Kunstferne. Zwar schien das Ende Deutschlands, der Untergang, in Analogie gesetzt werden zu können zum Untergang des Musikers Leverkühn, das wahnsinnig gewordene Deutschland und der wahnsinnig gewordene Musiker hatten irgendetwas miteinander zu tun. Aber bevor Leverkühn wahnsinnig wurde, war er genial gewesen, hatte, durch den Teufel inspiriert, Einzigartiges schaffen können – und dem entsprach nicht das Geringste auf faschistischer Seite, da war kein Verderben nach einer einzigartigen Steigerung, sondern da war Untergang als wüste letzte Phase einer verwüsteten Gesellschaft. Und dazu kam schließlich ebenfalls noch, daß Leverkühn ja nicht aus sich heraus seine Tonwerke schuf, sondern in einer Tradition stand, mit der er sich irgendwie auseinandersetzen mußte, und völlig unklar war zunächst, ob er ihr folgen oder widersprechen sollte. Also Schwierigkeiten über Schwierigkeiten, selbstverschuldete, wenn man so will, und sie haben sich mit dem Roman für immer fest verbunden: er ist wohl das schwierigste, am schwersten zu lesende und nachzuvollziehende Werk im Œuvre Thomas Manns, und das nicht nur, weil Spezialwissen, in diesem Fall musikalisches Spezialwissen, in einem solchen Ausmaß eingeflossen ist, wie das bei keinem anderen Roman und den dafür benutzten Quellen der Fall gewesen war oder später sein würde. Im Übrigen: gab es überhaupt geglückte Musikerromane? Werfels *Verdi*-Roman war allenfalls halbwegs gelungen. Auch die Musikerromane und Musikererzählungen der deutschen Romantik und des 19. Jahrhunderts: kein Worttausch reichte aus, um Musikalisches adäquat wiederzugeben. Da waren also einige Gleichungen, aber keine schien aufzugehen.

*

Wir wollen festhalten: Thomas Mann hatte, was die Grundkonzeption seines *Doktor Faustus* anging, offenbar von Anfang an die Entscheidung getroffen, seinen Faust-Roman geradezu gegen den Goetheschen *Faust* anzuschreiben, denn alles war da anders, nach dem Abschied von der Gretchen-Tragödie gemeinsam allenfalls der Drang nach Entgrenzung und die Sehnsucht nach einem höheren Leben als Grundthema – aber das ging jeweils in völlig andere Richtung. Eine zweite Grundentscheidung muß Thomas Mann getroffen haben, als er sich in Schwierigkeiten sah, welche Art Musik im Roman erscheinen sollte. Es war, wie wir gesehen haben, Musik als Folge „der schlimmen Inspiration“, und das heißt: es war eine Musik, die nicht rational war, nicht das Produkt kluger intellektueller Kompositionstechnik. Damit stellte sich Thomas Mann gegen die große Tradition ganzer Jahrhunderte, gegen die Musik des 17. Jahrhunderts, aber im Grunde genommen auch gegen die Musik seiner eigenen Zeit, gegen die „Philosophie der neuen Musik“ Adornos, gegen die rational strukturierte Zwölftonmusik, gegen hochelaborierte Kompositionstechniken, wenn es um musikalische Fugen ging, gegen das Komponieren als rationale Übung oder, andersherum gesehen: die geistige Heimat in diesem Musikverständnis Thomas Manns war charakterisiert durch die Namen Strauß und Pfitzner, und wenn auch im Hintergrund immer Wagner blieb und Thomas Mann einmal bekannte, daß die „Dreiklangwelt des ‚Ringes‘“ im Grunde seine „musikalische Heimat“ geblieben sei,¹² so war es letztlich spätrömantische Musik, die sich am ehesten mit dem in Verbindung bringen ließ, was er vorhatte, nämlich den Roman einer genialen Inspiration zu schreiben. Adorno brachte dann die Sache auf den Punkt, als er meinte, Thomas Mann habe mit dem Gegenstand des Romans einen richtigen Griff getan, „insofern der Komponist der eigentlich

¹² Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. XI. Frankfurt am Main 1974. S. 208.

Unmusikalische [ist], der die ‚Beschwörung‘ nötig hat“.¹³ Beschwörung also und nicht rational durchdachtes Komponieren, das war der eigentliche Kern der musikalischen Genialisierung, und musikalisches Hören war denn auch mehr von Empfindungen gesteuert als von rationaler Einsicht in die Durchsichtigkeit rationaler Kompositionen. Musik: sie war „Rausch“, wie es zu Beginn der Wiederaufnahme der Arbeit am *Doktor Faustus* in jenem Brief an Klaus Mann hieß, nicht intellektuelles Kunstwerk.

Das war also alles gegen den Geist einer rational verstandenen Musik gerichtet, aber Thomas Mann hat mit dieser Entscheidung für eine im weitesten Sinne romantische Musik zweierlei erreicht: so konnte die Genialisierung als schlimme Inspiration glaubwürdiger werden, als wenn er sich in die Welt der Bach und Händel begeben hätte, und, was ihm wohl noch wichtiger war: so ließ sich eine Parallele zum „Üblen“, zum teuflischen „Rausch“ des Faschismus und zum Schicksal Deutschlands am ehesten herstellen. Aber der Preis war hoch und die Aufgabe schwierig: wie sollte dämonische Musik entstehen, wenn die Rationalität so offensichtlich ausgeschlossen werden mußte, um jenem Anspruch an Genialität zu genügen, der sich eben, wie gesagt, an der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts orientierte und sich von dort her begründete?

*

Aber ein arationales Komponieren gibt es nicht, das wusste auch Thomas Mann, und er verwendet viele Seiten darauf, um die rationalen Elemente jeglicher Musik deutlich und verständlich zu machen. Das geschieht in langen (und manchmal auch reichlich langatmigen) Kapiteln im ersten Drittel des Romans, wenn wir dem musikalischen Entwicklungsgang Leverkühns folgen müssen, seinem Studium der Musik bei jenem Wendell Kretzschmar, dem Stotterer, der Leverkühn in die Kunst und in die Geschichte der Musik einführt, der über Beethovens *opus III* spricht, über Wagners *Ring des Nibelungen* und über Beispiele einer „streng gesetzmäßigen“ Musik, illustriert an etwas absonderlichen Beispielen wie jener Musik, die der fromme Sektierer Johann Conrad Beißel praktizierte.¹⁴ Die Musiklehren, die Leverkühn dort empfängt, enthalten durchaus nichts Irrationales, sondern folgen Gesetzmäßigkeiten, sind Beziehungskunst, und im Hintergrund wird schon etwas sichtbar von der Theorie vom strengen Satz, wie er dann später im für die Musik und für deren Möglichkeiten entscheidenden Kapitel XXII zur Sprache kommt. „Streng gesetzmäßig“ ist das Stichwort, „Strenge“ der Melodie: das Komponieren ist nicht Verstandesferne, sondern fügt sich durchaus einer Musiklogik, auch wenn diese ihre besonderen Gesetzmäßigkeiten hat. Die Lehre vom strengen Satz als Ideal allen Komponierens wird in diesem XXII. Kapitel entwickelt, das so etwas wie eine musiktheoretische Grundlegung dessen gibt, was im Folgenden an eigenen Kompositionen Leverkühns vorgestellt werden wird. Strenger Satz: das ist „die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation“ (255), wie wir lesen, und es folgt im Gespräch etwas grundsätzlich Definiertes: „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

¹³ Zitiert bei Mendelssohn, S. 718.

¹⁴ Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden (wie Anm. 12). Bd. VI. S. 94. Im Folgenden Seitenzahlen im Text.

motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich strengen Satz nennen“ (255f.) „Rationale Durchorganisation“: exemplifiziert wird das am „Brentano-Zyklus“, der aus einer Grundgestalt, „einer vielfach variablen Intervallreihe“ besteht, der Horizontale und Vertikale kennt. Aber das will Leverkühn weiterentwickeln, will aus dem zu „kurzen Wort“ dieser Grundgestalt heraus 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 Werk strikt abgeleitet werden müßte“ (255). „Wort“ ist natürlich sinnbildlich zu verstehen, es geht um die musikalische Struktur einer Komposition, und wenn diese Definitionen auch ein wenig offen lassen, worin denn eigentlich die Strenge besteht, da ja doch von neuen Reihenbildungen und Kombinationen die Rede ist, so wird doch deutlich, daß hinter diesem Komponieren ein „System“ steht, eben das System der Zwölftonmusik. Also doch Ordnung und Gesetzmäßigkeit, hinter allem durchaus „Vernunft“ (259), aber diese neue Musik dennoch weit entfernt vom Überlieferten. Zeitblom, der Gesprächspartner Leverkühns, hat allerdings den Verdacht, daß dahinter am Ende nur Altbekanntes stecken könnte, und fragt: „Und wenn die Konstellation das Banale ergäbe, die Konsonanz, Dreiklangharmonik, das Abgenutzte, den verminderten Septimenakkord?“ (258) und alles nur ein „Zurückgehen auf die altertümlichen Formen der Variation“ wäre? Was ist denn nun das Neue? Die Antwort Leverkühns ist, wie könnte es anders sein, kryptisch, er sieht im Zurückgehen des Neuen auf das Alte „interessantere Lebenserscheinungen“, und die, so meint er, hätten „wohl immer dies Doppelgesicht von Vergangenheit und Zukunft, wohl immer sind sie progressiv und regressiv in einem. Sie zeigen die Zweideutigkeit des Lebens selbst“ (258).

Die Zweideutigkeit des Lebens – diese langen Passagen, die es in sich haben, die schwer verständlich sind und manchmal nur ein variationsreiches Spiel mit Worten zu sein scheinen: wer sie genau liest, wird sehen, dass sich da etwas einschleicht, was dieser rationalen Begründung einer neuen Musik entschieden widerspricht. Es ist, mit einem Wort, etwas Dämonisches, das diese nach außen hin rational komponierte Musik unterläuft und das ganze „System“ plötzlich zweideutig erscheinen lässt. Von „Zweideutigkeit als System“ ist schon früh die Rede, auch wenn das unter dem Deckmantel des „Alles ist Beziehung“ erscheint (65). Die Musik, so Leverkühn, ist „die Zweideutigkeit als System“ (66). Zweideutigkeit wird von ihm musikalisch erklärt als ein Ton im Gesamtgefüge, den man „so verstehen“ kann „oder beziehungsweise auch so“, dass also die Färbung eines Tones, vor allem aber die Bedeutung selbst innerhalb eines kompositionellen Gesamtgefüges nicht eindeutig ist, sondern eben variabel bis zum Kontroversen hin sein kann.

Was ist gemeint? In Gesprächen schiebt sich manches über das Dämonische Gesagte langsam, aber immer stärker unübersehbar in den Roman hinein. Früh ist schon die Rede von der „Idee des Elementaren, des Primitiven, des Uranfänglichen“, wie Wendell Kretzschmar sie in seinen Lesungen erläutert, die Leverkühn so sorgfältig hört und die Themen haben wie „Das Elementare in der Musik“ oder „Die Musik und das Elementare“ oder „Die musikalischen Elemente“ (86). Da ist also Gegenläufiges mit im Spiel, Vorrationales, aber zur Musik unbedingt Dazugehöriges. Und das Dämonische kommt überdies quasi durch eine Hintertür in den Roman und damit auch in die Musik hinein: durch die Hintertür der Theologie, wo es ähnliches gibt: logisch-klares Denken und irrationale Strömungen, Untheoretisches, den Willen

oder den Trieb, „kurz ebenfalls das Dämonische“ (122). Das verkünden andere Lehrer, das verkündet vor allem ein Privatdozent namens Eberhard Schleppefuß – wer Ohren hat zu hören, der höre, denn der Name ist eine nur zu deutliche Anspielung auf den Diabolus mit seinem Hinkfuß. Der ist für Dämonologie vor allem zuständig, er berichtet und unterrichtet über Gottesverrat, Teufelsbündnis und Dämonen, auch über das Böse, das freilich des Guten bedarf, um böse zu sein, so wie das Gute auf das Böse angewiesen war, um gut zu sein. Aber diesen Schleppefuß interessierten, so lesen wir, nicht so sehr „Freiheit, Vernunft, Humanität“ (138), sondern eben die „Macht der Dämonen über das Menschenleben“, und er ließ dabei das Geschlechtliche nicht aus, das darin „eine hervorstechende Rolle spielte“ (140). Und er zitierte den Engel, der zu Tobias gesagt habe: „Über die, welche der Lust ergeben sind, gewinnt der Dämon Gewalt“ (141). Das Schicksal Leverkühns, in einen unauffälligen Satz hereingebracht, aber um nichts anderes geht es ja bei dieser Genialisierung und Inspiration durch – ja, durch die Lust, der Leverkühn zum Opfer fällt.

Das Dämonische ist nicht auf Vorlesungen in Halle beschränkt, es meldet sich im Roman immer mehr und immer deutlicher zu Wort – so in den Studentengesprächen über Gott und die Welt, vor allem aber über Deutschland und die Deutschen. „Nennen wir doch die Dinge bei Namen“, sagt einer der Studenten: „Das Dämonische, das heißt doch auf deutsch: die Triebe“ (167). Aber das ist nicht nur vom Menschen an sich gesagt, sondern steht im Kontext von Nationalüberlegungen und von Ordnungsgedanken, wie sie die Kirche vertritt zur „objektiven Disziplinierung, Kanalisierung, Eindämmung des religiösen Lebens“ – fehlt es daran, so verfiere es „der subjektivistischen Verwilderung, dem numinosen Chaos“; das führe unweigerlich „zu einer Welt phantastischer Unheimlichkeit, einem Meer von Dämonie“, und dann würde das Religiöse zum Wahnsinn (161). Was hat die Musik damit zu tun? Nun, sie exemplifiziert das Aufkommen des Bösen als untergründige Begleiterscheinung von Harmonik und Ordnung, und wir dürfen hier schon erwarten, daß die Musik, die Leverkühn komponieren wird, nicht eine der vollkommenen Harmonik sein wird, sondern das in ihr eben jene Dämonie zum Ausdruck und dann zum Ausbruch kommen wird, die die Genialisierung schließlich in der Paralyse enden lässt.

Wo bleiben Teufel und Teufelspakt? Der Teufel erscheint in jenem berühmten Kapitel XXV, dem Mittelstück des Romans, aber es ist nicht Mephistopheles, der von außen kommt, es ist der Teufel als Emanation des eigenen Gehirns, das schon ins Krankhafte geraten ist. Er sitzt Leverkühn zwar in seinem Fiebertraum gegenüber, nach dem Vorbild von Dostojewskis *Die Brüder Karamasoff*, von dem auch schon die *Buddenbrooks* profitiert hatten, aber er ist ein Hirngespinnst, oder vielmehr: Verkörperung und Ausgeburt der schlimmen Inspiration. Den Anderen, der hier so vielfach das Wort führt – es gibt ihn nicht, „jene Zynismen, Verhöhnungen und Spiegelfechtereien“, mit denen Leverkühn und mit denen auch der Leser zu tun hat, sie kommen „aus der eigenen Seele des Heimgesuchten“ (295). Der Teufel als Ausgeburt des eigenen Inneren. Und dabei erfüllt sich die „moderne Teufelsverschreibungsgeschichte“, wie sie 1943 hieß, als eine Art Zeithandel: der Teufel verkauft ihm vierundzwanzig Jahre, aber nicht die Zeit an sich zählt, sondern diese ganz besondere Sorte Zeit: „Große Zeit, tolle Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, – und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel“ (307). Auch das ist gegen Goethes *Faust* gerichtet, von einem chronometrischen Zeithandel ist dort nirgendwo die Rede, das Ende ist vom Ein-

verständnis Fausts mit diesem, von seinem „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, Du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn. – / Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“¹⁵ bestimmt. Aber hier, im *Doktor Faustus* Thomas Manns, ist es Zeit als Enthemmung; „Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, dass unser Mann seinen Sinnen nicht traut“ (307). Und dann sagt ihm der Teufel, wie es um ihn steht: seit vier Jahren schon ist die Syphilis ausgebrochen, und Leverkühn ist auf dem besten Wege. Der Teufel, sein Gegenüber, das zugleich in ihm selbst wohnt, klärt ihn auf, verspricht ihm neue Kunst, nennt ihm die Bedingung seines Paktes, das Gebot „Du darfst nicht lieben“ (331 – wir wissen, wie sehr das mit Thomas Mann selbst, mit seiner Homosexualität zu tun hatte), aber was sich als Teufelspakt darstellt, ist als Vertrag längst geschlossen worden, nämlich mit dem Besuch bei der Hetaera esmeralda, der Leipziger Prostituierten, wo er sich das geholt hat, nach dem ihn so sehnlich verlangt hatte: die Voraussetzung seiner Illumination. (331). Vom alten Teufelspakt, vom Unterzeichnen mit einem Tropfen Blut keine Rede, dieses Gespräch mit seinem vexatorisch die Gestalt wechselnden Gegenüber dient eigentlich nur der Selbsterklärung: die Infektion mit der Syphilis ist Beginn und Ursache seiner „schlimmen Inspiration und Genialisierung“. Thomas Mann ist auf Kurs geblieben, was seinen Plan vom 27. April 1943 angeht. Aber Rausch und Anti-Vernunft? Und das damit verbundene traurige Schicksal Deutschlands? Nichts davon in diesem Gespräch. Wohl aber der Entschluß, sich von der „Harmonie des selbstgenügsamen Werks“ zu verabschieden (320), da der „Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks“ erkannt und dieses damit unmöglich geworden ist.

Eigentlich ist das große Teufelsgespräch ein Erkenntnismonolog, Leverkühn bekommt Gewissheit, dass seine venerische Erkrankung mit seiner Steigerung und Entgrenzung zu tun hat. Eigentlich hätte es des Teufels gar nicht bedurft, er war nicht nötig, um sich über Ursache und Möglichkeit seiner Erkrankung klar zu werden – aber Thomas Mann war ja willens, das Diabolische des Faschismus mit ins Spiel zu bringen, und dazu tat der Teufel gute Dienste. Denn er beschrieb auch die Hölle, die Hölle als unterirdischer Kerker, schalldichter Keller, wo Lautlosigkeit und Vergessen herrschen, wo alles aufhört, „jedes Erbarmen, jede Gnade, jede Schonung, jede letzte Spur von Rücksicht“ (327). Das Tagebuch hält fest, dass diese Hölle einen Namen hat: „Gestapokeller“.¹⁶

Ein Vorklang dessen, was Leverkühn am Ende seiner Tage erwarten wird: Untergang, Vergessen, Rettungslosigkeit. Doch vorher hält der Teufel seinen Pakt – vierundzwanzig Jahre werden Leverkühn gegeben, um unerhört-einzigartige Werke zu komponieren. Die vierundzwanzig Jahre kamen aus dem Volksbuch des Doktor Faust, wie auch die wiederholten Disputationen Fausts mit dem Teufel dieser Quelle entstammen. Der Teufelspakt verhilft Leverkühn zum Durchbruch (411), und nun entstehen die großen genialischen Werke. Die Vertonung der *Gesta Romanorum*: grenzwertige Geschichten, unter denen die des Papstes Gregor auffällt – Thomas Mann wird sie später zum *Erwählten* nutzen. Über die Musik erfahren wir wenig, hören aber, dass die Tonsprache schon auf die beiden großen Werke Leverkühns vorausweise, auf die *Apocalipsis cum figuris* und auf *Dr. Fausti Weheklag*. Dann

¹⁵ Schöne (wie Anm. 8). S. 446 (Vers 11581 ff.).

¹⁶ Thomas Mann: Tagebücher 1944-1.4.1946. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1986. S.165.

das Violinkonzert, das Rudi Schwerdtfeger sich von Leverkühn wünscht: er könne „alle Konventionen umstoßen und auch die Satzeinteilung, – es braucht gar keine Sätze zu haben“ (467). In der Mitte der Teufelstriller, am Schluß freilich Verklärung: es werde, so Schwerdtfeger, die Grenzen des Überkommenen sprengen. Das eigentlich Geniale aber dann die *Apocalipsis cum figuris*, eine Huldigung an Dürer, ein „ungeheueres Fresko“, das den Spielraum der musikalischen Möglichkeiten erweitert (475f.) um die „ausdrucksvollsten Schreckbilder und Denunziationen der Apokryphen“: eine andere Welt tut sich auf, eine „Höllenfahrt, worin die Jenseitsvorstellungen früher, schamanenhafter Stufen und die von Antike und Christentum bis zu Dante entwickelten visionär verarbeitet sind“. Es ist dämonische Musik, nicht nur, weil sie eine solche des Untergangs ist, sondern da sind „Dämonenmasken“, da ist die gräßliche Abfahrt des Verdammten, der sich „ein Auge mit der Hand bedeckt und mit dem anderen entsetzensvoll ins ewige Unheil starrt“ – die Sistina lieferte das malerische Vorbild. Die Musik übersetzt das Schreckbild in den „Eindruck eines offenen Schlundes zu hoffnungslosem Versinken“ (480). Keine „romantische Erlösungsmusik“, das Negative und Gnadenlose des Untergangs: da war in der Tat das Thema der „schlimmen Inspiration und Genialisierung“ aus dem frühen Konzept: es war im wahrsten Sinne des Wortes etwas Unerhörtes, da kam, „sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen“, ein Gleitklang, Glissando, zu Ohren, es war „eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie“ (496f.). „Geheul als Thema“, „akustische Panik“, es war nichts Geringeres als „die Rückkehr also in diesen Urstand, wie der Chor der ‚Apokalypse‘ sie bei Lösung des siebenten Siegels, dem Schwarzwerden der Sonne, dem Verbluten des Mondes, dem Kentern der Schiffe in der Rolle schreiender Menschen grausig vollzieht“ (497). Den Zuhörer, Zeitblom, versetzt es in „Schrecken, Staunen, Beklemmung“ (476).

Ob sich eine imaginäre Musik so verbalisieren ließ – es ist die Frage, aber sicher ist, daß das „Beklemmende, Gefährliche, Böartige“ dieser Musik (498) in Thomas Manns Wortüberschwang an die Grenze des Beschreibbaren geht, wenn er versucht, das Genialische als aufzunehmendes „Schrecknis“ (502) zu verdeutlichen. Dann in der Werkreihe Leverkühns die Ensemblemusik für drei Streicher, drei Holzbläser und Klavier (605): auch sein Streichquartett sprengt „die üblichen Grenzen der Kammermusik“, Kammermusik und Orchesterstil gehen ineinander über (607), und Grenzen überschritten sind auch im Trio für Geige, Viola und Violoncell, „eine kombinatorische Phantasie sondergleichen“, kaum zu spielen. Konstruktiver Furor, eine „Hirnleistung“, die „ein das Unerhörte begehrendes Ohr“ den Instrumenten abgewonnen hat. Schließlich die Kulmination der teuflisch inspirierten Genialisierung: *Dr. Fausti Weheklag*, das End- und Abschiedswerk Leverkühns. Eine Klage, ein „De profundis“ (643), die Musik zum „Lasciatemi morire“, zur Klage der Ariadne geworden, ein „Monstre-Werk“ (644). Der strenge Satz zwar noch präsent, aber das Ganze „ein ungeheueres Variationenwerk der Klage – negativ verwandt als solches dem Finale der ‚Neunten Symphonie‘ mit seinen Variationen des Jubels“ (645). In *Dr. Fausti Weheklag* eine „Identität, die zwischen dem kristallinen Engelschor und dem Höllengejohle der ‚Apokalypse‘ waltet, und die nun allumfassend geworden ist: zu einer Formveranstaltung von letzter Rigorosität, die nichts Unthematisches mehr kennt“ (646). Das ist Musik jenseits aller Tradition, der Schöpfer kann sich, so lesen wir, „in dem vororganisierten Material, hemmungslos, unbekümmert um die schon vorgegebene Konstruktion, der Subjektivität überlassen“ (647); der Untergang, „diese wilde Idee des Niedergeholtwerdens“ endet in „einem überwältigenden Klage-Ausbruch nach

einer Orgie infernalischer Lustigkeit“ (648). „Dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu“ (651). Und dann: der paralytische Schock, als aufgeführt werden soll, was sich der Aufführung eigentlich entzieht.

Die Musik ist in die Nähe der Theologie geraten, der Untergang ist ein Weltuntergang von Michelangelo-Ausmaßen, und kein Zweifel: das steht in dichtester Parallele zum deutschen Untergang und zur Endkatastrophe des Faschismus. Der Untergang vollzieht sich musikalisch – und Thomas Mann ist wieder an der äußersten Grenze seiner Sprachmöglichkeiten, ihn in Worte zu fassen. Die Musik aber ist erneut dämonisches Gebiet geworden, wie sie es, so lesen wir ja an mehreren Stellen des Romans, ursprünglich war, nichts mehr von Harmonie und ausgeglichener Schönheit, und so war denn die schlimme Inspiration zu unerhörten Leistungen gelangt und hatte schließlich in der Paralyse geendet. Es spricht für die kompositorische Kunst Thomas Manns, daß im ersten Satz des Romans das alles schon enthalten ist, wenn von der Biographie dieses „vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers“ die Rede ist. Der ganze folgende Roman erfüllt nichts anderes als diese Vorausdeutung. Was allein stutzig machen könnte, ist das Wort „Schicksal“: kann man ihm Aufschwung und Absturz zurechnen? Zeitblom tut es – aber es war am Ende wohl doch ein selbstverhängtes, nicht von außen herbeigezwungenes Lebensgeschehen. Doch wie dem auch sei: die Musik dämonisches, irrlichterndes Gelände, im Hintergrund das Ende von Mozarts *Don Giovanni*, die Höllenfahrt in *Doktor Fausti Weheklag* aber noch weiter ins Unerhörte, im wahrsten Sinne des Wortes Un-Erhörte gesteigert. Es ist endgültige Goethe-Ferne, unübersehbar.

*

Aber noch einmal: warum folgte Thomas Mann nicht dem Goetheschen *Faust*, als er sich anschickte, auch einen Faust zu schreiben? Vielleicht können wir die Frage jetzt wenigstens annäherungsweise beantworten. Es gibt zumindest drei Gründe, die ihn dazu veranlaßt haben könnten, auf das Volksbuch von Doktor Faust zurückzugreifen und nicht auf den Goetheschen *Faust*. Eine erste Antwort: Der Faustus-Roman wäre auf eine Duplikation hinausgelaufen. Denn Thomas Mann hatte schon einmal Goethes *Faust* einer seiner Erzählungen als Subtext zugrunde gelegt, nämlich dem *Tod in Venedig*, der nicht nur deswegen mit Goethe zu tun hat, weil Thomas Mann ursprünglich eigentlich Goethes späte Liebe zu Ulrike von Levetzow zum Gegenstand seiner Erzählung machen wollte. Es gibt deutlich erkennbare Analogien in Goethes *Faust* und in Thomas Manns *Tod in Venedig*. Goethes Faust dürfte in etwa das Alter gehabt haben, das auch Gustav Aschenbach hatte: jenseits der Fünfzig. Mit Faust hat Aschenbach gemeinsam, daß ihn plötzlich Reiselust überfällt, daß er Sinnestäuschungen erliegt: wo Faust Zauberbilder sieht, hat Aschenbach Gesichte, der Walpurgisnachtstraum wiederholt sich in Aschenbachs Urwaldvision, und wo das Geschehen in Goethes *Faust* in den Sümpfen bei Eleusis spielt, da gerät Thomas Manns Aschenbach in Moräste und Schlamm. Fausts Reise ist eine Reise ins Ungeheuerliche, aber auch Aschenbach wünscht sich, daß die Fahrt lange, daß sie immer dauern möge. Faust stirbt in verblendetem Wahn, Aschenbach glaubt in ähnlichem Wahn, daß Tadzio, der bleiche liebliche Psychagoge, ihm lächle, und beide enden sehr ähnlich: Faust liegt schließlich im Sand, Aschenbach gleitet in seinem Stuhl seitlich hinab. Stärker aber noch verbindet beide das Motiv der Verjüngung: Aschenbach, über Gebühr gealtert, will nichts als seine Wiedergeburt, er will schön sein wie ein Jüngling; diesen Wunsch wird

der Coiffeur erfüllen, und der weiß ja auch, wohin es gehen soll, und sagt: „Nun kann der Herr sich unbedenklich verlieben. Der Berückte ging, traumglücklich“. Als Faust auf dem Liebespfad ist, wird auch ihm aufgeholfen mit Hilfe des bekannten Saftes, den Mephistopheles empfohlen und den die Hexe zusammengebraut hat: ein Verjüngungstrank. Und für beide gilt die Zeile in *Faust II*: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“.¹⁷ Und noch ein drittes Motiv verbindet den *Tod in Venedig* mit Goethes *Faust*: die Erkenntnis, daß das ganze Reiseleben Täuschung war, daß die Weltfahrt mit einem Wahn begann, und am Schluß betrügen Faust und Aschenbach nicht so sehr den Geliebten oder die Geliebte, sondern vor allem sich selbst. Das war schon *Faust*-Nachfolge gewesen, und dem konnte wohl nicht gut ein zweiter Text folgen, der noch einmal Goethes *Faust* als Subtext enthalten hätte.

Aber da war noch mehr, was Thomas Manns *Doktor Faustus* von Goethes *Faust* trennen mußte. Da war diese dämonische Musik Leverkühns, die alles überkommene Maß sprengte. Der Teufel macht sich im Teufelsgespräch sarkastisch lustig über „das in sich ruhende Gebilde“, über das „Meisterwerk“ der „traditionellen Kunst“ (318), über „die Harmonie des selbstgenügsamen Werks“ (320): das war gegen die Klassik gerichtet, die Zeit der Harmonie war ein für allemal dahin. Das Klassische sei das Gesunde, das Romantische sei das Kranke, hatte Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen* gesagt – und Leverkühn war eben krank, sein Leben sprach jeder klassischen Lebensordnung Hohn. Der Teufel zitiert einen Grundsatz der klassischen Ästhetik, aber nur, um ihn ad absurdum zu führen, wenn er sagt: „Der Anspruch, das Allgemeine als im Besonderen harmonisch enthalten zu denken, dementiert sich selbst“ (322). Es ist ein indirektes Lessing-Zitat, aber dieser Anspruch, hinter dem und in dem Einzelnen das Ganze zu sehen, steht für die gesamte klassische Ästhetik. Für Leverkühn gilt es nicht mehr. Und zu alledem erscheint die Klassik auch noch in einem besonders schrägen Licht: Serenus Zeitblom vertritt sie, und er vertritt sie wenig überzeugend. Er ist Humanist, der an seiner humanistischen Gelehrsamkeit auch in widrigen Zeitläuften festhält; er hat in seiner Jugend die klassische Bildungsreise absolviert, die ihn bis auf die Akropolis führte, und das Klassische hat ihn so gründlich geprägt, daß er jahrzehntelang seinen Primanern vom Katheder herab predigen kann, daß „Kultur recht eigentlich die fromme und ordnende, ich möchte sagen begütigende Einbeziehung des Nächtig-Ungeheueren in den Kultus der Götter ist“ (17). Er ist ein Gräkomane, wie er im Buche steht, und Goethe hätte an ihm seine Freude gehabt, wäre er ihm begegnet. Er hat „Sinn für die Schönheit und Vernunftwürde des Menschen“ (16), „Vernunft und Menschenwürde“ sind für ihn keine leeren Worte, und wenn er dem Leser seine Visitenkarte abgibt, sagt, daß er eine „durchaus gemäßigte und, ich darf wohl sagen, gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur“ sei (10), dann könnte er seine klassizistische Prägung kaum besser zur Schau stellen. Er steht für alles das, was man unter humanistischer Bildung begriff, er ist ein spätbürgerlicher Hele- ne, der an die humanisierende Kraft der Sprache glaubt, ihn zeichnen durch den ganzen Roman hindurch Gewissenhaftigkeit, Pietät und Korrektheit aus, und wir lächeln ein wenig über diesen Freisinger Professor, der seine Frau nicht zuletzt deswegen geheiratet hat, weil sie Hele- ne hieß: ein etwas verschrobener Oberlehrer, der in der Langweiligkeit seines alphilologischen Schuldienstes untergegangen wäre, wäre eben nicht jene Begegnung mit Adrian Leverkühn gewesen. Zeitblom ist in seinen Weltvorstellungen humanistisch gefestigt – aber

¹⁷ Schöne (wie Anm. 8). S. 205 (Vers 4679).

er hat doch einen Blick für das Andere, das er fürchtet und an das er den Freund verfallen sieht: an das Dämonische, an die unteren Gewalten, von denen er glaubte, daß sie sich einbeziehen ließen in die Kultur, dass das Nüchtern-Ungeheuer zu ordnen sei und der nun dem tief Dämonischen, dem Abgründigen und Verwirrenden in der Gestalt seines Freundes Leverkühn begegnet. Seinem persönlichen Wesen liege alles Dämonische fern, so sagt er, aber dieser unzeitgemäße, fast außerhalb der Welt Lebende gerät in die Sphäre dämonischer Genialität, sieht, daß an der Genialität Leverkühns „das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich“ (11). Eine Grenze möchte er ziehen und kann es doch nicht: der standfesteste Humanist ist er nicht; nur unter größten Anstrengungen kann er seinen Bericht zu Ende bringen, und sein Schulmännergriechisch droht verloren zu gehen vor dem, was da aus er Tiefe hochkommt.

Das war eine unklassische Welt, in die er sich hineinbegeben mußte, als er zum Berichterstatter über ein fremdes Leben wurde, von etwas erzählen mußte, das ihm zutiefst wesensfremd war. Ja, jener Zeitblom, dem nichts über sein Oberlehrergriechenland ging, er wurde von der Sphäre des Dämonischen berührt; was sich da auftat, war etwas zutiefst Unklassisches, und wenn Goethes *Faust* auftrat, dann in aberwitziger Persiflage. Als der „Konzert-Unternehmer“ Saul Fitelberg Leverkühn für einen Konzertauftritt in Paris zu gewinnen sucht, da zitiert er in vielzungiger Redensartlichkeit auch Goethes *Faust* und schlüpft in die Rolle Mephistos: er sei gekommen, ihn zu entführen, „zu vorübergehender Untreue zu verführen, Sie auf meinem Mantel durch die Lüfte zu führen und Ihnen die Reiche dieser Welt und ihre Herrlichkeit zu zeigen, mehr noch, sie Ihnen zu Füßen zu legen“ (530). Er entschuldigt sich für seine „pompöse Ausdrucksweise“. Aber das ist nur ein weiterer kleiner Hieb gegen Goethes *Faust*. Und noch einmal ist davon die Rede, daß Fitelberg alias Mephistopheles seinen Zaubermantel ausbreiten möchte und Leverkühn nicht nur nach Paris entführen werde, sondern „nach Brüssel, Antwerpen, Venedig, Kopenhagen“ (534). Aber der läßt sich, ganz anders als Faust, nicht verführen, auf dem Zaubermantel Platz zu nehmen.

Aber vielleicht kommt noch ein Drittes hinzu. *Lotte in Weimar* war Ende der dreißiger Jahre, als Thomas Mann schon im Exil war, erneute Goethe-Nähe gewesen, die dichteste vielleicht, die sich im Werk Thomas Manns finden läßt. Doch sein *Doktor Faustus* enthält wohl auch die Einsicht, daß alles das, was sich als klassische Humanität in Deutschland durch mehr als ein Jahrhundert herausgebildet hatte, dem Naziverhängnis gegenüber keinen Widerstand leisten können. Vernunft und Humanität hatten nicht standgehalten, als die braunen Massen gekommen waren, der Humanismus war unfähig gewesen, mit jener Dämonie fertig zu werden, von der das Buch handelt und handeln wollte, nämlich von der Dämonie des faschistischen Rausches. Zeitblom ist Repräsentant jener über den Haufen gerannten Humanität, die sich zurückziehen mußte in die Einsiedlerstube in Freising, aber klassische Lebenswerte werden hier nicht mehr verteidigt, und so war es denn nicht die Faustwelt des 18. Jahrhunderts, die sich als Erzähl-Stoff für einen *Faust* anbot, sondern die Teufelsbundwelt des ausgehenden Mittelalters. In Thomas Manns *Doktor Faustus* verabschiedet sich die Aufklärung, und so schrieb er denn am 8. April 1945 an Hesse: „Es ist die Geschichte einer Teufelsverschreibung. Der ‚Held‘ teilt das Schicksal Nietzsches und Hugo Wolfs, und sein Leben, von einer reinen, liebenden, humanen Seele berichtet, ist etwas sehr Anti-Humanistisches, Rausch und Collaps.“

Sapientia sat¹⁸. Es hat Thomas Mann nicht gehindert, aus Goethes *Faust* vielfach zu zitieren, aber am Ende seines *Faust* steht nicht, wie bei Goethe, das „Ist gerettet!“, sondern nur die Bitte um Gnade für Freund und Vaterland. Die klassisch-vernünftige Humanitätsphilosophie hatte sich in ihrer Ohnmacht gezeigt, und wer den Roman mit einem leisen Lächeln über den etwas sonderlichen Humanisten Zeitblom zu lesen begann, dem ist dieses Lächeln am Schluß des Romans gründlich und ein für allemal vergangen. Leverkühn und Deutschland hat der Teufel geholt. Die Klassik erschien nur noch im Gegenlicht, der Teufelspakt hatte in einer Höllenfahrt geendet, und der Dämonie war nichts entgegengesetzt worden. Was allein blieb, war die Bitte um Gnade.

¹⁸ Thomas Mann: Briefe 1937-1947 (wie Anm. 6). S.424.