

Viele Studien, auch zur neueren Musik — Schönberg, Strauss, Pfitzner —, ergänzen das Bild, Einiges, wie die Beiträge zu dem venezianischen Symposium und zur Münchener Tagung über Beethovens Klaviertrios von 1990, steht vor der Publikation. Auf das Buch über die Symphonie ist zu hoffen. Doch auch ohne dies erschien Stefan Kunzes Werk gerundet. Ein Anderes ist es, daß seine Freunde, Kollegen und Schüler den frühen Abschied noch kaum fassen können. Menschliche Wärme und Anteilnahme verbanden sich in ihm mit einer Hingabe an die Sache, die durch keine anderen ‚Interessen‘ getrübt war. Man konnte mit ihm über buchstäblich ganz wenige Töne brieflich ausgedehnt disputieren (so 1969 über eine Fuge Anton Reichas). Die Musik schuf bei jeder Begegnung sofort eine Basis des Austauschs. Der angeblich und auch wirklich Überbeschäftigte, von einem mahnenden Anruf gestört, konnte begeistert erzählen, wie er gerade stundenlang Klavier spiele und übe. „Blutloses Historisieren in der Interpretation älterer Musik erweckte in ihm jedoch“, wie der Berner Dekan betonte, „einen geradezu körperlichen Abscheu“. In der Wissenschaft besaß er die seltene Tugend, frei von Neid zu sein. Er hatte es nicht nötig, die Autorität herauszukehren, welche er unangefochten besaß. Er strebte nicht nach Ämtern oder Ehren, aber es fiel ihm schwer, Nein zu sagen. Wie viele Tagungen und Treffen erhielten durch ihn einen besonderen Glanz! Man konnte mit ihm lachen und genießen, die Herzen flogen ihm zu. Allen, die ihn kannten, bleibt er unvergessen.

„Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt“

Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus“ eine dodekaphonische Struktur zu geben

von Harald Wehrmann, Lemgo

Kein anderes Werk Thomas Manns forderte bis jetzt das Interesse der Literaturwissenschaft mehr als die Biographie über den deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn. Das Forschungsmaterial zum *Doktor Faustus*¹ ist mittlerweile so umfassend geworden, daß längst ein eigener Forschungsbericht gerechtfertigt wäre. Offenbar geht von der besonderen Fiktivität in diesem Roman eine solche Faszination aus, daß die Forschung immer wieder zu Gesamtdarstellungen oder Einzeluntersuchungen provoziert wurde. Auffällig ist in den Gesamtdarstellungen der Tenor vom Buch des Endes, in dem alle bisherigen Themen Thomas Manns wiederkehren und gleichsam noch einmal zusammengefaßt werden. Die Einzeluntersuchungen beschränken sich im wesentlichen auf

¹ Zitiert wird nach *Thomas Mann. Werke*, Taschenbuchausg. in 12 Bdn., Frankfurt 1967 (= *Moderne Klassiker* 101–112) [TMW 101–112], sowie *Thomas Mann. Werke. Das essayistische Werk*, Taschenbuchausg. in 8 Bdn., hrsg. von Hans Bürgin, Frankfurt 1968 (= *Moderne Klassiker* 113–120) [TMW 113–120]. Zitate aus dem *Doktor Faustus* (= TMW 109) werden lediglich durch Seitenzahlen gekennzeichnet.

das Ende Deutschlands und der Kunst, auf die Rolle Nietzsches, auf die Krankheit, auf die Relation zum Volksbuch und dessen Aufbereitungen wie auch auf die Funktion der Musik im besonderen.

Die häufig zitierte Interpretationshilfe Thomas Manns, daß der Roman, der von der Musik handle, sie freilich auch praktiziere, verweist auf die Notwendigkeit interdisziplinärer Arbeiten. Daß die Musik ohnehin zu einem zentralen Bereich der Interpretation werden mußte, erklärt sich schon aus der romanhaft reflektierten Musikgeschichte, die dem Werk die breiteste historische Spannweite gibt: Von dessen 194 Figuren lassen sich 82 der Musik zuordnen; die Skala der Namen reicht von Perotinus Magnus bis Strawinsky, sie umfaßt also acht Jahrhunderte. Daß darüber hinaus mit dem Hinweis auf musikalische Praktizierung eine besondere Neugierde in der interdisziplinären Forschung geweckt wurde, ist verständlich.

Dodekaphonie

Lediglich das Gesamtbild der fiktiven Werke des Romanhelden Adrian Leverkühn kann uns eine klare Vorstellung von deren Funktionalität vermitteln. Dieses Gesamtbild offenbart eine Fülle dodekaphonischer Strukturen, deren Funktionalität allerdings nicht auf die Werkgeschichte Leverkühns beschränkt ist; augenscheinlich will Thomas Mann mit Hilfe von Inzisionen und Implikationen kompositorischer Art Analogien erstellen, die der Veranschaulichung weiterer Konzeptionen dienen. In der *Entstehung* wird sogar ausdrücklich auf eine Identität hingewiesen, und zwar auf die Identität von Musik und Roman:

„Ich fühlte wohl, daß mein Buch selbst das werde sein müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik“².

Welchen musikalischen Gesetzmäßigkeiten der *Doktor Faustus* gehorchen soll, wird an dieser Stelle nicht mitgeteilt. Wäre das geschehen, hätte der Roman sicherlich eine seiner Faszinationen eingeübt, jene Faszination, die interdisziplinäre Forschung provoziert. Wie der Leser des Romans weiß, erhält die Darstellung musikalischer Phänomene eine Dimension von acht Jahrhunderten, wird die Biographie des Romanhelden durch Montagen etlicher Repräsentanten europäischer Kulturgeschichte angereichert. Die Werkgeschichte der 26 Kompositionen Adrian Leverkühns indessen läßt sich auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts eingrenzen, sie zeichnet die Phasen kompositorischer Entwicklung eines Musikers vom Range Arnold Schönbergs nach, ja sie faßt die ganze Entwicklung der Dodekaphonie wie in einem Brennspiegel zusammen — jene

² TMW 115, S. 119. — Diesen Gedanken findet man nicht nur in dem *Roman eines Romans* (*Die Entstehung des Doktor Faustus*), [*Entstehung*], man findet ihn vielerorts, zum Beispiel in Briefen Thomas Manns. Carl Dahlhaus geht von solchen Briefzitataten aus, kommt dann aber zu dem Schluß: „Von einer Strukturverwandtschaft mit Schönbergs Reihentechnik, der Grundlage von Adrian Leverkühns fiktiven Kompositionen, kann nicht die Rede sein“ (*Fiktive Zwölftonmusik*, in: *Musica* 37 [1983], S. 245). Daß Thomas Mann nicht nur eine „Strukturverwandtschaft“, sondern gar eine Strukturidentität anstrebt, möchte ich im folgenden versuchen nachzuweisen; eines jedoch kann bereits an dieser Stelle gesagt werden: Adrian Leverkühns Werke sind lediglich in einem Falle der Schönbergischen Reihentechnik verpflichtet, nämlich mit der Kantate „Dr. Fausti Weheklag“, dem Endwerk des Romanhelden.

reale personale Zuordnung (Leverkühn: Schönberg), an die Thomas Mann einmal gedacht hat³, würde einer solchen umfassenden Konzeption widersprechen, darüber hinaus wird ohnehin in jedem einzelnen Beispiel klar, daß man von einer Identität der Musik des Romanhelden mit der Musik Schönbergs nicht reden kann.

Initiiert wird die Essenz der Werkgeschichte Leverkühns durch den „faustischen“ Drang nach Klimax, die im Falle eines Tonsetzers natürlich kreativer Art ist. Diesem Drang gehorcht auch seine Biographie. Deren Essenz wiederum bestimmt die Konstruktion des Romans. Auf diese Weise ergibt sich nicht nur eine Relation zwischen den fiktiven Werken Adrian Leverkühns und der musikalischen Struktur des Romans, sondern auch eine wechselseitige Erhellung. Hieraus entsteht aber für Thomas Mann ein Problem, denn die Werkgeschichte ist prozessual, die Romanstruktur hingegen statisch konzipiert. Er löst es selektiv und ganz im Sinne seines Helden, der seine kreative Entwicklung als Hinwendung zur Dodekaphonie versteht und deren Klimax in der letzten Komposition — „Dr. Fausti Weheklag“ — manifestiert. Aus den insgesamt 26 Kompositionen wählt er als Vorwurf für die musikalische Struktur des Romans also jenes Werk aus, das den höchsten und demnach endgültigen Preis der Teufelsverschreibung angibt: die kreative Vollendung in der Komposition mit zwölf Tönen, deren Generalthema aus zwölf Silben — „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ — als Modell für die musikalisch-literarische Transposition fungiert.

Das Problem der Romanstruktur muß bereits in dem Moment gelöst sein, als er mit der Niederschrift des Romans beginnt:

„Als ich in jener Sonntagmorgenstunde zu schreiben begann, muß das Buch, so wenig die Aufzeichnungen das erkennen lassen und so wenig ein eigentlicher schriftlicher Entwurf vorhanden war, nach seinem Hergang, seinen Ereignissen offen und übersichtlich vor mir gelegen haben; ich muß darin Bescheid gewußt haben so weit, daß es mir möglich war, sofort mit seinem Motiv-Komplex in toto zu arbeiten, den Anfängen gleich die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben und den von seinem Gegenstand aufgeregt erfüllten, immerfort bedrängt ins Späte vorgehenden und sich verlierenden Biographen zu spielen“⁴.

Thomas Mann beginnt mit der Niederschrift am 23. Mai 1943. Wenn er sich schon vor diesem Tage über die Romanstruktur im klaren ist, kann man schließen, daß er mögliche Informationen über die Dodekaphonie nicht von dem Helfer, Ratgeber und teilnehmenden Instruktor Adorno bekommen haben kann, denn der früheste Kontakt zu ihm entsteht erst am 21. Juli 1943, als Thomas Mann das Manuskript zum ersten Hauptteil aus der *Philosophie der neuen Musik* erhält, betitelt *Schönberg und der Fortschritt*. Es muß der „Vater der Dodekaphonie“ selbst gewesen sein, der dem Romanautor in einem Moment des Keimentschlusses von der Komposition mit zwölf Tönen berichtet haben wird, wofür etliche Daten in Frage kommen: 6. April 1938, 19. April 1938, 22. September 1940, 17. August 1941, 8. Mai 1943. Am Ende wird nach eigenen

³ Thomas Mann schreibt in einem Brief vom 17. Februar 1948 an Arnold Schönberg: „Der Roman der Epoche versteht unter »Musik«: Schoenberg'sche Musik“ (*Thomas Mann. Briefe 1948—1955 und Nachlese*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1979, S. 22). Er meint sicher, daß Leverkühns Werk in gewisser Weise dem Schönbergs ähnelt.

⁴ TMW 115, S. 105.

Angaben Thomas Manns „aus dem Roman die sehr feste, zusammengehaltene Komposition“, „die sie ist“⁵. Hierfür ist nun zum großen Teil Adorno verantwortlich, der nach Fertigstellung des 7. Kapitels als dodekaphonischer Berater auftritt; ihm gilt die Dankbarkeitsdemonstration, die in das 8. Kapitel des Romans einmontiert ist:

„Nach einem anlautenden c nimmt es vor dem d ein cis auf, so daß es nun nicht mehr ‚Him-melsblau‘ oder ‚Wie-sengrund‘, sondern ‚O – du Himmelsblau‘, ‚Grü-ner Wie-sengrund‘, ‚Leb‘ – mir ewig wohl‘ skandiert; und dieses hinzukommende cis ist die rührendste, tröstlichste, wehmütig versöhnlichste Handlung von der Welt“ (S. 57). (Die Noten hierzu skizziert Thomas Mann in seiner Tagebucheintragung vom 21. August 1944.)

So wichtig manche Arbeiten der Sekundärliteratur für das Verständnis der künstlerischen Gestaltung im Sinne einer „Komposition mit 12 Tönen“ zunächst sein mögen, sie büßen doch nach und nach ihre Geltung im Prozeß des Verstehens ein, weil sich aufgrund immer wieder auftauchender neuer Fakten auch neue Erkenntnisse offenbaren, die zu einer hermeneutisch relevanten Horizonterweiterung führen.

In den frühen Arbeiten konnte den Verfassern allein *die Entstehung* Hilfe anbieten. Erst mit der Eröffnung des Thomas-Mann-Archivs Zürich im Februar 1961 erhielt die Forschung Zugang zu einer zunächst unübersehbaren Flut von unsortiertem Material: Thomas Manns eigene Bibliothek, etliche Exzerpte, Aufzeichnungen, Zeitungsartikel und Briefe. Gunilla Bergsten, deren Buch⁶ eine nur fragmentarische Erörterung des Musikalischen enthält, konnte ausgiebig Quellenstudien im Archiv betreiben und die dort vorhandene Literatur auswerten, vor allem konnte sie die oft aufschlußreichen Unterstreichungen und Randbemerkungen einiger in der *Entstehung* genannten Bücher berücksichtigen. Doch Thomas Manns eigene Notizen zum *Doktor Faustus* waren ihr noch nicht zugänglich; sie wurden erst später im Kilchberger Haus gefunden. Es reizte sie jedoch der Versuch, diese nicht verfügbaren Notizen zu rekonstruieren.

Augenscheinliche Irrtümer in der bis dahin veröffentlichten Literatur über den *Doktor Faustus* konnten aufgrund einer abermals neuen Forschungslage zum Teil aufgedeckt werden, in dem Moment nämlich, in dem jene Notizen einsehbar waren. Lieselotte Voss⁷ wertete das 216 Blatt starke Notizenkonvolut aus; enthalten sind darin Thomas Manns Vorstudien, Exzerpte, Zeitpläne und andere „Gedächtnisstützen“. Das Hauptanliegen von Lieselotte Voss war jedoch wie bei Gunilla Bergsten wieder nicht das Musikalische schlechthin; Voss erstrebte vielmehr eine strukturanalytische Ordnung von Schauplätzen, Romanfiguren, Zeitebenen und einzelnen Kapiteln. Dabei ging es ihr auch nicht um eine lückenlose Darstellung der Quellen, sondern um eine Rekonstruktion der Entstehung des *Doktor Faustus* mit Hilfe des Konvoluts.

Hoffnung auf wiederum neue Erkenntnisse — u. a. in bezug auf das Musikalische — machen die Tagebücher. Sie durften gemäß dem Willen Thomas Manns erst nach dem

⁵ Ebd., S. 123.

⁶ Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, 2. Aufl. Tübingen 1974.

⁷ Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen 1975.

12. August 1975 (zwanzig Jahre nach seinem Tod) geöffnet werden; bis dahin ruhten sie im Safe des Archivs. Peter de Mendelssohn wurde beauftragt, diese Tagebücher herauszugeben. Er begann damit 1977 und konnte bis 1982 die Eintragungen der Jahre 1918 bis 1921 und 1933 bis 1943 erfassen. Gerade die nachfolgenden Tagebücher sind für die Interpretation des *Doktor Faustus* äußerst aufschlußreich, denn Thomas Mann schrieb ja an diesem Roman in der Zeit von 1943 bis 1947. Doch durch den Tod Mendelssohns verzögerte sich deren Veröffentlichung. Die neue Herausgeberin Inge Jens konnte ab 1986 die weiteren Eintragungen Thomas Manns vorlegen; zuletzt — im Jahre 1989 — erschien die Ausgabe mit den Tagebüchern aus der Zeit vom 28. Mai 1946 bis 31. Dezember 1948.

Wenn man so will, ‚diktiert‘ uns Thomas Mann also auch nach seinem Tod hin und wieder eine neue Forschungsbasis, von der zum jeweiligen Zeitpunkt des Zugriffs im größeren Umfang lediglich die beiden oben genannten Autorinnen Gebrauch machten: Bergsten zuerst 1963, Voss dann 1975. Ohne diese Basis ist es kaum möglich, Aussagen zur dodekaphonischen Struktur des *Doktor Faustus* abzusichern — geschweige denn anzureichern.

Somit erhalten etliche Passagen in durchaus interessanten Arbeiten nurmehr den Stellenwert von Mutmaßungen. Dies will ich an einem Beispiel verdeutlichen, und zwar in bezug auf die Frage: Antizipiert Thomas Mann im ersten Kapitel seines Romans eine „zwölfte“ Grundgestalt? In der *Entstehung* behauptet Thomas Mann (wie erwähnt), es sei ihm möglich gewesen, gleich zu Beginn der Niederschrift seines Romans mit einem „Motiv-Komplex in toto zu arbeiten, den Anfängen gleich die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben“⁸. Zu dieser Suche nach relevanten Motiven im ersten Kapitel fühlten sich viele Autoren geradezu herausgefordert. Karlheinz Hasselbach notiert: Einsamkeit, Wahnsinn, Verdammnis, Krankheit und Intoxikation, Pakt, Liebesverbot, Kälte. Er hält das Motiv des Paktes für den Bezugspol der anderen Motive und schließt auf Grund dessen eine Gleichwertigkeit aus⁹. Jürgen Kesting ist der Ansicht, daß im ersten Kapitel folgende zwölf Motive umrissen werden: Zeitblom spricht von sich, Leverkühn, Biographie, Musiker, Leser, Krieg als historischer Hintergrund, Humanismus, Dämonie, Genie, Teufelspakt, Form, Kälte. Kesting räumt ein, daß nicht überzeugend nachgewiesen werden könne, ob Thomas Mann diese Motive bewußt eingesetzt habe; seiner Meinung nach „ließen sich gewiß auch andere Anspielungen als eigenes Motiv verstehen“¹⁰. Siegfried Kross sieht im ersten Kapitel allein das Motiv des Chronisten, der sich selbst mit seiner Bildungswelt darstellen will¹¹. Rosemarie Puschmann sucht im ersten Kapitel des Romans nach einem „Zusammenhang mit der Überlieferung der Temperamentenlehre“ und meint ihn mit dem Motiv

⁸ TMW 115, S. 105.

⁹ Vgl. Karlheinz Hasselbach, *Thomas Mann. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (= Interpretationen für Schule und Studium), München 1978, S. 87

¹⁰ Vgl. Jürgen Kesting, *Musik als Roman. Über die Darstellung von Musik durch Zahlensymbolik in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, Manuskript zur Sendung des WDR III am 27. Oktober 1971, Köln 1971, S. 19f.

¹¹ Vgl. Siegfried Kross, *Musikalische Strukturen als literarische Form*, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 225.

des Genialen gefunden zu haben. Zeitbloms Vorstellungen hiervon identifiziert sie als diejenigen Ficinos, der mit seiner Theorie Aristoteles und Plato verpflichtet ist¹².

Wie dem auch sei — die Frage danach, welche Motive Thomas Mann ausschließlich als relevant erachtet, impliziert die Frage nach deren Anzahl. Wären es zwölf, fungierte das erste Kapitel als sprachliche Antizipation der letzten — und höchsten — musikalischen Produktion Adrian Leverkühns: der zwölftönigen Komposition mit der zwölfsilbigen Grundgestalt des „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“. Angesprochen ist hiermit „Dr. Fausti Weheklag“, ein Werk, das in all jenen Arbeiten mehr oder weniger ausführlich behandelt wird, in denen von der Musik im *Doktor Faustus* die Rede ist. Leider findet man jedoch nirgends eine Gesamtdarstellung der immerhin insgesamt 26 Werke — ohne die das faustische Streben des Romanhelden kaum nachvollziehbar erscheint.

Aufgrund der Auskünfte, die der Leser von Forschungsarbeiten zum Thema „Dodekaphonie“ erhält, liegt der Verdacht nahe, daß nicht alle Autoren über genügende Sachkenntnisse verfügen. Im übrigen wird ein gewisses Maß musikalischer Inkompetenz auch in Forschungsberichten offen dargelegt¹³. Ob Gerhard Lange in dieser Hinsicht als Fachmann zu bezeichnen ist, mag man bezweifeln; eines aber steht fest: Er hat bereits im Jahre 1954 — also ohne auf der von Thomas Mann hin und wieder ‚diktieren‘ neuen Forschungsbasis aufgebaut haben zu können — dodekaphonische Parallelen zwischen Musik und Literatur quasi divinatorisch erfaßt, die aufgrund des aktuellen Forschungsstandes nun nicht mehr den Stellenwert einer bloßen Mutmaßung haben¹⁴.

1. Grundgestalt

Wenn Leverkühn seiner Faustus-Musik als Generalthema den zwölfsilbigen Satz „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ zugrundelegt, offenbart er dadurch

¹² Vgl. Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*, Bielefeld 1983, S. 82ff.

¹³ Berichte über — allerdings wenige — Arbeiten zu diesem Thema enthalten die Ausgaben. Herbert Lehnert, *Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht*, Stuttgart 1969, S. 147ff. Hermann Kurzke, *Thomas-Mann-Forschung 1969—1976. Ein kritischer Bericht*, Frankfurt 1977, S. 242ff. Leider sind die „Berichte“ in beiden Ausgaben nicht ganz frei von Vorurteilen und Polemiken.

¹⁴ Gerhard Lange, *Der Goethe-Roman Thomas Manns im Vergleich zu den Quellen*, Diss. Bonn 1954. — An weiteren zum Thema gehörenden Arbeiten seien u. a. genannt (vgl. auch Anm. 2) Jan Albrecht, *Leverkühn oder die Musik als Schicksal*, in: *DVjs* 45 (1971), S. 375ff.; Ursula Brandstätter, *Die Rolle der Musik im Roman „Doktor Faustus“*, in: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990, S. 57ff.; Hanspeter Brode, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Jb der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 455ff.; Jaroslav Bužga, *Leverkühn und die moderne Musik*, in: *Melos* 32 (1965), S. 37ff.; Patrick Carnegy, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's novel Doctor Faustus*, London 1973; Hansjörg Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“*, in: *Literaturwissenschaftliches Jb der Görres-Gesellschaft* 11 (1970), S. 285ff.; Wolf-Dietrich Förster, *Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexionen im Doktor Faustus*, in: *DVjs* 49 (1975), S. 694ff.; Bodo Heimann, *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos*, in: *DVjs* 38 (1964), S. 248ff.; Ute Jung, *Die Musikphilosophie Thomas Manns (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 53)*, Regensburg 1969; Joseph Müller-Blattau, *Die Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Hermann Hesses „Glasperlenspiel“*, in: *Annales Universitatis Saraviensis* 2 (1953), S. 145ff.; Horst Petri, *Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik*, in: *Studium Generale* 19 (1966), S. 72ff.; Steven Paul Scher, *Thomas Mann's „Verbal Score“ Adrian Leverkühn's Symbolic Confession*, in: *Verbal Music in German Literature*, New Haven 1968, S. 106ff.; Gérard Schmidt, *Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann*, Wiesbaden 1972; Viktor Žmegač, *Die Musik im Schaffen Thoma Manns*, Zagreb 1959.

eine Identität von Gut und Böse, die als Identität des Vielförmigsten kompositorisch universell wird (vgl. S. 486). Die Musik ist unhörbar, wenn man unter „Hören“ die auditive Realisierung der Mittel im einzelnen versteht, sie kann aber wahrgenommen werden als „kosmische Ordnung und Gesetzlichkeit“ (S. 193). Eine geradezu astronomische Stimmigkeit im Sinne des magischen Quadrats wäre erreicht, wenn jeder Ton der Komposition melodisch wie auch harmonisch „frei“ wäre; Konsonanz und Dissonanz als tradierte Hörgewohnheiten müßten aus dem System herausfallen, es gäbe dann nur noch die zwölf „emanzipierten“ Töne der chromatischen Tonleiter. Deren Anordnung erweist sich als kreative Freiheit des Dodekaphonisten — hierdurch sind allerdings auch alle weiteren „Konstellationen“ antizipiert, denn das Resultat dieser Anordnung, die zwölftönige Grundgestalt, weist jeden Ton der gesamten Komposition melodisch und harmonisch aus: „Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich strengen Satz nennen“ (S. 192). Aufgrund dieser Konzeption unterliegen Romanautor wie Romanheld dem Antagonismus von Bindung und Freiheit. Die Freiheit ist der Bindung bereits anheimgegeben, wenn die eigentliche Schreibearbeit begonnen hat.

Man darf darüber Mutmaßungen anstellen, inwiefern zwölf „Töne“ der Grundgestalt im Roman „angesprochen“ sind; das 1. Kapitel kann aufgrund bisheriger dodekaphonischer Erwägungen in bezug auf die Romanstruktur nicht als Grundgestalt gelten, weil die numerische Konzentration es nicht zuläßt. Möglich wäre indessen, daß mit der Grundgestalt die „strengste Ordnung“ (S. 193), die in einem literarischen Werk wahrgenommen werden kann, nämlich die Ordnung in Kapiteln, gemeint ist. Es kommen hierfür die Kapitel 1 bis 12 in Frage, in denen Adrian Leverkühns Bildungsgeschichte umrissen und zugleich vorweggenommen ist. Alle „Töne“ sind in den ersten zwölf Kapiteln „frei“ wie auch „gebunden“: Die Darstellung des Chronisten Zeitblom reicht von der Kindheit Adrians bis zum theologischen Studium. Zugleich erhält das 1. Kapitel für die Romanstruktur eine Schlüsselstellung, denn es fungiert — wie wir erfahren haben — mit seinem „Motiv-Komplex in toto“ als eine Antizipation im allgemeinen, gleichzeitig aber auch als eine Antizipation im besonderen, und zwar insofern, als Adrians Weg bereits in diesem Kapitel in nuce vorgezeichnet ist; den für die Konzeption der Romanstruktur relevanten Akzent setzt allerdings der Chronist Zeitblom mit sich selbst, indem er gleich zu Beginn des 1. Kapitels auf ironische Weise der Einschaltung seiner Person Gewicht verleiht:

„Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers, einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke“ (S. 7).

Die Einschaltung Zeitbloms zeigt im Roman den ersten Einfall Thomas Manns. In dodekaphonischer Hinsicht erfolgt der erste Einfall¹⁵ einer Grundgestalt immer in

¹⁵ Die Erfindung einer Zwölftonreihe kann auch auf konstruktivem Wege geschehen, doch würde dies der Praxis Schönbergs widersprechen.

Form eines thematischen Charakters, was bedeutet, daß die Zwölftonreihe aus dem musikalischen Einfall, der den Impuls zu kreativer Arbeit gibt, entsteht, wobei die Prägung durch eben diesen Einfall erkennbar bleibt. (Der Aspekt des „Einfalls“ entkräftet somit die These, es handele sich bei der Zwölftonmusik um reine ‚Schreibtisch-Musik‘.) Bezeichnenderweise ist in der dodekaphonischen Lehre nicht von „Thema“, sondern von „thematischem Charakter“ die Rede: Der erste Einfall kann, muß aber nicht ein vollständiges Thema sein. Aus dem Einfall wird alles weitere kreativ konzipiert, das heißt erfunden und gestaltet. Einfall, Erfindung und Gestaltung bestimmen schließlich den Prozeß dodekaphonischer Kompositionsweise.

2. Umkehrung

Wenn das 1. Kapitel als Initiierung einer insgesamt 12 Kapitel umfassenden Grundgestalt so stark akzentuiert ist, müssen die anderen strukturelevanten Kapitel 13, 25 und 37 — sollen sie nicht aus der einmal intendierten Konzeption herausfallen — analoge akzentuierte Einschaltungen von Personen enthalten. Auf die Bedeutung von Zahlenmagie weist Thomas Mann in seinem Werk immer wieder hin (vgl. S. 95, 193, 228, 231, 273, 486). Von der Zahl 13 geht ein besonderer Reiz aus, weil sie diabolisch ‚vorbelastet‘ ist. Zeitblom widmet der Mystik dieser Zahl einen ganzen Abschnitt; wiederum verleiht er auf ironische Weise der Einschaltung einer Person besonderes Gewicht:

„Zahlenmystik ist nicht meine Sache, und immer nur mit Beklemmung habe ich diese Neigung an Adrian, bei dem sie sich von jeher still, aber deutlich hervortat, wahrgenommen. Daß aber auf das vorige Kapitel gerade die allgemein mit Scheu betrachtete und für unheilvoll geltende Ziffer XIII gefallen ist, hat denn doch meinen unwillkürlichen Beifall, und fast bin ich versucht, es für mehr als Zufall zu halten. Um einen Zufall allerdings handelt es sich, vernünftig gesprochen, dennoch, und zwar weil im Grunde dieser ganze Komplex von Hallenser Universitätserfahrungen, so gut wie weiter oben die Vorträge Kretzschmars, eine natürliche Einheit bildet, und weil ich nur aus Rücksicht auf den Leser, welcher immer nach Ruhepunkten, Zäsuren und Neubeginn ausschaut, in mehrere Kapitel aufgeteilt habe, was nach meiner, des Schriftstellers, wahrer Gewissensmeinung auf solche Gliederung gar keinen Anspruch hat. Ginge es also nach mir, so befänden wir uns immer noch im Kapitel XI, und nur meine Neigung zum Zugeständnis hat dem Doktor Schleppefuß die Ziffer XIII verschafft“ (S. 112).

Dozent Schleppefuß wird auf vielfache Weise diabolisch gekennzeichnet, nämlich durch den Inhalt seiner Vorlesungen über „Religionspsychologie“, natürlich durch seinen ‚redenden‘ Namen, aber auch durch sein Verhalten und seine Kleidung, die im wesentlichen aus einem schwarzen Umhang und einem Schlapphut mit seitlich gerollter Krempe besteht. Die Einschaltung des Dozenten Schleppefuß hat für den Roman strukturelevante Funktion — worauf ja auch der Leser hingewiesen wird —, er scheint lediglich für das 13. Kapitel vonnöten; leitmotivisch ist die Geste, mit der er in diesem Kapitel auftritt und aus ihm für immer verschwindet: „Ihr ganz ergebener Diener!“ (vgl. S. 100 und 112). Es hat den Anschein, daß er nur als Vehikel für die Romanstruktur gilt, in der ja die Biographie des Romanhelden eingebettet ist, denn Schleppefußens

Aufenthalt in Halle umfaßt genau die zwei Semester, die auch Leverkühn dort studiert: Der Dozent des Bösen ist ausschließlich für das 13. Kapitel ‚komponiert‘. Zeitblom macht kein Hehl daraus, daß dessen Gedankenwelt seiner eigenen total widerspricht; beständig übt er Kritik an den „religionspsychologischen“ Vorlesungen. Einen breiten Raum nimmt darin die dialektische Verbundenheit des Bösen mit dem Guten ein; kompositorischen Niederschlag findet diese Thematik im Antagonismus von Zeitblom und Schleppfuß: Wenn Zeitblom die 12 Töne der Grundgestalt initiiert, so erhält eben aufgrund jener dialektischen Verbundenheit Schleppfuß die Aufgabe, die 12 Töne der Umkehrung zu initiieren. Im Zusammenhang mit der Deutung von „Dr. Fausti Weheklag“ spricht der Chronist von der Umkehrung als einer herben und stolzen „Sinnverkehrung“ (S. 489). Mit dieser „Sinnverkehrung“ ist die zweite von insgesamt vier Erscheinungsformen, in denen die dodekaphonische Reihe auftreten kann, gemeint, nämlich jene, die aus der Umkehrung aller Intervalle der Grundgestalt entsteht: Kapitel 13 bis 24.

3. Krebs der Grundgestalt

Dozent Schleppfuß ist als Referenzfigur des Diabolischen eigens zur Demonstrierung einer Inzision der Romanstruktur ‚komponiert‘. Dies kann man vom Teufel selbst nicht sagen, denn er beansprucht beständige Relevanz. Doch die musikalische Struktur schreibt vor, daß er — als Konkretisierung in einer sprechenden und handelnden Gestalt — genau im 25. Kapitel eingeschaltet wird:

„Das Dokument, auf das in diesen Blättern wiederholt Hinweise geschahen, Adrians geheime Aufzeichnung, seit seinem Abscheiden in meinem Besitz und gehütet als ein teurerer, furchtbarer Schatz, — hier ist es, ich teile es mit. Der biographische Augenblick seiner Einschaltung ist gekommen“ (S. 221f.).

Diese Worte notiert Zeitblom am Anfang des 25. Kapitels, damit wieder einmal augenscheinlich wird, wie er einer musikalischen Struktur gehorcht, nach der das Dokument Leverkühns eben an dieser Stelle des Romans aufgenommen werden muß. Das Dokument ist bezeichnenderweise Notenpapier, von Leverkühn derart beschrieben, daß man eine Gliederung durch die beiden vorgegebenen Fünfliniensysteme (Sopran- und Baß-System) erkennen kann. Gerade also im 25. Kapitel, das Mitte wie auch Zentrum des Romans einnimmt und ausmacht, weist der Chronist auf eine übergeordnete Zweiteilung seines Werkes hin, die er nicht übergehen darf.

Ziehen wir wieder die Parallele zur Musik. Auch die dodekaphonische Konzeption hat die stärkste Inzision in der Mitte und im Zentrum:

Grundgestalt	—	Umkehrung
(Mitte	/	Zentrum)
Krebs der Grundgestalt	—	Krebs der Umkehrung

Daß die Mitte und das Zentrum des Romans durch das 25. Kapitel in vielerlei Hinsicht — sogar mit Hilfe der Seitenzahl — ausgewiesen werden, wird dem Leser des Romans

schnell augenscheinlich; es handelt sich hierbei offensichtlich um eine intendierte apollinische Struktur, die der Dodekaphonie souveräne Distanz verleihen soll. Zum Begriff des „Apollinischen“ äußert sich Thomas Mann deutlich in seinem Vortrag *Die Kunst des Romans*. Wichtig erscheint ihm darin unter anderem ein Über-den-Dingen-Stehen, eine göttliche Natur:

„Aber seine Größe ist mild, ruhig, heiter, weise, — »objektiv«. Sie nimmt Abstand von den Dingen, sie hat Abstand von ihnen ihrer Natur nach, sie schwebt darüber und lächelt auf sie herab, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt. Die Kunst der Epik ist »apollinische« Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie“¹⁶.

Diesen „Abstand von den Dingen“, diese „göttliche“ Souveränität veranschaulicht der Dichter in den Erlebnissen Professor Capercailzies, der zusammen mit Leverkühn Forschungsreisen in die Meerestiefen (Baß-System) und ins Gestirn (Sopran-System)¹⁷ unternimmt. Auffallend breit ist hier die Schilderung kaum überschaubarer Konstellationen (vgl. S. 271), als ob dadurch an die astronomischen Zahlen möglicher Kombinationen innerhalb des dodekaphonischen Materials erinnert werden sollte. Der Komponist Adrian Leverkühn hat sich offenbar — an aktueller, tendenzieller Stelle seiner Biographie — mit „Konstellationen“ beschäftigt; er weiß selbstverständlich auch, daß sich aus zwölf Tönen 479 001 600 „Reihen“ bilden lassen.

Zwischen — oder jenseits von — Meerestiefe und Gestirn aber ‚lebt‘ Doktor Faustus. Am Ende der *Entstehung* schreibt Thomas Mann: „Der Roman seiner Entstehung war beendet. Derjenige seines Erdenlebens begann“¹⁸. Apollinisch ist auch die Struktur dieses „Erdenlebens“. Verschaffen wir uns eine Übersicht über die Aufteilung des Romans, so erkennen wir neben den 47 bezifferten Kapiteln ein unbeziffertes Kapitel (Nachschrift) und zwei zusätzliche Abschnitte im 34. Kapitel (Fortsetzung, Schluß). Obendrein erhalten wir mit Hilfe von Sternchen zwei zusätzliche Abschnitte im 21. Kapitel, je einen zusätzlichen Abschnitt im 26. und 46. Kapitel sowie einen in der Nachschrift — insgesamt also 55 Abschnitte. Berücksichtigt man lediglich die bezifferten Kapitel, erhält man 47 Abschnitte. Die Ziffern „55“ und „47“ signalisieren gleichermaßen ein Ende und — dadurch bedingt — schließlich sogar die geheime Identität von Romanheld und Romanautor, denn Adrian Leverkühns Leben geht mit 55 Jahren zu Ende, Thomas Manns Werk ist im Jahre 47 beendet.

Apollinisch sind darüber hinaus die numerischen Möglichkeiten, die uns auf Grund des 34. Kapitels eröffnet werden. Berücksichtigt man dessen Dreiteilung neben den übrigen bezifferten Kapiteln, erhält man 49 Abschnitte, das 25. Kapitel — das „Teufelskapitel“ — wird dann zum formalen Zentrum des Romans; berücksichtigt man allein die Bezifferungen der einzelnen Kapitel, fungiert das 25. Kapitel mit der ausdrücklichen Einschaltung des Teufels als Initiierung der dritten Erscheinungsform, in der

¹⁶ TMW 114, S. 353.

¹⁷ Vgl. TMW 115, S. 153.

¹⁸ Ebda., S. 205.

die dodekaphonische Reihe auftreten kann, nämlich des Krebses der Grundgestalt. Umrissen sind auf diese Weise die Kapitel 25 bis 36. Die als Grundgestalt konzipierte Biographie Leverkühns — akzentuiert durch die Einschaltung des Chronisten — ist aufgrund des Gesprächs mit dem Teufel ‚rückläufig‘. Im „Teufelskapitel“ muß sich der faustische Tonsetzer vor Augen halten, daß seine Jahre gezählt sind und ab sofort eine anaphorische biographische Verweisung bis hin zum Zustand des Kindes¹⁹ einsetzt. Dabei handelt es sich zunächst um 12 Jahre — die 12 Töne des Grundgestalt-Krebses.

4. Krebs der Umkehrung

Die verbleibenden 12 Jahre — insgesamt dauert die Paktzeit 24 Jahre — werden mit dem Krebs der Umkehrung wiedergegeben. Diese vierte und letzte Erscheinungsform²⁰, in der die Reihe auftreten kann, entsteht aus der Rückläufigkeit der Umkehrung. Zwischen dem 13. und dem 37. Kapitel ergibt sich eine Analogie; in beiden Kapiteln werden Personen eingeschaltet, die ausschließlich für das jeweilige Kapitel ‚komponiert‘ sind. Im ersten Falle ist es Schleppefuß, im zweiten Fitelberg.

Der Besuch des Impresarios Saul Fitelberg bei Adrian Leverkühn füllt das ganze 37. Kapitel. Wie bei Schleppefuß ist nachher von ihm nie wieder die Rede. Im Gegensatz aber zu Schleppefuß existiert für Fitelberg ein Vorbild, es handelt sich um „den ehemals in Paris tätigen Literatur- und Theateragenten S. C. (der freilich der Musik fernstand)“²¹. Thomas Mann plant die Einschaltung Fitelbergs „von langer Hand“²²; als der internationale Agent dann in Erscheinung tritt, zeigt der Chronist jene merkwürdige Zurückhaltung in bezug auf die Bezifferung des Kapitels, wie wir sie schon bei der Einschaltung Schleppefußens gesehen haben. Am Anfang des 37. Kapitels heißt es:

„Ich täte besser, diesem Abschnitt, gleich früheren, keine eigene Ziffer zuzubilligen, sondern ihn als Fortsetzung des vorigen, durchaus noch als zu diesem zugehörig zu kennzeichnen“ (S. 396)²³.

Auch auf diese Weise verdeutlicht Thomas Mann also eine Analogie zwischen dem 13. und dem 37. Kapitel. Die „Rückläufigkeit“ im Sinne des dodekaphonischen Krebses soll nicht sein, ist jedoch aufgrund der „Gesamtkonstruktion“ (S. 192) unausweichlich. Im Gegensatz zu Schleppefuß bietet Fitelberg dem deutschen Tonsetzer den

¹⁹ Am Ende des Romans heißt es: „Es war ja gewiß, daß sie auf die Kunde von einer Katastrophe im Leben ihres Sohnes zu ihm herbeieilen werde, und wenn Beruhigung zu erwarten war, so schien es nicht mehr als menschlich, ihr den erschütternden, ja unerträglichen Anblick des von Anstaltspflege noch ungemilderten Zustandes ihres Kindes zu ersparen. Ihres Kindes! Denn das, und nichts anderes mehr, war Adrian Leverkühn wieder“ (S. 506).

²⁰ Thomas Mann sagt zu den vier Erscheinungsformen auch „Modi“ (vgl. S. 193).

²¹ *TMW* 115, S. 189. Mit diesen Initialen ist der aus Rumänien stammende Impresario, Theater- und Filmagent Saul C. Colin (1909–1967) gemeint. Erika und Klaus Mann kannten ihn bereits aus Paris und stellten 1938 die Beziehung zu Thomas Mann her.

²² Vgl. ebda., S. 189.

²³ Im nachfolgenden Text formuliert Zeitblom den Ablauf des Besuches Fitelbergs bei Leverkühn. Dafür benötigt der Chronist einen einzigen Satz, aber wohl einen der längsten im ganzen Roman (17 Zeilen); hierdurch erfahren wir die Atemlosigkeit, die Zeitblom bei Erinnerung dieses Ereignisses anfällt.

Zugang zur „Welt“ an. Bereits auf den ersten Blättern seines Notizenkonvoluts wird auf die Notwendigkeit kosmopolitischer Öffnung verwiesen — Thomas Mann schwankt bei der Niederschrift dieser Notizen allerdings noch zwischen den Namen „Wiener“ und „Fitelberg“:

„Besuch des Agenten Jean Wiener oder Fitelberg. Wie Deutschland, kann Leverkühn ‚dazugehören‘. Kann aber persönlich nicht, aus Weltscheu und Einmaligkeitsstolz. Das Herabsetzende der Generalisierung, der Einreihung. Unvergleichlichkeit des persönlichen Falles [...] Gespräch über deutschen Kosmopolitismus, deutsche Weltmusik. Schädlichkeit des Nationalismus für Deutschland. — Keine persönliche Weltläufigkeit. Mangel an dieser etwas anderes als etwa das naive Stockfranzosentum eines Anat. France. — Sein Kosmopolitismus, sich äußernd in fremdsprachigen Kompositionen, balanciert durch personalistisches Einsamkeitspathos, das ihn auf deutsche Art von der Welt absondert“²⁴

Der Zugang zur musikalischen Weltöffentlichkeit ist dem faustischen Komponisten verwehrt, er „schreibt“ nicht, sondern „schweigt“ Musik hin:

„Weistu was so schweig. Schweige so vor mich hin. Schweige es alles hier aufs Musikpapier nieder, während mein Kumpan in eremo, mit dem ich lache, weit weg von mir im Saal, sich mit translation des lieben Fremden ins heimisch Verhaßte plackt. Denkt, ich komponiere, und wenn er säh, daß ich Worte schreib, würd er denken, daß auch Beethoven das wohl tat“ (S. 223).

Der Teufel denkt, daß Leverkühn komponiert. Dabei „schweigt“ er Musik hin, er schreibt Worte. Musik, die nicht hörbar wird, aber dem Komponisten bis in die letzte Einzelheit bewußt ist, stellt eine Art von Äußerung dar, die dem ganzen Roman das Gepräge gibt: die Kantate „Dr. Fausti Weheklag“. Leverkühn versucht zwar, dieses Werk zum Klingen zu bringen, doch vermag er nur, seinen Mund zu öffnen. Blicken wir auf das Ende der Kantate, die von Zeitblom als so esoterisch beschrieben wird, machen wir eine seltsame Entdeckung. Denn dort steht ein Ton, der nicht mehr ist:

„Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, — Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht“ (S. 490).

Welches Wort, welcher Ton ist nicht mehr? Thomas Mann läßt diese Frage unbeantwortet und parallelisiert stattdessen sein Alterswerk mit dem seines Romanhelden, indem er das letzte Kapitel des Romans — Ton 48 — als „Nachschrift“ kennzeichnet. So ist der Formzwang bis in die äußerste Konsequenz erfüllt.

²⁴ Bl. 5 des Notizenkonvoluts, das im Zürcher Thomas-Mann-Archiv aufbewahrt wird.