

„Das Geheul als Thema – welches Entsetzen!“ –
 Zum Oratorium „Apocalipsis cum figuris“ in
 Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“

von Michael Zywiets (Bremen)

Serenus Zeitblom, der mit seiner Unwürdigkeit gegenüber dem Gegenstand kokettierende und sich doch berufen wissende Biograph Adrian Leverkühns, partielles Alter-Ego des Autors Thomas Mann, verleiht wiederholt seinen Zweifeln, Sorgen und Skrupeln Ausdruck, ob er denn der Richtige sei, um das Leben jenes deutschesten aller deutschen Tonsetzer zu schildern und niederzulegen. Eben solche Gefühle beschleichen auch den Musikhistoriker, möchte er einen Teilaspekt des vielleicht wirkungsmächtigsten deutschsprachigen Romans des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand einiger Erörterungen machen. Anknüpfungspunkte bietet der Roman *Doktor Faustus* dem kultur- und geistesgeschichtlich ambitioniert schreibenden Musikhistoriker, und nicht nur diesem, gewiss genug. So wirft etwa Jonathan Leverkühn, der Vater des Helden, dessen naturwissenschaftliche Studien „von gewissen Zeiten dahin charakterisiert worden wären, er habe wollen ‚die Elementa spekulieren‘“¹, die Frage auf nach dem Sinngehalt, der Bedeutung alles Seienden und nach dem Zeichencharakter bestimmter Naturscheinungen:

„Es hat sich, sagte er, die Unmöglichkeit erwiesen, dem Sinn dieser Zeichen auf den Grund zu kommen. Leider, meine Lieben, ist dem so. Sie entziehen sich unserem Verständnis, und es wird schmerzlicher Weise dabei wohl bleiben. Wenn ich aber sage, sie ‚entziehen sich‘, so ist das eben nur das Gegenteil von ‚sich erschließen‘, und daß die Natur diese Chiffren, zu denen uns der Schlüssel fehlt, der bloßen Zier wegen auf die Schale ihres Geschöpfes gemalt haben sollte, redet mir niemand ein. Zier und Bedeutung liefen stets nebeneinander her, auch die alten Schriften dienten dem Schmuck und zugleich der Mitteilung. Sage mir keiner, hier werde nicht etwas mitgeteilt! Daß es eine unzugängliche Mitteilung ist, in diesen Widerspruch sich zu versenken, ist auch ein Genuß.“²

Für Musiker und Musikwissenschaftler, die in ihrer Arbeit alltäglich mit hochkomplexen Zeichensystemen beschäftigt sind, deren Sprachähnlichkeit im Topos von der Sprache der Musik immer wieder behauptet und ebenso vehement bestritten wird,³ gewiss Ansporn und Trost zugleich. Denn die Unmöglichkeit, ein musikalisches Zeichensystem letztgültig und falsifizierbar zu entschlüsseln, eine Deutung als allein gültig zu beweisen, gehört zur künstlerischen wie wissenschaftlichen Kunst der Interpretation selbstverständlich dazu.

Der Roman selbst ist in vielfältigster Art und Weise endzeitlich, nicht nur in Ton und Stimmung. Geschildert wird der Untergang einer Epoche mit dem Ende des Ersten

¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (= Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1), Frankfurt am Main 2007, S. 25. Zu Vater Leverkühns naturwissenschaftlichen Beschäftigungen insgesamt vgl. Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Frankfurt a. M. 2004, S. 175–211.

² Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 31.

³ „Musik und Sprache, insistierte er, gehörten zusammen, sie seien im Grunde eins, die Sprache Musik, die Musik eine Sprache, und getrennt berufe immer das eine sich auf das andere, ahme das andere nach, bediene sich der Mittel des anderen, gebe immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen. Wie Musik zunächst Wort sein, wortmäßig vorge-dacht und geplant werden könne, wollte er mir durch die Tatsache demonstrieren, daß man Beethoven beim Komponieren in Worten beobachtet habe.“ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 238. Dieser und die folgenden Gedanken lehnen sich eng an Kierkegaard an, vgl. die Nachweise im Kommentarband zum *Doktor Faustus* von Ruprecht Wimmer (= Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2), Frankfurt a. M. 2007, S. 440 f.

Weltkrieges. Wie wichtig Mann das Endzeithafte der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg erschien, wird dadurch unzweifelhaft, dass er die Schilderung der *Apocalipsis cum figuris* in Kapitel XXXIV mit den kulturkritischen Erörterungen im Kreis um Sixtus Kridwiß korrespondieren lässt. Mann betont ausdrücklich, „daß die Erschütterung und Zerstörung scheinbar gefestigter Lebenswerte durch den Krieg namentlich in den besiegten Ländern, die dadurch einen gewissen geistigen Vorsprung vor den anderen hatten, sehr lebhaft empfunden wurde. Es wurde sehr stark empfunden und objektiv festgestellt: der ungeheure Wertverlust, den durch das Kriegsgeschehen das Individuum als solches erlitten hatte, die Achtlosigkeit, mit der heutzutage das Leben über den Einzelnen hinwegschritt, und die sich denn auch als allgemeine Gleichgültigkeit gegen sein Leiden und Untergehen im Gemüte der Menschen niederschlug.“⁴

Die ideelle Verbindung zum Oratorium besteht insbesondere in der Diagnose, dass diese politisch-historische Endzeit den Boden für eine heraufziehende Barbarei bereite. Denn schon im VIII. Kapitel, der Darstellung und Erörterung der Kretzschmar-Vorträge gewidmet, legt Adrian Leverkühn ein Bekenntnis ab, das den Widerspruch zwischen Kultur und Barbarei dialektisch aufzuheben scheint: „Die Barbarei ist das Gegenteil der Kultur doch nur innerhalb der Gedankenordnung, die diese uns an die Hand gibt. Außer dieser Gedankenordnung mag das Gegenteil ganz etwas anderes oder überhaupt kein Gegenteil sein.“⁵

Des Weiteren schreibt der Ich-Erzähler in der Endzeit des Zweiten Weltkrieges, die für zahllose unmittelbar vom Kriegsgeschehen Betroffene im wahrsten Sinne des Wortes apokalyptische Züge trug. Und dass der Autor das Werk an der Schwelle zum Greisenalter verfasst und während der Arbeit von einer lebensbedrohenden Krankheit heimgesucht wurde, bleibe nicht unerwähnt. Weiterhin werden Letzte Dinge behandelt, wie etwa die letzten Sonaten Beethovens, die eine zentrale Rolle in den Vorträgen Wendell Kretzschmars einnehmen⁶ und deren grundlegende Rolle für die Geschichte der im emphatischen Sinne „Neuen“ Musik des 20. Jahrhunderts bekannt ist. Und so ist es denn auch nicht weiter verwunderlich, dass die Sekte Johann Conrad Beißels den Namen der „Wiedertäufer des Siebenten Tages“ trägt.⁷ Die Musik Beißels aber versetzt den Zuhörenden in paradisische Gefilde:

„Es sei ganz unbeschreiblich gewesen, mit nichts anderem auf dieser Welt nur zu vergleichen. Er habe doch, so seien des alten Kretzschmar Worte gegangen, in englischen, französischen und italienischen Opernhäusern gesessen; das aber sei Musik für das Ohr gewesen, die Beißels aber ein Klang tief in die Seele und nicht mehr noch minder als ein Vorgeschmack des Himmels.“⁸

Der Verweise, Beziehungen und Parallelitäten sind viele. Sie sind ein Lieblingsgegenstand der Thomas-Mann-Forschung, zu der die Musikwissenschaft, nicht nur wegen der Musikliebe und -kennerschaft des Autors und seiner am Werk Richard Wagners geschulten Schreibtechnik, Entscheidendes beigetragen hat. Das Konstrukt der drei Zeitebenen – der Zeit, in der die Erzählung sich ereignet, die Zeit, in der sie niedergeschrieben wird und die Zeit, in der sie rezipiert wird – ist wiederholt im Roman selbst Gegen-

⁴ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 529.

⁵ Ebda., S. 91.

⁶ Ebda., Kap. VIII, S. 75–106.

⁷ Ebda., S. 98.

⁸ Ebda., S. 102 f.

stand expliziter Erörterungen. So auch die offenen und verdeckten Parallelen zwischen den Ereignissen der Zeitgeschichte und der persönlichen Geschichte. Der besondere Rang der *Apocalipsis cum figuris* als „Hauptwerk“ Leverkühns und zentraler Punkt des Romans wird auch dadurch unterstrichen, dass das merkwürdig dreigeteilte Kapitel XXXIV, in welchem das Oratorium den Gegenstand bildet, das umfänglichste des gesamten Romans und wohl auch der formalen Anlage nach das kunstvollste ist. Der im biblischen Gegenstand angelegte Bezug zu und Rückverweis auf Leverkühns Studium der Theologie ist so evident, dass er kaum einer ausdrücklichen Erwähnung bedarf. Und so lässt Mann denn auch den Helden seines Romans sagen: „Das theologische Virus bringt man, scheint's, nicht so leicht aus dem Blut. Unversehens gibt es ein stürmisches Rezidiv.“⁹ Und dem Theologen von Profession mag denn auch die Erörterung und Kommentierung der weitverzweigten Anspielungen und Bezüge überlassen sein, von denen nur die Visionen der Mechthild von Magdeburg und der Hildegard von Bingen sowie die Schriften des Beda Venerabilis und die ganzen vor- und frühchristlichen Eschatologien genannt seien. Die zahllosen Quellen, aus denen der Dichter den Text des Oratoriums genährt wissen möchte, bleiben den Theologen zur fruchtbaren Interpretation überlassen. Gleiches gilt für den kunstgeschichtlichen Bezug auf Dürer; auch hierzu mögen Berufenere als der Verfasser der vorliegenden Zeilen beitragen. Der mit den Schmerzen der kleinen Seejungfrau ringende Leverkühn stellt selbst den direkten Bezug zur Apokalypse her. In einer Zeit quälender Schaffensunfähigkeit und großen körperlichen Leides bedient er sich eines Vergleiches mit „Johanni Martyr im Ölkessel“:

„Ich hocke als frommer Dulder im Schaff, unter dem ein lustiges Holzfeuer prasselt, gewissenhaft angefacht von einem Braven mit dem Hand-Blasebalg, und vor den Augen kaiserlicher Majestät, die sich die Sache ganz aus der Nähe ansieht – es ist der Kaiser Nero, mußt du wissen, ein prächtiger Großtürke mit einem italienischen Brokat im Rücken, – gießt mir der Henkersknecht mit Schamtasche und Flatterjacke aus einer gestielten Schöpfkelle das siedende Öl, worin ich andächtig sitze, über den Nacken. [...] Das Hündchen Herrn Neros ist auch mitgekommen, damit kein Fleckchen leer ist. Es hat ein zorniges Pinscher-Mienchen. Im Hintergrund sieht man die Türme, Spitzerker und Giebel von Kaisersaschern... Natürlich hätte er sagen sollen: von Nürnberg. Denn was er beschrieb, mit derselben vertrauten Sichtbarkeit beschrieb, wie den Übergang des Nixenleibes in den Fischschwanz, so daß ich es erkannt hatte, lange bevor er mit seiner Beschreibung zu Ende gekommen war, es war das erste Blatt der Dürer'schen Holzschnitt-Serie zur Apokalypse.“¹⁰

Dies ist ebenso ein Stück schöpferischen Historismus, das Alte im Neuen und Neu-Alte bildet ja ein Hauptthema des Romans, wie ein *pars pro toto* stehendes Beispiel für die den Roman, manchmal in nicht ganz glücklicher Art und Weise, dominierende Montage-Technik Manns, die allen empfangenen Einflüssen freimütig Einlass in das Werk gewährt. Vor allem aber werden so, die Bilderfolge Dürers zum Ausgangspunkt nehmend und durch sie hindurch eine weitere semantische Dimension eröffnend, Aspekte des künstlerischen Schaffensprozesses im Bilde erneut variierend thematisiert. Denn der deutsche Komponist Leverkühn, und mit ihm die Künstlerexistenz an und für sich, gilt Mann ja als das „Paradigma aller Schicksals-Gestaltung“¹¹ schlechthin. Was es mit dem Titel des Oratoriums auf sich hat, wird späterhin erneut mit einem Verweis auf die Bilderfolge Dürers verdeutlicht.

⁹ Ebd., S. 516.

¹⁰ Ebd., S. 514 f.

¹¹ „Es war ein Künstlerleben; und weil mir, dem schlichten Manne, beschieden war, es aus solcher Nähe zu sehen, hat sich alles Gefühl meiner Seele für Menschenleben und -los auf diese Sonderform menschlichen Daseins versammelt. Sie gilt mir, dank meiner Freundschaft mit Adrian, als das Paradigma aller Schicksals-Gestaltung, als der klassische Anlaß zur Ergriffenheit von dem, was wir Werden, Entwicklung, Bestimmung nennen, – und das mag sie denn wirklich wohl sein.“ Ebd., S. 41 f.

„Der Titel ‚Apocalipsis cum figuris‘ ist eine Huldigung an Dürer und will wohl auch das Visuell-Verwirklichende, dazu das Graphisch-Minutiöse, die dichte Gefülltheit des Raumes mit phantastisch-exakter Einzelheit betonen, die beiden Werken gemeinsam sind. Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheures Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte.“¹²

Erfülltheit, Dichte und stringente Konsistenz des musikalischen Satzes – eben Dinge, aus denen das Vermeiden von Leerstellen zwangsläufig resultiert – sind aber Kategorien, die, in den Augen Adornos und denen des von ihm beratenen Mann, allein eine wahrhaft neue Musik ermöglichen konnten und sollten. Das dogmatische Enge dieser Auffassungen, der aus ihnen abgeleitete geschichtliche Alleinvertretungsanspruch einer bestimmten kompositorischen Richtung, wirkt bis heute nach, auch wenn er durch die historische evidente Vielfalt der Entwicklung längst relativiert wurde. Zugleich enthält der zitierte Passus aber auch den wichtigen Verweis auf die für den postulierten Kunstanspruch des – vermeintlich – wahrhaft und allein Neuen in der Musik konstitutiven Aspekt der Geschichtstiefe des musikalischen Materials, jenseits eines simplen und falsch verstandenen Historismus. Die ebenfalls zutage tretende Distanz zur Programmmusik („Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheures Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte“) vor allem neudeutscher Prägung und zur illustrativen Musik, verrät einen wohl bewusst inszenierten, aber doch nur vordergründig bleibenden, antiromantischen Affekt.

Was Thomas Mann Theodor W. Adorno an Kunsterfahrung und -verständnis, auch und gerade im Hinblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts und insbesondere für den *Doktor Faustus*, verdankt, ist kaum zu überschätzen.¹³ Die offen eingestandenen und dem nur einigermaßen Versierten evidenten Bezugnahmen auf Adornos *Philosophie der neuen Musik* lassen ganze Passagen des *Doktor Faustus* als Paraphrase des Adorno'schen Opus erscheinen, von gedanklichen Anleihen und Lizenzen ganz abgesehen.¹⁴ Es fällt schwer an einen Zufall zu glauben, wenn Mann genau in dem Moment Adorno um seine aktive Mitarbeit bittet, in dem der Roman bis zu jener Stelle gediehen ist, an der das Apokalypse-Oratorium auf den Plan tritt. Hierin darf mit einigem Recht eine Art von Eingeständnis gesehen werden, ohne die Hilfe Adornos dem imaginären „Hauptwerk“ – wobei das dem Wesen und Begriff des Werkes innewohnende Pathos und der Kunstwerkcharakter im emphatischen Sinne mitzudenken ist – ansonsten die gesuchte und erstrebte avantgardistische Kühnheit und grundstürzende Neuheit schuldig bleiben zu müssen. In einem Brief vom 30. Dezember 1945 an Adorno schreibt Mann:

„Der Roman ist so weit vorgetrieben, dass Leverkühn, 35jährig, unter einer ersten Welle euphorischer Inspiration, sein Hauptwerk, oder erstes Hauptwerk, die *Apocalipsis cum figuris* nach den 15 Blättern von Dürer oder auch direkt nach dem Text der Offenbarung in unheimlich kurzer Zeit komponiert. Hier will ein Werk (das ich mir als ein sehr deutsches Produkt, als Oratorium, mit Orchester, Chören, Soli, einem Erzähler denke) mit einiger Suggestiv-Kraft imaginiert, realisiert, gekennzeichnet sein, und ich schreibe diesen Brief eigentlich, um bei der Sache zu bleiben, an die ich mich noch nicht herantraue. Was ich brauche, sind ein paar charakterisierende, realisierende Exaktheiten (man kommt mit wenigen aus), die dem Leser ein plausibles, ja überzeugendes Bild geben. [...] Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses,

¹² Ebda., S. 520.

¹³ Vgl. hierzu Theodor W. Adorno und Thomas Mann, *Briefwechsel 1943–1955*, hrsg. v. Christoph Göttsche und Thomas Sprecher (= *Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 3), Frankfurt a. M. 2002.

¹⁴ Während der Arbeit am VII. Kapitel, also vor dem großen Musikkapitel (VIII), lernte Mann im Juli 1943 Adornos *Philosophie der neuen Musik* kennen. „Hier war in der Tat etwas ‚Wichtiges‘. Ich fand eine artistisch-soziologische Situationskritik von größter Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes, zu der ‚Komposition‘ hatte, in der ich lebte, an der ich webte. In mir entschied es sich: ‚Das ist mein Mann.‘“ Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt a. M. o. J., S. 705.

¹⁵ Adorno / Mann, *Briefwechsel*, a. a. O., S. 21 f.

Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgehendes (die Kretzschmar-Beissl-Erinnerung), die Takt-Einteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi); ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares: alte Kirchentonarten, A Capella-Chöre, die in untemperierter Stimmung gesungen werden müssen, sodass kaum ein Ton oder Intervall auf dem Klavier überhaupt vorkommt etc. Aber ‚etc.‘ ist leicht gesagt.“¹⁵

Ohne bei der Frage zu verweilen, ob es Mann denn im Roman gelungen ist, Musik zu beschreiben und – weitaus entscheidender – ein nicht existierendes Werk überzeugend zu evozieren (dies liegt ohnehin zu sehr im Auge des Betrachters und ist auch im höchsten Maße eine Frage musikalischer Bildung, um hier erörtert werden zu können), bleibt das Hauptproblem des Autors die beschreibende Vergegenwärtigung von Musik, gerade hierbei erhoffte er sich Hilfe vom Fachmann. Da Adorno die gewünschte Hilfestellung späterhin in Gesprächen gab,¹⁶ fehlt, anders als bei anderen im Roman angeführten Werken Leverkühns, jede Handhabe zur Nachvollziehbarkeit. Beschreibende Vergegenwärtigung von Musik ist jedoch das zentrale Problem, mit dem sich nicht nur der Autor des *Doktor Faustus* während der ganzen Arbeit an seinem Roman konfrontiert sah – vermutlich ist gerade dies das entscheidende Merkmal für das Wesen des Romans als musikalischer, und eben nicht nur von Musik handelndem Roman –, sondern mit dem sich jede technisch-deskriptive Analyse von Musik, wie sie vor allem von Musiktheoretikern betrieben wird, konfrontiert sieht. Doch nimmt technische Analyse nahezu stets ihre Zuflucht zum Abdruck von Notenbeispielen – was Mann ausdrücklich im Roman vermieden wissen wollte –, um gleichermaßen doch wieder die Musik selbst sprechen zu lassen. Hierin ein Eingeständnis der Unzulänglichkeit der eigenen Sprache gegenüber dem Gegenstand zu sehen, ist gewiss keine abwegige Vermutung. Und gerade deshalb wurde technische Analyse von Mann – losgelöst, von der Frage wessen Werke denn abgedruckt hätten werden sollen und können – auch vermieden. Hierin hätte er wohl das Eingeständnis der Grenzen der Sprache an sich wie auch der eigenen sprachlichen Möglichkeiten gesehen: eine Kapitulation der Sprache des Dichters vor der Sprache der Musik und schon deshalb für Mann unmöglich und auszuschließen. Idealerweise sollte doch auch die sprachliche Beschreibung in Analysen die optische Vergegenwärtigung im Notenbild gerade überflüssig machen. Umso mehr ist zu bewundern und nicht das geringste Verdienst des Romans, wie Mann ein Bild des imaginierten Werkes entstehen zu lassen vermag. Worum aber handelt es sich bei den genannten „charakterisierenden, realisierenden Exaktheiten“? Einige Beispiele mögen der erläuternden Präzisierung dienen und zugleich die Tiefendimension der Zusammenarbeit Adorno-Mann, wie aber auch – unnötig zu betonen – die Kennerschaft Manns an sich belegen.

¹⁶ Die Zusammenarbeit mit Adorno hat Mann folgendermaßen beschrieben: „Zu den musikalischen Weisungen und Anregungen für Leverkühns Opus war Adorno an jenem Tage nicht bereit, versicherte aber, daß die Sache ihn angelegentlich beschäftige, daß er schon allerlei Ideen bei sich bewege und sie mir nächstens an die Hand geben werde. Wie er sein Wort hielt, zu übergehen, würde diese Erinnerungen sehr unvollständig lassen. Wiederholt war ich in den folgenden Wochen mit Notizbuch und Stift bei ihm und nahm, bei einem guten, häuslich angesetzten Fruchtkör, fliegend, in Stichworten, Verbesserungen und Präzisierungen für frühere musikalische Darstellungen und charakterisierende Einzelheiten auf, die er sich für das Oratorium zurechtgelegt hatte. Vollkommen vertraut mit den Absichten des Ganzen und denen dieses besonderen Stückes, zielte er mit seinen Anregungen und Vorschlägen genau auf das Wesentliche, nämlich: das Werk dem Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie dem des blutigen Intellektualismus bloßzustellen.“ Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, a. a. O., S. 778. Schriftliche Aufzeichnungen Adornos zur *Apocalipsis* haben sich, im Gegensatz zu seinen Skizzen für späte Kompositionen Leverkühns, nicht erhalten.

„[...] die harte Chorfolge zu den Worten des Jeremias: ‚Wie murren denn die Leute im Leben also?‘ [...] Ich nenne das Stücke eine Fuge, und fugal mutet es an, doch ohne daß ehrsam das Thema wiederholt würde, sondern mit der Entwicklung des Ganzen wird dieses selber entwickelt, so daß ein Stil aufgelöst und gewissermaßen ad absurdum geführt wird, dem der Künstler sich zu unterwerfen scheint, – was nicht ohne Zurückdeutung auf die archaische Fugenform gewisser Canzonen und Ricercaten der vor-Bach'schen Zeit geschieht, in denen das Fugenthema nicht immer eindeutig definiert und festgehalten ist.“¹⁷

Zunächst ist der Bezug auf eine Gattungstradition zu nennen, die jedoch, und dies hat das imaginäre Werk Leverkühns mit den Gipfelwerken in sämtlichen musikalischen Gattungen gemein, durch das neue Werk eben neu definiert wird. Jedes gelungene Werk transzendiert die Geschichte der Gattung, der es angehört und definiert sie auf diese Art und Weise neu. Aber, und dies ist das Entscheidende, in Anerkenntnis und Bewusstheit eben jener Geschichte, die es sodann neu schreibt. Weiterhin das dynamische Element in der formalen Entwicklung, ein Hauptwesensmerkmal des musikalischen Expressionismus, dem Arnold Schönberg – für Adorno nachgerade das Maß aller Dinge in Sachen neuer Musik und zudem ein weiterer Berater von Thomas Mann in Sachen *Doktor Faustus* – sich zeitlebens verpflichtet zeigt. Aber auch der hierin zum Ausdruck kommende, nicht von dogmatischen Zügen freie Glaube an den Supremat von Technik und Prinzip der entwickelnden Variation, wie sie Schönberg historisch immer wieder für sich reklamiert und erläutert hat. Unter anderem im direkten schriftstellerischen und analytischen Rekurs auf das historische Vorbild von Johannes Brahms. Dass dann das Unerhört-Neue auch noch Ähnlichkeiten mit den Frühformen der jeweiligen Gattungen aufweist – im Falle der Fuge eben mit Ricercar und Canzone – ist eine dialektische Volte ersten Ranges; sie ist dazu angetan, den Rang des Neuen zu hinterfragen und ihm zugleich historische Dignität zu verleihen.

Den Schluss des – dies ist stets zu ergänzen – imaginären Oratoriums beschreibt Mann / Zeitblom als „weit entfernt von romantischer Erlösungsmusik“ und „den theologisch negativen und gnadenlosen Charakter des Ganzen so unerbittlich“ bestätigend.¹⁸ War die Erlösung durch Liebe ein Hauptanliegen romantischer Musikauffassung und insbesondere im Werk Wagners das – hier ist denn der Begriff einmal mit voller Berechtigung zu gebrauchen und wahrlich am Platze – Leitmotiv schlechthin, so ist mit dem Verzicht auf derartiges Pathos der Erlösung die Absage an die doch zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans in mehr als einer Hinsicht fortdauernde (Spät-)Romantik evident.

Dass diese Absicht auch durch den Rückgriff auf die Kunst der Zeit vor Bach realisiert wird, zeigt sich an mehreren Stellen. So hört Leverkühn bei einem Musikfest in Basel Werke von Buxtehude, Carissimi, Frescobaldi und Monteverdi. „Der Eindruck dieser ‚Musica riservata‘ auf Leverkühn, einer Affektmusik, die als Rückschlag auf den Konstruktivismus der Niederländer das Bibelwort mit erstaunlicher menschlicher Freiheit, deklamatorischer Ausdruckskühnheit behandelte und es mit einer rücksichtslos schildernden instrumentalen Gestik umkleidete, – dieser Eindruck war sehr stark und nachhaltig.“¹⁹ In der Folge exzerpierte Leverkühn u. a. die *Psalmen Davids* von Heinrich

¹⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 523 f.

¹⁸ Ebda., S. 524.

¹⁹ Ebda., S. 259 f.

Schütz. „Wer wollte in der quasi-geistlichen Musik seiner späteren Jahre, der Apokalypse und dem Dr. Faustus, den stilistischen Einfluß jenes Madrigalismus verkennen?“²⁰

Nicht genug beachtet worden ist hierbei, dass – unabhängig von der Frage, ob die genannten Phänomene sich unter dem Begriff „Madrigalismus“ musikhistorisch angemessen subsumieren lassen – Mann hierbei an Tendenzen der Musikgeschichte der 1920er-Jahre anknüpft, die im Rekurs auf die Musik des 17. Jahrhunderts eine Lösung des Problems der Erneuerung der Musik und die Absage an die Romantik erstrebten. Der Rekurs auf das Alt-Neue, dessen Alterität bis heute ein Faszinosum geblieben ist, findet auch in Leverkühns Unterschrift unter einen Brief aus der Zeit der Arbeit am Apokalypse-Oratorium als „Perotinus Magnus“²¹ seinen Ausdruck. Ob dies eine Musikgeschichtsschreibung, die im Banne des vorgeblichen Primats der sogenannten Zweiten Wiener Schule steht, wahrhaben möchte oder nicht; aber Komponisten vom Range Hindemiths waren in ihrem schöpferischen Rückbezug auf frühbarocke Musik zeitweilig die Spitze der musikalischen Avantgarde. Gerade weil sie die Absage an den Ausdrucksgestus der Romantik vollzogen, dem Schönberg zeitlebens verhaftet blieb, und die Restitution einer abhanden gekommenen Ausdrucksfähigkeit jenseits des Klischees erstrebten. Ganz offensichtlich erschien es Mann sinnvoll, auch diese Strömungen seiner im Roman virtuos realisierten Konzeption einer unerhörten Musik nutzbar zu machen. Hier berührt sich denn auch das Oratorium mit den kulturkritischen Diskussionen im Kreis um Sixtus Kridwiß. Dort wurde die „neuigkeitsvolle Rückversetzung der Menschheit in theokratisch mittelalterliche Zustände“ erörtert. „Das war so wenig reaktionär, wie man den Weg um eine Kugel, der natürlich herum-, d. h. zurückführt, als rückschrittlich bezeichnen kann. Da hatte man es: Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft wurden eins“.²²

Die Errungenschaften von 2000 Jahren Zivilisations- und Kulturgeschichte sollten fallengelassen werden und einer „intentionellen Re-Barbarisierung“²³ weichen. Da tröstet es nur wenig, dass Zeitblom versucht, sich von den Diskussionen zu distanzieren; er spürt, in welchem Maße er selbst von diesen berührt und angesprochen ist. Immerhin bleibt ihm jene mentale Rückzugsmöglichkeit offen, sich unverhohlen über das Dürftige etwa des Schöpferturns des Dichters Daniel Zur Höhe zu mokieren („der steilste ästhetische Unfug, der mir vorgekommen“²⁴).

Als Symptom für und künstlerische Emanation der Aufgabe der Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts, die, nicht nur das Erscheinungsbild der Musik zu Lebzeiten Thomas Manns, sondern über weite Strecke auch noch das gegenwärtige Musikleben dominieren, sieht Zeitblom denn auch die Entstehung des Oratoriums *Apocalipsis cum figuris*.

„[...] vor meinen Augen vollzog sich die Ablösung der dramatischen Form durch eine epische, wandelte das Musikdrama sich zum Oratorium, das Operndrama zur Opernkantate – und zwar in einem Geiste, einer zum Grunde liegenden Gesinnung, die sehr genau mit den absprechenden Urteilen meiner Interlokutoren in der Martiusstraße über die Lage des Individuums und alles Individualismus in der Welt übereinstimmte“.²⁵

²⁰ Ebda., S. 260.

²¹ Ebda., S. 540.

²² Ebda., S. 535.

²³ Ebda., S. 537.

²⁴ Ebda., S. 528.

²⁵ Ebda., S. 539 f.

Seit den gattungsgeschichtlichen Anfängen des Oratoriums bis in das 20. Jahrhundert hinein war es insbesondere und vor allem die eigenständige und weit ausgreifende Rolle des Chores, die eine schärfere Abgrenzung zur verschwisterten Gattung der Oper zu konturieren vermochte und auch in diesem Sinne eingesetzt wurde. In allen übrigen Parametern und formalen Gestaltungsweisen zeigt sich in der Geschichte von Oper und Oratorium ein hohes Maß an Gattungskonvergenz. Wichtigstes Unterscheidungskriterium war vor allem der verwendete Text. So gewiss das Oratorium im 19. Jahrhundert ein wichtiges Medium der künstlerischen Darstellung von religiösen und politischen Überzeugungen war, so lässt sich Ähnliches mit demselben Recht von der Oper sagen. Und nur dem im Banne des Musikdramas Richard Wagners stehenden Mann mag das Oratorium aufgrund seiner Chöre, die ja etwa im *Ring des Nibelungen* bis auf wenige, dann eben dem Oratorium benachbarte Ausnahmen ganz gemieden werden,²⁶ als über-individualistischer Gegensatz zur Oper erschienen sein. Deshalb die eingehende, im Übrigen phänomenal anschauliche Beschreibung der Chöre, die es bedauern lässt, das selbige eben nur in der dichterischen Fiktion und nicht in der Notenschrift existieren.

„Man hat da Ensembles, die als Sprechchöre beginnen und erst stufenweise, auf dem Wege sonderbarster Übergänge, zur reichsten Vokal-Musik werden; Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonsten Gesang gehen, – begleitet von Klängen, die als bloßes Geräusch, als magisch-fanatistisch-negerhaftes Trommeln und Gong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen.“²⁷

Hier, wie auch bei der exponierten Berücksichtigung des Glissandos im Oratorium, dem Zeitblom „immer eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war“,²⁸ sollen vormusikalische Wirkungen, eine magisch-dämonische Musikauffassung aufscheinen. Unbestritten ist, dass dies zu den Diskussionen des Kridwiß-Kreises und deren politischen Implikationen im Hinblick auf die heraufziehende faschistische Diktatur völlig stimmig ist. Aber überfrachtet Mann hier das Wesen und vor allem die Möglichkeiten der im Dienste der Kultur und der Zivilisation stehenden Musik nicht? Und, ist dies, das Atavistische und damit seinem Sinne nach Anti-Humane wirklich dazu geeignet, an der Spitze der musikalischen Moderne zu marschieren? erinnert sei nur an Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* aus dem Jahre 1913, um zu verstehen, dass hier eine literarisch und künstlerisch legitime, aber eben auch sehr konstruierte Engführung der Ideen statthat, die mit den tatsächlichen musikhistorischen Entwicklungen und Einschätzungen, die aber hier gar nicht weiter beckmesserisch ins Gewicht fallen sollen, wenig gemein hat. Eines der prägnantesten Beispiele für abendländische Musiktraditionen ist sicher der Choral, den Mann ebenfalls im Oratorium vertreten wissen möchte. Bei den „Choral-Variationen, die den Lobgesang der den Himmel füllenden 144000 Auserwählten wiedergeben“, besteht das Choralmäßige aber eben nur darin, „daß alle vier Stimmen ständig in demselben Rhythmus verlaufen, während das Orchester die reichsten kontrastierenden Rhythmen dazu- oder dagegensetzt. [...] Aber es ist ja nicht anders, man muß es hinnehmen, ich wenigstens nehme es in willigem

²⁶ Vgl. Michael Zywietz, „Gattungskontext, Struktur und Bedeutung der Chorszenen in Richard Wagners Götterdämmerung“, in: *Richard Wagners Ring des Nibelungen, Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär Rezeption*, hrsg. von Klaus Hortschansky (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, Bd. 20), Schneverdingen 2004, S. 317–330.

²⁷ Ebda., S. 542.

²⁸ Ebda., S. 543.

Staunen hin: das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist.“²⁹

Der Choral ist als Symbol des Religiösen schlechthin von kaum zu überschätzender Bedeutung in der weltlichen und geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts. Die historisch und konfessionell aus vielfältigen Quellen gespeiste Adaption und Verwendung bei zahllosen Komponisten reicht von Choralzitate, über Anklänge bis zur Verwendung choralartiger Techniken, wie sie uns in den Symphonien Brahms' und Bruckners begegnen. Darauf, dass der Choral – über die Stilzitate in den *Meistersingern von Nürnberg* hinaus – als technisches Prinzip für das Komponieren Wagners grundlegend ist, hat Adorno nachdrücklich hingewiesen.³⁰ Welcher denkend-empfindende Mensch möchte zudem bestreiten, dass gerade Banalität in all ihren Erscheinungsformen einen Vorgesmack der Hölle zu bieten imstande ist. Aber es scheint so, als habe Mann die hier kurz skizzierten semantischen Implikationen des Chorals, im Banne seiner Idee von der in Barbarei umschlagenden Kultur, nicht ganz zu Ende gedacht. Auch ein noch so durch Dissonanzen entfremdeter, infrage gestellter Choral transportiert doch nach wie vor die Idee des Religiösen. Einmal mehr scheint Mann hier seiner glühenden, oft verbrämten, aber doch stets durchscheinenden Verehrung für das Werk Wagners erlegen zu sein. Mühsam werden Geist und Gehalt des 19. Jahrhunderts durch die Dissonanzen und ihre vorgebliche Intentionalität übertüncht. Womöglich eine Banalität, daran zu erinnern, doch sollte nicht aus den Augen gelassen werden, dass eine Gleichsetzung der Auffassungen und Ansichten von Ich-Erzähler und Autor wohl naheliegen, aber keineswegs immer restlos durchgehalten zu sein scheinen. Eine Distanzierung, ein mentaler Vorbehalt scheint als ein Wissen zweiten Grades auf, wenn der Ich-Erzähler betont, dass „ich mir doch eher die Zunge abbinde, bevor ich seine Berechtigung anerkenne: des Vorwurfs des Barbarismus.“³¹

Im Lichte dieser angeführten Aspekte – die noch um viele weitere vermehrt werden könnten und müssten – wäre Leverkühns Oratorium dann doch altmodischer, traditionsverhafteter etc., als es in der Intention des Komponisten gelegen haben mag. Hierin ganz seinem Dichter-Vater gleich, der – nicht nur in seinen musikalischen Vorlieben – der Geistes- und Ideenwelt des 19. Jahrhunderts zeitlebens verhaftet blieb. Oft will es scheinen, als hätte Mann zwar eifrig Adornos Ausführungen zu den „charakterisierenden, realisierenden Exaktheiten“ gelauscht und selbige in seinen Roman sich einzuarbeiten bemüht gezeigt, aber die Substanz seiner Ideen- und Vorstellungswelt tangierten sie ganz offenbar nur sehr peripher. Ist dies für einen Roman, der sich einer neuen Musik und ihrer dichterischen Evozierung verschrieben hat von Nachteil?

²⁹ Ebda., S. 544.

³⁰ Adorno erinnert daran, „daß seine (Wagners, Erg. d. Verf.) reifen Werke noch in ihrer reichsten orchestralen Gestalt durchwegs auf einem fast schulmäßig innegehaltenen vierstimmigen harmonischen Satz basieren. [...] Der vierstimmige harmonische Satz ist erklärbar aus dem dilettantisch-outsiderhaften Respekt vor dem regulären ‚Choral‘ der Harmonielehre“. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt a. M. 1981 (1. Auflage 1952), S. 64.

³¹ Th. Mann, *Doktor Faustus*, a. a. O., S. 545.

Letztlich doch wohl nur für jene Leser, die sehr dogmatische Begriffe von dem haben, was denn wirkliche Neue Musik im emphatischen Sinne sei und zu sein habe. Der künstlerische Rang dieses großen Musik-Romans wird hierdurch nicht infrage gestellt. Mit den Worten, mit denen Zeitblom das Oratorium charakterisieren zu können glaubt, ließe sich wohl auch eine Annäherung an die Janusköpfigkeit des *Doktor Faustus* wagen: er ist von „explodierender Altertümlichkeit“.³²

³² Ebda., S. 547.