

BIANCA CAROTENUTO

Adrian Leverkühns apokalyptisches Werk zwischen Restauration und Fortschritt. *Doktor Faustus* aus der Perspektive von Lukács und Adorno

Abstract: Ausgehend von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus – das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* aus dem Jahr 1947 wird das Thema der Apokalypse unter dem Gesichtspunkt ihrer dialektischen Zweideutigkeit, ihres janusköpfigen Charakters, behandelt. Insbesondere die beiden Musikwerke des Protagonisten des Romans, *Apocalipsis cum figuris* und *Dr. Fausti Weheklag*, an deren Konzeption der Philosoph und Musikwissenschaftler Theodor Adorno aktiv beteiligt war, spirituelle und technische Inhalte auf, die einerseits in unheimlicher Übereinstimmung mit denen des Faschismus stehen (Aufhebung der Subjektivität zugunsten des Systems, Entmenschlichung und Archaisierung der Seele, die mit avantgardistischen Experimenten einhergehen); andererseits als Versuche erscheinen, die bürgerliche Unterscheidung zwischen Kultur und Barbarei zu überwinden, sowie als Manifest einer Kunst, die sich dem Fortschritt zuwendet, ausgehend von der Vertiefung des Negativen, des Schmerzes und des Endes. Anhand der Analyse von Adorno in der *Philosophie der neuen Musik – das Werk*, dessen Lektüre Mann dazu veranlasste, ihn als „Berater“ für die Abfassung des Romans zu wählen –, sowie in *Ästhetische Theorie* und auch in *Die Tragödie der modernen Kunst* von Lukács wird versucht zu verstehen, ob Adrians Werk in die Kategorie des „Neuen“ eingeordnet werden kann, d. h. ob es Elemente enthält, die eher auf Fortschritt als auf Rückschritt, auf das „Alte“ ausgerichtet sind, in einem Schlüssel, der sich zwischen Kunst und anderem, dem *fait social*, bewegt.

1. Das Konzept des Neuen bei Adorno und seine Pole: Schönberg und Strawinsky

Bei Adorno deckt sich die Kategorie des Neuen¹ in der Kunst nicht lediglich mit der Zugehörigkeit zur Avantgarde. Sie betrifft vielmehr einen dialektischen Prozess, der das Werk selbst durchzieht, wobei Ästhetik und Soziales in einer strukturellen Spannung miteinander verflochten sind. Es handelt sich um eine interpretative Kategorie, die darauf abzielt, die Stellung von Kunst und Künstlern im Horizont der geistigen Spannungen der Epoche zu erfassen. Neue Kunst ist nur dann neu, insofern sie den Konflikt zwischen dem Autonomieanspruch der Kunst und der sozialen Realität, aus der sie hervorgeht und an der sie sich bestimmt, zur Erscheinung bringt. Die Musik ist nach Adornos Denken der bevorzugte Ort dieses Konflikts. Bereits 1932 beschreibt Adorno in dem Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*² die Musik als jenes Medium, das „heute und hier nichts anderes vermag, als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen“. Aus diesen Überlegungen entsteht dann die zwischen 1940 und 1948 verfasste *Philosophie der neuen Musik*, in der Adorno eine echte Sozialtheorie der Musik entwirft, die in der detaillierten Analyse der Musiktechnik deren „Verhältnis zur Wahrheit“³, also ihr soziales Wesen, erfasst. Dabei beschränkt er sich auf die neue Musik: Weder die mittlerweile fetischisierte Tradition noch die Massenmusik sprechen die

¹ Vgl. S. Zirden, *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, S. 88-255; P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Wallstein Verlag, Göttingen 2017, S. 79-84.

² T. W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», I, 1932, 1-2, S. 103-124.

³ Ders., *Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Suhrkamp, Berlin 2003, S. 33.

Sprache der Wahrheit, weshalb die „Überlegungen, denen es auf die Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität ankommt, einzig auf die Avantgarde verwiesen, die aus der offiziellen Kultur ausgeschlossen ist“.⁴

Innerhalb dieses kritischen Bereichs identifiziert Adorno zwei Pole: Schönberg und Strawinsky. Sie erscheinen als gegensätzliche Symptome der musikalischen Moderne, da sie in extremer Weise die beiden Tendenzen des Fortschritts und der regressiven Restauration verkörpern. Schönberg steht dabei für den radikalsten Versuch, das Neue zu realisieren, und repräsentiert somit den progressiven Pol, während Strawinsky den kontrastierenden, eher restaurativen Pol markiert. Seine Musik geht vom Subjekt aus, getragen von der Gewalt der expressionistischen Geste und ausgehend von seiner Wunde: Der „subjektive Drang und das Verlangen nach scheinloser Selbstkündigung“⁵ stoßen auf eine Welt, die ihm keine Möglichkeit zur Versöhnung bietet. Deshalb lehnt er das bürgerliche Kunstwerk ab, das die Form dieser Versöhnung darstellt: „Seine Musik dementiert den Anspruch, Allgemeines und Besonderes seien versöhnt“.⁶

Das Subjekt hält die Last dieser Spaltung jedoch nicht lange aus und verwandelt schließlich seine Freiheit in eine Methode, indem es die Zwölftonmusik entwickelt – eine objektive Struktur, die sich paradoxerweise gegen die ursprüngliche Absicht richtet. Das serielle System wird zu einer „zweiten Natur“, da es „die Musik fesselt, indem es sie befreit“⁷ und sie „nach dem Schema von Schicksal“⁸ behandelt. Hier wird deutlich, dass auch Musik, selbst die isolierte und kultivierte, an der Dialektik der Aufklärung teilhat. Die Zwölftonmusik stellt die musikalische Entfaltung derselben Dialektik dar, die den Menschen in der Geschichte vom Versuch der Selbstbefreiung durch die Idee des Fortschritts zu seiner bedingungslosen Unterwerfung unter diese Idee geführt hat. Eine Unterwerfung, die zur selbstgeschaffenen Objektivierung des Systems kapitalistischer Herrschaft und Ausbeutung geführt hat, das in seiner blinden und tyrannischen Gewalt schließlich den irrationalen Anschein des „Schicksals“ angenommen hat – ganz wie die Zwölftonmusik. Nicht der Künstler versagt, sondern die Geschichte; deshalb ist es nicht mehr möglich, der Utopie eine vollendete Form zu geben. Die „wahrhaft freien Formen“⁹ lösen sich auf, und das Neue kann nur noch als Fragment erscheinen: „akzidentell, willkürlich und im Entscheidenden antagonistisch.“¹⁰ Adorno schätzt daher den Moment, in dem Schönberg sich seiner eigenen Methode entzieht und sich der abstrakten Totalisierung der Zwölftonmusik durch einen neuen Verzicht widersetzt – „die Absage an die ästhetische Notwendigkeit; an jene Totalität, die in vollkommener Äußerlichkeit mit der Zwölftontechnik sich installiert.“¹¹ Eine Loslösung, die in den nachfolgenden Generationen nicht stattfand (Anton Webern ist bereits ein Beispiel dafür) und zu einer unvermeidlichen und fortschreitenden *Alterung*¹² der neuen Musik führte, das heißt zu einer Entleerung ihres ursprünglichen Sinns bis hin zum reinen fetischistischen Formalismus. In dieser Geste der Loslösung kehrt der Ausdruck zurück und löst die Form auf, wodurch die neue Musik zur Erkenntnis wird: Sie „nimmt den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf.“¹³

Strawinsky verkörpert hingegen die gegenteilige Bewegung: Es gibt kein Subjekt, das mit seiner eigenen Ohnmacht ringt, sondern eine Musik, die von vornherein auf das Subjekt verzich-

⁴ Ebd., S. 19–20.

⁵ Ebd., S. 61–62.

⁶ Ebd., S. 45.

⁷ Ebd., S. 69.

⁸ Ebd., S. 68.

⁹ Ebd., S. 95.

¹⁰ Ebd., S. 100.

¹¹ Ebd., S. 113–114.

¹² Ders., *Das Altern der neuen Musik*, in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1991.

¹³ Ders., *Philosophie der neuen Musik*, S. 119.

tet. Ihr Ursprung liegt nicht mehr in der Innerlichkeit, sondern in einer „organisatorischen Herrschaft“¹⁴, die „durch Stilprozeduren“¹⁵ wirkt, welche durch das „Allgemeine“¹⁶, also den Geschmack, vorgegeben sind. Die Kunst drückt nicht länger das Trauma des modernen Subjekts aus, sondern organisiert eine fiktive Gemeinschaft, die sich im Ritual des Opfers verzehrt: Die Musik repräsentiert „das antihumanistische Opfer ans Kollektiv“¹⁷. Dieses Opfer ist clownesk, parodistisch und geprägt von selbstironischer Verachtung sowie Resignation. Der Effekt ist eine falsche Versöhnung mit der Natur, die als „musikalisches Äquivalent zu Jungs ‚kollektivem Unbewußten‘“¹⁸ erscheint. Die auf diese Weise erzielte Authentizität – „erschlichen durch die Verleugnung des subjektiven Pols“¹⁹ – ist nicht harmlos: Sie lässt eine vollständig dominierte Gesellschaft erahnen, „eine blinde integrale Gesellschaft, gleichsam einer von Kastrierten oder Kopflosen“²⁰. Strawinsky beseitigt mit dem Subjekt auch die Möglichkeit der Form selbst. Seine Musik wird zu einer „eine Technik permanenter Ansätze“²¹, zu einem amorphen Material, das „ähnelte dem Zwanghaften bloßer Natur sich an“²². Ohne Subjekt gibt es keine innere Dynamik mehr; was bleibt, ist das „hohle Echo der objektiven musikalischen Sprache, die nicht seine eigene mehr ist“²³. Das durch diese Musik dargestellte Individuum erscheint psychotisch, katatonisch, als reines Spiegelbild der Entfremdung. Und selbst wenn dieser Zustand tatsächlich den Menschen, wie er heute ist, widerspiegeln würde, besteht Adorno darauf, dass diese Kunst dadurch noch nicht legitimiert wäre. Denn der objektive Geist, der von einer vollständig dominierten Gesellschaft hervorgebracht wird, ist „durchsichtig geworden als unwahr an sich“²⁴. Die Entfremdung drückt sich bei Strawinsky in kindlichem Spiel und Parodie aus: eine Umkehrung der bürgerlichen Kunst, die jedoch in ihrer ständigen Verleugnung „in der Bindung ans Heteronome“²⁵ bleibt. Indem er den Ausdruck ablehnt, eliminiert er das Drama, das die Kunst eigentlich durchlaufen sollte: „Er erspart sich die qualvolle Selbstbewegung der Sache“²⁶ und versucht, die Materialien von außen zu kontrollieren. So bleibt seine Sprache der alltäglichen Kommunikation nahe, gleichsam „wie vom Jux“²⁷. Die Verneinung des Subjekts schlägt auch hier in eine verarmte und konformistische Form um: eine als Modernität getarnte Restauration.

2. Adrian Leverkühn zwischen Fortschritt und Restauration

Im Vergleich zu den beiden Extremen der neuen Musik, die Adorno aufzeigt, erscheint Adrian Leverkühn, der Komponist und Protagonist von *Doktor Faustus*, in vielerlei Hinsicht als eine Synthese – eine Synthese jedoch, die nichts mit Kompromiss zu tun hat, sondern beide Extreme in ihrer Radikalität repräsentiert. Äußerlich erscheint Adrian als vehementer Gegner der Romantik: Wie Strawinsky und viele seiner Zeitgenossen folgt er einem Kanon des in der Musik Verbotenen und schließt alles aus, was in Form oder Inhalt auf subjektiven Ausdruck verweist. Zwischen den beiden Gegensätzen, die bereits in Kapitel VIII des Romans vorgestellt werden – der

¹⁴ Ebd., S. 127.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 128.

¹⁷ Ebd., S. 135.

¹⁸ Ebd., S. 149.

¹⁹ Ebd., S. 147.

²⁰ Ebd., S. 148.

²¹ Ebd., S. 152.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 167.

²⁴ Ebd., S. 196.

²⁵ Ebd., S. 171.

²⁶ Ebd., S. 195.

²⁷ Ebd.

„harmonischen Subjektivität“²⁸ und der „polyphonen Objektivität“ –, neigt Adrian eindeutig zum zweiten. Mehr noch: Sein Ziel besteht darin, zu archaischen Formen der Polyphonie zurückzukehren, über den bereits „harmonischen“ Bach hinauszugehen, hin zu einer absoluten Objektivität, in der kein Platz mehr für das Subjekt bleibt. Seine Musik wird daher als barbarisch und seelenlos bezeichnet. Alle Kompositionen Adrians zeichnen sich zudem durch die Parodie traditioneller Musik aus – ein Element, das unter anderem sein sarkastisches Wesen widerspiegelt, das zu einer beinahe verächtlichen Form des Lachens neigt²⁹. Diese Verachtung richtet sich vor allem gegen den bürgerlichen Humanismus, den der Erzähler der Geschichte, Serenus Zeitblom, verkörpert. Adrians erklärtes Ziel, das bereits in den ersten Kapiteln deutlich wird, besteht darin, das „warme“ Element der Musik – ihre „Kuhwärme“³⁰, ein Ausdruck, den er von Schönberg übernimmt – durch die formale Strenge des Gesetzes auszumerzen. Es ist die „asketische Abkühlung“, die Adrians klösterliches und einsames Dasein kennzeichnet, in dem selbst die erotische Beziehung zur Prostituierten und Schmetterlingsdame *Hetaera* Esmeralda einen „spirituellen“ und asketischen Zweck erhält: den Pakt mit dem Teufel durch die Krankheit – eine Neurosyphilis – zu besiegeln, um vierundzwanzig Jahre Genialität zu erlangen und die Mauer der stagnierenden Unproduktivität der Zeit zu durchbrechen. Es ist das „Neue“, das absolut Neue, das Adrian zu verwirklichen sucht – jedoch nicht in fragmentarischer Form: Er strebt nach einem starren, geschlossenen System von Regeln, nach Konventionen. Und er findet es, indem er in der Romanfiktion genau jene dodekaphonische Kompositionsmethode Schönbergs erfindet, was dessen Zorn hervorruft und Thomas Mann dazu zwingt, eine kurze Anmerkung beizufügen, in der er das geistige Eigentum klarstellt³¹. Nicht zufällig wählt Mann Adorno als musikalischen Berater, nachdem er dessen erstes Kapitel über Schönberg und den Fortschritt der Philosophie der modernen Musik gelesen hat, das für den Schriftsteller eine wesentliche Inspirationsquelle darstellte – wie er selbst in einem Zitat bestätigt, das aus der endgültigen Fassung der *Entstehung des Doktor Faustus* (Kapitel V) gestrichen und später im Anhang zu den Tagebüchern von 1946–1948 eingefügt wurde:

Die Darstellung der Reihen-Musik und ihre in Dialog aufgelöste Kritik, wie das XXII. Faustus-Kapitel sie bietet, gründet sich ganz und gar auf Adorno'sche Analysen. Mehr noch, vieles von dem, was Leverkühn später vom eiskalten Teufel über die bis zur Unmöglichkeit problematische Rolle der Kunst – der Musik im Besonderen – in unserer Gesellschaft sich anhören muß, ist nichts als diskursive Einschmelzung von Gedanken jener Schrift. Adrian hört es, weil er weiß, und ebenso ließ ich mir von außen sagen, was ich wußte, ließ mir helfen durch einen anderen – von mir selbst. Der >andere< hatte nicht wenig Spaß daran. >Ich bin bekanntlich der Teufel<, sagte er, als er mit dem Kapitel bekannt geworden war.³²

Es war sogar mehr als eine Inspirationsquelle: Adorno verdeutlichte Mann, was dieser bereits intuitiv geahnt hatte. In gewisser Weise liegt eine Übereinstimmung der Gedanken vor. Der Teu-

²⁸ T. Mann, *Doctor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Fischer, Frankfurt am Main 2013, S. 70. Für die beiden Pole verbindet Wendell Kretzschmar, Organist und Klavierlehrer Adrians sowie Referent des VIII. Kapitels, Beethoven mit der „harmonischen Subjektivität“ und Bach mit der „polyphonen Objektivität“. Aufschlussreich ist zudem die weitere historische Zuordnung, wonach die harmonische Subjektivität die „Epochen der Kultur“ geprägt habe, in denen die Kunst emanzipiert war, während die polyphone Objektivität für die „Epochen des Kultes“ stehe, in denen sie an die Religion gebunden war. Ebd., S. 80–81.

²⁹ Adrian gesteht seinem Klavierlehrer Wendell Kretzschmar beinahe verzweifelt seinen Zustand: „Lieber Freund, warum muß ich lachen? Kann man mit mehr Genie das Hergebrachte benutzen, die Kniffe weihen? Kann man mit gewiegerem Gefühl das Schöne erzielen? [...]. Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muß es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konventionen der Kunst *heute nur noch zur Parodie taugten?*“. Ebd., S. 180–181.

³⁰ Vgl. ebd., S. 96.

³¹ Vgl. A. Daub, *California Haunting: Mann, Schoenberg, Faustus*, in E. Randol Schoenberg (ed.), *The Doctor Faustus Dossier. Arnold Schoenberg, Thomas Mann and their contemporaries. 1930–1951*, University of California Press, Oakland, 2018, S. 1–27.

³² T. Mann, *Tagebücher 1946–1948*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003, S. 949.

fel, der Adrian mit „du“ anspricht – und was für den sonst so zurückhaltenden Adrian äußerst ungewöhnlich ist: Er erwidert dies –, beschreibt dem Protagonisten analytisch die problematische Rolle der Musik, die dieser aus eigener Erfahrung kennt. Ebenso vermittelt Adorno Mann ein präzises Bild vom „Begriff“ der modernsten Musik³³ und von der verzweifelten Lage der Kunst – also von seiner eigenen Situation als Künstler. Der außergewöhnliche Fall dieser intensiven Zusammenarbeit rückt die Frage nach der Stellung von Adrians Kunst in ein noch komplexeres Licht: Es geht nämlich auch darum zu verstehen, in welchem Ausmaß nicht nur Adornos Denken, sondern auch sein konkretes Handeln den Roman geprägt hat. Die letzten beiden Werke Adrians entstehen nämlich auch dank der intensiven Mitwirkung Adornos: Der Philosoph verfasst eigens für den Roman Musikbeschreibungen, wobei er sich an die allgemeinen Vorgaben des Schriftstellers hält. In einem Brief vom 30. Dezember 1945 gibt Mann seinem Berater weitere Hinweise und führt ihn in die Komplexität des Romans ein, indem er ihm technische Fragen stellt, die sich speziell auf das erste der beiden Werke beziehen – die *Apocalipsis cum figuris*, ein auf den fünfzehn Holzschnitten Dürers und dem Text der Offenbarung des Johannes basierendes Werk. Mann fragt seinen Berater, wie er ein Werk komponieren würde, das das Ergebnis eines Pakts mit dem Teufel ist („wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären“³⁴). Er hatte bereits „etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes im Sinn, das zugleich streng gebunden und kriminell wirkte, oft spöttisch gegenüber der Kunst, aber auch etwas, das auf das Primitive und Elementare verwies [...]“³⁵. Die Motive des Werks sind in diesem kurzen Briefauszug bereits vollständig enthalten, der zugleich die Grundlage für ein bevorstehendes Treffen der beiden bildet, auf das am Ende des Briefes vom 30. Dezember 1945 verwiesen wird. Später erhält Mann Adornos „Anregungen und Vorschläge“, der „vollkommen vertraut mit den Absichten des Ganzen und dieses besonderen Stückes war und mit seinen Vorschlägen genau auf das Wesentliche zielte: das Werk sowohl dem Vorwurf des blutigen Barbarismus als auch dem des blutlosen Intellektualismus auszusetzen.“³⁶ Barbarei und Intellektualismus sind übrigens dieselben Eigenschaften, die Mann den Reden der Mitglieder des protofaschistischen Kridwiss-Kreises zuschreibt, in einer symbolischen Verflechtung – die umso deutlicher wird, wenn man bedenkt, dass das Kapitel, in dem die Apokalipsis beschrieben wird, das einzige ist, das in mehrere Teile gegliedert ist und dessen erster Teil genau den oben genannten Reden gewidmet ist –, ausgedrückt durch die besorgten Überlegungen des Erzählers Zeitblom. Letzterer erkennt die beunruhigende intellektuelle Vertrautheit zwischen der Kritik an den lebenswichtigen Werten der Tradition – deren Hauptstreitpunkt das Konzept des Individuums war die subjektivistische und psychologische Sichtweise³⁷ – und der barbarisch-archaischen Komponente dieser Diskurse, die von den Mitgliedern des Kreises mit klarster Intelligenz und feinstem Scharfsinn vorangetrieben wurde, sowie die Verbindung zwischen Barbarei und Intellektualismus, Archaismus und Technik, die Adrian selbst in der *Apokalipsis* widerspiegelt. Die Wiederaufnahme einer radikal primitiven Polyphonie, die noch vor der harmonischen Polyphonie Bachs liegt, verbunden mit den technischen Mitteln der seriellen Zwölftontechnik, schafft eine Atmosphäre „schamanischer und magischer“ Religiosität, die auf einen „vorkulturellen und barbarischen“³⁸ Zustand des Kultus zurückgeht.

³³ Th. W. Adorno, T. Mann, *Briefwechsel 1943–1955*, S. 21.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ T. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, in *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt am Main 1967, S. 785.

³⁷ Bei der Darstellung der Persönlichkeiten, aus denen sich der Kreis zusammensetzt – Egon Unruhe, Georg Vogler, Daniel Zur Höhe und der symbolträchtigste von allen, Chaim Breisacher – sowie der Inhalte ihrer Reden gibt es ein einziges wiederkehrendes Motiv: das der „konservativen Revolution“. Vgl. Maye H., *Paradoxien der Konservativen Revolution. Das Dämonische der Kultur bei Thomas Mann und Oswald Spengler*, in *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*, S. 291–310; S. Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1993.

³⁸ Ders., *Doktor Faustus*, S. 495.

Bis zu diesem Punkt deuten sowohl Adornos Kommentare als auch Manns Überlegungen zum apokalyptischen Werk auf eine Übereinstimmung mit der Kritik des Philosophen an Strawinskys regressiver Kunst hin. Allerdings enthält dieses „barbarische“ und gnadenlos entweihende Werk, dessen teilweise Übereinstimmung mit den finstersten spirituellen Tendenzen der damaligen Zeit unbestreitbar ist, auch Elemente, die eben diese Tendenzen zu überwinden vermögen. Sie stellt den Höhepunkt der parodistischen und respektlosen Phase von Leverkühns Werk dar: In der Orgie höllischen Gelächters, gefolgt vom technischen Gegenstück des Engelschors, gelingt es der Subjektivität endlich, aus dem Inneren des dodekaphonischen Käfigs wieder aufzutauchen. Der scheinbare Verzicht auf das expressive, subjektive Element, auf die „Seele“, wird in Wahrheit durch das verraten, was Serenus Zeitblom als Sehnsucht, eine „Bitte um Seele“³⁹, interpretiert – eine Sehnsucht, die tatsächlich einige Momente der *Apocalipsis* prägt und ihren endgültigen Ausdruck in Adrians letztem Werk, der *Dr. Fausti Weheklag*, findet, an dem der Musikwissenschaftler ebenfalls maßgeblich beteiligt war. Auch in diesem Fall beschränkte sich Adornos Beitrag nicht auf technisch-musikalische Anregungen, sondern ging deutlich darüber hinaus, wie besonders Kapitel XLVI über den *Weheklag* erkennen lässt. Mann las es Adorno nach seiner Fertigstellung in einer privaten Sitzung im Haus des Schriftstellers vor. Während der Philosoph an der Musik nichts auszusetzen hatte,

zeigte sich aber grämlich des Schlusses wegen, der letzten vierzig Zeilen, in denen es nach all der Finsternis um die Hoffnung, die Gnade geht und die nicht dastanden, wie sie jetzt da stehen, sondern einfach mißraten waren. Ich war zu optimistisch, zu gutmütig und direkt gewesen, hatte zu viel Licht angezündet, den Trost zu dick aufgetragen. Die Bedenken, die mein Kritiker dagegen erhob, mußte ich als nur zu berechtigt anerkennen.⁴⁰

Adorno schenkte Mann sogar Walter Benjamins Werk *Ursprung des deutschen Trauerspiels*⁴¹, das den Philosophen selbst stark beeinflusst hatte, um ihm dabei zu helfen, den optimistischen Ton jener Passagen abzuschwächen, die eine zukünftige Versöhnung im Werk andeuten – eine Maßnahme, die Adorno völlig unangemessen erschien. Er bestand darauf, dass „das Neue“ in Leverkühns Werk, das „unversöhnliche Bild der Wirklichkeit“, deutlicher zum Vorschein kommen müsse. Adornos Version dieser Episode ist noch aufschlussreicher:

Nachdem es mir gelungen war, dem Dichter abzuhandeln, daß wenigstens Leverkühn, wenn er schon wahn-sinnig wird, das Faust-Oratorium zu Ende schreiben darf – bei Mann war es ursprünglich als Fragment geplant –, stellte sich die Frage nach dem Schluß, dem instrumentalen Nachspiel, in das unmerklich der Chorsatz übergeht. Wir hatten sie lange erwogen; eines schönen Nachmittags las mir der Dichter den Text vor. Ich rebellierte wohl ein wenig ungebührlich. Gegenüber der Gesamtanlage von Doktor Fausti Weheklag nicht nur sondern des ganzen Romans fand ich die höchst belasteten Seiten zu positiv, zu ungebrochen theologisch. Ihnen schien abzugehen, was in der entscheidenden Passage gefordert war, die Gewalt bestimmter Negation als der einzig erlaubten Chiffre des Anderen.⁴²

³⁹ Ebd., S. 501.

⁴⁰ Ders., *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 830.

⁴¹ Adornos Geschenk wird in Manns Tagebucheintrag vom 4. Juni 1946 erwähnt: „Zum Tee bei Adorno. Musikalisches mit ihm. Buchgeschenk: Deutsches Trauerspiel von Benjamin.“ (T. Mann, *Tagebücher 1946–1948*, S. 7). Auch das Zitat aus dem Tagebuch vom 5. April 1947 scheint auf Benjamins Unterscheidung zwischen „Symbol“ und „Allegorie“ anzuspielen, wenn er feststellt, dass der Roman „mehr allegorisch als symbolisch“ geworden sei (ebd., S. 112). Hier gibt Mann das Urteil wieder, das Adorno nach der Überarbeitung von Kapitel XLVI über den Roman abgegeben hatte. Für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Einfluss von Benjamins Denken auf die Entstehung dieses Kapitels sei verwiesen auf H. Wißkirchen, *Die Ästhetische Bewältigung des Faschismus im Doktor Faustus*, in Ders., *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“*, Francke Verlag, Bern 1986, S. 160–195; A. Cecchi, „Teologie negative“ nel *Doktor Faustus: la costellazione Adorno-Kierkegaard-Benjamin*, «Religione e società», 44 (2002), S. 42–59; sowie auf E. Bahr, *Evil Germany vs. Good Germany. Thomas Mann's Doctor Faustus*, in Ders., *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, University of California Press, Berkeley 2007, S. 242–264.

⁴² T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, GS, XI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 315.

Es ist die Transzendenz des Negativen, die moralische Erhabenheit der Ablehnung der Erlösung und das melancholische Versinken in der Schrecklichkeit und Dunkelheit der Schuld, die eine dialektische Umkehrung bewirken. So formulierte Mann seine Schlusszeilen, wie wir sie kennen, in denen der Klang der Trauer seine Bedeutung verändert und zu „Licht in der Nacht“ wird:

Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. 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 Cello, das letzte 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.⁴³

Diese Schlusszeilen des Faust-Oratoriums und die oben genannten Worte Adornos ordnen Adrians beiden letzten Werke in die Dimension des „Neuen“, des Fortschritts im Schönbergs Sinne ein. Dies gilt umso mehr, wenn man Kapitel XXII des Romans berücksichtigt, in dem Adrian – größtenteils unter Berufung auf Adorno – auf Subjektivität und Freiheit zurückkommt. Nachdem er Serenus die subjektivistische Entwicklung der Kunst in der Moderne und ihre daraus resultierende kreative Sterilität beschrieben hat – ein Zustand, in dem er sich selbst befindet und der ihn zwingt, auf den dämonischen Pakt zurückzugreifen –, erklärt Adrian:

Aber Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt immer zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System – erfüllt sich darin, das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein. [...] Organisation ist alles. Ohne sie gibt es überhaupt nichts, am wenigstens Kunst. Und nun war es die ästhetische Subjektivität, die sich der Aufgabe annahm; sie machte sich anheischig, das Werk aus sich heraus, in Freiheit, zu organisieren.⁴⁴

Dieser Abschnitt paraphrasiert im Wesentlichen Adornos Beschreibung der Offenbarung des Expressionismus bei Schönberg als „Objektivität“ bzw. „Sachlichkeit“: Das im Expressionismus isolierte Subjekt, das den Anspruch erhebt, absolut präzise zu sein, erweist sich als „nicht absolut“ und zeigt sich daher, im Bewusstsein seiner eigenen Unzulänglichkeit, bereit, sich dem Stärkeren zu unterwerfen und so den „Umschlag in Unfreiheit“ zu begünstigen. Dadurch tritt in der Zwölftonmusik erneut der Widerspruch zwischen Ausdruck und Konvention, zwischen Subjekt und Objekt zutage. In der Darstellung dieses Gegensatzes und im Versuch, ihn zugunsten des Ausdrucks zu überwinden, liegt der progressive Charakter von Schönbergs Musik – und von Adrians Musik. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet Beethoven, der Vertreter der „harmonischen Subjektivität“, jene „ästhetische Subjektivität“ verkörpert, die in der Vergangenheit die Aufgabe der Organisation übernommen hatte und an deren Vorbild Adrian sich nun orientieren will. Tatsächlich kreist das Werk des Komponisten um die Bedingungen der Subjektivität selbst: vom Bewusstsein seines Zustands fruchtloser Entfremdung, der ihn zur Verneinung und zur Parodie der falschen Versöhnung des bürgerlichen Kunstwerks und seiner technischen Kunstgriffe treibt, bis hin zur konsequenten, schmerzhaften und radikalen endgültigen Absage an die Möglichkeit einer Versöhnung in der Moderne – einer Moderne, in der einzig die Vertiefung des Negativen im Kontrast dazu noch einen Hauch von Utopie erkennen lässt.

Der *Weheklag* ist programmatisch negativ konzipiert, als Gegenstück zu Beethovens *Neunte Symphonie*, die in einer Zeit entstand, in der die Menschheit sich selbst feierte und optimistisch in die Zukunft blickte. Es ist kein Zufall, dass Adrian sie nach dem Tod seines geliebten Neffen Echo konzipierte, einer Art göttlichem Kind, dessen Züge durch eine zerebrospinale Meningitis teuflisch entstellt und verdorben wurden. Das XLVI. Kapitel beginnt bezeichnenderweise mit

⁴³ T. Mann, *Doctor Faustus*, S. 648.

⁴⁴ Ebd., S. 255–256.

den letzten Zeilen der deutschen historischen Katastrophe: Der 25. April 1945 ist der Tag, an dem Serenus Zeitblom – in einer programmatisch doppelten Zeitebene (eigentlich einer dreifachen, berücksichtigt man die nur wenig später liegende Zeit des tatsächlichen Autors) – schreibt und einen rückblickenden Zusammenhang zwischen Adrians fiktiver Geschichte und den historischen Ereignissen herstellt. Nach der Schilderung des Niedergangs, in dem sich das besiegte Deutschland befindet (nicht zuletzt der Parade, zu der General Patton die Zivilbevölkerung Weimars vor die Krematorien von Buchenwald führen ließ), fragt sich Serenus, ob „es bloße Hypochondrie sei, sich zu sagen, daß alles Deutschtum, auch der deutsche Geist, der deutsche Gedanke, das deutsche Wort von dieser entehrenden Bloßstellung mitbetroffen und in tiefe Fragwürdigkeit gestürzt worden ist“⁴⁵. An diese große und erschreckende Frage anschließend beschreibt Serenus Adrians „letztes und, etwas geschichtlich, Letztes und Äußerstes in der Tat“⁴⁶, sein extremstes Werk, das einzige, das imstande ist, die Epoche in ihrer ganzen Tragik zum Ausdruck zu bringen, „[...] die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist“⁴⁷.

Durch die noch radikalere Vertiefung der Negativität der Klage über den Verlust der Welt und Gottes, durch die edle und verzweifelte Absage an jeden Gedanken an Erlösung, gewinnt Adrians Kunst in der Architektur des Romans ihr Moment subjektiver Ausdruckskraft zurück – und zwar gerade innerhalb der extremsten seriellen Konvention, in der jede Note an eine vorgegebene Struktur gefesselt ist. Hier kehrt Mann die Negativität ins Positive, indem er sich auf die Ausdruckskraft der Klage beruft, die es ermöglicht, die künstlerische Sackgasse zu überwinden und zu „durchbrechen“, in die Adrian mit der Zwölftonmusik geraten war, verursacht durch den Verlust des Ausdrucks zugunsten von Konvention und Regelwerk. Aus einer „Formveranstaltung von letzter Rigorosität“⁴⁸, in der es wirklich keine freie Note mehr gibt, weil nichts mehr vom Thema abweicht, entsteht dank der Perfektion der Form die Befreiung der Musik, in der sich die Subjektivität auf „rein expressive“ Weise absolut ausdrücken kann. In dieser reinen Negativität taucht wie ein kurzes Echo ein Funken Hoffnung auf.

Die Apokalypse der bürgerlichen Welt offenbart sich so in ihrer doppelten Gestalt: als Katastrophe und als nur angedeutete Offenbarung, als flüchtiger Hinweis auf die Utopie.

3. Der Verlust der ‚großen Welt‘ und die Tragödie der modernen Kunst

Dass Adrian Leverkühn die ultra-subjektivistische Perspektive vertritt und nicht vielmehr die eines restaurativen Neo-Objektivismus à la Strawinsky, der lediglich oberflächlich anti-individualistisch ist, hat historische und kulturelle Wurzeln, die mit der Rückentwicklung Deutschlands im 20. Jahrhundert zusammenhängen. Es ist kein Zufall, dass Mann dies selbst ausführlich in seinem Essay *Deutschland und die Deutschen* aus dem Jahr 1945 diskutiert, der als regelrechter Anhang zu *Doktor Faustus* betrachtet werden kann. Mann beschreibt die Eigenschaften jener spirituellen Entität, die das Wesen Deutschlands am besten repräsentiert: die Innerlichkeit. Eine musikalische, dämonische und tiefgründige Entität, die sich nach innen entfalten konnte, weil sie historisch und materiell „durch Macht geschützt“ war: Bezeichnenderweise geht dem Begriff der Innerlichkeit das Attribut „machtgeschützt“ voraus. Ihre Existenzbedingungen und ihre Entwicklung wurden durch „den Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements menschlicher Energie und der völligen Prävalenz des ersten vor dem zweiten“⁴⁹ bestimmt: also durch eine scheinbare Freiheit vom soziopolitischen Ele-

⁴⁵ T. Mann, *Doctor Faustus*, S. 635.

⁴⁶ Ebd., S. 637.

⁴⁷ Ebd., S. 640.

⁴⁸ Ebd., S. 643.

⁴⁹ Ders., *Deutschland und die Deutschen*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1992, S. 15.

ment, ein Desinteresse, das sich als Akzeptanz der vorgegebenen Macht darstellt (was wiederum Manns Konservativismus in den *Betrachtungen*-Jahren erklärt). Unter diesen Bedingungen wird es möglich, die Reinheit des spekulativen Elements dadurch zu bewahren, dass man es nicht durch Handeln „kompromittiert“. Das Konzept der Freiheit ist abstrakt und unkörperlich, es hat keine revolutionäre Konnotation im praktischen Sinne, sondern richtet sich ausschließlich auf die spirituelle Entfaltung der intellektuellen Energien, auf jene existenzielle Tiefe, die in diesem dichotomischen System das Engagement für politische Kämpfe um Gleichheit und Freiheit von der Macht eindeutig ausschließt. Aber noch schlimmer ist, dass diese Freiheit, da sie sich nur im Schatten der Macht entfaltet, unweigerlich eine defensive Haltung gegenüber eben jener Macht einnimmt – einer Macht, die sich in historischen Situationen als echte Gewalt manifestieren kann. Abstrakte Freiheit und Nationalismus verschmelzen daher zu einer Einheit: Deutschland, die machtgeschützte Innerlichkeit. Es ist die Freiheit, das zu sein, was man ist; die Verteidigung des „Rechts, deutsch zu sein, nur deutsch und nichts anderes“⁵⁰, ein „protestierender Begriff selbstzentrierter Abwehr gegen alles, was den völkischen Egoismus bedingen und einschränken könnte“⁵¹, das daher, da es jeglicher Selbstkritik entbehrt, sein Handeln ausschließlich nach außen richtet. Es wäre diese „unglückliche“ Auffassung von Freiheit, die zu der paradoxen Selbstdefinition der nationalsozialistischen Partei als „deutsche Freiheitsbewegung“ geführt hätte: nach innen Unterwürfigkeit und fehlende zivile Verantwortung, nach außen „defensive“ Aggressivität – „militanter Knechtsinn“⁵². Dieser katastrophische Spaltungsprozess erreichte nach 1848 mit dem endgültigen Scheitern der demokratischen Revolutionen und dem Verlust der „großen Welt“ durch bürgerliche Künstler und Intellektuelle seine abschließende Form. Für György Lukács stellt *Doktor Faustus* „einen Epilog zur kulturellen Entwicklung, zur politisch-sozialen Fehlentwicklung Deutschlands“⁵³ nach 1848 dar und unterscheidet sich aus diesem Grund von der noch utopischen Dimension der Goethe-Version. Adrian ist ein Faust, der sein Arbeitszimmer, die „kleine Welt“ seiner isolierten Subjektivität, niemals verlassen wird; selbst der Teufel besitzt nicht mehr die objektive Konsistenz Mephistopheles'. Er wird im 25. Kapitel fast wie eine Schöpfung von Adrians krankhafter Einbildung dargestellt, weshalb der Komponist oft an seiner Existenz zweifelt. So verkörpert Adrian mit seiner „Innerlichkeit“ voll und ganz die Quintessenz der „Welt“ der deutschen Spiritualität. Eine Welt, eine Struktur der Spiritualität, die sich zwar in ihrer Reinheit in Deutschland manifestiert, aber auf internationaler Ebene die Kultur der herrschenden Klassen der gesamten imperialistischen Periode betrifft. Die abstrakte Universalität der Ideen von Freiheit und die Leere ihrer scheinbar demokratischen institutionellen Formen belegen die inhärente Antidemokratie dieser Kultur. So verschwindet die „große Welt“, und ihr Verschwinden führt zu Gleichgültigkeit, Snobismus und der Illusion der Unabhängigkeit des Komponisten Adrian gegenüber der sozialen Basis seiner kulturellen Einflüsse. Adrians Sichtweise auf die historische Welt ist in der Tat vollständig von seinen Überlegungen zur Kunst und zum sterilen Zustand der Musik im 20. Jahrhundert geprägt, einer Epoche, in der alle Formen der Tradition ihre Sättigungsgrenze erreicht hatten. Die tatsächlichen Widersprüche manifestieren sich in den technischen Zwängen, die den eigentlichen Kern seines Werks ausmachen. Es ist diese Verschllossenheit, die ihn gegenüber dem Verfall und der Verrohung der Zeit völlig unvorbereitet lässt und ihn dazu veranlasst, „alle Motive der barbarischen Entmenschlichung“ des Faschismus „als Aufbauelement in seinem Werk aufzunehmen, ja, sein Werk, gerade in seinem entscheidend künstlerischen Wesen, darauf zu fundieren“.⁵⁴ Indem er sie jedoch aufnimmt, durchlebt er sie radikal und tragisch. Adrians Werke sind keine oberflächlichen oder selbstgefäl-

⁵⁰ Ebd., S. 22.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 23.

⁵³ G. Lukács, Die Tragödie der modernen Kunst, in Ders., *Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*, Rowohlt, Hamburg 1967, S. 249.

⁵⁴ Ebd., S. 275–276.

ligen Siegesfanfaren, sondern Werke des Endes, apokalyptische Werke, streng und ohne „Schönheit“. Lukács betont in der Tat die Tragik des Ausgangs von Thomas Manns Faust: Aus diesem Grund „erhebt sich die Gestalt Adrian Leverkühns einsam und doch repräsentativ aus dem geschwätzigen Chor der heutigen Dekadenz“.⁵⁵ Die radikale Ernsthaftigkeit, die Askese seiner Kunst, die sich aus jedem menschlichen, warmen Impuls nährt, der durch das Wirken des Teufels, dem er sich geopfert hat, im Keim erstickt wird, führt ihn zu einem Extrem, das zugleich das tragische Ende jener gespaltenen spirituellen Form besiegelt, deren letzter Vertreter er ist. Adrians Sehnsucht nach Ordnung und Synthese hat in der Tat kein „reales Fundament im Volksleben, in der gesellschaftlichen Welt“, sondern ist vielmehr eine Tendenz, die „aus derselben Subjektivität heraus stammt, die die Zersetzung schafft – und eben darum als ebenfalls indirekt zersetzende Tendenz, eben darum sich selbst auflösend, auftritt“.⁵⁶

Es ist dieselbe Radikalität wie in Schönbergs neuer Musik, die mit dem sozialen Charakter der Einsamkeit kollidierte, indem sie diese bis zum Äußersten akzeptierte und den Weg zum Volk, zur „großen Welt“ und zu ihren sozialen Produktionsverhältnissen ignorierte. Eine Einsamkeit, die in der sozialen Realität fest verankert ist, eine reale Subjektivität, die in ihren Werken präsent ist. Eine Einsamkeit, die sich nicht mehr selbst genügt und sich an das selbst geschaffene System wenden will, das sie jedoch verschlingt und von dem sie sich schließlich durch Klage zu befreien versucht – Ausdruck der Angst vor der Einsamkeit, die im Protest im abstrakten System fortbesteht. Die tragische Essenz von Adrians letzten Werken ergibt sich aus ihrem kritischen Charakter, und die Apokalypse, die sie darstellen, ist Ausdruck eines Abschieds, einer Abfindung. Die Kunst wird zu Wissen; sie erhält einen gnoseologischen Charakter, indem sie sich als Anklägerin gegenüber der falschen Versöhnung positioniert – auch auf Kosten der Kunst selbst. Lukács beschreibt Adrian und seinen Teufel als „Kritiker und Philosophen ihrer Zeit“, das heißt als „die ganze bürgerliche Kultur des Imperialismus“.⁵⁷

Seine Haltung gegenüber den Avantgarden, zu denen Adrian gehört, ist jedoch bekannt: Beeinflusst von seiner Faszination für die realistischen Vorbilder des 19. Jahrhunderts verurteilte er die Avantgarde-Autoren scharf, denen er vorwarf, durch Fragmentierung und Allegorie die Einheit des „Typischen“ gebrochen zu haben, die für das große realistische Werk charakteristisch ist. Eine Verleumdung der Realität – einer Realität, die die wahre Kunst getreu und unverfälscht widerspiegeln musste. Thomas Mann, der zusammen mit Goethe noch der Tradition des bürgerlichen Realismus angehörte, war ein Vorbild in einer von abstraktem Subjektivismus geprägten Moderne. Adrian Leverkühn ist also ebenfalls als avantgardistischer Mensch und Künstler verdammt, als „Typ“, der das Spiegelbild einer dekadenten Welt in sich trägt – nämlich der oben beschriebenen Welt des bürgerlichen Individualismus der imperialistischen Zeit, die bereit ist, sich in die Hände des Totalitarismus zu begeben. In diesem Sinne ist sein Werk dämonisch. Lukács betont, dass Adrians Verbindung zur Tragödie Deutschlands und „der heute lebenden Menschheit bürgerlicher Lebensform“, im Roman, bis hin zu seiner kompositorischen Struktur, das Element „Bewußtwerdens, des Selbstbewußtwerdens“⁵⁸ annimmt; diese Einschätzung erweitert er jedoch nicht auf das Werk des Komponisten. Vielmehr sind es gerade die Stellen im Roman, an denen Adrian sein Werk, das Ergebnis eines teuflischen Pakts, verurteilt, die für Lukács die Überwindung des dämonischen Prinzips bestimmen – wie etwa während des scheinbar wahnsinnigen Geständnisses am Ende des Kapitels XLVII, das er vor Freunden und Bekannten ablegt, kurz bevor er dem Wahnsinn verfällt. Adrians Kunst entsteht und entwickelt sich jedoch im Gegensatz zum integrativen Prinzip des Realismus: Sie ist gewaltsam expressionistisch und strebt nach der absoluten Ausdruckskraft der Subjektivität, eingebettet in ihre historische Zeit.

⁵⁵ Ebd., S. 255.

⁵⁶ Ebd., S. 256.

⁵⁷ Ebd., S. 261.

⁵⁸ Ebd., S. 262.

Sie bricht mit jedem Prinzip der Integration und macht diesen Bruch zur fast heiligen Säule ihres stolzen Asketismus und ihrer Kunst. Die Ablehnung der Erlösung als Verzicht auf die Versuchung sowie die Spiegelung von Hölle und Paradies in der *Apocalypsis cum figuris* zeigen in Wirklichkeit eine totale Dekonstruktion der Werte der bürgerlichen Tradition, die sich in den symbolischen religiösen Bildern Gottes und der Idee der Erlösung verdichten. Die kurz nach dem schrecklichen Tod seines engelhaften Enkels erklärte Absicht ist es, das Gute und Edle, das Menschliche, repräsentiert durch die Pracht der *Neunten*, „zurücknehmen“⁵⁹: Denn in der Realität finden Güte und Edelmut keinen Lebensraum mehr, nur die dämonische Verzerrung bleibt. In einer solchen Realität ist die Hoffnung auf Erlösung nicht erlaubt, und die Ablehnung der Erlösung nimmt die Züge eines heroischen und gerechten Verzichts an. Dass gerade die Klage das für diese Zeit passende Ausdrucksmittel ist, hängt mit dem Bewusstsein zusammen, dass die Freiheit des künstlerischen Spiels, die nicht mehr akzeptabel ist, historisch gesehen der „einzigen noch zulässigen Sache“ Platz gemacht hat, nämlich „dem authentischen und nicht manierten Ausdruck, dem natürlichen und nicht verklärten Ausdruck des Schmerzes in seinem realen Moment. Die Ohnmacht und das Elend dieses Schmerzes sind so weit gewachsen, dass kein Spiel mit seinem Erscheinungsbild mehr möglich ist“. Dies sind die Worte des Teufels mit der „hornumrandeten Brille“⁶⁰, dem die Dialektik zwischen Ausdruck und Konvention, die Notwendigkeit der Überwindung des abgeschlossenen, versöhnenden Kunstwerks, das eine abstrakte Universalität und Unabhängigkeit darstellt, sowie die Kritik am Ornament besonders am Herzen liegen. Wie Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* bekräftigt, kann sich Utopie, der Adel des Geistes, der in die Zukunft blickt, in der neuen Kunst nur allegorisch manifestieren – als Fragment, als Schimmer durch das Negative des Schmerzes, in einer Kunst, die das *fait social* in sich aufnimmt und sich seiner annimmt, indem sie in ihrer inneren Dialektik zwischen identitärer Autonomie und Nicht-Identischem (der Alterität) spirituell darauf reagiert.

So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unausprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst. Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie – daß die Erde, nach dem Stand der Produktivkräfte, jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein könnte – auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint.⁶¹

Bibliographie

Primärliteratur (Thomas Mann)

Adorno, T. W. / Mann: T.: *Briefwechsel 1943–1955*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Mann, Thomas: *Doctor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer 2013.

Ders.: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. In: *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer 1967.

Ders.: *Tagebücher 1940–1943*. Frankfurt am Main: Fischer 2003

Ders.: *Tagebücher 1946–1948*. Frankfurt am Main: Fischer 2003.

Ders.: *Deutschland und die Deutschen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992.

Thomas Mann / Erich von Kahler: *Briefwechsel 1931–1955*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag 1993.

⁵⁹ T. Mann, *Doktor Faustus*, S. 631.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 319.

⁶¹ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, S. 45.

Primärliteratur (Theodor W. Adorno)

Adorno, Theodor W.: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 1 (1932), H. 1–2, S. 103–124.

Ders.: *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12. Berlin: Suhrkamp 2003.

Ders.: *Das Altern der neuen Musik*. In: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.

Ders.: *Noten zur Literatur*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Ders.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Sekundärliteratur

Bahr, Ehrhard: *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*. Berkeley: University of California Press 2007.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Breuer, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2017.

Cecchi, Andrea: „‘Teologie negative’ nel Doktor Faustus: la costellazione Adorno–Kierkegaard–Benjamin“. In: *Religione e società*, 44 (2002), S. 42–59.

Daub, Adrian: *California Haunting: Mann, Schoenberg, Faustus*. In: E. Randol Schoenberg (Hg.): *The Doctor Faustus Dossier. Arnold Schoenberg, Thomas Mann and their contemporaries. 1930–1951*. Oakland: University of California Press 2018, S. 1–27.

Dierks Manfred: *Die Figur des Dr. Unruhe im Kridwiss-Kreis und die „neue Wissenschaft“ nach dem Kriege*, in *Thomas Manns "Doktor Faustus" - Neue Ansichten, neue Einsichten*, hrsg. von Heinrich Detering, Friedhelm Marx und Thomas Sprecher. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2013, S. 133-151.

Heller, Erich: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Holthusen, Hans Egon: *Die Welt ohne Transzendenz*. Hamburg: Heinrich Ellermann 1954.

Kahler Erich: *Die Säkularisierung des Teufels*, in *Thomas Mann / Erich von Kahler: Briefwechsel 1931–1955*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag 1993, S. 156-180.

Karthaus, Ulrich: *Teuflische Gestalten aus Kaisersaschern. Zur Figurenkomposition und einigen Motiven des Doktor Faustus*, in *Thomas Manns Doktor Faustus- neue Ansichten, neue Einsichten*, S. 111-131.

Koopman, Hermann: *Über das Böse. Ein Versuch*, in *Thomas Manns Doktor Faustus – Neue Ansichten, neue Einsichten*, S. 63-76.

Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck 2010.

Lehnert, Herbert: *Kaisersaschern auf der Flucht von der Modernität*, in *Thomas Manns Doktor Faustus – Neue Ansichten, neue Einsichten*, S. 11-31.

Lukács, Georg: *Die Tragödie der modernen Kunst*. In: Ders.: *Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*. Hamburg: Rowohlt 1967, S. 249–276.

Maar, Michael: *Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Maye, Harro: *Paradoxien der Konservativen Revolution. Das Dämonische der Kultur bei Thomas Mann und Oswald Spengler*. In: *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 291–310.

Münkler Herfried: *Wo der Teufel seine Hand im Spiel hat. Thomas Manns Deutung der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, in *Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997*. Bern: Werner Röcke 2001, S. 89-107.

Wiggershaus, Rolf: *Die Frankfurter Schule: Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. Berlin: Rowohlt 2010.

Wißkirchen, Hans: *Die Ästhetische Bewältigung des Faschismus im Doktor Faustus*. In: Ders.: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“*. Bern: Francke 1986, S. 160–195.

Ders.: *Der Doktor Faustus als Roman des Endes*, in *Thomas Manns Doktor Faustus – Neue Ansichten, neue Einsichten*, S. 205- 218.

Zirten, Stefan: *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.