

Tilo Eggert Müller

‘Höllensohn’ und ‘Gotteslamm’ –
Der Künstler Adrian Leverkühn in Thomas Manns
Doktor Faustus

Einleitung.....	2
1. Adrian Leverkühns Künstlertum	
1.1. Krankheit, Pakt und künstlerische Inspiration.....	3
1.2. Adrians Zeitverhältnisse	
1.2.1. Lebens- und Kunst-Zeit.....	4
1.2.2. Überzeitlichkeit und „Schuld der Zeit“.....	7
2. Adrian Leverkühns ‘kühnes Leben’	
2.1. Krankheit, Pakt und Leiden am Leben.....	9
2.2. Das Leiden als Grundlage künstlerischen Schaffens.....	11
2.2.1. Der Schicksalsgedanke in seiner Bedeutung für Adrians Leben und Kunst.....	12
2.3. Höhepunkt und Ende von Adrians Leben und Schaffen.....	14
3. Künstler und Kunst zwischen Schuld und Erlösung	
3.1. Adrian Leverkühn – der Künstler als Stellvertreter.....	17
3.2. Die Zweideutigkeit der Kunstwerke.....	23
3.3. Adrians Erlösungs- und Gnadenperspektive.....	25
3.4. <i>Dr. Fausti Weheklag</i> und die Erlösung.....	27
3.5. Kunst zwischen Schuld und Erlösung.....	31
Zitierte Literatur.....	35

Einleitung

Es ist „Das Leben“ des Adrian Leverkühn, das der Untertitel des *Doktor Faustus* den Lesern in Aussicht stellt. Die Lektüre des Buches allerdings vermittelt eher den Eindruck von *zwei* Leben dieses „deutschen Tonsetzers“. Da ist zum einen das wenige, was an Entwicklung und Bewegung in seinem äußeren Dasein stattfindet: die wenigen Lebensstationen, das Gleichmaß, ja, die Eintönigkeit seines Daseins. Dem gegenüber steht das vielgestaltige, laute und leise, vertraute und fremde, ergreifende und verstörende Universum seiner Musik, das, wie es scheint, nur schwer in ein Verhältnis zu seinem Schöpfer zu bringen ist. In diesem Werk spaltet sich gewissermaßen ein zweites Leben des Adrian Leverkühn ab: er lebt seiner Kunst, er setzt sein Leben kühn ans Werk, und das Werk nimmt es in sich auf, *saugt* es geradezu in sich hinein und tut ihm Gewalt an, bevor es am Ende für dies Leben einsteht und ihm – als ließe es sich von ihm trennen – Hoffnung und Sinn zuspricht. –

Die vorliegende Arbeit untersucht das Verhältnis zwischen Adrian Leverkühns musikalischem Werk und seinem Leben. Beide Bereiche werden zunächst jeweils für sich allein betrachtet, wobei nach und nach ihr wechselseitiges Bedingungs- und Abhängigkeitsverhältnis sichtbar werden soll. Die Fluchtlinie, der sie in ihrer fortschreitenden Entfaltung folgen, mündet in einem Scheitelpunkt, an dem sich Verzweigung in Hoffnung verkehrt und an dem das erbarmungslos in Kunstwerk verwandelte Leben für sich allein aufs Neue erkennbar wird. Dies ist der organisierende Punkt, der durchgehend die Frageperspektive der Arbeit leiten und der am Ende positioniert werden soll. Es ist letztlich die Frage nach der Möglichkeit des Ineinanders von Schuld und Gnade, von Verwerfung und Erlösung, die Frage nach der genaueren Beschaffenheit eines solchen diabolischen ‘Durcheinanders’, die im *Doktor Faustus* aufgeworfen und auf eine ihrerseits wieder fragende und vorläufige Weise beantwortet wird.

Der Roman ist kein eigentlich christliches, sehr wohl aber ein religiöses Buch: Er beschreibt den Weg des genial begabten jungen Musikers, der, um die Schwierigkeiten seiner künstlerischen Gegenwart zu überwinden, den Wahnsinn einer venerischen Krankheit in Kauf nimmt. Dieser ‘Teufelspakt’ ist Selbsterhöhung und Selbstopferung in einem, er enthält christologische Spuren und bleibt gleichzeitig ein zutiefst ‘faustisches’ Geschehen, das eine ganz eigene religiöse Deutung provoziert. Seine innere Vieldeutigkeit liegt von Anfang an in ihm beschlossen und tritt zum ersten Mal deutlich hervor in der Begegnung Adrians mit Esmeralda, die ihn mit der Krankheit infizieren wird. –

1. Adrian Leverkühns Künstlertum

1.1. Krankheit, Pakt und künstlerische Inspiration

Der Erzähler des *Doktor Faustus*, Serenus Zeitblom, der Humanist und Kindheitsfreund Adrian Leverkühns, verfolgt die Prostituierte Esmeralda mit bitterem Grimm. Die erste Frau im Leben des genialen Freundes ist für ihn „die Hexe“ und „die Stumpfnäsige“ (198)¹ – anstelle eines Gesichtes beschwört er einen Totenschädel. –

Esmeralda macht Adrian bei ihrer ersten Begegnung zu einem „Gezeichneten, vom Pfeil des Schicksals Getroffenen“ (203), er *trägt* ihre Berührung wie ein Mal, das in seinem Gesicht brennt und ihn zu ihr zurück- und in die syphilitische Infektion hineintreibt.² Sie ist es, die sein schließliches Erliegen „vor dem nackten Triebe“ (204) herbeiführt und ihn für eine äußere Fremdeinwirkung bereitmacht und aufschließt. Die geschlechtliche Verbindung mit ihr als einer instrumentalisierten Vertreterin und Statthalterin steht vollgültig für Adrians Paktabschluss mit dem Teufel.

Als Zeitblom Adrian nach dessen zweitem Besuch bei Esmeralda wiedersieht, ist dieser voll von musikalischen Ideen und Kompositionsplänen. Von der schmerzhaften Schaffenslähmung der Zeit davor ist keine Rede mehr. – Die Krankheit entfaltet sich also vom Körperlich-Geschlechtlichen her in einer sowohl körperlichen als auch geistigen Ausprägung und stellt Adrian wirksam in einen neuartigen Produktionsprozess von Kunst hinein. Er zieht sie sich zwar körperlich zu, zielt dabei aber bewusst auf den Einfluss, den sie über das Medium des Körpers auf seinen Geist ausüben wird: Die Krankheit wertet den Körper auf und schenkt dem Geistmenschen Leverkühn einen neuen Stand im Dasein. Sie erzeugt eine Selbstreferentialität, die tatsächlich Adrians *ganzes* Wesen und nicht nur den Intellekt einbezieht. Gleichzeitig schafft sie Distanz und stellt Adrian in „einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt“, sie stimmt ihn „aufsässig und ironisch gegen die bürgerliche Ordnung“ (310).

Die Krankheit ist gültiger Ausdruck von Adrians Teufelsverschreibung. Adrian selbst akzeptiert dies im Gespräch mit dem Teufel, der ihn nur zum Zwecke einer „ausdrücklichen Bekräftigung unter vier Augen“ (308) in Palestrina aufsucht. Mit der Akzeptanz dieses Geschäftsverhältnisses gibt Adrian zugleich das Eingeständnis ab, sich die Krankheit freiwillig oder zumindest nicht gegen seinen Wil-

¹ Die Seitenzahlen in runden Klammern bezeichnen Zitate aus Band VI der dreizehnbändigen Werkausgabe Thomas Manns. In den Fußnoten wird sie als GW I-XIII abgekürzt.

² Das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* vermerkt unter dem Stichwort ‘berühren’: „B. als magische Handlung gedacht, vermittelt den Übergang geheimer, einem überirdischen oder irdischen Wesen, bzw. leblosen Ding, innewohnender Kräfte auf ein anderes und stellt dadurch eine engere Beziehung zwischen diesen beiden, bzw. zwischen einer größern Gemeinschaft, her. [...] Als *Schadenzauber* verursacht das B. alle erdenklichen Übel und Schäden, Krankheit und Tod. Hier sind es besonders bestimmte Wesen, die als Träger des schadenbringenden Orenda [=magische Kraft] immer wiederkehren: Dämonen, [...] Teufel, Hexe bzw. in Verruf stehende Personen.“ *HWDA*, Bd. 1, Sp. 1103/1105.

len zugezogen zu haben. Der Teufel spricht von einem „festen Rezeß über Leistung und Zahlung“ (308). Beide einigen sich darauf, dass für die vereinbarte Dauer der Geschäftsbeziehung der Teufel seine vertragliche Schuld in der Währung von Adrians Krankheit begleichen wird. Die teuflische Leistung liegt in der Befreiung der künstlerischen Inspiration durch die Krankheit:

Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenhait und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut. (307)

Nach der Aufzählung seines Leistungskataloges markiert der Teufel aber auch klar dessen Grenze:

Wir schaffen nichts Neues – das ist anderer Leute Sache. Wir entbinden nur und setzen frei. Wir lassen die Lahm- und Schüchternheit, die keuschen Skrupel und Zweifel zum Teufel gehn. (315)

Dies ist eine wesentliche Bestimmung des Paktes, der in der Krankheit Gestalt gewinnt: er verschafft Adrian keineswegs eine unmittelbare Inspiration von Inhalten, sondern er treibt nur inspirativ hervor, was ohnehin vorhanden und angelegt ist. Der Pakt bewirkt bzw. verstärkt lediglich die *Umstände*, deren das Werk bedarf, um aus einer problematischen Potentialität in Realität überführt werden zu können. Diese Umstände, als etwas, das Adrian keineswegs neu und fremd, sondern immer schon angelegt zu eigen ist, finden sich in seinem Einzelgängertum auf eine Formel gebracht: „Um ihn war *Kälte*.“ (13) Leitmotivisch wird dieser Begriff von Anfang an auf ihn bezogen und steht auch schon vor dem Paktabschluss für dessen kritische Grundspannung und geistig abgezogene Disposition gegenüber seiner Umgebung. Adrian hat die Befreiung des Paktes also nicht etwa nötig, um mittels dieser Hilfe zu seiner künstlerischen Aufgabe zu finden, sondern er bedarf des inspiratorischen Befreiungsschlages, um sich der erkannten Aufgabe angemessen und wirksam *stellen* zu können.

1.2. Adrians Zeitverhältnisse

1.2.1. Lebens- und Kunst-Zeit

Ein weiteres zentrales Charakteristikum des Teufelpaktes, den Adrian eingeht, besteht darin, dass er sich mit ihm in eine andere Zeitlichkeit einkauft. Nach der Schließung des Paktes, d.h. nach seiner Infektion mit Syphilis, vermeidet Adrian jede äußere Bewegung und Veränderung seines Lebens. Zeitblom berichtet vom „Konservatismus seiner Lebensweise, der oft wie Starrheit anmutete“ (235). Adrian hält nichts von äußerer Veränderung und Reisen, sondern ist bedacht auf die Bewahrung der „Gleichmäßigkeit seines Lebens“ (237). Mit vollem Recht nennt ihn Zeitblom einen Mann des „Semper idem“ (339/415) – an der äußeren Oberfläche bewegt und entwickelt sich sein Leben nicht, es steht still.

Das Teufelsgespräch nun fördert die innere Entsprechung dieses äußerlich stillgestellten Lebens zutage: das Liebesverbot als ein Teil der Zahlung, mit der Adrian die Befreiung seiner Inspiration zu entgelten hat, ist der symbolische Ausdruck für Stillstand und Stagnation. Adrian ist gesagt:

Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben. (332)

Durch das Liebesverbot von einem mitmenschlichen Lebensvollzug ausgeschlossen, erlebt er Zeitlichkeit, Entwicklung und Fluss nicht anders als ersatzweise, nämlich ausschließlich in seinem schöpferischen Tun. Der Teufel liefert ihm das Paradoxon einer „unausdenkbare[n], aber befristete[n] Zeit“ (306), indem er den Fluss seines äußeren Lebens einfriert und Adrian aus seiner „Lebenskälte“ in die inspirativen „Flammen der Produktion“ (332) treibt. Die zeitliche Beschaffenheit der Musik als seines ersatzhaften Lebensmediums muss ihm daher zu einer wahrhaft existentiellen Frage werden.

Adrian empfindet die zeitlichen Verhältnisse in der musikalischen Konvention, mit der er sich konfrontiert sieht, als äußerst unbefriedigend. Die Musik wirkt gegenüber der Zeit, in der sie abläuft, nur *scheinbar* organisierend. Der Komponist erlebt sich dem eigenen Werk gegenüber oft als

Manager seiner Geschlossenheit, Einheit, Organik, der Risse verklebt, Löcher stopft, jenen ‘natürlichen’ Fluß zuwege bringt, der [...] ein Kunstprodukt ist, – kurz, nachträglich erst und mittelbar stellt dieser Manager den Eindruck des Unmittelbaren und Organischen her. An einem Werk ist viel Schein, man könnte weitergehen und sagen, daß es scheinhaft ist in sich selbst, als ‘Werk’. (240f.)

Angesichts dieser Zustände gelangt Adrian zu der Einsicht:

‘Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden.’ (242)

Die Zeit als das einzige Medium sowohl der sinnlichen Wahrnehmung als auch der geistigen Anschauung von Musik – genau in dieser Exponiertheit liegt der Grund für ihre hervorragende Bedeutung – wird insofern von der musikalischen Konvention missachtet, als es keine kongeniale Abbildung der Musik auf die Zeit mehr gibt. Vielmehr stellt die konventionelle Musik ein uneinheitliches Gebilde von musikalischen und rein funktionalen Elementen dar.³

Nach Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*, die die Konzeption des *Doktor Faustus* nachhaltig prägte, entspringen beide, die Kunst und die gesellschaftliche Wirklichkeit, von der die Kunst abhängt, einem abstrakt-gemeinschaftlich vorgestellten menschlichen Geist. Sie stellen gewissermaßen

³ Gemeint ist die musikalische Zusammensetzung von thematischen Komponenten etwa mit rein verbindenden Passagen, die für die Durchführung des eigentlichen Themas keine Bedeutung haben und also rein funktional sind.

dessen je verschiedene Entfaltungen dar. Wenn Adrian also die Abkehr vom Scheincharakter des Kunstwerks anmahnt, dann steht hinter dieser Forderung der Wille, die Kunst auf das Niveau der äußeren Zeit zu bringen, deren Entsprechung sie zu sein hat. Adrians Absage an den künstlerischen Schein stellt die gedankliche Grundlage für die Herstellung einer *zeitgemäßen* Kunst dar.

Gemeinsam mit seiner Kritik an der gegenwärtigen Musik erhebt Adrian sogleich eine Forderung, die die neue – nicht länger scheinhafte – Musik erfüllen muss, um Erkenntnis bedeuten und ausdrücken zu können.

‘Es [das scheinhafte Kunstwerk] ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. Echt und ernst ist allein das ganz Kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick . . .’ (241)

Dieser Analyse zufolge drückt sich die Scheinhaftigkeit der Musik also in ihrer missbrauchten Zeitlichkeit aus: anstatt die Zeit musikalisch in Ausdruck bzw. Erkenntnis umzusetzen, entsteht das in der Konvention verharrende, selbstgenügsame Kunstwerk, das gleichermaßen weit vom Erfordernis wie von der Bewegung des sich entfaltenden Geistes entfernt ist, der nach Erkenntnis verlangt. In seinem Gespräch mit dem Teufel bekommt Adrian eine (mit Worten Adornos) auf den Punkt gebrachte Beschreibung genau dieser Situation geliefert:

‘Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. Es schrumpft in der Zeit, es verschmäht die Ausdehnung in der Zeit, die der Raum des musikalischen Werkes ist, und läßt ihn leer stehen. [...] Werk, Zeit und Schein, sie sind eins, zusammen verfallen sie der Kritik. [...] Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick.’ (320f.)⁴

Angesichts dieser Aussage erscheint es unmöglich, der Forderung nach einer Musik zu genügen, die sich vom Schein befreien und Erkenntnis werden kann, denn diese Befreiung wäre zugleich die Aufgabe der Zeitlichkeit als der ureigenen Lebensform der Musik. Mit der Konzeption der Zwölftontechnik leistet Adrian nun jedoch die scheinbare Quadratur des Kreises: er löst im geschlossenen Satz „kraft vollkommener Organisation“ (255) gewissermaßen die zeitliche Ausdehnung der Musik auf. Dies geschieht durch die Grundlegung einer einzigen Zwölftonreihe für ein ganzes Werk:

‘Jeder Ton der gesamten Komposition, melodisch und harmonisch, müßte sich über seine Beziehung zu dieser vorbestimmten Grundreihe auszuweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr.’ (255f.)

Mit Adorno lässt sich der Gedanke weiterverfolgen und präzisieren:

⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 42f.

Das Werkzeug kompositorischer Dynamik, die Variation, wird total. Damit kündigt sie der Dynamik den Dienst. Das musikalische Phänomen präsentiert sich nicht länger als selbst in Entwicklung begriffen. [...] Die Variation tritt als solche überhaupt nicht mehr in Erscheinung. Alles und Nichts ist Variation [...]. Die Musik wird zum Resultat der Prozesse, denen ihr Material unterworfen ward und die sie nicht selber sichtbar werden läßt. So wird sie statisch.⁵

Damit liegt die entscheidende Implikation, die das neue Kompositionsverfahren für die zeitliche Dimension der Musik hat, klar auf der Hand:

Noch einmal bewältigt Musik die Zeit: aber nicht mehr, indem sie sie erfüllt einsteht, sondern indem sie sie durch eine Sistierung aller musikalischen Momente durch die allgegenwärtige Konstruktion verneint.⁶

Adrian begibt sich mit der Hingabe an Esmeralda bzw. dem Teufelspakt in eine gleichsam eingefrorene Lebenswirklichkeit hinein, die allein die Arbeit an seinem Werk zulässt; aus der historischen Entwicklung des musikalischen Materials tritt ihm nun wie aus einem Spiegel die Notwendigkeit eines ebensolchen „Nunc stans“ entgegen, das er zwölftontechnisch verwirklicht. Der Pakt mit dem Teufel, seinerseits bezeichnet durch die Verbindung mit Esmeralda, ermöglicht somit den künstlerisch-technischen Reifungsprozess, den Adrian durchlaufen muss, um sich dem Anspruch der Zeit stellen zu können, mit dem das musikalische Material – Adorno zufolge „selber sedimentierter Geist [und] ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes“⁷ – ihn schon erwartet.

1.2.2. Überzeitlichkeit und „Schuld der Zeit“

Adrian rehabilitiert gewissermaßen die Zeitlichkeit der Musik, wenn er in der Zwölftonreihe „das ganz Kurze“ als Annäherung musikalischer Zeitlosigkeit thematisch macht, um es dann in der Durchführung rein zeitlich auseinanderzufalten. So befreit er die Musik von der Zeit, erfüllt die Zeit aber zugleich völlig mit Musik.

In der *Apocalipsis cum figuris*, einem seiner beiden Spätwerke, nimmt Adrians Musik gegenüber dem, was Adorno mit Blick auf Idee der Zwölftontechnik „geschichtslose[] Statik“⁸ nennt, einen neuen Charakter an. Bereits bei seiner Arbeit an der textlichen Grundlage des Oratoriums bezieht sich Adrian keineswegs ausschließlich auf die biblische Johannesapokalypse, sondern schließt eine Fülle inhaltlich verwandter Texte aus verschiedenen Epochen mit ein. Der Erzähler Zeitblom spricht geradezu von einem „Résumé aller Verkündigungen des Endes“ (475). Entsprechendes geschieht auf der musikalischen Ebene: Adrian neigt sich tief in die technischen Horizonte der Vergangenheit zurück. Zeitblom bemerkt über die *Apocalipsis*:

⁵ Ebd., S. 62f.

⁶ Ebd., S. 62.

⁷ Ebd., S. 39.

⁸ Ebd., S. 66.

Der Weg um die Kugel, [...] in dem Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft eins wurden, – hier sah ich ihn verwirklicht durch ein neuigkeitsvolles Zurückgehen über Bachs und Händels bereits harmonische Kunst hinaus in die tiefere Vergangenheit echter Mehrstimmigkeit. (494)

Die *Apocalipsis* vollzieht damit in mehrerlei Hinsicht eine „Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten“ (499), und bemerkenswerterweise ist es nicht erst Adrian, der sie herstellt, sondern sie liegt bereits „in der Natur der Dinge“ und beruht „auf der Krümmung der Welt, die im Spätesten das Früheste wiederkehren läßt“ (499). Einerseits kreist das Werk „kraft vollkommener Organisation“ thematisch streng in sich selbst, durchschreitet andererseits aber auf der Ebene der musikalischen Materialbereiche ein weites Spektrum abendländischer Musikgeschichte. Der Begriff des ‘Spätwerks’ bekommt so gesehen besondere Aussagekraft, denn die *Apocalipsis* erfüllt die scheinbar paradoxe Doppelbestimmung, zugleich gewissermaßen *zeitlos* und *überzeitlich* zu sein.

Zusätzliche Schärfe gewinnt das Bild auf inhaltlicher Ebene. Als Apokalypse ist das Werk schon an sich eine Offenbarung des Zeitenendes, und durch die dargestellten zeitlichen Verhältnisse darin weist sich die Endzeitprophetie selbst als ein Endzeitprodukt aus. Entscheidend ist nun jedoch, dass die *Apocalipsis* neben ihrer technischen Über- und inhaltlichen Endzeitlichkeit in einer noch weiteren Hinsicht als endzeitlich qualifiziert wird, die ausdrücklich auf die formale Kreisförmigkeit jedes kulturellen Entwicklungsprozesses zurückverweist: Zeitblom stellt erschrocken die zeitgemäße Verträglichkeit der *Apocalipsis* mit intellektuellen Tendenzen fest, denen er während der Entstehung des Oratoriums in der häuslichen Gesprächsrunde des Sixtus Kridwiß begegnet. Der Einsicht in diesen Zusammenhang ist das „Sorgen und Bangen“ (494) geschuldet, mit dem er Adrians rückwärtsgewandte Überzeitlichkeit beobachtet. Im Kridwißkreis gelangt man im Gespräch über die zu erwartende Gesellschaftsentwicklung zum Fazit einer zyklischen Bewegung von Differenzierung und Verfeinerung, die sich unvermeidlich mit Barbarisierung und Verrohung abwechseln:

Es war eine alt-neue, eine revolutionär rückschlägige Welt, in welcher die an die Idee des Individuums gebundenen Werte [...] Wahrheit, Freiheit, Recht, Vernunft, völlig entkräftet und verworfen waren [...], – nicht etwa auf eine reaktionäre, gestrige oder vorgestrige Weise, sondern so, daß es der neuigkeitsvollen Rückversetzung der Menschheit in theokratisch-mittelalterliche Zustände und Bedingungen gleichkam. [...] Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft wurden eins, und das politische Rechts fiel mehr und mehr mit dem Links zusammen. (489)

Das Bild der Kugel gibt die Krümmung der Welt und eines jeden Entwicklungsweges, der in ihr gegangen wird, unerbittlich vor. Die „Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten“, die in der *Apocalipsis* greifbar wird, ist somit Zeichen eines aus eigenem Recht ablaufenden kunstimmanenten Prozesses und verweist zu-

gleich über sich hinaus auf ein umfassenderes Analogon, zu dem dieser Prozess in einem komplexen Bezugsverhältnis steht. –

Adrian entnimmt der zeitlichen Situation, unter deren Bestimmung ihm sein künstlerisches Material entgegentritt, die Anweisung, dessen Schwierigkeiten musikalisch-technisch zu bewältigen. Der Entwicklungsstand der Musik präsentiert sich ihm in einem zeitlich klar bestimmten Stadium, von dem aus er progressiv tätig werden muss, ohne selbst die Voraussetzungen seiner Tätigkeit in irgendeiner Weise mitbeeinflussen zu können. Die Verfahrenheit des Zustandes, in dem der zur Musik entschiedene gescheiterte Theologe dieselbe vorfindet, ist bereits in diesem Verständnis zutreffend „Schuld der Zeit“ (662). Die *Apocalipsis cum figuris* ist das erste der beiden Werke, in denen Adrian die „Schuld der Zeit“ künstlerisch restlos bewältigt. Wie später noch deutlicher werden soll, trifft der Begriff ‘Schuld’ den Sachverhalt auch deshalb recht eindrücklich, weil Adrian sich für ihre schöpferische Aufarbeitung selbst in Schuld verstricken muss. Es klingt wie ein ‘Gesetz von der Erhaltung der Schuld’, wenn er kurz vor seinem Ende sein künstlerisches Tun mit seinem Lebensgang verbindet und resümiert:

‘Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber [sc. über die Schuld der Zeit] hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zieht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist.’ (662)

2. Adrian Leverkühns ‘kühnes Leben’

2.1. Krankheit, Pakt und Leiden am Leben

Adrian weiß, worauf er sich mit der Krankheit einlässt. Neben den inspirativen Aufschwüngen der musikalischen Produktion erhandelt er sich widerspruchslos lähmende Verzweiflungszustände und Migräneanfälle, die der Teufel als deren unvermeidbares und zugehöriges Gegenüber ankündigt:

‘Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenhheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl, daß unser Mann seinen Sinnen nicht traut [...]. Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, gehts zwischendurch denn auch hinab, – nicht nur in Leere und Öde und unvermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten, – vertraute übrigens, die schon immer da waren, die zur Anlage gehören, nur höchst ehrenvoll verstärkt sind sie durch die Illumination [...].’ (307f.)

Der Teufel nennt diese Erfahrung der Auf- und Abschwünge generalisierend „Künstlerart und -natur“ (307), und auch Zeitblom definiert mit Blick auf Adrian ähnlich:

Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft. (472)

Künstlerische Fähigkeiten und existentielles Leiden werden in diesen Äußerungen über ein bloßes Analogieverhältnis hinaus miteinander verbunden. Die Analogie besteht zunächst darin, dass sie beide als bereits vorhandene Wesenseigenschaften bzw. -erfahrungen Adrians durch den Pakt intensiviert werden. In der Funktion eines verbindenden Elements von besonderer Bedeutung tritt nun das teuflische Liebesverbot zwischen sie.

Das Liebesverbot ist die einzige Bestimmung des Paktes, gegen die Adrian Einspruch zu erheben versucht. Er kann sich in diesem Punkt unmöglich durchsetzen, weil gerade im Liebesverbot für den Teufel der eigentliche Zweck des Paktes besteht und weil der Teufel nur mittels dieses Verbotes imstande ist, seine Paktleistung Adrian gegenüber zu erbringen. Daher bedingt einzig Adrians Befolgung des Liebesverbots die Wirksamkeit des Paktes für *beide* Seiten: Sie erst treibt ihn dem Teufel endgültig in die Arme, und zugleich vermag nur sie es, die ersehnte enthusiastische Inspiration in ihm zu befreien. Adrian wird durch seine Kälte und Gleichgültigkeit dem menschlichen Zusammenleben entzogen und in die Negation der zentralen christlichen Wertkategorie – der Liebe in ihrem doppelten Bindungsvermögen von *amor Dei et proximi* – gedrängt.⁹ Die Folge für ihn sind tiefe Einsamkeits- und Verzweiflungszustände, die er mit niemandem teilen und von denen er sich nirgends als in der Kunst wirklich entlasten kann.

Adrian macht im Paktabschluss, d.h. durch die Syphilisinfection bei Esmeralda, aus seinem Körper das Einfallstor für Verwirklichung der verschiedenen vertragsparteilichen Interessen durch den Teufel. Dieser bindet Adrians Vertragsforderung komplett in die Umsetzung der eigenen Absichten ein, indem er das Leiden Adrians zunächst dessen Forderung dienstbar macht, zugleich aber nicht versäumt, es schließlich auch für das eigene Interesse in Anspruch zu nehmen.

‘Ist etwa die Kälte bei dir nicht vorgebildet, so gut wie das väterliche Hauptwee [...]? Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte . . .’ (332)

In beiderlei Gestalt, als körperlicher Schmerz wie auch als peinigende Empfindung dauerhafter Lieb-Losigkeit, macht der Teufelspakt aus dem Leiden als einer gleichsam akzidentiellen Bestimmung von Adrians Wesen eine wahrhaft essentielle. Solcherart gesteigert, kreist Adrians Leiden mit zunehmender Dynamik in sich selbst und treibt ihn tiefer und tiefer in seine Isolation und Vereinsamung hinein. Doch selbst als eine solche Bewegung bleibt es paradoxerweise im ureigenen Interesse Adrians und verstößt, wie nun deutlich werden soll, nicht gegen die Vereinbarungen des Paktes. –

⁹ Vgl. Mk 12,29-31: „Jesus aber antwortete ihm: Das höchste Gebot ist das: ‘Höre, Israel, der Herr, unser Gott, ist der Herr allein, und du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von ganzem Gemüt und von allen deinen Kräften.’ Das andre ist dies: ‘Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.’ Es ist kein anderes Gebot größer als diese.“

2.2. Das Leiden als Grundlage künstlerischen Schaffens

In Phasen des Leidens und der Inspirationslosigkeit entstehen aus der zunehmenden Selbstproblematik und den Verzweiflungszuständen erhebliche Spannungen in Adrian, die während der darauffolgenden Phasen schöpferisch-inspirativer Tätigkeit geradezu explosionsartig frei- und sofort in musikalischen Ausdruck übersetzt werden. Zeitblom erinnert sich, dass

[...] der Krankheitsdruck wie durch ein Wunder von ihm abfiel und sein Geist, phönixgleich, sich zu höchster Freiheit und staunenswerter Macht ungehemmter, um nicht zu sagen: hemmungsloser, jedenfalls unaufhaltsamer und reißender, fast atemloser Hervorbringung erhob, – wobei [...] diese beiden Zustände, der depressive und der gehobene, innerlich nicht scharf gegeneinander abgesetzt waren, nicht zusammenhanglos auseinanderfielen, sondern [...] dieser sich in jenem vorbereitet hatte und gewissermaßen schon in ihm enthalten gewesen war, – wie ja auch umgekehrt die dann ausbrechende Gesundheits- und Schaffensepoche nichts weniger als eine Zeit des Behagens, sondern in ihrer Art ebenfalls eine solche der Heimgesuchtheit, der schmerzhaften Getriebenheit und Bedrängnis war . . . (468)

In beiden Ausprägungen, die sie für Adrian annimmt, d.h. sowohl im Latenz- als auch im manifesten Zustand, verhält sich die Inspiration gegenüber seiner existentiellen Verfassung wie etwas Feindliches; in ihrer Verborgenheit evoziert sie Verzweiflung, Schmerzen und damit einen existentiellen Druck, der nach inspirativer Entlastung verlangt. Kommt diese schließlich zustande, dann als im psychischen wie physischen Sinne „hetzende[] und knechtende[] Eingebung“, die ihn zu einer verzehrenden Rast- (477) und „Atemlosigkeit“ (608) verhält.

Dem Leiden Adrians sind als Befindlichkeiten analoger Wirkung das von ihm so geschätzte Lachen und der Spott hinzuzufügen. Der Spott als eine Einstellung, die in seinen Werken immer wieder zutage tritt, ist, in ähnlicher Weise wie Verzweiflung und Lachen, Ausdruck einer unüberbrückbaren Entfernung von den Gegenständen, auf die er sich richtet. Die schmerzhaft empfundene Einsamkeit als eines Verhängnisses geht ungeschieden über in einen Hochmut des Alleinseins, und beide konfigurieren sich zu Extrempunkten der existentiellen Gleichförmigkeit, in der Adrians Leben nach dem Paktabschluss kreist. Zusammengefasst bewirken sie, als Leiden an seiner Lebenssituation verstanden, den Anbruch der Inspiration, der Adrian erst zu genialem Schaffen befähigt. In der aufeinander gerichteten Zuordnung von Leben und Kunst erscheint auf diese Weise tatsächlich eine prozessual wirksame Harmonie: Das existentielle Leiden in all seiner Feindlichkeit wird Adrian aufgrund seiner produktiven Schubkraft zum ‘Freund’.

2.2.1. Der Schicksalsgedanke in seiner Bedeutung für Adrians Leben und Kunst

Adrian nimmt sich selbst und sein Leben bereits sehr früh als schicksalsgelenkt wahr. Zeitblom weist darauf hin, dass der vorübergehende Umweg des Freundes in ein Theologiestudium nichts anderes als „Verleugnung und Dissimulation“ (103) gegenüber der Musik gewesen sei: „Lange, mit ahnungsvoller Beharrlichkeit, hat dieser Mensch sich vor seinem Schicksal verborgen.“ (62) Das Schicksal als eine lebensbestimmende Macht rückt in Adrians Wahrnehmung mit dem Gedanken an Schuld und Erlösung, dem Gedanken an Gott als dem Schicksalslenker zusammen:

‘[...] alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm.’
(176)

Mit einer endgültigen gedanklichen Richtungsentscheidung versucht Adrian den Einfluss einzudämmen, den sein Wissen um eine Schicksalwirklichkeit auf ihn ausüben kann:

‘[...] aber in meinem Urteil über mich selbst bitte ich mir Unabhängigkeit aus von dem Geschmack der Segen und Fluch verteilenden Macht.’ (174)

Adrian bestätigt damit zwar das Wirken des Schicksals als einer ihn selbst problematisierenden Vorherbestimmung, er verwahrt sich aber dagegen, von außen zum Sklaven dieses Anerkenntnisses gemacht zu werden. Obwohl er also Gottes Wirklichkeit und seine lebensbestimmende Macht anerkennt, besteht er auf der vollständigen Freiheit seines Denkens ihr gegenüber, besteht er darauf, so zu leben, als stünde er als Person nicht unter dieser Macht. Adrian nimmt für sich selbst gewissermaßen ein ‘gott-loses’ Denken in Anspruch, jedoch nicht, um Gott zu leugnen, sondern um sich seiner *allgemeinen* Wirklichkeit und Wirksamkeit weiter annähern zu können – *etsi Deus non daretur*.

In Palestrina, bei der Zusammenkunft mit dem Teufel, wird er daran erinnert, dass Protest oder Widerstand gegen das Gespräch ohnehin zwecklos sei, denn:

‘Weißt du noch? Der Philosoph, De anima: ‘Die Handlungen der Handelnden geschehen an den vorher disponierten Leidenden.’ Da siehst du’s, auf die Disponiertheit, die Bereitschaft, die Einladung kommt alles an.’ (311)

An der schicksalhaften Bewegung von Adrians Leben ändert der Pakt mit dem Teufel nichts, sondern er schreibt mittels der Bestimmung, nichts Neues zu schaffen, das Schema der Entwicklung von der bestimmungsgemäßen *Möglichkeit* zur bestimmungsgemäßen *Wirklichkeit* ausdrücklich fest und gehorcht stimmigerweise sogar selbst dieser Beschränkung: die Adrian zugesagte und gewährte Leistung besteht lediglich darin, bereits Angelegtes und Vorhandenes zu verstärken und hervorzutreiben: Der Pakt ist *Teil* der Notwendigkeit und nicht etwa der Ausweg aus ihr. Adrian als jemand, der es „von Natur mit dem Versucher zu tun hat“

(314), gerät diesem, seiner Anlage gemäß, auch unweigerlich in die Arme und sieht sich sehr bald gezwungen, seine einsichtig-resignative Ergebung in das Gespräch zu bekunden: „‘Es scheint ja, ich muß hören.’“ (308)

Ein ganz ähnliches Müssen tritt ihm sehr bald auch auf künstlerischer Ebene entgegen. Wenn bisher lediglich die besondere Verknüpfung von Adrians existentieller Lebenswirklichkeit mit der speziellen Problematik der Kunst seiner Gegenwart konstatiert wurde, dann lässt sich nun präzisieren, dass diese Verknüpfung klar schicksalhafter, prädestinierter Art ist. Adrian lernt das eigene Ich und seine genialen Gaben als eine ihm bestimmte *Aufgabe* zu betrachten, deren Dauer- und Ernsthaftigkeit eben dadurch gewährleistet wird, dass sie sich in den je gegenwärtigen „Forderungen“ des musikalischen Materials wieder erkennt und sie durch ihre Erfüllung und Erledigung zu Variablen der eigenen Sinnstiftung macht. Der Zustand, in dem das Tonmaterial sich dem Komponisten präsentiert, ist zugleich Ergebnis und Dokument des gesellschaftlich ablaufenden Prozesses der Bewusstseinsentfaltung:

Nicht nur verengt und erweitert es [sc. das musikalische Material] sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.¹⁰

Dementsprechend sind die Kunstwerke „Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material“,¹¹ denn sie müssen sich seiner bedienen und damit nolens volens auch ein Entsprechungsverhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit herstellen: „Die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente.“¹²

Der Zwang, unter den Adrian sich gestellt findet, hat verschiedene Gestalten, er bleibt seiner Wirkung nach aber doch immer das gleiche Phänomen. Im Leben erscheint als schicksalhafte Vorbestimmung, was sich künstlerisch als unausweichliches Bewegungsgesetz des Materials ausdrückt. Adrian, dem äußerlich scheinbaren Beweger, ist angesichts dessen tatsächlich nur die Akzeptanz eines schmerzhaft-produktiven Bewegtwerdens in vorbestimmten künstlerischen und existentiellen Bahnen abverlangt.

Adrians Verhältnis zum Gedanken einer schicksalhaften Vorbestimmung hat für das ihn künstlerisch anregende Moment der Verzweiflung besondere Bedeutung. Mit seiner zunehmenden produktiven Dynamisierung durch die Verzweiflung geht eine deutlich wahrnehmbare Problematisierung des Schicksalsgedankens einher. Sein Leiden darunter, durch Liebesverbot und Isolation auf einen rein künstlerisch-produktiven Lebensvollzug verwiesen zu sein, gelangt im Verlaufe seines Anwachsens immer mehr in die Nähe des Schicksalsgedankens und zieht

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 38.

¹¹ Ebd., S. 65.

¹² Ebd., S. 47.

ihn im letzten Werk *Dr. Fausti Weheklag* schließlich in den eigenen Funktionszusammenhang hinein. Auf diese Weise ist die notwendige Zunahme des existentiellen Problembewusstseins und damit zugleich die Grundlage der künstlerischen Inspiration Adrians sichergestellt. Sogar seine Wahrnehmung der eigenen Vorbestimmtheit und der Widerstand wie die Ergebung ihr gegenüber sind also Teile der Bestimmung; sie fungieren als Mittel zur Herstellung programmierter, schmerzhafter Zusammenstöße mit der übermächtigen Kraft des Faktischen, die den Zusammenstoß fortwährend provoziert, dabei aber nur die eine Option des verletzten Zurückweichens offenlässt.

2.3. Höhepunkt und Ende von Adrians Leben und Schaffen

In Adrians letztem Werk *Dr. Fausti Weheklag* nimmt die inhaltliche Ausformung des Verzweiflungs- und Endzeitgedankens gegenüber der *Apocalipsis cum figuris* eine deutlich andere Gestalt an. Dort war der Gedanke an das Ende der Zeit noch allgemein gestaltet, Adrian hatte „nach unerbittlichem Auftrag der Menschheit den Spiegel der Offenbarung vor Augen“ gehalten, „damit sie darin erblicke, was nahe herangekommen“ (474). Hier nun erhalten Verzweiflung und Klage zum überhaupt ersten Mal im Leverkühnschen Œuvre ein konkret menschliches Gesicht, indem ihr Ursprung bereits durch den Werktitel in der Person Dr. Fausti angesprochen und individualisiert ist. Adrians letztes Werk ist

die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergeifend, auf Erden je angestimmt worden ist. (643)

Die Zeit endet hier nur mehr für eine einzige Person, und der Dr. Faustus der Kantate schaut allein in den Abgrund von Verdammung und unendlicher Verzweiflung. Nach dieser gänzlich neuartigen Individualisierung und Kenntlichmachung des künstlerischen Subjekts in seinem Werk geschieht ein zweites: Adrian lädt „eine günstige[] Freundesversammlung“ (652) zu sich, um das eben vollendete chorisch-symphonische Werk öffentlich vorzustellen und begegnet den Besuchern vom ersten Moment an in der Rolle seines künstlerischen Subjekts, d.h. er vollzieht die personale Identifikation seiner selbst mit dem Dr. Faustus seines Werkes. –

In Weiterführung der bis hierher entwickelten Überlegungen stellt sich *Dr. Fausti Weheklag* als der Punkt dar, an dem Adrians Verzweiflung und Leiden so umfassende Qualität erlangen, dass sie sich nicht mehr in einen produktiv wirkenden Leidenskomplex und ein davon unabhängiges Werksujet unterteilen lassen. Wo vormals zwei funktional eng zusammenwirkende, ihrer Beschaffenheit nach aber klar getrennte Komplemente des musikalischen Produktionsprozesses unterscheidbar waren, besteht nun eine völlig organische Funktionsverbindung und

Identität von künstlerisch-produktivem Genie und künstlerisch zu gestaltendem Stoff und Inhalt.

Adrian komponiert in der Klage Fausti von Anfang an den Ausdruck seiner eigenen Verzweiflung. Zeitblom betont, dass er sich, „unbekümmert um die schon vorgegebene Konstruktion, der Subjektivität überlassen“ (647) und so „ein ungeheures Variationenwerk der Klage“ (645) hervorgebracht habe. Das Werk wird programmatisch als Rücknahme des „Gute[n] und Edle[n]“ (634) konzipiert:

‘Ich habe gefunden’, sagte er, ‘es soll nicht sein.’ [...] ‘Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.’ (634)

In diesem Sinne kann Zeitblom das „Variationenwerk der Klage“ in seinen um sich greifenden Ringen der Verzweiflung als „negativ verwandt [...] dem Finale der ‘Neunten Symphonie’ mit seinen Variationen des Jubels“ (645) beschreiben. Gemeint ist damit nicht nur eine formale Negativität, sondern ebenso sehr eine inhaltliche. Zeitblom stellt fest:

[...] es ist darin auch eine Negativität des Religiösen, – womit ich nicht meinen kann: dessen Verneinung. Ein Werk, welches vom Versucher, vom Abfall, von der Verdammnis handelt, was sollte es anderes sein als ein religiöses Werk! Was ich meine, ist eine Umkehrung, eine herbe und stolze Sinnverkehrung [...]. (649f.)

Die ‘Negativität des Religiösen’ bezeichnet also in diesen Zusammenhängen nichts anderes als Adrians gläubige Ernstnahme der eigenen Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit; „dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu“ (651). Es gibt darin kein Anzeichen von Hoffnung, und das Werk bietet keinen „anderen Trost als den, der im Ausdruck selbst und im Lautwerden, – also darin liegt, daß der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist“ (651). – Ebenso wenig kennt die *Weheklage* länger den Widerstand: Leiden und Verzweiflung kreisen resigniert und selbstbezüglich in sich und verweisen nicht länger aufbegehrend oder anklagend über sich hinaus.

Die *Weheklage* muss notwendig Adrians letztes Werk sein, denn in ihr sind „gegen das Ende [...] die äußersten Akzente der Trauer erreicht, ist die letzte Verzweiflung Ausdruck geworden“ (650). Damit erweist sich der Mechanismus der Verschränkung von künstlerischer und existentieller Daseinsebene als ausgereizt und an sein Ende gekommen. Um weiter produktiv wirksam zu sein, bedürfte er der fortwährenden Zufuhr von Dynamik in Gestalt seiner Antriebsmomente. Verzweiflung und Leiden als die wesentlichen dieser Momente gewinnen in der *Weheklage* ihr Höchstmaß und machen das Werk zum Gipfelpunkt von Adrians künstlerischem Ausdrucksvermögen. So kommt es zum Ende seiner produktiv gefüllten Paktzeit, denn die sie tragende, immer höher aufgetürmte Konstruktion

existentiellen Leidens hat ihr Antriebspotential vollständig ausgeschöpft und sackt in gebrochene Resignation und verzweifelten Fatalismus zusammen.¹³ – Die geschichtliche Aufladung des musikalischen Materials geht auch im Falle von *Dr. Fausti Weheklag* unverkennbar auf die musikphilosophische Quelle Adorno zurück. Das Entsprechungsverhältnis, in dem sich Musik und Zeitgeschichte als Analoga gegenüberstehen, erschöpft sich ihm zufolge jedoch keineswegs in einer vermittelten gegenseitigen Ebenbildlichkeit, sondern greift tiefer. Adorno sieht in der modernen Musik auch die innere Absicht und Notwendigkeit am Werk, zum geschichtlichen Prozess eine Position einzunehmen, sich kritisch zu ihm zu verhalten. So formuliert er:

Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lokkend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, daß sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als daß sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre. Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten.¹⁴

Der Künstler sieht sich angesichts der durch Unmenschlichkeit charakterisierten Gesellschaft darauf verwiesen, einen positiven Sinn, eine in dieser Situation gültige Wahrheit einzig durch die künstlerische Negation und Ablehnung zu gewinnen: Die organisierte Sinnleere der modernen Musik ist demnach nicht mimetischer, sondern in sich kritischer Natur. – „Musik, zum Augenblick geschrumpft, ist wahr als Ausschlag negativer Erfahrung. Sie gilt dem realen Leiden.“¹⁵ Genau an diesem Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks macht Adorno die eigentliche Leistung Schönbergs fest. Im Medium seiner Musik sind „unverstellt leibhaftige Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert“.¹⁶ Thomas Mann legt diese Errungenschaft, zum einzulösenden Erfordernis rückgewendet, in seinem Roman dem Teufel in den Mund: „Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick.“

Genau dasselbe gelingt Adrian in *Dr. Fausti Weheklag* auf dem Höhepunkt seiner Kunst und Verzweiflung. Zeitblom führt ihr Generalthema ein und setzt fort:

¹³ Gegen Ende des Romans häufen sich Zeitbloms Anspielungen und Hinweise auf eine „doppelte Zeitrechnung“ (335; vgl. S. 446, 503, 639 u.ö.) ebenso wie direkte Einschaltungen des ihm gegenwärtigen Kriegsgeschehens. Mit dieser Technik erzielt Thomas Mann den Eindruck eines beschleunigten Zeitverlaufs ganz nach dem Bilde des Stundglases: „[...] ist ja so fein, die Enge, durch die der rote Sand rinnt, so haardünn sein Gerinnsel, nimmt für das Auge gar nicht ab im oberen Hohlraum, nur ganz zuletzt, da scheint schnell zu gehen und schnell gegangen zu sein [...]“ (303) – Zum Zwecke dieser zeitlichen Dynamisierung ergeht an den Erzähler Zeitblom gewissermaßen die Aufforderung: „Töne, Schwager, dein Horn./ Raßle den schallenden Trab./ Daß der Orkus vernehme: ein Fürst kommt./ Drunten von ihren Sitzen/ Sich die Gewaltigen lüften.“ Johann Wolfgang Goethe, *An Schwager Kronos*, Gedichte I, S. 65.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 28.

¹⁵ Ebd., S. 43.

¹⁶ Ebd., S. 44.

Es liegt zum Grunde allem, was da klingt [...] und schafft die Identität des Vielförmigsten, [...] die nun allumfassend geworden ist: zu einer Formveranstaltung von letzter Rigorosität, die nichts Unthematisches mehr kennt, in der die Ordnung des Materials total wird [...]. Sie dient jedoch nun einem höheren Zweck, denn, o Wunder und tiefer Dämonenwitz! – vermöge der Restlosigkeit der Form eben wird die Musik als Sprache befreit. [...] Der Schöpfer von Fausti Weheklage kann sich, in dem vororganisierten Material, hemmungslos, unbekümmert um die schon vorgegebene Konstruktion, der Subjektivität überlassen, und so ist dieses sein strengstes Werk, ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv. (646f.)

Dies ist das Ende der Zwölftontechnik und zugleich der Beginn dessen, was auf sie folgt: Adrian vollbringt die „Rekonstruktion des Ausdrucks“ und zwar „des Ausdrucks in seiner Erst- und Uerscheinung, des Ausdrucks als Klage“ (647). Damit ist der Bogen zu dem geschlagen, was Thomas Mann seinen Romanerzähler die ‘Negativität des Religiösen’ nennen lässt. Es ist offenbar, dass damit nicht eine schlichte Negation gemeint sein kann – Zeitblom schließt dies sorgfältig aus – sondern dass aus der Dynamik einer in sich bedingungslosen Negation ein eigengesetzlicher Mechanismus von Affirmation sich zu erheben beginnt.

Für Adorno muss die neue Musik den selbstleugnerischen Prozess der Negativität durchlaufen, muss sie auf ihr eigenes Strahlen verzichten, um in aller Abseitigkeit als Reflex des Dunklen dennoch ein blinkendes Feldzeichen der Wahrheit zu bleiben. Die besondere Negativität, die auch Adrian erleben muss, trägt Thomas Mann nach dem Muster Adornos auf ein existentielles Gerüst auf. Es handelt sich dabei wesentlich um eine künstlerische Personalisierung des Adornoschen Materialzwanges im individuellen Leidens- und Schaffenszwang Adrians. Den Gipfelpunkt seines musikalischen Ausdrucksvermögens kann Adrian nur vom absoluten Tiefstpunkt seiner Lebenswirklichkeit aus ersteigen und muss danach in ein zerschmetterndes Nichts jenseits von Kunst und Leben hinunterstürzen. Die schicksalhafte Inkorporation seines Lebens in die Kunst löst sich auf, und, solcherart funktionslos entlassen, bleibt von diesem Leben nicht mehr als die ausgebrannte Asche des künstlerischen Produktionsprozesses. In seinen Höhen und Tiefen liegt der Doppelsinn des auktorialen Zeitblom-Wortes von den begnadet-verhängnisvollen „*divinis influxibus ex alto*“ (11).

3. Künstler und Kunst zwischen Schuld und Erlösung

3.1. Adrian Leverkühn – der Künstler als Stellvertreter

Von früh auf sind Adrians Bezüge zu seiner Umwelt problematisch. Der Freund und Biograph Zeitblom sieht sich zu immer neuen Hinweisen auf seine Distanz, Gleichgültigkeit und menschliche Kälte veranlasst. Hinter alledem verbergen sich Genie, Intellekt und Erkenntnis, die Adrian von seiner Anlage her mitgegeben sind und unter deren unausweichlicher Bestimmung sein Verhältnis zu Menschen und Dingen, aber auch zu sich selbst steht. – Angesichts dessen scheint es zu-

nächst widersinnig, die Frage nach einer verhaltensbezogenen Schuldhaftigkeit bzw. nach besonderen Verdiensten Adrians stellen zu wollen; für etwas unentrinnbar Prädeterminiertes wäre er logischerweise nicht verantwortlich zu machen. Mit dem Problem schuldhafter Verantwortung beschäftigt sich Thomas Mann auch in seinem Essay *Schopenhauer*. Er referiert dort dessen Grundsatz, dass die Behauptung einer strengen Kausalität und Determiniertheit in der Welt der Erscheinungen keineswegs automatisch die Begriffe ‘Schuld’ bzw. ‘Verdienst’ ausschließt. Schuld und Determiniertheit sind in Schopenhauers dualem Weltentwurf von Wille und Vorstellung vielmehr deswegen vollkommen miteinander vereinbar, weil sie sich gleichmäßig auf Transzendenz und Immanenz verteilen und nur in je einem Bereich möglich sind.

Er [der Wille] war frei, absolut und allmächtig. Freiheit war sogar *nur* bei ihm, sie existierte ausschließlich in der Transzendenz, niemals in der Empirie, der in Raum, Zeit und Kausalität wesenden Objektivation des Willens, der Welt. Hier war alles streng kausal, nach Ursache und Wirkung gebunden und determiniert; die Freiheit lag jenseits der Erscheinung, wie der Wille, aber dort war sie vorhanden und absolut herrschend – hier war die Willensfreiheit. Wie so oft, verhielt es sich auch mit der Freiheit umgekehrt, als der ‘gesunde Menschenverstand’ es wahrhaben wollte: sie lag nicht im Handeln, sondern im *Sein*, – nicht im operari, sondern im esse, – im Handeln zwar also herrschte unentrinnbare Notwendigkeit und Determiniertheit, aber das Sein war ursprünglich und metaphysisch frei: Der Mensch, der das Strafbare getan, hatte zwar notwendig, als empirischer Charakter, unter dem Einfluß bestimmter Motive, so *gehandelt*, aber er hätte können anders *sein*, – und auch der Gewissensbiß, die Gewissensangst zielten aufs Sein, nicht auf das Handeln.¹⁷

Für Schopenhauer sind damit jede Erscheinung und jeder Mensch Ergebnisse von in der Transzendenz freien Willensakten zur Objektivation, die sich in Gestalt dieser Objektivation allerdings unter der Prämisse absoluter Determiniertheit wiederfinden. Verdienst oder Schuld ergeben sich somit nicht ursächlich aus dem diesseitigen Sein und Handeln, sondern sie drücken sich umgekehrt mit voller Gültigkeit darin aus.

Es ist diese Vorstellung der Möglichkeit von Schuld und Verdienst trotz einer strengen Determination, die als gedankliches Richtmaß auch die Schilderung von Adrians Lebensweg bestimmt und schließlich auch in seinem Selbstbezug klar nachweisbar wird. – In einer brieflichen Antwort auf Fragen und Einwände einer Leserin des Romans schreibt Thomas Mann:

Sie beanstanden, daß Leverkühn an seinem Pakt mit dem Teufel unschuldig ist. Das ist er aber nicht. Es ist sein Zug zum Dämonischen hin, der sich psychologisch aus seiner hochmütigen Intellektualität ergibt, von Anfang an sehr klar gemacht [...]. Wenn Sie das Kapitel nachlesen, das von seinem Verhältnis zu der Hetaera Esmeralda und seiner Infektion handelt, so wer-

¹⁷ Thomas Mann, *Schopenhauer*, GW IX, S. 548.

den Sie auf Wendungen des Erzählers stoßen, die Adrians Willen zur inspirierenden Krankheit außer Zweifel stellen.¹⁸

In Adrian ist also ausdrücklich *beides* vorhanden: der angeborene und veranlagte „Zug“ und ein fester Wille, ihm zu gehorchen, der sich zwar aus ihm ergibt, gleichwohl aber mit vollem Bewusstsein umgesetzt wird. Thomas Mann bringt als Verbindungselement zwischen Adrians Veranlagung und seiner Willensentscheidung die Kategorie des Dämonischen ins Spiel. Mit ihrer Hilfe führt der Roman Prädetermination und Schuldhaftigkeit Adrians zusammen, und von ihr muss auch die Beurteilung seiner metaphorischen und seiner unmittelbaren Schuld ausgehen. Das Dämonische ist eine katalysierende Wirkkraft, die antithetische Komplexe in einen dialektischen Wechselprozess hineinzieht und so ihr produktives Potential steigert. Für Adrian materialisiert sich das Dämonische im Geschlechtlichen und wirft ihn in krankheitsverfestigter Fortwirkung dauerhaft in den künstlerischen Produktionsprozess hinein; er gerät auf den Bahnen dämonischer Folgerichtigkeit und inspirativer Freischaltung in einen schöpferischen Reibungsprozess zwischen der eigenen Subjektivität und der Konvention, dem künstlerisch bereits Fertigen und Gesetzten hinein. –

Die Musik ist Symbol für das deutsche Wesen, an dem die Welt während der Erzählzeit von Adrians Lebensgeschichte alles andere als genest. Hierin liegt ihre tiefere – *dämonische* – Bedeutung im *Doktor Faustus*. An ihr muss sich Adrian abarbeiten, und durch sie kommt er in einen vermittelten Kontakt mit seiner menschlichen Umwelt und ihrer Entwicklung: Das ‘Material’ der Musik ist Adorno zufolge „ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes“. Hinter der Auseinandersetzung mit ihm steht für Adrian somit notwendig diejenige mit dem Zeitgeist, durch dessen Filter es geht. „Die Musik als solche spielt im Grunde nur eine symbolische Rolle dabei“;¹⁹ an ihrer exemplarischen Funktion muss der deutsche Tonsetzer Adrian Leverkühn lediglich selbst exemplarische Gestalt gewinnen, denn durch sie hindurch sieht er sich künstlerisch von all jenem herausgefordert, was als abstrakt-gemeinschaftlicher Geist einige Jahre später die deutsche und europäische Geschichte so verhängnisvoll prägen sollte. Eine solche symbolische Lesart der Musik im *Doktor Faustus* bestätigt Thomas Mann mit aller Deutlichkeit:

Der Teufelsbund, nicht die Musik, ist das eigentliche Thema des [...] Buches. [...] die Musik [ist] zur Repräsentantin der großen Heillosigkeit erwählt [...]. Es geschieht dies aber, weil sie die deutsche Kunst, ja die deutsche Natur ist, und weil es sich bei diesem schmerzhaften Buch zuerst und zuletzt um den Roman Deutschlands handelt.²⁰

¹⁸ Ders. an Margot Klausner am 8.1.1948, *DüD III*, S. 124.

¹⁹ Ders. an Bruno Walter am 1.3.1945, *DüD III*, S. 47; vgl. GW XI, S. 171.

²⁰ Ders. an Hans Ulrich Staeps am 8.10.1947, *DüD III*, S. 101.

Die Musik steht damit zeichenhaft für diejenigen Eigenschaften der „deutsche[n] Natur“, die sie in Unheil, Zerstörung und unermessliche Schuld – kurz: in den „Teufelsbund“ mit Hitler hineintreiben.

Unser größtes Gedicht, Goethe's Faust, hat zum Helden den Menschen an der Grenzscheide von Mittelalter und Humanismus, den Gottesmenschen, der sich aus vermessenem Erkenntnistriebe der Magie, dem Teufel ergibt. Wo der Hochmut des Intellectes sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel. Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, die Teufelsverschreibung, um unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen, als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes. Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theolog und Philosoph in seiner Klausur, der aus Verlangen nach Weltgenuß und Weltherrschaft seine Seele dem Teufel verschreibt, – ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bilde zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt?²¹

Es ist Adrian Leverkühn, in dessen Bild und Schicksal dieser Begriff vom 'deutschen Wesen' gestaltet und eingelagert wird. Er ist „der Repräsentant der deutschen Seele, [...] denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt“.²²

Aus dem Nachweis der motivischen Identität des Dämonischen mit der deutschen Innerlichkeit ergibt sich ein Ansatzpunkt, von dem her die Ausprägung dieses Komplexes in Adrian als einer pars pro toto-Verkörperung des Allgemeinen untersucht werden kann. Bei ihm nimmt die Innerlichkeit bereits im Kindesalter den Charakter der Erkenntnis an, wenn er erkennend tief in die Erscheinungen eindringt, sich genau dadurch aber zugleich auch scharf von ihnen abgrenzt. Ihm fehlt die Fähigkeit zu einer illusionär verklärten Wahrnehmung nicht nur des Äußeren, sondern auch seiner selbst, und so wird er sich in seiner existentiellen Wirklichkeit selbst fremd und zum Erkenntnisgegenstand: die Erkenntnis instrumentalisiert ihre Grundlage.

Am Anfang steht Adrians Genie: sein Genie ist sein Schicksal. Um jedoch eigentlich tätig und künstlerisch produktiv zu werden, muss zum Genie noch die Krankheit hinzukommen. Thomas Mann nennt sie an anderer Stelle geradezu ein „Erkenntnismittel“²³ bei dem es allerdings darauf ankomme, „wer krank ist: ein Durchschnittsdummkopf, bei welchem die Krankheit des geistigen und kulturellen Aspektes freilich entbehrt, oder ein Nietzsche, ein Dostojewski“.²⁴

²¹ Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, GW XI, S. 1131. In einem Brief an Erika Mann vom 6.3. 1945 schreibt Thomas Mann über diese Rede: „Es wird, wie so manchmal, ein essayistischer Ableger des Romans, nur natürlich ohne Syphilis.“ Erika Mann (1998), S. 179. – Eine Vielzahl direkter Textübernahmen beweist den engen gedanklichen Zusammenhang der Rede mit dem *Faustus*-Roman.

²² Ebd., S. 1131f.

²³ Ders., *Freud und die Zukunft*, GW XI, S. 481.

²⁴ Ders., *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, GW IX, S. 678.

Besonders die Figur Nietzsches wird von Anfang an in den Gedankenkreis des *Doktor Faustus* einbezogen und unterlegt ihm ein durchgehendes Struktur- und Bezüglichkeitsgerüst. Nietzsches geistige Entwicklung ist

die Geschichte einer paralytischen Enthemmung und Entartung, – das heißt des Hinaufgetriebenwerdens aus hochbegabter Normalität in eisige und groteske Sphären tödlicher Erkenntnis und moralischer Vereinsamung, einem entsetzlichen und verbrecherischen Grade des Wissens, für den der zarte und gütige, in jedem Sinne auf Schonung angewiesene Mann gar nicht geboren, sondern zu dem er, wie Hamlet, nur berufen war.²⁵

Wiederum erscheinen in dieser Äußerung die Bereiche schicksalhafter Notwendigkeit und moralischer Schuld ineinander geblendet. Thomas Mann beruft sich auf Nietzsche, der sie ausdrücklich zusammenführt und feststellt,

daß jede geistige Absonderung und Entfremdung vom bürgerlich Anerkannten, jede denkerische Selbständigkeit und Rücksichtslosigkeit der Existenzform des Verbrechers verwandt sei und erlebnismäßigen Einblick in sie gewähre. Ich finde, man darf weitergehen und sagen, daß überhaupt jede schöpferische Originalität, jedes Künstlertum im weitesten Sinne des Wortes das tut.²⁶

Beide, Nietzsche und Thomas Mann verstehen es klar als eine schwerwiegende Schuld, in dieser Weise von der menschlichen Gemeinschaft getrennt zu denken und zu leben. Der *Faustus*-Roman setzt als Chiffre für diese Schuld das teuflische Liebesverbot ein, dessen Befolgung Adrian von der stärksten gemeinschaftsstiftenden Bindungskraft überhaupt abschneidet. Als defizienter Liebesersatz dient ihm stattdessen das Interesse, dem jedoch gerade die einsmachende Wärme entzogen ist und das so die fragwürdige Qualität seines Wirklichkeitsbezugs bedingt. Die Feststellung, dass um ihn Kälte war, offenbart sich als wiederkehrender Fingerzeig auf Adrians schuldhafte Vereinsamung.

Indem diese individuelle Schuld Adrians gemäß dem entwickelten Modell der Stellvertreterschaft zur strukturellen Grundlage einer ihr 'aufmontierten' allgemeinen, abstrakten Schuld wird, macht der Roman das ursprüngliche Faustmotiv auch einem anderen und konzeptionell umfassenderen Schuldbegriff dienstbar: Adrian trägt seine Schuld demnach geradezu in ein motivisches Spiegelkabinett der Sünde hinein, wo sie mit der deutschen Katastrophe und Nietzsches Lebensverhängnis zu einem einzigen Symbolkomplex zusammenschießt.

In seiner Abschiedsrede spricht Adrian von der „Schuld der Zeit“, die er in der Kunst „auf den eigenen Hals“ genommen habe und bezieht sich dabei auf die besonderen Schwierigkeiten, mit denen die Ausübung seiner Musikproduktion zusammenhing. Der Begriff 'Schuld der Zeit' enthüllt bei genauerer Betrachtung zwei verschiedene Bedeutungsdimensionen, die voneinander abhängen: Zum einen kann 'Zeit' ganz unmittelbar auf die materielle Grundlage der Musik bezo-

²⁵ Ders., *Dostojewski – mit Maßen*, GW IX, S. 663.

²⁶ Ebd.

gen sein; damit wären genau die scheinhaften 'zeitlichen' Missstände gekennzeichnet, auf die Adrian mit seiner Musikkritik abhob und die er mit der Zwölftontechnik als der integralen „Organisation der Zeit“ beseitigt. 'Schuld der Zeit' sind diese materiellen Zustände der Musik zum anderen aber auch insofern, als sie von der 'Zeit' im Sinne eines 'Zeitgeistes' präformiert werden. So verstanden liegt die 'Schuld' dann in der Gesamtheit der gesellschaftlichen Bezüge, deren Problematik den Zustand des musikalischen Materials bestimmt.

Adrian greift mit dem Material zugleich dessen 'Schuld' auf. Zu *seiner* Schuld muss sie deswegen werden, weil für ihn eine eigene lebenswirkliche Entwicklung allein im Surrogat künstlerischer Produktion stattfindet. Die zweideutige zeitliche Dimension des Materials tritt ersatzhaft für den existentiellen Stillstand seiner eigenen Lebenszeit ein. Was Adrian daher stellvertretend als 'Schuld der Zeit' auf den eigenen Hals nimmt, ist die *doppelte* Schuldhaftigkeit seiner zeitgeistigen Gegenwart und seiner sündigen Absage an eine ethisch-tätige Lebensführung zugunsten einer rein ästhetisch übersetzten Lebenszeit. Auf diese doppelte Last anspielend, sagt der Teufel zu Adrian: „[...] du pflegst die Illusion des Alleinseins und willst alles für dich, allen Fluch der Zeit.“ (318)

Die dämonische Überblendung von Innerlichkeit mit geistiger Musikalität als einer exemplarisch deutschen Eigenschaft ergibt für Thomas Mann das Urbild einer ästhetizistischen Geisteshaltung, als deren 'Objektivierung' ihm Nietzsche dient. Nietzsche bleibt immer der theoretische Mensch, und sein Denken – „von tiefer Politiklosigkeit“ geprägt –

ist in Wahrheit ohne Beziehung zum Leben, dem geliebten, verteidigten, über alles erhobenen, und nie hat er sich die geringste Sorge darum gemacht, wie seine Lehren sich in praktischer, politischer Wirklichkeit ausnehmen würden. [...] nichts konnte im Grunde der deutschen Anlage genehmer sein als sein ästhetischer Theoretizismus.²⁷

Nietzsches geistige Haltung kommt für Thomas Mann einer Systematisierung für die Dynamik des deutschen Sündenfalls gleich. Einer der großen Irrtümer Nietzsches bestehe darin, das Leben und die Moral in ein vollkommen falsches Verhältnis zueinander zu bringen, wenn er sie als Gegensätze behandle. Tatsächlich gehörten beide zusammen.

Der wahre Gegensatz ist der von Ethik und Ästhetik. Nicht die Moral, die Schönheit ist todverbunden [...].²⁸

Deutschland ist für Thomas Mann das Land der „Versenkung in die Vergangenheit“ und der Liebe zur Romantik; die Romantik aber vertritt „die irrationalen Lebenskräfte revolutionär gegen die abstrakte Vernunft, den flachen Humanitarismus“ und „hat in Deutschland, ihrem eigentlichen Heimatland, diese irisierende

²⁷ Ders., *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, GW IX, S. 709.

²⁸ Ebd., S. 696.

Doppeldeutigkeit, als Verherrlichung des Vitalen gegen das bloß Moralische und zugleich als Todesverwandtschaft, am stärksten und unheimlichsten bewährt.²⁹ – Der Ästhetizismus ist durch Deutschlands Weg und Entwicklung bis ins Letzte kompromittiert. „Eine ästhetische Weltanschauung ist schlechterdings unfähig, den Problemen gerecht zu werden, deren Lösung uns obliegt [...]“.³⁰ Am nur Ästhetischen festzuhalten, ohne das Ethische als Aufgabe anzunehmen, ist „Hochmut des Intellektes“ und „seelische[] Altertümlichkeit“, ist Verbrechen und Schuld. – Dessen muss sich stellvertretend der teilnahmslose Ästhet Adrian anklagen lassen, wenn er sich, einsam schaffend, von der Unmittelbarkeit der „torturierenden Erfahrungen der Zeit“, der „Niederlage des Landes und ihre[n] wüste[n] Begleitumstände[n]“ kaum berühren lässt und – genau wie Nietzsche – sogar das Zeitung- lesen verweigert (454). Isolation und Innerlichkeit sind die Eckpfeiler seiner Schuld:

‘Denn es heißt: Seid nüchtern und wachet! Das aber ist manches Sache nicht, sondern, statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllische Trunkenheit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Schindwasen.’ (662)

3.2. Die Zweideutigkeit der Kunstwerke

Es wurde bereits auf die komplexen Zeitverhältnisse hingewiesen, die in Adrians Kunstwerken nachweisbar sind: in ihnen findet sich eine zwölftontechnisch-variativ hergestellte ‘Binnenzeit’, die sich dem natürlichen äußeren Zeitverlauf widersetzt und gewissermaßen ausdehnungslos stillsteht. In der *Apocalipsis cum figuris* erreicht Adrian erstmals das Paradoxon einer zeitlosen Überzeitlichkeit und damit die totale künstlerische Bewältigung der Zeit. Die Überzeitlichkeit der *Apocalipsis*, so sehr sie auf das Künftige hingeordnet ist, bezieht doch ihre ganze Fülle allein aus dem Vergangenen. Ihre zeitlichen Verweisstrukturen sind äußerst komplex, und wenn sie das bevorstehende Ende thematisiert, so geschieht dies nicht im Sinne eines zukünftigen Endes, sondern als eines solchen, das schon da ist und längst angefangen hat. Seiner gesamten Stimmung nach hat das Werk wenig von „moderner Schnittigkeit der Gesinnung“; sein Wesen ist stattdessen „explodierende Altertümlichkeit“ (501).

All diese Zeitmanipulationen sind Adrians eigener existentieller Zeitlosigkeit eingeschrieben: er ist sich selbst das Medium für die Arbeit an der Zeit. Erst der zeitliche Leerstand, den er mit dem Verlust einer existentiell angefüllten Lebenszeit in sich herstellt, schafft den nötigen Raum für die ausgedehnten zeitlichen Einrichtungen, deren die Kunst für ihre Vollendung bedarf. Adrian zieht die

²⁹ Ders., *Deutschland und die Deutschen*, GW XI, S. 1145f.

³⁰ Ders. *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, GW IX, S. 711.

Kunst in sich hinein und ignoriert sogar sein direktes künstlerisches Umfeld. Das vielsagende Wort des Teufels dazu wurde bereits zitiert:

‘Sieh sie dir an, deine Kollegen, – ich weiß wohl, du siehst sie nicht an, du siehst nicht nach ihnen hin, du pflegst die Illusion des Alleinseins und willst alles für dich, allen Fluch der Zeit.’ (318)

Adrian kann in der Krankheit deswegen den gültigen Ersatz für einen ausdrücklichen Paktabschluss mit dem Teufel finden, weil ihr Wesen außer der geistigen Genialisierung in ihrer vereinzeln Wirkung besteht. Effektiv werden beide Wirkungsmomente in ihrer wechselseitigen Bedingtheit zu einem einzigen. Erst die Krankheit schafft Adrian zu einer vollkommen selbstreferentiellen, künstlerisch produktiven ‘Wirkeinheit’ um, indem sie ihn existentiell auf sich allein zurückwirft. Endgültigen Charakter gewinnt seine Vereinzelnung jedoch in dem Verbot und seiner Unfähigkeit zu lieben. Er wird „den Menschen feind“ (664) und existiert an der Aufgabe eines beziehungsreichen Zusammenlebens vorbei. Zugleich erkennt er an, dass ihm eine Trennung von Gott im eigentlichen Sinne nicht möglich ist: „[...] Abtrünnigkeit ist ein Akt des Glaubens, und alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm.“ (176)

Adrians Auffassung von ‘Glauben’ ist zunächst weit undifferenzierter als ein theologisches Verständnis des Begriffes, denn für ihn bezeichnet ‘Glaube’ an dieser Stelle offenkundig nicht mehr als die Anerkennung der Existenz Gottes. So gesehen schließen sich aus seiner Sicht die theologischen Begriffe ‘Glaube’ und ‘Sünde’ keineswegs aus. Für die Theologie kann Sünde nur aus Unglauben erwachsen. Ein christlich-theologischer Glaubensbegriff bezieht sich auch nicht etwa auf das Dasein Gottes, sondern meint vielmehr das Vertrauen darauf, die eigene Existenz aus Gottes Liebe und Gnade heraus ständig neu zu beziehen. Von dieser Voraussetzung her erscheint Adrians persönlicher ‘Glaube’ theologisch ganz klar als ‘Unglaube’. Da im gedanklichen Rahmen des Romans der ‘Unglaube’ als Ursache für die ‘Lieblosigkeit’ ausscheidet, wird sie durch das vom Fauststoff vorgegebene Motiv des teuflischen Liebesverbotes eigens begründet und bekommt für Adrians Schuld- bzw. Sündenkomplex eine zentrale Bedeutung. Aus Adrians Lieb–Losigkeit resultiert in einem klar ausdifferenzierten Abhängigkeitsverhältnis seine Hoffnungs–Losigkeit, und sie ist als produktiv antreibende Verzweiflung für die Sicherstellung seiner schöpferischen Effektivität funktional erforderlich.

In dieser *Funktionalität* von Adrians Schuld bzw. Sünde liegt deren maßgebliches Attribut. Seine Schuld und Verzweiflung stehen im Dienst des künstlerisch produktiven Schaffens, und erst die Feststellung ihres komplementären Zusammenhanges öffnet den Blick auf Adrian völlig. An diesem konzeptionell zentralen Punkt erweist sich das Schuldverständnis des *Faustus*-Romans als vollständig unvereinbar mit einem christlichen Sündenbegriff. Für die Theologie ist ein funk-

tionales Verständnis von Sünde, d.h. die Erwägung, dass die Sünde irgendeinen positiven Sinn oder gar konstruktiven Zweck haben könnte, ein in sich sinnwidriger und geradezu anathematischer Gedanke. Dennoch ist genau dies die Aussage des Romans: Adrian ist zu verzehrender Schuld und Verzweiflung unausweichlich *berufen*, um künstlerisch zu einer notwendig anstehenden Entwicklungsbeziehung fähig zu werden:

3.3. Adrians Erlösungs- und Gnadenperspektive

Adrian selbst stellt sich das eigene Leben bis zum Schluss nicht anders denn als Schuld und Finsternis dar: das Geschenk der Zeit blieb für seine Entwicklung ungenutzt und wurde stattdessen zum Einsatz und Material für das künstlerische Schaffen. Mit *Dr. Fausti Weheklag* als dem Gipfelpunkt seiner künstlerischen Möglichkeiten durchschreitet und verlässt er den Raum der Kunst, und sein Leben bleibt fortan von dort ausgeschlossen.

Es sind zwei Perspektiven, die Adrian für eine Betrachtung seiner Existenz in Erwägung zieht: zum einen bewertet er sein Leben als rein existentielle Wirklichkeit, und zum anderen prüft er die Möglichkeit, dies an und für sich *verfehlte* Leben von seinem eigentlichen Zweck und Ergebnis – der Kunst – her mit Sinn zu erfüllen.

‘Aber Welch ein Sünder ich war, [...] ein Mörder, den Menschen feind, der Teufelsbuhlschaft ergeben, so hab ich dem ungeachtet mich immerfort emsig befließigt als ein Werker und nie geruget [...] noch geschlafen [...].’
‘[...] vielleicht kann gut sein aus Gnade, was in Schlechtigkeit geschaffen wurde, ich weiß es nicht. Vielleicht auch siehet Gott an, daß ich das Schwere gesucht und mir’s habe sauer werden lassen, vielleicht, vielleicht wird mir’s angerechnet und zugute gehalten sein, daß ich mich so befließigt und alles zähe fertig gemacht, – ich kann’s nicht sagen und habe nicht Mut, darauf zu hoffen.’ (664/666)

Es hat eine tiefe innere Logik, wenn Adrian am Ende seines Lebens auf die Werke hinweist, in deren Übersetzung seine Lebenszeit und sein Leiden verwahrt sind. Nun erst ist die Identität zwischen Leben und Werken überwunden, und es wird möglich, beide als getrennte Bereiche wahrzunehmen, nachdem sie zuvor funktional ineinanderstanden. In der Abschiedsrede vor den Bekannten spaltet Adrian die eigenen Werke gleichsam von sich als ihrem Urheber und damit von der sie bestimmenden existentiellen Rückgebundenheit ab. Sie erscheinen so von Makel und Zweideutigkeit ihres schuldhaften Ursprungs befreit, und als ihre wesentliche Eigenschaft bleibt lediglich die künstlerisch-entwicklungsgesetzliche Progression bestehen, die in ihnen stellvertretend für die Gesamtheit der zeitgenössischen Musik vollzogen ist. Mit Adrians Verzicht auf eine fortwährende Identifikation seiner selbst mit seinen Werken werden diese gewissermaßen von der komplexen Schuldhaftigkeit ‘absolviert’, der sie in der Bindung an ihn unterlagen. So gelangen sie in die Freiheit autonomer Bindungsverhältnisse, die sie

tatsächlich an die gesellschaftliche Wirklichkeit anschließt, auf die sie sich schon ursprünglich beziehen. Adrians mit Notwendigkeit geschehende Distanzierung von seinem künstlerischen Lebenswerk setzt einen Mechanismus in Gang, der das Werk auch in einem moralischen Sinne endgültig in die allgemeine Verfügbarkeit entlässt.

Aus dieser Bewegung heraus kann er nach der Möglichkeit fragen, die solcherart entschuldeten Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt ihrer künstlerischen Befreiungstat wieder auf ihn zurückzubeziehen. Damit eröffnet sich die zweite Perspektive auf sein Leben, das nun nicht mehr an und für sich und in ausschließlicher Schuldhaftigkeit im Blickfeld steht, sondern das Sinn und Wert von den Werken her zugesprochen bekommt. Die Schuld, die Adrian sich auflädt, wirkt sich zwar direkt als menschliche Verhältnislosigkeit aus; für sich genommen ist sie aber keinen Augenblick selbst verhältnislos, denn sie besteht in der genialisch-inspirativen Bindung, die sie zwischen Adrian und dem künstlerischen Material seiner Verfügung herstellt. Adrian verweist mit Recht von seiner Schuld auf die progressive Leistung seines Schaffens, denn das durch das künstlerische Material *vermittelte* Verhältnis zum gesellschaftlichen Geist kommt allein durch seine Absage an ein *unvermitteltes*, direkt menschliches Beziehungsgefüge zustande. Seine Verhältnislosigkeit ist nicht absolut, sondern der notwendige Preis für eine anders nicht erreichbare, künstlerische *Verhältnisintensität*. Die Schuld seines Lebens ist damit weder sinnwidrig noch zwecklos, sondern lässt in ihrer funktionalen Qualität eine tiefe Sinnhaftigkeit durchscheinen. –

Bereits formal legt das Modell der stellvertretenden Schuldübernahme eines einzelnen für viele andere die Annahme eines religiösen Strukturmusters nahe, und tatsächlich konkretisiert der Romantext diese Deutungsmöglichkeit durch direkte Hinweise auf das „Vergeistigt-Leidende[], ja Christushafte[]“ (640), das Adrians Ausdruck und Erscheinung gegen Ende seines Schaffens und nach dem geistigen Zusammenbruch eigentümlich ist.³¹ In seiner Figur vereint sich höchste *Schuld* mit höchster *Sittlichkeit*, deren eine sich vom Gemeinwesen herleitet, während die andere sich darauf zurückrichtet.

Jedes Kunstwerk ist die Auseinandersetzung mit dem Geheimnis, das der Mensch „in seiner Zweiheit aus Natur und Geist“³² ist. Im Aufblick zu diesem Geheimnis findet Thomas Mann das, was er ‘das Religiöse’ nennt. Die Kunstwerke sind immer sowohl Enthüllungen als auch Neuformulierungen des Geheimnisses, denn sie wirken zwar in ihrer selbstvergessenen Verweissbewegung an seiner unaufhörlichen Auflösung mit, zugleich schreiben sie es aber durch ihre Herkünftigkeit unwillkürlich fort. So bewirken sie, sich selbst bewegend, die ständige Bewegung

³¹ Vgl. außerdem *Doktor Faustus*, GW VI, S. 671/ 675f.

³² Thomas Mann, *Fragment über das Religiöse*, GW XI, S. 424.

und den Wandel dieses Geheimnisses, ohne den es erstarren und in Bewusstlosigkeit vergehen müsste.

Kunstwerke sind dynamische Versuche, für eine doppelte Schuldhaftigkeit aufzukommen, die einerseits in der fragwürdigen Dis-Soziiertheit der künstlerischen Existenz und andererseits in der Konfrontation des Lebens mit seinem eigenen kritisch-verallgemeinerten Geist beschlossen liegt. Der Künstler lebt zwar in dem Bezug, den er, von der 'Schuld der Zeit' ausgehend, über das Werkzeug seiner selbst hinweg bis in das Kunstwerk hinein spannt, seine Erlösungshoffnung gründet aber umgekehrt darauf, dass die Anklage des Lebens durch die Kunst das klageführende Medium – ihn selbst – von der eigenen Schuld freispricht. Das Werk wandelt sich vor dem von ihm kritisierten und korrigierten Leben zum Sittlichen und verdeckt so die Schuld, die nötig war, um es in die Welt zu bringen.

Die Erlösungsperspektive des Künstlers steht am Ende aller Werke. An diesem Punkt treten die Werke für den „Werker“ ein und verewigen das Zeugnis von seiner Bemühung um das religiöse Geheimnis, das der Mensch ist. Hier erhebt sich die Hoffnung auf Erlösung. Sie steht nicht in den Händen des Künstlers, sondern sie *geschieht* mit dem, was er hervorbringt und erreicht von dort aus auch ihn selbst. Thomas Mann legt sich nicht auf eine Instanz fest, von der diese Erlösung ausgeht, und so bleiben seine Vorstellung vom Erlösungsgeschehen ebenso wie sein eigentlicher Begriff vom Religiösen halb im Dunkeln.³³

3.4. *Dr. Fausti Weheklag* und die Erlösung

Adrian gerät in alle Tiefen der Sünde und Einsamkeit; er wird aus seinem Leben vertrieben und erfährt Entwicklung und Bewegung nur in der Kunst und dem, was ihr Produktionsprozess von seinem Leben übriglässt. Am Ende seiner letzten Komposition *Dr. Fausti Weheklag* bricht jedoch das Räderwerk der Kunst auseinander und gibt den existentiellen Antrieb frei, aus dessen immer schneller werdenden Umläufen es seine Bewegung bezogen hatte. Die zwölfmontechnisch-kalkulatorische Kälte des Werkes setzt jenseits aller Künstlichkeit „den expressiven Seelenlaut“ (643), den „Ausdruck[] in seiner Erst- und Uerscheinung“, den „Ausdruck[] als Klage“ (647) aus sich heraus und tritt als Kunst hinter ihn zurück. Im Umschlag des einen antithetisch-dialektischen Begriffspols in den anderen scheint Adrians existentielle Erlösungsperspektive als polarer Gegensatz zur 'Schuld der Zeit' auf; durch das Mittel seiner Kunst hindurch wird sie sichtbar gemacht. Zeitblom entdeckt diesen Gedanken mit freudigem Erschrecken und fragt vorsichtig:

Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als lei-

³³ Vgl. Lehnert (1965), S. 187-195.

seste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. (651)

Die musikalische Ausdruckssprache von *Dr. Fausti Weheklag* beruht zwar fortwährend auf einer existentiellen Grundlage, deren Leidensdruck sie inspirativ nachbildet, aber am Ende des Werkes entspringt dem streng organisierten Klangmaterial ein gänzlich neuer und autonomer Ausdruck, dessen Inhalt sich seiner materialen Grundlage nicht nur vollständig entäußert, sondern sogar in genauem Widerspruch zu dem ihren steht. Zeitblom fordert die Leser auf:

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. (651)

Es ist ein neues Bedingungsverhältnis zwischen dem Existentiellen und dem Künstlerischen, das sich genau hinter der Grenze von Adrians Kunst herstellt. Die Musik gibt das Existentielle wieder frei, nachdem es sich als ihre dynamisierende Grundlage erschöpft hat; ihre Form öffnet sich und entläßt einen neuen Ausdruck, der seine negative Grundlage transzendierend überwindet. Das Künstlerische setzt auf vollkommen neue Weise das Existentielle aus sich heraus, indem das inhaltliche Vorzeichen der musikalischen Aussage sich selbsttätig auf eine Erlösungshoffnung hin verkehrt. Das Ästhetische enthüllt seine existentielle Struktur und wird für das Religiöse durchscheinend.

Legt man das künstlerisch-existentielle Erlösungskonzept des *Faustus*-Romans auf das Schema einer genuin theologischen Formulierung des Rechtfertigungsgeschehens, so ergibt sich ein Bild charakteristischer Überschneidungen und Abweichungen. Das Instrumentarium der lutherisch-reformatorischen Exklusivpartikel ermöglicht eine systematische Durchsicht und gewissermaßen die Kartierung dieses Befundes und macht vor dem Hintergrund des Mannschen Moralbegriffs die Konturen der Erlösungskonzeption des Romans im Einzelnen sichtbar. Es kann dabei allerdings nicht mehr als ein Hilfsmittel darstellen, denn Thomas Mann 'erlöst' seinen Helden eben nicht mittels irgendeiner originär theologischen Konzeption.

Im *Doktor Faustus* geschieht die Rechtfertigung eines *Künstlers*. Sie folgt insofern einem besonderen Mechanismus, als Adrian Leverkühn die Rolle einer Stellvertreterfigur übertragen bekommt, in der durchaus Entsprechungen der beiden christologischen Aspekte von Exklusivität und Inklusivität erkennbar werden: Adrian vollzieht allein und exemplarisch die technische Befreiung seiner Kunst, aber seine Leistung kommt allen anderen zugute, schließt in ihren Konsequenzen

alle ein. Diese strukturelle Lösung kommt einer direkten Transponierung des *solus Christus* in den Bereich der Kunst gleich, was, theologisch gesehen, natürlich absurd ist und zwangsläufig zu einer Kollision mit dem Grundsatz *sola gratia* führen muss. Dieser schließt jegliche Mitwirkung des Menschen am Erlösungswerk aus. Adrian scheint nun jedoch nicht allein die Kunst, sondern auch sich selbst zu erlösen, denn in der externalisierten Sittlichkeit der Kunstwerke schafft er ein Gegengewicht zur Schuld des eigenen Lebens und weist auf dessen mögliche Anrechnung hin. Gleichwohl spekuliert er nicht auf eine solche Anrechnung und wagt nicht einmal, auf sie zu hoffen. Stattdessen zitiert er in seiner Hoffnungslosigkeit den biblischen Brudermörder Kain:

‘Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden [...]’
(666)³⁴

Kain erfährt Vergebung von Gott: er zeugt einen Sohn und gründet eine Stadt, wird also zum erneuten gemeinschaftlichen Zusammenleben befähigt. – Adrian hingegen bleibt zwar vom persönlichen Erlebnis der Begnadigung ausgeschlossen, am Ende seines künstlerischen Werkes aber vollzieht sich *ohne sein Zutun* der Umschlag von äußerster Hoffnungslosigkeit in Hoffnung. Genau betrachtet ist es letztlich also doch nicht Adrian, der aus eigener Kraft die Kunst erlöst, sondern er bewirkt lediglich ihren Durchbruch, der sich auf der Grundlage der immanenten Materialbewegung zum befreienden Umschlag transzendiert.

Thomas Mann vertritt auch mit Blick auf sich selbst keineswegs eine direkte Werkgerechtigkeit, bei der die guten (Kunst-)Werke den Charakter eines Rechtstitels gegenüber der Gnadeninstanz annehmen würden. Er schreibt dazu:

Vermutlich erachtet die Theologie die künstlerische Bemühung gar nicht als ein Rechtfertigungs- oder Erlösungsmittel, und vermutlich hat sie sogar recht damit. Man würde sonst wohl mit mehr Genugtuung, mehr Beruhigung und Wohlgefallen auf das getane Werk zurückblicken.³⁵

Für ihn sind künstlerisches Schaffen und Werk einzig Ausdrücke und verzeitlichte Abbildungen des an sich unstillbaren existentiellen Bedürfnisses nach „Schuldbegleichung“ und „Gutmachung des Lebens“. Seine Roman- und Erzählerfigur Serenus Zeitblom entdeckt mit dem dialektischen Umschlag in *Dr. Fausti Weheklag* einen Punkt, an dem die Kunst einen Bereich des Lebens sichtbar macht, der dem unvermittelten Blick entzogen bleibt. Damit bestätigt sich, dass die künstlerische Eigenbewegung ihrem Wesen nach ein Symbol und Analogon der Bewegung des Menschlichen ist. Als solchermaßen Abhängige vermag die Kunst dem Menschen das Bild seiner eigenen Abhängigkeit entgegenzuhalten. Das künstlerische Paradoxon des Umschlags von Gebundenheit in Freiheit zeugt

³⁴ Gen 4, 13: „Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir vergeben werden möge.“ (Lutherübersetzung)

³⁵ Thomas Mann, *Meine Zeit*, GW XI, S. 302f.

in seinem Ereignis von der religiösen Möglichkeit eines Umschlags von Heillosigkeit in Hoffnung, die nur noch scheinbar paradox bleibt.

So gesehen lässt sich auch in der Erlösungsspekulation des *Faustus*-Romans eine gewisse Entsprechung des *sola gratia* nachweisen. Weder in der Kunst noch im Leben kann der dialektische Umschlag zielgerichtet herbeigeführt werden, sondern er ereignet sich als etwas unvermittelt Eintretendes. Dies geschieht gleichwohl vollkommen entgegen dem *solo verbo*, und hieraus, wie aus dem spezifischen Glaubensbegriff des *Doktor Faustus*, ergeben sich die wohl sinnfälligsten Abweichungen des Romankonzeptes von der lutherisch verfassten Theologie. Obzwar er nicht intentional bewirkt werden kann, liegt der dialektische Umschlag dennoch in der Logik der Verzweiflungs- und Gebundenheitsbewegung und bedarf keiner gesonderten Vermittlung, als die das christliche Evangelium in seiner Funktion als *verbum iustificationis* aufgefasst werden kann.

Sowohl in der Theologie als auch in der Sinnstruktur des *Doktor Faustus* spielt die Kategorie des ‘Glaubens’ eine besondere Rolle, der Roman funktionalisiert sie aber in einer der theologischen geradezu konträren Ausformung. ‘Glaube’ bezeichnet demnach einen Lebensakt, bei dem Ursprung, Gestalt und Wirkung vollständig im Horizont des Individuums verbleiben. Er wird geradezu an dessen bewusste Entscheidung gebunden und kommt gewissermaßen einer freien Willensäußerung gleich, wenn Adrian ihn mit seinem Gegenteil zusammendenkt und Glauben bzw. Unglauben zielgerichtet für seine Rechtfertigungsspekulation zu instrumentalisieren versucht. Dem Glaubensbegriff fehlt so von vornherein der Aspekt der Gnadengewissheit: er stellt nicht mehr als die negative Entsprechung des Unglaubens dar, und beide fallen, wenn Adrian das göttliche Gericht ins Auge fasst, dem zu richtenden Menschsein zu:

‘[...] ich habe [...] [meine Sünde] auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht. [...] ich [trieb] einen verruchten Wettstreit [...] mit der Güte droben, was unausschöpflicher sei, sie oder mein Spekulieren, – da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im voraus zerstöre durch Spekulation.’ (666)

Zugespitzt – und die Zuspitzung des Konzeptes ‘Negativität des Religiösen’ beim Wort nehmend – lässt sich für Adrians Leben formulieren: Religiosität als Bindung an Gott kommt erst durch Adrians künstlerische *Verneinung* der Bindung an Gott zustande.³⁶

³⁶ In dem Aufsatz *Rechtfertigung und Zweifel* (1924) untersucht Paul Tillich die Bedeutung der Rechtfertigung als des protestantischen Durchbruchsprinzips gegenüber dem Zweifel an ihren Voraussetzungen (Tillich [1970], S. 85-100). Der Zweifler ist derjenige, „der an seinem Heil verzweifelt, nur daß für ihn das Unheil nicht das Verwerfungsurteil Gottes, sondern der Abgrund der Sinnleere ist“ (89). „Die Rechtfertigung des Zweiflers ist nur möglich als Durchbruch der unbedingten Gewißheit durch die Sphäre der Ungewißheiten und Irrungen; es ist der Durchbruch der Gewißheit, daß die Wahrheit, die der Zweifler sucht, der Lebenssinn, um den der Verzweifelte ringt, nicht das

In solch paradoxer Weise konstruiert *Dr. Fausti Weheklag* Adrians Erlösung als indirekte Werkgerechtigkeit. Dies geschieht radikal untheologisch, nämlich gleichsam *‘sola fide et infide’*. Glaube bzw. Unglaube bleiben vom Einbruch der trans-zendenten Erlösungshoffnung unerreicht, obgleich sie deren notwendige immanente Bedingung darstellen. Erst in der künstlerischen Verlängerung seines Lebens wird die religiöse Hoffnung sichtbar, und sie ist ein Reflex der funktionalen Verzweiflungsdialektik von Glauben und Unglauben. Das Aufscheinen der Transzendenz in der Kunst verweist zeichenhaft über sich hinaus: Im dialektischen Umschlag wird das Kunstwerk für die existentielle Bewegung des Leidend-Menschlichen durchscheinend und wandelt sich in eine Vision umfassender religiöser Begnadigung. Erst im gemeinsamen Vergehen seiner selbst und seiner Kunst vollendet sich Adrians Stellvertreterschaft, und er wird neu: ein reines Sinnbild des Erlöst-Menschlichen.

‘[...] – der Schein – der Kunst wird abgeworfen – zuletzt – wirft immer die Kunst – den Schein der Kunst ab.’ (75)

In seinem letzten Satz nimmt Zeitblom vom Schicksal Adrians her das Schicksal des schuldigen Deutschland in den Blick. Das Modell von Durchbruch und dialektischem Umschlag verleiht seinem Denken die Richtung: Wann immer „des Schlundes Grund“ erreicht ist, wird „aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen“ (676). – Von dieser transzendent unterströmten Bewegung des Lebens gibt die Musik Zeugnis: Als Doppelsinn von Unordnung und Ordnung steht sie im Zeichen der „göttlich-dämonischen *Ganzheit* der Welt, des Lebens, des Menschen, der Kultur“, und weil sie dabei auch „Zahlenwerk, Zahlendienst, [...] klingende Algebra“³⁷ ist, liefert sie mit dem gnadenhaften Umschlag von ausgedrückter Klage in Hoffnung gleichzeitig den Grund dafür, auf die Gültigkeit dieses Ergebnisses zu rechnen.

3.5. Kunst zwischen Schuld und Erlösung

Thomas Manns *Doktor Faustus* präsentiert sich in den verschiedensten Zusammenhängen als künstlerische Aktualisierung von Zweideutigkeit. Die Musik als Zentralsymbol des Romans, das eine zweipolige Ganzheit vertritt, wird in besonderer Weise unter dieser Bestimmung betrachtet: sie ist „die Zweideutigkeit [...] als System.“ (66) Hinsichtlich ihrer Beschaffenheit stehen streng mathematische Intervallverhältnisse den rauschhaften „Berückungen ihrer Klangwirklichkeit“

Ziel, sondern die Voraussetzung alles Zweifels bis zur Verzweiflung ist. Es ist das Erfassen der Wahrheit als Gericht an jeder Wahrheitserkenntnis.“ (91) In diesem Durchbruch offenbart sich „der Gott der Gottlosen, die Wahrheit der Wahrheitslosen, die Sinnfülle der Sinnentleerten“ (92). – Die Affinität dieser Überlegungen zur „Transzendenz der Verzweiflung“ im *Faustus*-Roman ist augenfällig. Thomas Mann stand im gedanklichen Austausch mit Tillich, seine direkte Kenntnis dieses Aufsatzes lässt sich allerdings nicht nachweisen. Vgl. Schwöbel (1998), S. 156-169.

³⁷ Thomas Mann, *Die Sendung der Musik. Zum fünfzigjährigen Dirigenten-Jubiläum Bruno Walters*, GW XIII, S. 86.

entgegen, und doch bildet erst die Verbindung beider im eigentlichen Sinne Musik.

Vom zentralen Symbol ausgehend werden nun auch Personenbeziehungen des Romans zweideutig gestaltet. Inmitten seiner Klage über „das verhängnisvolle Geschehnis“ (203) zwischen Adrian und Esmeralda weist der Erzähler auf den „Einschlag von Liebesläuterung“ (204) hin, der „der Verbindung dieser kostbaren Jugend mit dem unseligen Geschöpf einen Schimmer des Seelenhaften verlieh“ (205). Innerhalb des scheinbar rein Geschlechtlichen, das hier mit dämonisch-rücksichtsloser Macht das Leben bestimmt, verbirgt sich eine Tiefendimension „menschliche[r] Veredelung“ (204): „Man kommt nicht ohne den Begriff der Liebe aus [...].“ (250) Es ist ein „Akt der Liebe“, dass Esmeralda ihren Besucher vor der Krankheit warnt und sich so über ihre zur Ware gewordene Körperlichkeit erhebt. „Und, gütiger Himmel, war es nicht Liebe auch, oder was war es, [...] welches tief geheimste Verlangen nach dämonischer Empfängnis, [...] daß der Gewarnte die Warnung verschmähte und auf den Besitz dieses Fleisches bestand?“ (206). – Was für Adrian das schuldhaft Anheimfallen ans Geschlechtlich-Dämonische bedeutet, kommt für Esmeralda geradezu einer *Befreiung* davon gleich. Indem er ihr nachreist und trotz ihrer Krankheit auf dem Liebesakt besteht, wählt Adrian Esmeralda als ganze Person, als Individuum und stellt sie vor ihrer beider Forum als ein solches allererst wieder her. Zeitblom spricht davon, dass in dieser Umarmung „der eine sein Heil darangab, der andere es fand“ (206) und weist auf die rechtfertigende, emportragende und beglückende Wirkung des Geschehens auf Esmeralda hin. Adrian erhandelt sich die Krankheit zwar gewissermaßen um den Preis seiner selbst, gleichzeitig aber macht er sich selbst Esmeralda zum Geschenk. Mitten im Sündenfall verbirgt sich ein Erlösungswerk.

Eine ähnlich zweideutige Konstellation verbirgt sich hinter dem Verhältnis zwischen Adrian und seinem Kindheitsfreund, dem Erzähler der Geschichte. Bereits im ersten Kapitel des Buches verrät Zeitblom die Motivation für sein Werk:

[...] ich habe ihn geliebt – mit Entsetzen und Zärtlichkeit, mit Erbarmen und hingebender Bewunderung – und wenig dabei gefragt, ob er im mindesten mir das Gefühl zurückgäbe. (12)

Der Freund weihet sein Leben „der oft verschreckten, immer bangen, aber in Ewigkeit getreuen Liebe zu einem bedeutend deutschen Menschen- und Künstlertum [...], dessen geheimnisvolle Sündhaftigkeit und schrecklicher Abschied nichts über diese Liebe vermögen“ (600). Zeitbloms bedingungslose Liebe überwindet Adrians Isolation *von außen her*. Jenseits der indirekt werkgerechten Erlösung durch die Kunst entsteht damit ein neuer Erlösungsbegriff, der Adrian auch auf einer personalen Ebene in die Zukunft hinüberzieht. Seine Geschichte und sein musikalisches Opfer werden in Zeitbloms Biographie erinnernd weitergetragen und so der gemeinschaftlichen Lebens- und Entwicklungszeit angeschlossen.

Durch die Erzählung von Adrians Geschichte ermöglicht es Zeitblom den Menschen, auch ohne die Werke einen Bezug zur *Person* Adrian Leverkühn herzustellen. Auf diese Weise wird das teuflische Liebesverbot entkräftet, denn seine Wirkung hatte die Liebe in nur einer Richtung unmöglich gemacht. Das Ungelebte ist jedoch seinerseits fortwährend zur Liebe fähig; sie kann die erfahrene Kälte und Lieblosigkeit ignorieren. Für eine solche Liebe stellt Zeitblom die Voraussetzung her, wenn er Adrians Vergangenheit offenbart und die Schuld wie auch das Opfer des Freundes zur allgemeinen Kenntnis gibt und nachvollziehbar macht. Sein eigenes Leben hingegen führt Zeitblom „immer nur nebenbei, mit halber Aufmerksamkeit, gleichsam mit der linken Hand“, denn seine „eigentliche Angelegenlichkeit, Spannung, Sorge [bleibt] dem Dasein des Kindheitsfreundes gewidmet“ (415). Dies ist *sein* Opfer für den Menschen, den er liebt, und seine Liebe ist „vielleicht, wer weiß, nur ein Abglanz der Gnade“ (600), die Adrian trotz oder wegen seiner Schuld erwartet.

Die Art von Erlösung, die sich hier andeutet, kann durchaus ohne einen personifizierten christlichen Gott auskommen; sie vollzieht sich eher als Versöhnung zwischen dem geistig-genialen Individuum und der Gemeinschaft, von der es abgetrennt war. Der Mechanismus dieser Trennung gehorcht dabei einer inneren Notwendigkeit und entwicklungsgesetzlichen Funktionalität:

[Der Geist] [...] kann bei seinen gewagtesten, ungebundensten, der Menge ungemäßeften Vorstößen, Forschungen, Versuchen gewiß sein, auf irgendeine hoch-mittelbare Weise dem Menschen – auf die Dauer sogar den Menschen zu dienen. (429)

Die Gemeinschaft nimmt das Individuum wieder in sich auf, sobald sie den Dienst – oder besser: das Opfer, das er bringt – in seiner wahren Qualität erkennt. Die Annahme dieses Opfers durch die Gemeinschaft stellt eine dauerhafte Verbindung mit ihr her; sie erweist sich als zukunftsstiftende Erlösung, insofern die Schuld der genialen Vereinzelung als Opferhandlung anerkannt und im gedanklichen Nachvollzug vergebbar wird. Die Rückschau auf sie bedeutet ihre Tilgung und damit die Überwindung dessen, was einer Zukunft des Individuums in der Gemeinschaft im Wege gestanden hatte. –

Ich habe einem schmerzlich bedeutenden Menschen angehangen bis in den Tod und sein Leben geschildert, das nie aufhörte, mir liebende Angst zu machen. Mir ist, als käme diese Treue wohl auf dafür, daß ich mit Entsetzen die Schuld meines Landes floh. (669)

Der Erzähler wiederholt die schuldhaftige Isolation des Freundes gewissermaßen, durch seine Liebe eröffnet er aber zugleich einen Ausweg aus der Schuld der Vereinzelung. – In gewissem Sinne ist Serenus Zeitblom der ‘Gott’ dieser Erlösung, denn er allein schafft Adrian Leverkühn ein freundliches und liebendes Gedäch-

nis. Neben und in ihrer beider Schuld bleibt immer auch der Aspekt der Erlösung anwesend.

Kunst zwischen Schuld und Erlösung wiederholt die Position des Menschen zwischen Natur und Geist. Insofern bewährt sie sich als ein Kaleidoskop zur „Verungleichung des Gleichen“ (502); sie ist „die Stimmigkeit [...] als Tiefsinn, die zum Geheimnis erhobene Berechnung“ (503). Darin erfüllt sie sich ganz. –

Thomas Mann nennt sein Buch einen „Roman, der keiner mehr ist, keiner mehr sein mag“³⁸ und erklärt, die Komposition dem Formprinzip der Zwölftonmusik angenähert zu haben: „– Sie sehen, ich habe selbst Teufelswerk getrieben, indem ich, bestimmt von sonderbarer Mimicry, mein Buch das *sein* ließ, wovon es spricht.“³⁹ – Hier vermischen sich Sprache und Musik. Der Roman materialisiert auf diese Weise einen eigenen Begriff von Kunst im praktischen Vollzug:

‘Beziehung ist alles. Und willst du sie näher beim Namen nennen, so ist ihr Name ‘Zweideutigkeit’.’ (66)

Der Kunst fällt die Aufgabe zu, dem Menschen die Natur mit Geist und Bewusstsein zu durchdringen. „Sie ist das Zünden des Geistes in der Materie, der natürliche Trieb zur Gestaltung und Vergeistigung des Lebens [...]“⁴⁰ Die Kunst verwandelt das ‘Geheimnis des Menschen’ fortwährend in Erkenntnis, die sie in vielfältiger Ausdeutbarkeit zur Anschauung bringt. Adrian Leverkühn ist zur Figur zusammengezogene, menschgewordene Kunst. Sie öffnet den Geist bis an die Grenzen menschlich-schuldhaften Lebens und schafft eine Ahnung von der Vorläufigkeit des Begrenzten. Die Kunst verbleibt – wie der Mensch – einstweilen im Zwischen-Raum von Schuld und Erlösung; in ihrer Bewegung aber hält sie das Bewusstsein um das ‘Geheimnis des Menschen’ und seine Verantwortlichkeit wach. Diesem Auftrag opfert sie sich in Gestalt der vieldeutigen Faustfigur.

Der Leverkühn ist so ein armer Mensch, der das Leid der Epoche trägt, und merkwürdig genug ist es, wie das Los des Höllensohnes mit dem des Gotteslammes und stellvertretenden Opfers zusammenfließt [...].⁴¹

³⁸ Ders., Brief an Jonas Lesser am 29.1.1948, *DüD III*, S. 130.

³⁹ Ders., Brief an Albert Moeschinger am 9.7.1948, *DüD III*, S. 176; vgl. GW XI, S. 187.

⁴⁰ Ders., *[Rede vor Arbeitern in Wien]*, GW XI, S. 897.

⁴¹ Ders., Brief an Max Brod am 18.1.1949, *DüD III*, S. 215f.

Zitierte Literatur

1. Primärliteratur

Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. VI. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1990.

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt/Main: Fischer 1990. [GW I-XIII]

Mann, Thomas: Dichter über ihre Dichtungen. Band 14/III. Thomas Mann. Teil III: 1944-1955. Hg. v. Hans Wysling u. Marianne Fischer. München/ Frankfurt/Main: Heimeran/ S. Fischer 1981. [DüD III]

Mann, Thomas: [Brief an Erika Mann vom 6.3.1945]. In: Erika Mann: Mein Vater der Zauberer. Hg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1998. S. 179-181.

2. Quellen/Sekundärliteratur/Hilfsmittel

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften Bd. 12. Philosophie der neuen Musik. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. S. 13-126.

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Hg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1985.

Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke in zwölf Bänden. Erster Band. Gedichte I. 5. Aufl. Berlin: Aufbau 1988.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. 10 Bde. Hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli u. Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/ New York: de Gruyter 1986. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin/ Leipzig: de Gruyter u.a. 1927-1942. [HWDA]

Lehnert, Herbert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: Kohlhammer 1965.

Schwöbel, Christoph: „...alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm...“. Theologisches in Thomas Manns 'Doktor Faustus'. In: „Und was werden die Deutschen sagen?“. Thomas Manns 'Doktor Faustus'. Hg. v. Hans Wißkirchen u. Thomas Sprecher. 2. Aufl. Lübeck: Dräger 1998. S. 153-178.

Tillich, Paul: Rechtfertigung und Zweifel. In: Gesammelte Werke Bd. VIII. Offenbarung und Glaube. Schriften zur Theologie II. Hg. v. Renate Albrecht. Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk 1970.