



Nepomuk Schneidewein ist das vierte Kind von Leverkühns Schwester Ursula. Es kommt im Jahr 1928 nach Pfeiffering, da sich seine Mutter um ihn nicht kümmern kann, weil ihr der Arzt einen Anstaltsaufenthalt verschrieben hat. Er kommt aber auch, um sich „in oberbayrischer Landluft“ (DF: 666) von den Masern zu erholen. Nepomuk nennt sich selber Echo und ist ein sehr liebezendes Kind, von dem eine enorme Anziehungskraft ausgeht und das den Eindruck vermittelt, aus einer anderen Welt zu stammen. Als Echo in Pfeiffering ankommt, beugen sich z. B. die Frauen „mit gerungenen Händen zu dem Männlein herab [...] und r[u]fen Jesus, Maria und Joseph“ (DF: 667). Er hat blondes Haar und Augen „vom klarsten Blau“ (ebd.). Wenn er spricht ist aufgrund seines Akzents und einiger Redensarten die schweizerische Herkunft seines Vaters zu erkennen.¹ Zugleich spricht er auf altertümliche Weise, denn er benutzt mittelhochdeutsche Wörter.² Er ist also ein sehr merkwürdiges, „fast überirdisch[es]“³ Kind.⁴ Auch die Darstellung

¹Vgl. DF: 668.

²Vgl. DF: 679 und Winkler, Angela: Das romantische Kind. Ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann. Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 150.

³Briefe 3: 16.01.1947, S. 326, an Meyer.

⁴Das Modell für Nepomuk soll Frido Mann, der Sohn Michael Manns und der Schweizerin Gret Moser, gewesen sein: „Wählte mir Bilder von Frido für die Nepomuk-Episode aus“ (TB 1: 04.07.1943, S. 596), schreibt der Autor in seinem Tagebuch. Nicht nur das Aussehen soll er seinem Enkel entliehen haben, sondern auch die Ausdrucksweise: „Mit tags mit dem kleinen Fridolin auf der Promenade. Wenn es vorüber ist, sagt er ‚habt‘. Dies für Nepomuk Schneidewein“ (Ent: 25). Tschechne spricht diesbezüglich von „Liebeserklärung großväterlicherseits“. Frido Mann äußerte sich lange Zeit nicht über die Echo-Episode, erst 1997 hielt er einen Vortrag über die Beziehung des Modells zur literarischen Figur in der Heimatstadt des Großvaters. Sehr groß soll die Wirkung der Echo-Episode auf die ersten, vor allem weiblichen Leser*innen des Romans, gewesen sein, wie man der *Entstehung des „Doktor Faustus“* entnehmen kann. Erika Mann „hatte

des Erzählers verstärkt den Eindruck, Echo stamme aus einer anderen Welt: Sein Aussehen lasse zugleich an ein „Elfenprinzchen“ (DF: 667) und – so Winkler – an einen Engel, eine Art Gotteskind denken.⁵ Es scheint kein zufälliges Textelement zu sein, dass sowohl das Wort ‚Echo‘ als auch ‚Elfen‘ oder ‚Engel‘ mit dem Buchstaben E beginnen. Auch ist mit dem realen Namen des Kindes eine religiöse Symbolik verbunden, insofern Johannes von Nepomuk ein böhmischer Märtyrer war.⁶ Der Verweis auf Johannes von Nepomuk verstärkt die christliche Symbolik, indem diese um das Motiv des Opfers bereichert wird: Der Pfarrer von Pfeiffering schenkt Echo „ein buntes Bild des Lammes“ (DF: 672).⁷

Das Kind bringt in Pfeiffering als eine Art Erzengel oder – so Börnchen – „kleiner Hermes“⁸ eine Botschaft von Liebe, Zärtlichkeit und „Transparenz“ (Ent: 168), die der Autor in der *Entstehung des „Doktor Faustus“* folgendermaßen beschreibt:

Ich schilderte den zarten Kömmling im Elfenreiz, steigerte eine Zärtlichkeit meines eigenen Herzens ins nicht mehr ganz Rationale, zu einer Lieblichkeit, welche die Leute heimlich an Göttliches, an ein von hoch- und weither zu Besuch Kommendes, eine Epiphanie glauben läßt. Vor allen Dingen: ich ließ den kleinen Boten seine wunderlichen Sprüche machen, wobei ich Stimme und Akzent des Enkelknäbchens im Ohr hatte. (Ent: 168)

sich nämlich, dem Jahreswechsel zu Ehren, nach durchlesener Nacht in die Pflege eines ‚beauty shop‘ begeben, und nachmittags, beim Lesen der Echo-Kapitel, war das ganze kunstvolle make-up, Wimperntusche und alles, von Tränen verschwemmt, ihr schwärzlich übers Gesicht geflossen“ (Ent: 174). Die Frau Alfred Neumanns habe „die Nacht nicht schlafen können und nur an das Kind immer denken müssen“ (Ent: 179). Und die Übersetzerin in London soll Mann gefragt haben: „How could you do it?“ (Ent: 169). Die Kapitel, so Mann in der *Entstehung*, mussten auf diese Weise beendet werden. Tschechne, Wolfgang: Vorwort. In: Mann, Frido: „Echo“ zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Hrsg. v. Lisa Dräger und Wolfgang Tschechne. Lübeck: DrägerDruck 1998, S. 9–19; vgl. Mann, F.: „Echo“ zwischen Tod und Leben. u. Ent: 169.

⁵Vgl. Winkler: Das romantische Kind, S. 151 u. Kaufmann, Fritz: „Dr. Fausti Weheklag“. In: Archiv für Philosophie 3 (1949) H. 1, S. 5–28, hier: S. 17.

⁶Man kann davon ausgehen, dass dies dem Autor bekannt war, denn eine Statue des Heiligen befindet sich in München an der Praterwehrbrücke. Siehe auch Bergsten: Untersuchungen, S. 233.

⁷Friedhelm Marx weist außerdem darauf hin, dass „es der inneren Dynamik des Romans“ entspricht, „daß sich Leverkühns christomorphe Züge in dem Moment verstärken, wo das Bild des seligen Kindes zurückgenommen und in ein Bild unschuldigen Leidens verkehrt wird“. Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen...“. Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt am Main: Klostermann 2002, S. 279.

⁸Börnchen: Kryptenhall, S. 295.

Diese Botschaft, die das Kind auf der intradiegetischen Ebene der *histoire* 1928 mit sich bringt, „*soll nicht sein*“ (DF: 692; Herv. i. O.): Das Kind stirbt nach einer qualvollen Krankheit an Meningitis.

Wird die Figur Echo im Roman in den Blick genommen, so muss auch die komplexe Verflechtung von Musik-, Zeichentheorie, Rhetorik und Mythologie berücksichtigt werden, die sich mit dem Spitznamen des Kindes verbindet und die hauptsächlich vom intramedialen Bezug auf Ovids *Metamorphosen* ausgeht, besonders im Rahmen einer intermedial angelegten Studie. In Anlehnung vor allem an Börnchens Studie wird diese Deutungsebene des Romans, deren Untersuchungsgegenstand phono- und prosopoietische Elemente sowie intra- und intermediale Bezüge bilden, vor allem im ersten Abschnitt ausgelotet.⁹ Vor dem Hintergrund des Interpretationsvorschlags von Börnchen, der zu Recht die Rolle des intramedialen Bezugs auf Ovids *Metamorphosen* unterstreicht,¹⁰ geht dann der erste Abschnitt des vorliegenden Kapitels einen eigenen Weg: Er bezieht auch den ebenfalls mit Echo verbundenen intermedialen Bezug auf Beethovens Sonate opus 111 in die Analyse ein und schaut schließlich mithilfe von Kategorien aus der Intermedialitätsforschung auf die Analyse als Ganzes zurück. Zweck dieser Rückschau am Ende des ersten Abschnitts ist eine Definition der Funktion des Echo-Motivs aus intermedialer Sicht für die Bedeutungskonstitution von *Doktor Faustus*. Im zweiten Teil des Kapitels liegt der Fokus auf der Charakterisierung der Figur Echo in den Kompositionen von Fine, Henze und Manzoni: Ihrer Analyse lässt sich nicht nur entnehmen, wie das Kind im jeweiligen Werk dargestellt wird und wie dies im Medium der instrumentalen Musik oder der Oper überhaupt möglich ist, sondern auch, wie sich die Werke mit dem transmedialen, jedoch – zumindest implizit – immer auf akustische Phänomene verweisenden Motiv des Echos auseinandersetzen.

11.1 Echo und das Echo-Motiv

In diesem Abschnitt sei das Echo-Motiv von *Doktor Faustus* zunächst aus handlungs- und figurenbezogener Perspektive behandelt, um dann Figuren und Inhalte zu abstrahieren und ihrer phono- und prosopoietischen Funktion – oder, allgemeiner gefasst ihrer allegorischen Funktion – nachzugehen. In diesem zweiten Schritt wird das Augenmerk sowohl auf die Echo-Kapitel als auch auf das achte Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus* samt seinem intermedialen

⁹Vgl. ebd., S. 285–322.

¹⁰Siehe ebd., S. 298.

Bezug auf Beethovens Klaviersonate opus 111 sowie erneut auf den bedeutenden intramedialen Bezug auf Adornos musikphilosophisches Werk gerichtet. Der letzte Teil des Abschnitts widmet sich der intermedialen Kategorie der Systemkontamination nach Rajewsky und legt dementsprechend den Fokus auf den gesamten Roman. Dabei werden auch musikwissenschaftliche Definitionen des Echos und der barocken Echo-Wirkung miteinbezogen.

11.1.1 Echo-Wirkungen

Doktor Faustus könnte nicht nur den Faust-Mythos, sondern auch den Echo- und Narziss-Mythos neu erzählen. Der Spitzname des Kindes stellt eine explizite Referenz auf die Figur aus Ovids Mythos dar, die im Sinne einer *associative quotation* einer Komplettierung bedarf: Aus Ovids Mythos ist die Figur Narziss nicht mehr wegzudenken, weil die mythische Echo ihre Funktion in der Handlung nur in Bezug auf Narziss erhält. Dass Adrian Leverkühn im Rahmen von Zeitbloms Darstellung im Roman Narziss verkörpern könnte, bestätigen Charaktereigenschaften wie seine Indifferenz, seine Kälte und seine Liebe nur für sich selbst und für seine Musik, obwohl er doch wie Narziss von Männern und Frauen geliebt wird.¹¹ Zwar soll Narziss im Gegensatz zu Leverkühn weder von einem Mann noch von einer Frau jemals „gerührt“¹² worden sein: Wird aber der Mythos als Deformationsverhältnisse voraussetzendes System angesehen, so sollte diese Modifikation bei Thomas Mann kaum überraschen.¹³ Die Berührung durch Esméralda, die zusammen mit den anderen Prostituierten des Leipziger-Bordells als „Nymphe der Wüste“ (DF: 208) bezeichnet wird (und die Mutter von Narziss ist eben eine Nymphe, genauer eine Wassernymphe),¹⁴ führt aber zu einem sterilen, selbstbefriedigenden Geschlechtsakt. Weitere Modifikation des Mythos wäre zudem, dass das Kind Echo keine Nymphe, immerhin aber ein kleiner Elf ist, der gänzlich oder teilweise wiederholt, was er hört oder wahrscheinlich irgendwo einmal gehört hat.¹⁵ Adrian Leverkühn versucht, das Kind, das ihn liebt, ebenfalls zu

¹¹Siehe Naso, Publius Ovidius: *Metamorphosen* (im Folgenden als Ovid: *Metamorphosen*). Hrsg. u. übers. v. Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2004, Liber III, S. 104, V. 351–355.

¹²Ebd., S. 105.

¹³Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 268.

¹⁴Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, S. 104, V. 341 f.

¹⁵Vgl. DF: 684: „Übrigens sprechen wir von ihm“, fuhr ich [Zeitblom] fort, „als hätte er selbst sich diese Dinge ausgedacht. Hast du ihn je gefragt, woher er sie hat? Von seinem Vater oder von wem?“

lieben: Der Komponist ähnelt somit Narziss, der herausfinden will, wer ihn liebt und seine Worte wiederholt.¹⁶ Vielleicht aufgrund des Verbots des Teufels oder seiner Unfähigkeit, andere Menschen als sich selbst zu lieben, kann Leverkühn Echos Liebe, die, weitere Modifikation, eine andere Art von Liebe im Vergleich zu der der mythischen Echo zu Narziss ist, nicht immer erwidern: Manchmal erlaubt er ihm, seinem Komponieren beizuwohnen, manchmal sieht er ihn ganze Tage nicht, scheint „ihn zu meiden und sich den zweifellos geliebten Anblick zu verbieten“ (DF: 678). Dieses letzte Verhalten kulminiert dann in der Äußerung „*es soll nicht sein*“ (DF: 692; Herv. i. O.): Leverkühn beschäftigt sich länger als Narziss mit der Frage, ob er doch einen anderen Menschen lieben soll, verneint dies jedoch im Endeffekt ebenfalls.¹⁷ Kurz nach dieser Entscheidung stirbt der schon sehr kranke Echo oder zumindest stirbt sein Leib wie die mythische Figur: Was in ihm noch lebt, „ist der Klang nur“;¹⁸ der sich etwa in jener „Echo-Wirkung“ (DF: 703) der *Weheklag* wieder äußert, die vielleicht auch für das Klagen von Narziss und später der Dryaden („planxerunt dryades: plangentibus adsonat Echo“¹⁹) stehen könnte.²⁰ Die exzessive Liebe zu sich selbst führt zum Tod: Das Einzige, was von Narziss bleibt, ist eine Blume „foliis medium cingentibus albis“;²¹ von Leverkühn bleiben ebenfalls die Blätter der Biographie seines Freundes Zeitblom:

Die Antwort war:

„Oh nein, ich ziehe es vor, die Frage auf sich beruhen zu lassen, und nehme an, er wüßte mir keinen Bescheid“.

Es schien, die Schweigestillschen Frauen hielten es ebenso. Auch sie haben, meines Wissens, niemals das Kind befragt, wie es zu seinen Abendsprüchlein gekommen sei“. Siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 296.

¹⁶Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, S. 106 f.

¹⁷Es besteht in der Forschungsliteratur zum Roman auch die Auffassung, dass Leverkühn das Kind doch liebt und dass dies einen Verstoß gegen das Verbot des Teufels – „Du darfst nicht lieben“ (DF: 363) – darstellt. Vgl. u. a. von Rohr Scaff, Susan: *The Duplicity of the Devil's Pact: Intimations of Redemption in Mann's Doktor Faustus*. In: *Monatshefte* 87 (1995) H. 2, S. 151–169, hier: S. 152. Jedenfalls scheint der „Teufel“ diese Liebe nicht zu erlauben.

¹⁸Ebd., S. 109.

¹⁹„Auch die Dryaden klagen, es klagt mit den Klagenden Echo“. Ebd., S. 112, V. 507 (Übers. S. 113).

²⁰Dazu vgl. auch Voß, Torsten: *Von der Stimme zur Schrift. Mythologisch-metaphorische Grundierung eines schmerzhaft-medialen Wechsels: „Philomela“, „Echo“ und ihre Schwestern*. In: *Text & Kontext: Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 34 (2012), S. 7–33, hier: S. 15.

²¹„die mit weißen Blättern umhüllt das Herz ihrer Blüte“. Ebd., V. 510 (Übers. ebd.).

Die Gattung der Biographie entspricht dem Topos „vom ‚toten Buchstaben‘, der dennoch das Leben bewahrt“.²²

Nun sei der Frage nachgegangen, wie *Doktor Faustus* – nochmals Börnchen zufolge – „seine Musiktheorie mit der impliziten Text- und Zeichentheorie des Echo-Mythos“²³ überblendet: In diesem Fall liegt der Fokus eher auf musiktheoretisch-bezogenen Aspekten des Romans. Denn Echo ist – vergleichbar zu Ovids Mythos selbst, der als „Ätiologie der Prosopopöie“²⁴ aufgefasst werden kann – nicht nur eine Figur von *Doktor Faustus*, sondern auch Personifikation des natürlichen Phänomens des Widerhalls. Als Erstes sei hier auf Brinkempers Definition des Echos in Abgrenzung zur Spiegelung (und teilweise in Anlehnung an Roland Barthes) verwiesen:²⁵

Das Echo beruht nicht in der Ineinanderspiegelung von Formkomponenten, sondern auf der scheinbar unveränderten, syntaktisch konstanten und zeitlich versetzten Wiederkehr von Motiven und Themen. Die entscheidende transformatorische Differenz des Echos beruht vor allem auf dem zeitlichen Abstand seines Erklings und der räumlichen Tiefenwirkung seines Widerhalls, der zugleich die mediale Brechung, Umfärbung und Filterung der Produktion und Artikulation der Signifikanten, eine räumlich-materiale Rauheit indirekt reflektierter Klänge transportiert.

Die Begegnung mit Nepomuk kommt für die Leser*innenschaft nicht völlig unerwartet, denn sowohl die Figur als auch das Motiv des Widerhalls werden in früheren Kapiteln mithilfe lexikalischer und semantischer Anspielungen antizipiert. Aus der musikalischen Realisierung des Namens ergibt sich, dass der Spitzname Echo geradezu das Echo von ‚Nepomuk Schneidewein‘ ist. In diesem Fall hallt nicht das ganze Wort, sondern nur ein Teil davon, wider, was im Fall der musikalischen Stilisierung des Echos doch nicht unüblich ist (Abbildung 11.1):²⁶

²²Börnchen: Kryptenhall, S. 302.

²³Ebd., S. 308.

²⁴Ebd., S. 298.

²⁵Brinkemper, Peter V.: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 84. Siehe auch Barthes, R.: Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Berlin: Merve 1979 [Paris 1972], S. 19–36.

²⁶Braun, Werner: Art. Echo. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12027>> (letzter Zugriff: 21.08.2020). Vgl. auch Campbell, Murray u. Mary Térey-Smith: Echo. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44237>> (letzter Zugriff: 21.08.2020).



Abbildung 11.1 Die musikalische Chiffre Echos.

Das spätere Erscheinen Echos wird außerdem im achten Kapitel angedeutet, das vom Lehrer Kretschmar und seinen Vorträgen handelt. So beschreibt der Organist²⁷ das Arietta-Thema von Beethovens Klaviersonate opus 111:

Das Arietta-Thema, zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt, für die es in seiner *idyllischen Unschuld* keineswegs geboren scheint, ist ja sogleich auf dem Plan und spricht sich in sechzehn Takten aus, auf ein Motiv reduzierbar, das am Schluß seiner ersten Hälfte, einem kurzen, *seelenvollen Rufe* gleich, hervortritt, – drei Töne nur, eine Achtel-, eine Sechszehntel- und eine punktierte Viertelnote, nicht anders skandiert als etwa: „Him-melsblau“ oder: „Lie-besleid“ oder „Leb'-mir wohl“ oder: „Der-maleinst“ oder „Wie-sengrund“, – und das ist alles.²⁸ (DF: 83; Herv. A. O.)

Die Eigenschaften des Arietta-Themas deuten auf die Figur Echo. Das unschuldige Kind ist selber „zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt“, für die es keineswegs geboren scheint: Hier sowie mit der Aussage „Leb'-mir wohl“ wird auf seinen frühen Tod angespielt.²⁹ Seine vollständige Klangchiffre lässt sich ebenfalls auf ein dreitöniges Motiv reduzieren, welches der Klangchiffre seines Spitznamens entspricht und als Echo ebenfalls „einem kurzen, seelenvollen Rufe“ gleicht.³⁰ Wenn noch Zweifel bestehen, dass hier zugleich auf die Figur des Kindes und auf Ovids Mythos angespielt wird, so seien noch die Wörter „Him-melsblau“ (die Augenfarbe des Kindes) und „Lie-besleid“ (die nicht erwiderte Liebe der mythischen Echo zu Narziss und die des Kindes zu Leverkühn) erwähnt. Das Wort „Wiesengrund“ wird in der Forschungsliteratur oft als eine Karikatur Adornos gesehen, was in der *Entstehung des „Doktor Faustus“* eine

²⁷An dieser Stelle sei außerdem auf die Wichtigkeit des Echos für das Orgelspielen hingewiesen: Eine wichtige Gattung ist in der Musikgeschichte das Orgel-Echo. Siehe ebd.

²⁸Vgl. Bergsten: Untersuchungen, S. 234 ff.

²⁹Laut Bergsten wird Echo „allmählich zu einem Symbol des Kindes und der unschuldig leidenden Schöpfung“. Ebd., S. 236. Auch Angela Winkler interpretiert das Sterben Echos als „Akt der Opferung“, „der den Menschen Erlösung von ihren Sünden bringt“. Winkler: Das romantische Kind, S. 152. Siehe auch Kaufmann: „Dr. Fausti Weheklag“, ebd.

³⁰Vgl. auch Börnchen: Kryptenhall, S. 303–306.

Bestätigung findet.³¹ „Wiesengrund“ ist ebenfalls eine explizite intramediale Einzelreferenz auf die Ausführungen Adornos zu Beethoven und speziell auch zum musikalischen Echo, wie dies auch bei der *Weheklag* der Fall ist.³²

Betrachtet man die Noten von Beethovens Klaviersonate, so wird man feststellen müssen, dass die Töne, aus denen die Klangchiffre Echos besteht (e c h) mehrfach auftauchen (Abbildung 11.2):

Abbildung 11.2 Auszug aus Beethovens Klaviersonate opus 111

Wird das Kind Echo als Prosopopöie des Klangphänomens aufgefasst, so entsteht aus Ovids zweiteiliger Struktur (die mythische Figur Echo wird zum Klang) eine dreiteilige Struktur (der Klang wird zum Kind, das dann wieder zum Klang wird). Der Mythos muss aber durch die Figur von Narziss komplettiert werden, der, wie bereits gesagt, Adrian Leverkühn sein könnte. Prosopoiatisch steht der Komponist zugleich auch für die Neue Musik, so wie Echo nicht eine beliebige Echo-Wirkung, sondern die Echo-Wirkung der Renaissance- und Barockmusik (und speziell von Monteverdis Musik) verkörpern könnte, wie die Leser*innenschaft durch die Beschreibung der einzigen zwölfstönigen Komposition Leverkühns erfährt. Wieso ausgerechnet die Neue Musik als narzisstisch dargestellt wird, erklärt ein weiterer Blick in Adornos Schriften. Ein Beispiel unter vielen für jenen Selbstzweck der Neuen Musik ist das folgende:

Die Zwölftonmusik hat ein Moment von streamline. In der Realität soll die Technik Zwecken dienen, die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen. Hier, wo solche Zwecke entfallen, wird sie zum Selbstzweck und surrogiert die substantielle Einheit des Kunstwerks durch eine bloße des „Aufgehens“. (PhnM: 70)

Die Frage wäre berechtigt, ob nicht nur im Fall der Dodekaphonie aufgrund dieser Selbstreferentialität der Musik eine Assoziation zum Narzissmus nahe liegt;

³¹Vgl. 6.1.1.

³²Vgl. Kapitel 5.

jedenfalls sieht Adorno hier als prägendes Merkmal die Tatsache, dass sie keine anderen Zwecke als die technisch-musikalischen erfüllen kann bzw. zu erfüllen beabsichtigt. Folglich erscheint die Neue Musik in Adornos Musikphilosophie als narzisstisch.³³

So wie das Kind Echo Einblick nimmt in die Skizzenbücher Leverkühns, so versucht auch das Klangphänomen des Echos sich in die *Weheklage*, sprich: in die Zwölftontechnik, zu integrieren und zeigt somit seine „Einsamkeit“ (PhnM: 48), sprich: seine Selbstreferentialität:

Das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung als Naturlaut, ist wesentlich Klage, das wehmutsvolle „Ach, ja!“ der Natur über den Menschen und die versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit, – wie umgekehrt die Nymphen-Klage ihrerseits dem Echo verwandt ist. In Leverkühns letzter und höchster Schöpfung aber ist dieses Lieblingsdessin [sic] des Barock, das Echo, oftmals mit unsäglich schwermütiger Wirkung verwendet. (DF: 703f.; Herv. i. O.)

Diese widerhallende Klage spiegelt also, da Widerhall und Widerschein verwandte Begriffspaare sind,³⁴ den narzisstischen Charakter der Neuen Musik wider: Im obigen Zitat aus der *Philosophie der Neuen Musik* wird auch die Dodekaphonie als Kompositionstechnik porträtiert, die zwar – wie der mythische Narziss – beabsichtigt, Zwecken außerhalb sich selbst zu dienen, im Endeffekt doch nur Selbstzwecke erfüllt.³⁵ Dies führt zum metaphorischen „Tod“ der Neuen Musik, wofür jenes g eines Cello am Ende der *Weheklage* steht, das dann zu einem – so Zeitblom – „nachschießend im Schweigen hängende[n] Ton“ (DF: 711) wird, der dann „denn Sinn“ (ebd.) wandelt und sich im schriftlich fixierten Text in ein „Licht in der Nacht“ (ebd.) transformiert, was wieder die Affinität von Spiegel- und Echo-Effekten bestätigt; dieser Ton bleibt aber im Akt des Vorlesens des Textes als Klang (die Ach-Echos mit der Stimme) erhalten.³⁶ Jenes g des Cello ist selbst ein Echo der dreitönigen motivischen Struktur des Arietta-Satzes (c g g/d g g in den ersten Takten), das sich dementsprechend über die zeiträumliche Ebene (zumindest) der intradiegetischen Narration erstreckt.³⁷ Der erneute

³³Dazu siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 305 f.

³⁴Siehe etwa Schulze, Sebastian: *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*. Paderborn: Fink 2015, S. 79; Brinkemper: *Spiegel & Echo*, ebd.

³⁵Brinkemper widmet sich außerdem in seiner Studie jener vertikalen und horizontalen Spiegelung in der Zwölftontechnik. Siehe Brinkemper: *Spiegel & Echo*, S. 82 f.

³⁶Vgl. 5.1.2.

³⁷Zu den zeitlichen und räumlichen Aspekten des Echos vgl. Brinkemper: *Spiegel & Echo*, S. 84.

Blick in das obige Notenbeispiel aus Beethovens Klaviersonate zeigt eine gewisse Insistenz auf den Ton g, der nicht nur in den ersten Takten die dreitönige, motivische Struktur beschließt, sondern in der dritten Stimme wiederholt zu finden ist. Die Beschreibung der *Weheklag* durch Zeitblom kann zudem für ein Echo (und auch für eine Spiegelung) der Beschreibung von Beethovens Arietta-Satz durch Kretzschmar gehalten werden:

[...] – und das ist alles. (DF: 83) Dann ist nichts mehr, – [...] (DF: 711)

Diese Struktur aus Echo und Spiegelung lässt sich sowohl aus typografischer – was auch an der Position der Gedankenstriche zu erkennen ist – als auch aus struktureller und semantischer Sicht konstatieren: Ein Echo ist, so Börnchen, „eine nie identische Wiederholung“,³⁸ beide Sätze drücken eine sehr ähnliche Bedeutung aus und befinden sich am Ende einer Beschreibung des jeweiligen Stückes, die kurz vor den hier erwähnten Sätzen ins Detail geht und sogar Motive und Töne explizit erwähnt. Beide Sätze bestehen aus vier kurzen Wörtern, die in einem ähnlichen Tempo vorgelesen werden.

Zudem komme die Sonate laut Kretzschmar auch bei Beethoven zu einem als irreversibel dargestellten Ende: „Die Sonate“ (DF: 85), so der Musiklehrer im Roman, „selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied“ (ebd.). Demnach fehlt der Sonate ein außerhalb ihrer selbst liegendes Ziel: Auch Beethovens Sonate profiliert sich in Kretzschmars Vorträgen als narzisstisch, was sie wie die *Weheklag* zum Verzicht auf einen dritten Satz und folglich zum Verstummen führt. Dieses Verstummen wird auch dort, also im *proposta*-Teil dieser Echo-Struktur, eben durch das Echo überwunden: Die Zuhörer*innen verlassen am Ende des Vortrags das Haus und – so Zeitblom im Roman

noch längere Zeit hörte man aus entfernteren Gassen, in die die Zuhörer sich zerstreuten, nächtlich stillen und widerhallenden Gassen der Kleinstadt, das „Leb'-mir-wohl“, „Leb'-mir-ewig-wohl“, „Groß – war Gott in uns“ echohaft herüberschallen. – (DF: 86)

Als letztes Element dieser Analyse ausgewählter Echos von *Doktor Faustus* sei an dieser Stelle erwähnt, dass das Kind Echo, Prosopopöie des Widerhalls, beim Sprechen selbst Echos produziert:

³⁸Börnchen: Kryptenhall, S. 303.

Echo freute sich wohl über diese Gaben, sagte aber doch bald „’habt“, wenn er damit gespielt hatte, und zog es bei Weitem vor, wenn der Onkel ihm die Gegenstände seines eigenen Gebrauches zeigte und erklärte – immer dieselben und immer aufs neue, denn Beharrlichkeit und Wiederholungsverlangen der Kinder sind groß in Dingen der Unterhaltung. (DF: 679 f.)

Dieses „’habt“ des Kindes ist Echo seiner Gedanken und könnte zum Beispiel als *risposta* von „genug gehabt“ stehen. Ein Gegenstand, mit dem das Kind gerne spielt, ist auch die „Spieldose“ (DF: 680), die ihm Zeitblom geschenkt hat und die drei „Biedermeier-Melodien“ (ebd.) spielt, „denen Echo in immer gleichem Gebanntsein lauschte“ (ebd.). So entsteht ein Zusammenhang zwischen dem Kind, der Personifikation des Widerhalls, und der Musik. Dieses Spielen geschieht – so die Erzählinstanz im vorigen Zitat – mit einem gewissen Verlangen nach Wiederholung, das nicht nur typisch für Kinder ist, wie Freud in der im Esmeralda-Kapitel erwähnten Schrift *Jenseits des Lustprinzips* bemerkt,³⁹ sondern auch den Widerhall selbst ausmacht.

11.1.2 Systemkontaminationen

Die Behandlung der Echos des Romans öffnet die Tür zu vielfältigen interdisziplinären Reflexionen, denn das Phänomen kann sowohl in der Natur als auch in der Literatur und in der Musik beobachtet werden, und ist dementsprechend durchaus als transmediales Motiv zu werten.⁴⁰ Wendet man aber eine eher in die Kategorie der Intermedialität fallende Perspektive an, und zieht man folglich die in der Beschreibung der *Weheklag* angesprochene barocke Echo-Wirkung in Betracht, so kann man einige Schlussfolgerungen ziehen, die sich auf den gesamten Roman beziehen. Gleichzeitig können einige im Laufe der Studie behandelten Aspekte bereits hier vor dem Schlusskapitel resümiert und weiterentwickelt werden. Zu diesem Zweck sei auf die Kategorie der intermedialen Systemkontamination rekuriert. Zweifelsohne ist *Doktor Faustus* vom musikalischen System geprägt,

³⁹Siehe Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 33.

⁴⁰Auch aus diesem Grund sind Echo und Esmeralda als Figuren verwandt: Im dritten Kapitel von *Doktor Faustus* werden nicht nur Tiere wie Schmetterlinge, Muscheln und Schnecken, sondern auch Naturphänomene beschrieben. Zwar wird das Echo nicht erwähnt, es ist aber naheliegend eine Assoziation zu jenen dort geschilderten, zum Teil auch musikbezogenen Naturphänomenen, die zusammen mit weiteren Aspekten (z. B. der Transparenz) die beiden Figuren ähnlich erscheinen lassen. Siehe auch Börnchen: *Kryptenhall*, S. 316 u. Schulze: *Metamorphosen des Echos*, S. 76.

was jedoch eine sehr allgemeine Beobachtung ist. Genauer betrachtet ist das spezifische musikalische System, dessen Regeln bzw. Prinzipien in das Medium der fiktionalen Schrift übertragen werden, nicht nur das der Zwölfontechnik, wie viele Publikationen hervorheben.⁴¹ Vielmehr ist für die Bedeutungskonstitution des Romans das System der Renaissance- und Barockmusik, da in jener Zeit die meisten Kompositionen für Viola d'amore geschrieben wurden, sehr wichtig. Mit diesem Musiksystem ist die Erzählinstanz sehr vertraut. Die ständige Beschreibung der Kompositionen Leverkühns, die sich in andere Musiksysteme bzw. -tendenzen (z. B.: Spätromantik, Expressionismus, Neue Musik) einordnen lassen, führt dazu, dass man das Musiksystem, mit dem sich Zeitblom gut auskennt, übersieht.⁴² Tatsächlich aber häufen sich im Text die Systemerwähnungen, die auf die Musik der Renaissance und des Barocks verweisen. Es handelt sich dabei zum großen Teil um eine Systemkontamination, die sich dem Typ ‚*qua Translation*‘ zuordnen lässt: Regeln und Prinzipien der Barockmusik, wie die Scordatura und die musikspezifische Echo-Wirkung, werden auf den Romantext von Thomas Manns *Doktor Faustus* übertragen. Zum Teil lässt sich die Art der Systemkontamination auch als teilaktualisierend begreifen, besonders bezüglich medienunspezifischer bzw. medial deckungsgleicher Elemente wie des Echos und der Echo-Wirkung, die nicht nur in der barocken Musik, sondern auch in der barocken Lyrik zu finden sind.⁴³ Die Interdependenz beider Systeme, das der Neuen Musik und das der Barockmusik, die die Erzählinstanz oft betont,⁴⁴ wird im Roman auch diskursiv hergestellt, d. h. sowohl auf der Ebene des Was als auch auf der Ebene des Wie des Erzählens.

In diesem Abschnitt wurden schon viele Beispiele aufgezählt, wo und wie das Echo-Motiv und die Echo-Wirkung im Roman dargestellt werden; dazu sei ergänzt, dass die Figur Echo in zwei Kapiteln auftritt, die ebenfalls eine zweiteilige, dialogische Struktur vergleichbar zu der des Typs ‚*proposta – risposta*‘ vieler Kompositionen, die auf Echo-Strukturen beruhen, aufweist.⁴⁵ Zugleich

⁴¹Siehe z. B. Brinkemper: Spiegel & Echo; Valk: Literarische Musikästhetik, S. 299–442.

⁴²Die Frage wäre legitim, ob Zeitbloms Nähe zu seinem Freund ausreicht, um sich nicht nur über ein komplexes System wie die Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen zu äußern, sondern dies auch in seiner Narration simulieren bzw. reproduzieren zu können. Vielleicht lässt sich die Frage nur unter Berücksichtigung der Kategorie des*der (impliziten) Autor*in beantworten. Vgl. 7.1.2.

⁴³Siehe Schulze: Metamorphosen des Echos, S. 113–124.

⁴⁴Vgl. z. B. DF: 403: „so unecht und steril muß die Liebe zum Alten bleiben, wenn man sich dem Neuen verschließt, das mit geschichtlicher Notwendigkeit daraus hervorgegangen“.

⁴⁵Siehe Braun: Echo, ebd.

erlauben die Kapitel auch eine Verknüpfung zur Terrassendynamik des Barocks, denn, wenn das erste Kapitel sich tatsächlich einem „Allegretto moderato“ nähern soll, wie Bruno Walter Thomas Mann in einem Brief empfiehlt,⁴⁶ so kann das für das zweite Kapitel, das von Echos Tod handelt, schwer behauptet werden: Eine fröhlich-wirkende Dynamik dominiert das erste Kapitel, während das zweite eher von einer dramatisch-wirkenden geprägt scheint. Des Weiteren lassen sich die Echo-Kapitel auch als Antwort auf das achte Kapitel mit seiner Darstellung der Vorträge Kretzschmars und speziell des Vortrags zu Beethovens Klaviersonate opus 111 begreifen.⁴⁷ Echoeffekte sind insbesondere in Kompositionen, die zwischen 1550 und 1750 ca. entstanden sind, zu finden (sowohl in vokalen als auch in instrumentalischen Werken), ab 1800 werden sie deutlich weniger benutzt.⁴⁸ Der Viola d'amore-Spieler kennt sich mit diesem Repertoire aus;⁴⁹ des Weiteren spielt er ein Instrument, das von sich selbst ständig kraft der Resonanzsaite einen dem Echo verwandten Klangeffekt erzeugt. Auch in dieser Hinsicht werden einige Techniken und Mechanismen des Spielens der Viola d'amore narrativ simuliert. Ausgehend von der Überlieferung des Mythos bei Ovid,⁵⁰ kristallisiert sich aus intra-, inter- und transmedialer Perspektive die Vielschichtigkeit der Behandlung des Echo-Mythos und des Echo-Motivs in *Doktor Faustus* heraus, die sich nicht nur auf die Figur des Kindes beschränkt, sondern auch zur Simulation der barocken Echo-Wirkung im Textmodus führt.

⁴⁶Vgl. Ent: 25: „Ein Brief an Bruno Walter nach New York fiel in diese Zeit, [...] voll von Geschichten und Anekdoten aus dem Zusammenleben mit dem reizenden Kind. Seine Antwort bekundete freudiges Interesse an dem Plan eines ‚Musiker-Romans‘ [...], und schloß ein, was ich, ich weiß nicht mit welchen Gefühlen, ‚eine bemerkenswerte Anregung‘ nannte, nämlich den Vorschlag, Frido solle darin eine Rolle spielen – er denke sich die Episode als ein ‚Allegretto moderato‘“.

⁴⁷Auch ein Kanon beruht auf Echos, daher könnte man auch wohl der Meinung sein, dass das Echo-Motiv bereits mit der Erwähnung des Singens von Kanons durch die Stallmagd Hanne in den Roman eingeführt wird.

⁴⁸Braun: Echo, ebd.

⁴⁹Siehe z. B. DF: 402: Dort erzählt Zeitblom davon, was er vor einer geschlossenen Gesellschaft gespielt hat, darunter „eine[] Chaconne oder Sarabande aus dem 17ten Jahrhundert, einem ‚Plaisir d'Amour‘ aus dem 18ten [...] oder [...] eine Sonate von Ariosti, dem Freunde Händels, oder eines der von Haydn für die Viola di Bordone geschriebenen, aber auf der Viola d'amore wohl spielbaren Stücke“.

⁵⁰Auf die *Metamorphosen* könnte auch das folgende Zitat aus der Beschreibung der *Weheklage* anspielen: „Orpheische Klage-Akzente sind leise erinnert, die Faust und Orpheus zu Brüdern machen als Beschwörer des Schattenreichs [...]“ (DF: 707). Siehe Ovid: *Metamorphosen*, Liber X, S. 478–527.

11.2 Vom Roman zur Musik

Im vorliegenden Abschnitt sollen drei Kompositionen analysiert werden: das Echo gewidmete Stück aus Fine *Four pieces from „Doktor Faustus“*, der zweite Satz aus Henzes Violinkonzert und einige Bilder aus Manzonis Oper. Wie in den restlichen Kapiteln dieses dritten Teils liegt der Fokus auf der Charakterisierung der Figur des Kindes mit den Mitteln der instrumentalen Musik und der Oper. Zudem steht die Stilisierung des Echo-Phänomens im Medium der Musik im Zentrum.

11.2.1 Echohafte Resonanzen der Viola d'amore: Elaine Fines „Echo“

Echo ist das vierte und letzte Stück von Elaine Fines *Four pieces from „Doktor Faustus“* und dauert etwa drei Minuten. Die Komponistin beschreibt das Stück folgendermaßen:⁵¹

Echo is a play on words in a way. The viola d'amore generates a strange kind of echo because of the sympathetic strings. It is most prominent on the open A string, because you have three bowed A strings resonating with it, and then you have four sympathetic strings buzzing along. The open F string is also very resonant, and the parallel fourths (the viola d'amore is tuned in fourths) give it a far-away feeling. Poor Echo.

Die Komponistin unterstreicht hier, was im vorigen Abschnitt bereits betont wurde, nämlich die echohaften Resonanzmöglichkeiten des Instruments. Dieser Effekt wird im Stück durch das Beharren auf der oben angesprochenen Saite A sowie durch das in der Komposition realisierte Echo hervorgehoben, was bereits die ersten Takte des Stückes deutlich zeigen (Abbildung 11.3):

Echo ist eine Art Kinderlied: Sich wiederholende, fröhlich wirkende Elemente, wie in den *pizzicato* zu spielenden Takten 11 und 12, und traurig wirkende Intervalle, wie im Takt 9, alternieren; somit werden im Medium der instrumentalen Musik einerseits die Heiterkeit und Lieblichkeit des Kindes, das „etwas wie Glückseligkeit, eine beständige heitere und zärtliche Erwärmung der Herzen“ (DF: 671) nach Pfeifferring bringt, andererseits seine und Leverkühns Verzweiflung im Moment der Krankheit evoziert. Es wird hier der Versuch gewagt, sowohl Emotionen und Charaktereigenschaften des Kindes als auch inhaltliche Mikroformen der Echo-Kapitel, seine Ankunft in Pfeifferring, seine Krankheit, sein Tod,

⁵¹E-Mail an die Verfasserin (02.07.2013).

Abbildung 11.3 Der Anfang des Stückes (S. 16)

allerdings nicht in zwei Stücken oder in zwei Sätzen, sondern in zusammengefasster Form in einem einzigen Stück zu evozieren bzw. auch teilweise zu reproduzieren.

Des Weiteren könnte sich dieser Kinderlied-Charakter des Stückes sowohl auf das Alter der dort dargestellten Figur als auch auf die Musikstunden des Kindes mit dem Onkel beziehen: Nepomuk – so Zeitblom im Roman – „durfte ‚Einblick‘ nehmen in die Partiturskizze von Ariels Liedern aus dem ‚Tempest‘, an denen Leverkühn damals heimlich arbeitete“ (DF: 681). Diese fiktive Komposition scheint für ein jüngeres Publikum gedacht zu sein und könnte für eine Fortsetzung des Stils der *Gesta* gehalten werden: „Echo wollte immer wieder in den Noten die Stellen sehen, wo der Hund ‚Bowgh, wowgh‘ und der Hahn ‚Cock-a-doodle-doo‘ macht“ (ebd.). Nach dem Tod des Kindes aber wird dieses Werk nicht mehr erwähnt: Sehr wahrscheinlich wird es zusammen mit der Neunten Symphonie und der Botschaft des Kindes zurückgezogen. Shakespeares Werk gehört zu den intramedialen Bezügen des Romans⁵² und auch einige Transpositionen transferieren diese Referenz.⁵³ Bei Fine wird sie lediglich durch den Kinderspiel-Charakter der Komposition in Erinnerung gerufen.

Schließlich ist die Angabe „Moderato“ zu Beginn des Stückes relevant: Der „Allegro moderato“-Charakter der Echo-Episode, den Bruno Walter Thomas

⁵²Zur Rezeption des Werkes von Shakespeare in *Doktor Faustus* sei hier auf: Cerf, Steven R.: Thomas Mann, England, and English Literature: The Role of Britain and English Literature in the Writings of Thomas Mann. Yale University 1975, S. 156–226 verwiesen.

⁵³Besonders wichtig ist dieser Bezug in Manzoni's Oper: vgl. 5.2.1.2 u. 11.2.3.

Mann vorgeschlagen hat und den man im Roman mit dem ersten Kapitel in Verbindung bringen könnte, dominiert die Komposition, allerdings nur in reduzierter Form als langsames und weniger fröhlich-wirkendes „Moderato“. In Fines Stück verliert folglich das Pathos am Ende des zweiten Echo-Kapitels, das in dem „*es soll nicht sein*“ (DF: 692; Herv. i. O.) gipfelt, zum Teil an Bedeutung, während sowohl die Charaktereigenschaften des Kindes als auch die Echo-Wirkungen des Romans mit musikalischen Mitteln (teil-)reproduziert werden.

11.2.2 Nachhall, Montage und Kinderlieder: Henzes *Das Kind Echo*

Der zweite Satz von Hans Werner Henzes Violinkonzert ist Echo gewidmet und dauert gut acht Minuten. In der instrumentalen Komposition wird die Echo-Episode mit großer Genauigkeit erzählt: In derselben chronologischen Reihenfolge wie im Roman beinhaltet Henzes Satz alle wichtigen inhaltlichen Mikroformen von *Doktor Faustus*.

Zunächst sei hier auf den Titel hingewiesen, und zwar auf die Ergänzung „[d]as Kind“ (VK: 22). Diese könnte als Versuch interpretiert werden, ein sprachliches Missverständnis im Medium der Musik zu vermeiden, denn nicht selten werden dort musikalische Echo-Strukturen eben von der Angabe „Echo“ angeleitet;⁵⁴ folglich wäre der Titel ohne Ergänzung kein eindeutiger Verweis auf die Figur des Kindes in Thomas Manns Roman. Eine gewisse Beeinflussung hinsichtlich der Entwicklung von Sympathie für die Figuren des Romans lässt sich auch im dritten Satz des Konzerts feststellen, der – vergleichbar zu Manzonis „Adrian“ – nicht den Titel „Rudolf Schwerdtfeger“, sondern den Titel „Rudi S.“ (VK: 45) trägt: Die Ergänzung „Das Kind“ in diesem Satz stellt die Unschuld des Kindes sofort in den Vordergrund und evoziert Sympathie.

Der Satz beginnt mit gedämpften Klängen der Violine solo und macht dann im Orchesterverlauf sichtbar, dass hier wie bei Fine musikalisch mit dem Klangphänomen des Widerhalls gespielt wird (Abbildung 11.4):⁵⁵

Das Kind Echo zeigt eine ständige Alternanz von zarten Passagen, die für das Kind stehen, und erregteren Tutti-Teilen, die vom Schicksal erzählen, das – so Timo Sorg – „über ihn hereinbricht“.⁵⁶ Diese Momente unterscheiden sich

⁵⁴Siehe z. B. das Notenbeispiel aus de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo* in Braun: Echo, ebd.

⁵⁵Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 275.

⁵⁶Ebd., S. 278.

Abbildung 11.4 Der Beginn des Satzes (VK: 22)

auch hinsichtlich der Besetzung: In den Echo-Passagen findet man beispielsweise die Celesta, in den erregteren die Trommel, die kleine und die große, die den entsprechenden Abschnitten einen Marschcharakter, quasi den Eindruck von Militärmusik, verleiht.⁵⁷ Nur am Ende spielt die Violine solo auch im Tutti-Teil, in der restlichen Komposition ist sie an solchen Stellen nicht zu hören, was Timo Sorg folgendermaßen interpretiert:⁵⁸

Offenbar musizieren die Solovioline und das Orchester nicht gemeinsam, sondern stellen getrennte musikalische Welten dar, so wie die unschuldige, reine Welt Nepomuks der teuflischen Leverkühns gegenübersteht, die aber schließlich über jene hereinbricht.

Der narzisstische Leverkühn, der nicht in der Lage ist, das Kind zu lieben und selten Zeit mit ihm verbringt, wird hier durch das getrennte Musizieren von Orchester und Violine solo deutlich hervorgehoben; diese Beobachtung sei durch den Hinweis ergänzt, dass im Violinkonzert Leverkühn kein Satz explizit gewidmet wird. Henzes Komposition konzentriert sich auf Figuren, die Leverkühn zunächst geliebt haben und ihm dann zum Opfer gefallen sind: Esmeralda ist

⁵⁷Siehe auch ebd.

⁵⁸Ebd., S. 279.

Opfer von Leverkühns narzisstischem Sexualtrieb, Echo Opfer seiner Unfähigkeit zu lieben und Schwerdtfegers Mord soll nach Auffassung des Autors „ein prämeditierter, vom Teufel verlangter Mord“ (Ent: 31) sein, der nicht von Ines Rodde, sondern von Leverkühn verübt wird. Im Vergleich zum dritten Satz, wo die Violine solo auch mit Rudolf Schwerdtfeger, dem Geiger, verbunden werden könnte, betont Schmierer bezüglich dieses Satzes, dass sie Leverkühn musikalisch repräsentiert.⁵⁹ Die gedämpften Töne der Violine solo, zusammen mit der Angabe „Adagio“, versuchen, die Atmosphäre zu Beginn der Echo-Episode zu reproduzieren. Darüber hinaus wird hier wie auch bei Fine die Affinität von Wiederhall und Nachhall hervorgehoben, denn der Nachhall war in der Renaissance- und Barockmusik Braun zufolge auch „durch Dämpfung zu erzielen“.⁶⁰

Auf die „Cadenza“ (VK: 31) – diesmal ohne Dämpfer zu spielen – folgt ein sogenanntes „Kinderlied“ (VK: 32): Der Rückgriff auf Musikformen für das jüngere Publikum stellt eine Konstante der hier präsentierten Kompositionen dar. Sorg weist darauf hin, dass das Kinderlied nicht auf einer echten Kindermelodie basiert, sondern auf J. S. Bachs Präludium XXII in b-Moll aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*.⁶¹ Dadurch wird auf die Blütezeit musikalischer Echo-Effekte und Echo-Gedichte angespielt.

Der darauf folgende Musikabschnitt wird als „Lentino dolcissimo“ (VK: 33), „kleiner langsamer und sehr süßer Satz“ bezeichnet: Auch die paratextuellen Angaben werden der oft Diminutive verwendenden Kindersprache angepasst. Unklar ist hier der Handlungsbezug. Da auf diesen Teil eine Kadenz der Violine solo mit dem Titel „Große Klage I“ folgt, könnte man vermuten, dass hier von Echos Krankheit erzählt oder dass diese hier geschildert wird: Die Heiterkeit des Kindes wird durch die Krankheit geschwächt, daher die Angabe „Lentino“. Gleichwohl könnte man einwenden, dass diese These durch die Ergänzung „dolcissimo“ und die Beobachtung, dass auch der erste Teil kein schnelles Tempo hat, nicht haltbar ist. Die Vagheit des Erzählens im Medium der instrumentalen Musik bzw. ihre Selbstreferentialität lässt sich hier nicht umgehen. Nach einem neuen Tutti-Teil kommt die zweite Kadenz der Violine solo, die allerdings – wie schon

⁵⁹Siehe Schmierer: Musik als Sprache, S. 298.

⁶⁰Braun: Echo, ebd.

⁶¹Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 276. In seiner Autobiographie betrachtet Henze die Musik Bachs als seine musikalische Kindheit: „Die Bachsche Musik war für mich so etwas wie ein Licht in der Düsternis meiner Gegenwart, das sie mit feierlichem Ernst, aber auch mit Optimismus versah; es war das Gerechte und das Wahrhaftige, das Richtige und das Tröstende, das Heilbringende“. Henze: Reiselieder, S. 25. Des Weiteren setzte sich der Komponist in seiner Produktion auch mit dem jüngeren Publikum auseinander, wie an der Kinderoper *Pollicino* (Montepulciano, 1980) abzulesen ist.

angedeutet – nicht als solche, sondern als „Große Klage I“ (VK: 38) bezeichnet wird. Sorg ist der Auffassung, die explizite Bezeichnung ‚Kadenz‘ fehle, weil sie mehr im expressiven als im virtuosen Sinne konzipiert sei: Diese Kadenz nähert sich einer Opernarie, die in der Regel die Handlung nicht vorantreibt, weil sie den Emotionen der Figuren einen Ehrenplatz zuweist. Hauptziel dieser Kadenz scheint eher die Vermittlung von Gefühlen als das Zeigen von Virtuosität zu sein: Sorg zufolge korrespondiert sie mit dem Klagen Echos vor seinem Tod, der – wenn man davon ausgeht, dass die Geige für den fiktiven Komponisten steht – durch Leverkühn in der Musik mitgeteilt wird.⁶² Die Kadenz soll „con furore“, „wütend“ (VK: ebd.) gespielt werden und erinnert somit an jenes Klagen Echos, das „das Herz zerrei[ß]t“ (DF: 692) an seine Konvulsionen, an sein Zähneknirschen, das laut Zeitblom „einen Eindruck von Besessenheit verleiht“ (ebd.). Nach der „Große[n] Klage II“ (VK: 39), die sich als Leverkühns *risposta* auf die erste Klage begreifen lässt – nicht zuletzt, weil sie ebenfalls drei Zeilen umfasst – nimmt auch das solistische Instrument an der erregten Tutti-Passage teil, als wolle Leverkühn das erbarmungslose Schicksal beschimpfen. Der Satz schließt mit einer langen Note der Streicher von *ppp* „al niente“, „zum Nichts“ (VK: 44) sehr leise zu spielen (die Anweisung lautet „sul tasto“, also auf dem Griffbrett) mit einem Nachhall-Effekt.

Wie bei dem Esmeralda-Satz des Konzerts lässt sich hier (und auch in *Doktor Faustus*) ebenfalls ein ‚Montage-Prinzip‘ erkennen: Jeder Satz besteht aus verschiedenen Abschnitten, denen unterschiedliche Musikformen zugeschrieben werden, in diesem zweiten Satz z. B. das Kinderlied und die Klagen und im ersten Esmeralda gewidmeten Satz das Wienerlied und der Tango. Henzes Violinkonzert (teil-)reproduziert Erzähltechniken von Thomas Manns Roman im Medium der instrumentalen Musik: Verschiedene Mikroformen der Vorlage tauchen in diesem Satz und im gesamten Konzert auf.

11.2.3 Cluster und off-stage-Echos: Echo in Manzonis Oper

Die Figur Echo findet man im zweiten Akt von Giacomo Manzonis *Doktor Faustus* (im ersten, zweiten und vierten Bild) sowie im dritten Akt bei der musikalischen Schilderung der Abschiedsrede Leverkühns, in der man die Stimme des Kindes hinter der Bühne hört. Die Echo-Kapitel werden bei Manzoni fast vollständig vertont: Nepomuk spielt in der Oper eine bedeutende Rolle.

⁶²Siehe Sorg: *Beziehungszauber*, S. 281.

Im ersten Echo gewidmeten Bild warten viele Leute auf die Ankunft des Kindes. Die idyllisch-wirkende Landschaft sowie die „musica dietro il sipario“, die Musik hinter dem Vorhang (M-DF: 107), vermitteln den Eindruck, dass ein überirdisches Wesen erscheinen wird. Das Kind springt dann, was seine anfängliche Lebendigkeit betont, über die Bühne. Versace kleidet es mit volkstümlicher, baye-rischer Kleidung ein, die sich von Zeitbloms Beschreibung im Roman distanziiert. Dort trägt Echo „ein weißbaumwollenes Hemd-Jäckchen mit kurzen Ärmeln, ganz kurze Leinenhöschen und ausgetretene Lederschuhe“, DF: 667). Durch die Kleidung wird folglich die Vagheit in den Raumangaben der Oper überwunden (Abbildung 11.5):

Echo spricht gleich danach von sich selbst in der dritten Person Singular wie im Roman: „A Echo non pare che è bene rimanere qui fuori. E' meglio entrare a salutare lo zio“ (M-DF: 109 f., T. 28–32).⁶³ Dadurch erscheint Nepomuk als ein extrem diszipliniertes Kind, das sich bereits einer komplizierten Sprache bedient.

Nachdem Leverkühn seine Freude über die Ankunft Echos geäußert hat, singt er: „Allora possiamo cominciare“, „Dann können wir beginnen“ (M-DF: 110, T. 35 f.). In der Uraufführung wird der Eindruck vermittelt, als hätte Adrian Leverkühn auf den „Elfenprinz“ (DF: 676) gewartet, um mit dem Komponieren der *Tempest*-Vertonung zu beginnen. Diese behält viele Eigenschaften der Skizze Leverkühns bei, etwa die Besetzung „für Sopran, Celesta, sordinierte Geige, eine Oboe, eine gedämpfte Trompete und die Flageolet-Töne der Harfe“ (DF: 681), auch werden der originale Text auf Englisch sowie die lustigen Stellen, die Echo amüsieren, übernommen.⁶⁴ Das „Bowgh, wowgh“ (DF: 681) des Hundes und das „Cock-a-doodle-doo“ (ebd.) des Hahns – in der Oper mit „Chicchirichi“ (M-DF: 114, T. 81) ausgedrückt – ergänzt Manzoni's Oper durch den Glocken-klang „din don“ (M-DF: 113). Es soll hier auf eine Melodie Purcells aus *The Tempest* angespielt werden,⁶⁵ die aber laut Sorg „ziemlich unkenntlich“⁶⁶ bleibt: So soll Manzoni's Werk „parallel dazu seine Ideen einer neuen Musiksprache“⁶⁷ präsentieren, welche „die Musikgeschichte in sich aufnimmt und auf ihre Weise weiterschreibt“.⁶⁸ Die Musikgeschichte, die Manzoni's *Doktor Faustus* in sich aufnimmt, ist insbesondere – wie bereits im sechsten Kapitel zum „Teufel“ gezeigt

⁶³Vgl. DF: 669: „Echo dünkt es nicht wohlänständig, länger noch außer Dach zu bleiben. Es ziemt sich, daß er ins Hüslü geht, den Oheim zu grüßen“.

⁶⁴Vgl. Sorg: Beziehungszauber: S. 221.

⁶⁵Siehe Manzoni: Parole per musica, S. 82.

⁶⁶Sorg: Beziehungszauber, S. 222.

⁶⁷Ebd., S. 215.

⁶⁸Ebd.

Abbildung 11.5 Die Skizze Versaces für das Kostüm Echos (Programmheft S. 63). Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Teatro alla Scala, Mailand



werden konnte – die der italienischen Oper. Das Werk greift etwa auf Stimmtypen und *gender troubles* der italienischen *opera buffa* zurück, stellt Fitelberg als typischen Impresario dar und verstärkt hier den im Roman bereits vorhandenen Bezug auf Shakespeares Schaffen, womit indirekt auf die große Rolle der Texte Shakespeares etwa im Werk Giuseppe Verdis verwiesen wird.⁶⁹ Das Verhältnis der Oper zur literarischen Vorlage lässt sich daher als adaptiv begreifen: Es wird weitestgehend bis auf den Titel und auf die *Weheklag* auf die deutsche Sprache verzichtet und der musikgeschichtliche Raum ist oft der italienische, der zwar im Roman bereits vertreten ist, hier aber deutlich in den Vordergrund gerückt wird. Zugleich stellt die Vertonung durch die Einbeziehung von etwa Shakespeare, Purcell, Beethoven, dem Volksbuch und der italienischen Oper die internationale Ausbildung Leverkühns und die vielen intra- und intermedialen Bezüge des Romans, die nicht nur dem deutschsprachigen Raum zugeordnet werden können, heraus.

Das erste Bild entspricht dem Inhalt des ersten Echo-Kapitels (des 44.). Dieser wird jedoch in einer anderen Reihenfolge wiedergegeben: Nach der Realisierung der Ariel-Lieder wirkt die Musik trauriger und das Kind singt ein kurzes Gedicht, das auch im Roman vorkommt:⁷⁰

Chi del concerto poté udir la fine
 fu soltanto un cagnetto,
 che quando se ne tornò a casa
 ahimé! si mise a letto.⁷¹ (M-DF: 114 f.)

Dieses Gedicht wird als melancholisches Kinderlied mit Refrain vertont. Danach wirkt die Musik bedrohlich und erregt (M-DF: 116 ff.): Durch die „Klangflächen aus Tonclustern“⁷² antizipiert die Oper wie im Roman durch Zeitblom oder auch durch den Inhalt des obigen Gedichts⁷³ das dramatische Schicksal Nepomuks: Wie der Hund konnte nur das Kind die Ariel-Lieder sehen, starb aber kurz danach.

⁶⁹Vgl. 6.2.1 u. 10.2.1; siehe Klein, Holger (Hrsg.): *The opera and Shakespeare*. Lewiston/NY: Mellen 1994.

⁷⁰Im Roman taucht es allerdings vor der Schilderung der *Tempest*-Vertonung auf.

⁷¹„Wer das Konzert zu End’ gehört,/das war ein junger Hund,/und als der Hund nach Hause kam, / da war er nicht gesund“ (DF: 674).

⁷²Sorg: *Beziehungszauber*, S. 213.

⁷³Vgl. DF: 684.

Vielleicht ist die Musik für seinen Tod verantwortlich, eine Mutmaßung, die den sterilen Zustand der Musik noch unterstreicht.

In der Oper verliert die Figur des Kindes ihre religiöse Konnotation: Es gibt keine Bezugnahme auf sein engelhaftes Aussehen und keine Erwähnung der Abendgebete. Dennoch wird die außerirdische Dimension durch die Musik des Bildanfangs und die Shakespeare-Vertonung besonders hervorgehoben.

Das zweite Bild des zweiten Aktes beginnt mit einem neuen Bühnenbild. Anlässlich der ersten Aufführungen im Teatro alla Scala entscheidet sich der Regisseur Robert Wilson für die gleichzeitige Präsenz von zwei Orten: Echos Zimmer und Leverkühns Arbeitszimmer. Durch diese Parallele wird das enge Verhältnis zwischen Kind und Onkel unterstrichen: Der Tod des Kindes treibt Leverkühn in den Wahnsinn und paralyisiert ihn. Das Publikum kann also sowohl die Reaktionen des Onkels als auch das Sterben Echos sehen. Zugleich wird auf diese Weise Leverkühns Narzissmus und seine Liebesunfähigkeit in den Vordergrund gestellt, denn er ist zwar verzweifelt, bleibt aber in seinem Studienzimmer und besucht das kranke Kind nicht.

Die Musik wirkt sehr dramatisch und ist nochmals reich an Clustern: Für Sorg sind diese Klänge „Ausdruck des anhaltenden Kopfschmerzes, insbesondere von Nepomuk, aber auch von den Schmerzen, die Leverkühn durch den Tod seines Neffen erfährt“.⁷⁴ Zweifelsohne können sie sowohl mit dem physischen und psychischen Leiden beider Figuren als auch mit der herrschenden Atmosphäre assoziiert werden und antizipieren die innovative Kompositionstechnik der *Weheklag*.⁷⁵

Bei der Auswahl der Figuren werden in Manzonis Oper zwar wichtige Figuren wie Schwerdtfeger oder Schildknapp ausgelassen und es wird Zeitblom eine marginale Rolle zugewiesen, es werden aber überraschenderweise die Ärzte beibehalten. Nach der intimen Begegnung mit Esmeralda betritt „Dott. Erasmi“ (M-DF: 35) die Bühne und am Ende des hier präsentierten Bildes wird Echo von einem Kinderarzt untersucht (M-DF: 125–130). Die Ärzte stellen jedesmal eine präzise Diagnose: Leverkühn leidet an „il morbus gallicus...spirochaeta pallida...la sifilide...“ (M-DF: 35, T. 245),⁷⁶ Nepomuk an „[m]eningite cerebrospinale“ (M-DF: 125, T. 174 ff.).⁷⁷ Auch in dieser Hinsicht weist Manzonis

⁷⁴Sorg: Beziehungszauber, S. 210.

⁷⁵Nicht zuletzt, weil bei Manzoni die *Apocalipsis*, die Leverkühn im Roman allerdings vor Echos Ankunft in Pfeiffering komponiert, nicht vertont wird.

⁷⁶„Der morbus gallicus...die Spirochaeta pallida...die Syphilis“. Zur Episode vgl. DF: 228 f.

⁷⁷„Cerebrospinal-Meningitis“ (DF: 687).

Doktor Faustus eine Genauigkeit auf, die gegenüber der Vagheit der Raumangaben einen Kontrast bildet. Die Dimension der Krankheit verweist auf den Teufel, der im Teufelsgespräch auf seine Verantwortung verweist, obwohl die Existenz dieser Figur aufgrund von Leverkühns Krankheit zugleich in Frage gestellt wird. Sowohl der Tod Nepomuks als auch der Tod Leverkühns können außerhalb der Deutungsebene des Faust-Romans auf präzise medizinische Ursachen zurückgeführt werden, die in der Oper explizite Benennung finden.⁷⁸

Das dritte Bild des zweiten Aktes handelt vom Besuch des jüdischen Impresarios Saul Fitelberg, der in *Doktor Faustus* vor der Ankunft des Kindes stattfindet und in Manzonis Transposition ein eher komisches Intermezzo vor dem Tod Nepomuks darstellt.⁷⁹ Das Bühnenbild bleibt allerdings in der Uraufführung unverändert: Der Impresario macht seine Vorschläge, während das Publikum zugleich auf das Sterbebett Echos schauen kann. Es handelt sich um eine Digression im Medium der Oper, was auch dadurch deutlich wird, dass die Zuhörer*innenschaft im vierten Bild erneut in die dramatische Atmosphäre des zweiten Bildes versetzt wird. Leverkühn beschimpft den „Teufel“: „Prendilo, mostro! Prendilo, cane fottuto, ma spicciati, spicciati se non hai voluto ammettere nemmeno questo, infame che sei!“ (M-DF: 166–169), „Nimm ihn, Scheusal! [...] Nimm ihn, Hundsfott, aber beeil dich nach Kräften, wenn du denn, Schubjack, auch dies nicht dulden wolltest!“⁸⁰ Um den Hals des Kindes sieht man eine Schnur: Es verlässt langsam die Bühne wie erhängt. „Es wurde uns genommen, das seltsam-holde Wesen wurde von dieser Erde genommen“ (DF: 684), so Zeitblom im Roman: Dieses Konzept wird in der Oper optisch realisiert. Besonders betont werden zudem die Worte Leverkühns: „La sua anima dolce dovrai mio caro lasciarla in pace: questa è la tua impotenza“ (M-DF: 175–179).⁸¹ Diese Aussage hebt hervor, dass Echo unschuldig stirbt und daher der „Teufel“ seine Seele nicht nehmen darf. Die Opfer-Konnotation wird durch Echos Verlassen der Bühne und die Auswahl der Worte deutlich illustriert: Zeitblom betont im obigen Zitat durch die Wiederholung, dass Echo, das außerirdische Züge tragende Kind, von ihnen genommen wird. Diese Aussage bildet ein lexikalisches und gedankliches Pendant zu Leverkühns Zurücknahme der Neunten Symphonie. Zwar werden diese Worte in der Oper nicht erwähnt, da Zeitblom bei Manzoni bis zum Epilogo nicht zu Wort kommt, die Idee einer Zurücknahme der Figur Echo wird aber optisch

⁷⁸Vgl. Kapitel 6

⁷⁹Siehe Sorg: Beziehungszauber, S. 213.

⁸⁰Vgl. DF: 691.

⁸¹Vgl. DF: 691: „Wirst mir seine süße Seele doch hübsch zufrieden lassen müssen, und das ist deine Ohnmacht“.

durch die Schnur und das Verlassen der Bühne realisiert, was indirekt auf die extradiegetische Ebene der Romannarration und insbesondere auf die unschuldigen Opfer des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs verweist. Zudem wird gleich danach Leverkühns Absicht einer Zurücknahme der Neunten Symphonie thematisiert, was die Ähnlichkeit beider Zurücknahmen unterstreicht. Hier wird also die Reihenfolge der Ereignisse leicht geändert: Im Roman stirbt Echo nach Leverkühns Entscheidung, bei Manzoni davor.⁸² Das Bild endet mit Leverkühns verzweifelter Ruf: „Pregate per la mia povera anima“ (M-DF: 196 ff.), „Bete für meine arme Seele!“⁸³

Die Stimme Echos ist dann im ersten Bild des dritten Aktes, also bei der Abschiedsrede, hinter der Bühne zu hören (M-DF: 241 ff.). Da singt er nochmals das bereits erwähnte Gedicht über den Hund, der nach dem Konzert stirbt. Die off-stage klingenden Stimmen Echos an anderen Stellen der Oper können wohl für eine Projektion des wahnsinnigen Leverkühn, aber auch für Echos, also für Wiederhaller, gehalten werden: Keine in diesem Abschnitt behandelte Komposition verzichtet auf die Realisierung der Figur des Kindes und von Echos mit musikalischen Mitteln.

In diesem Abschnitt konnte bestätigt werden, dass die Kompositionen nicht nur Eigenschaften des Kindes Echo, sondern auch die Echo-Wirkung des Romans (teil-)reproduzieren. Ersteres wird etwa am Rückgriff auf Kinderlieder deutlich, Letzteres an den vielfältigen Realisierungen von Echo-Effekten durch etwa Resonanzen und off-stage-Echos.

11.3 Fazit

Auch dieses letzte Kapitel von Teil drei konnte – wie beinahe alle Kapitel – diverse Annahmen und Kategorien aus der Intermedialitätsforschung an konkreten Beispielen erproben. Zunächst einmal wurde auf eine wichtige Systemkontamination hingewiesen, nämlich die Kontamination mit dem System der Alten Musik. Diese Beobachtung war nicht nur dank der spezifischen Analyse der Echo-Kapitel, sondern auch dank der Position des Kapitels möglich. So konnten Schlussfolgerungen gezogen, die auf den Ergebnissen voriger Analysen aufbauen, und nachgewiesen werden, wie wichtig das System der Renaissance- und Barockmusik neben dem der Neuen Musik für die Bedeutungskonstitution von Thomas

⁸²Vgl. Kapitel 5.

⁸³Vgl. DF: 658.

Manns Roman ist. Der Erzähler, der von Adrian Leverkühns Biographie berichtet, spielt ein Instrument aus der historischen Aufführungspraxis und lässt folglich Scordatura und Echo-Wirkungen in seine Narration einfließen.

Des Weiteren zeigen die Analysen der Werke von Fine und Henze noch einmal, dass instrumentale Musik durch etwa paratextuelle Angaben, die Wahl präziser Musikformen und bestimmte Klangeffekte ihre Selbstreferentialität umgehen und somit sogar Eigenschaften von Romanfiguren (teil-)reproduzieren kann.⁸⁴ Die hier knapp dargelegten Ergebnisse sollen im Schlusskapitel noch ausführlicher veranschaulicht werden.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die nicht-kommerzielle Nutzung, Vervielfältigung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Die Lizenz gibt Ihnen nicht das Recht, bearbeitete oder sonst wie umgestaltete Fassungen dieses Werkes zu verbreiten oder öffentlich wiederzugeben.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist auch für die oben aufgeführten nicht-kommerziellen Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



⁸⁴Vgl. 1.1.6.