BEETHOVEN-SZENARIEN

Elvira Seiwert

Beethoven-Szenarien

Thomas Manns »Doktor Faustus« und Adornos
Beethoven-Projekt

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Diese Arbeit wurde unter dem Titel »Die Beethoven-Szenarien des ›Doktor Faustus‹. Untersuchungen zu Thomas Manns ›Leverkühn-Biographie‹ mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adornos ›Beethoven-Projekt‹« an der Universität Gesamthochschule Kassel (Fachbereich 3: Psychologie/Sportwissenschaft/Musik) im Juli 1993 als Dissertation angenommen.

MEINEN ELTERN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Seiwert, Elvira:

Beethoven-Szenarien : Thomas Manns "Doktor Faustus" und
Adornos Beethoven-Projekt / Elvira Seiwert. – Stuttgart ;
Weimar : Metzler, 1995

Zugl.: Kassel, Gesamthochsch., Diss., 1993 u.d.T.: Seiwert, Elvira:
Die Beethoven-Szenarien des "Doktor Faustus"
ISBN 978-3-476-01295-1

ISBN 978-3-476-01295-1

ISBN 978-3-476-03589-9 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-03589-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1995 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1995

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1 Thomas Mann und der Mythos: Positionen, Grenzgänge, Kollisionen	13
2 Versuche über Wagner	22
2.1 Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“	22
2.2 Thomas Manns Verhandlung des Falles Wagner, den Mythos betreffend	27
2.3 Codetta: Das öffentliche „Les Adieux“	36
3 Nachkonstruktion. Der Weg zu „Spätstil Beethovens“	42
3.1 Über 'Formtotalität' und 'dynamisches Prinzip' im Beethovenschen Komponieren	43
3.2 Zu einer 'Physiognomie Beethovens'. Versuch über ein ungeschriebenes Beethoven-Buch Adornos	48
3.2.1 Vorbemerkungen	48
3.2.2 „... wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein“. Adornos Schrift über Kierkegaard und die „Konstruktion des Ästhetischen“	52
3.2.2.1 Objektlose Innerlichkeit und ihre Reflexionen (nebst zwei Parenthesen zu Kierkegaards Dialektik)	52
3.2.2.2 Über „Schwermut“ und „Kierkegaards Barock“. Eine Zwischenstation	55
3.2.2.3 Mythische Innerlichkeit und Spiritualismus	57
3.2.2.4 Ein „historisches Trauerspiel mythischen Den- kens“: der Idealismus	60
3.2.2.5 Zu Kierkegaards Dialektik III: ... des Mythischen	62
3.2.2.6 Einschaltung: Erstes Hauptstück zu Beethoven. Wie „Rübezahl den Schuldschein zerreißt ...“ . .	65
3.2.2.7 Zu Kierkegaards Dialektik III (Fortsetzung): ... der Schwermut	75
3.2.2.8 Einschaltung: Zweites Hauptstück zu Beethoven. Mörikes „Märchen vom sichern Mann“, der „geo- mantische Traumschlaf“ und die Weisheit des Melancholikers	78
3.2.2.9 Zu Kierkegaards Dialektik III (Ende): Bewegung und Rhythmus	90

3.2.3	Motiv-Engführung	98
4	„Spätstil Beethovens“	106
5	Thomas Manns Beethoven-Rezeption.	
	Ein unbedeutendes Zwischenstück	123
5.1	Intonation	123
5.2	Methoden-Intermezzo	139
5.3	Fermate	150
6	Die „zarte Differenz“.	
	Das Beethoven-Bild des „Doktor Faustus“	153
6.1	„Das achte Kapitel“	153
6.2	„Intrigant“ contra „Kraftgenie“. Oder: Über der „Weheklag“ Verhältnis zur „Neunten Sinfonie“	184
6.2.1	Beethovens Neunte Sinfonie oder: Die Vergangenheit, die nicht endet	185
6.2.2	Leverkühns „Weheklag“ oder: „Die beweinte Zukunft“ . .	188
6.2.3	Nachspiel: „Wie im Barock sind Schwermut und Verstel- lung eines Wesens“ oder: Leverkühns Intrige	196
	Anhang: Zu einem Portrait Serenus Zeitbloms	201
	Anmerkungen	213
	Abkürzungen	276
	Literaturverzeichnis	277

Vorwort

*„Aber man will eben so viel wie möglich
'merken'.“*

(Thomas Mann an Adorno, 11.7.1950)

Daß Theodor W. Adorno sich kaum auskunfts- und aufklärungsfreudig gezeigt hat, seinen Anteil an der Entstehung des Romans „Doktor Faustus“ betreffend; er sich auch nicht einmischte – weder in die 'außerliterarischen' Querelen um seine Person noch in das, schon bald nach dem Erscheinen des Romans einsetzende, Auseinanderdividieren der Quellen; daß er sich begnügte mit sparsamen Hinweisen (wie dem auf die Verbindung seines Essays „Spätstil Beethovens“ zum 'Vortragskapitel'), allenfalls kurze Werkstatt-Einblicke gewährte hin und wieder (etwa: Thomas Mann habe Leverkühns „Weheklag“ als Fragment geplant, er, Adorno, habe Mann die Vollendung des Werkes abhandeln können¹); daß ihm jedenfalls der reklamierende Gestus des „als wär's ein Stück von mir“ fehlte, ja, daß man eher von einem gewissermaßen 'fremden Blick' sprechen könnte, sobald er, aus der Rückschau, Leverkühns Werke visitierte (beispielsweise in der Thomas Mann zugeeigneten „Fantasia sopra Carmen“ von 1955): all dies indiziert eine eigentümliche Distanz Adornos zu Manns Roman.

Wollte man diesem Abstand-Halten Gründe unterlegen, so legte sich derjenige unmittelbar nahe, den die (mehr oder weniger) Beteiligten respektive Betroffenen durch ihre (entsprechend unterschiedlich motivierte, doch einhellig ressentimentgeladene) „Abwehr“ gegen Adorno boten. Ein insgesamt trauriges Roman-Nachspiel, das bekanntlich im Mannschen Familienkreis seinen Anfang nahm, von Arnold Schönberg spektakulär vor die Öffentlichkeit getragen wurde und bis heute sein Ende nicht gefunden hat. (Darüber, wie diese „Abwehr“ als Kränkung funktionierte, ihr Ziel also erreichte, informiert neuerdings die Studie Rolf Tiedemanns „'Mitdichtende Einfühlung'. Adornos Beiträge zum 'Doktor Faustus' – noch einmal“².)

Als ein anderer Grund (der näher an den Roman heranzuführen und zugleich für Abstand sorgte, die Umstände seiner Fabrikation betreffend) ließe sich eine insgeheime und anscheinend geheim bleiben wollende (dabei nachweisliche) 'Skepsis' Adornos vorstellen – den kompositorischen (Form-) Veranstaltungen Leverkühns gegenüber. Unbehindert dadurch, daß Adorno Theorie und Praxis Leverkühns 'mitverantwortete', läßt sich eine diskrete Spur nicht nur nachträglicher Kritik freilegen. Zu den einschlägigen Indizien rechnet dann der Einspruch gegen die „Weheklag“ als Fragment. Daß ausgerechnet Adorno in diesem Fall als 'Anwalt der Werkidee' agiert, für ein abgeschlossenes Werk plädiert; Leverkühns letzter Komposition also mitnichten eine (auf den ersten Blick als solche identifizierbare) 'utopische' Lizenz erteilen wollte: Anlaß zur Irritation allemal und zu der Frage, ob Adorno wohl mit der „Weheklag“ etwas anderes im Sinn gehabt haben

könnte als Thomas Mann, der schließlich in dem ihm von Adorno überlassenen Typoskript des ersten, des Schönberg-Teils der „Philosophie der neuen Musik“ sich den folgenden Passus angestrichen hatte: „Das geschlossene Kunstwerk ist das bürgerliche, das mechanische gehört dem Faschismus an, das fragmentarische meint im Stande der vollkommenen Negativität die Utopie“³, und demnach (könnte man annehmen), auf den Signalcharakter des Fragments als Form bauend, es mit einem unmißverständlichen formalen Ausweis ausstatten wollte, der es als Manifest des Aus- und Durchbruchs legitimierte. Weiterhin ließe sich, die Annahme besagter 'Skepsis' und Kritik zu untermauern, aus dem zweiten Teil der „Philosophie der neuen Musik“ (der zur Entstehungszeit des 'Faustus' noch nicht vorlag) ein Verdikt der Parodie zitieren, das als ein undeklariierter Kommentar gelesen werden könnte, Leverkühns Kompositionen, die auf – formgarantierende – Strategien der Ironie, Travestie, Parodie nicht verzichten wollen, hinterdreingeschickt („Parodie [...] heißt etwas nachmachen und durchs Nachmachen verspotten. Solche Haltung gerade, zuerst den Bürgern verdächtig als die des intellektuellen Musikers, fügt doch bequem der Regression sich ein“⁴).

Der Gedanke, solche Indizien zu sammeln und zu vernetzen, auf daß eine solide Arbeitshypothese – über die Unvereinbarkeit nämlich⁵ von Thomas Manns Poetik, Leverkühns Kompositions-Praxis und Adornos Musik-Philosophie – zu formulieren möglich würde, brachte die vorliegende Arbeit mit auf den Weg; auf dem es sie gleichwohl nicht hielt. Da freilich der 'Schritt vom Wege' diesen voraussetzt, einige seiner Stationen auch in die vorliegende Arbeit aufgenommen wurden, will ich seinen projektierten Verlauf skizzieren und den Moment der Abweichung markieren.

Einen 'Testfall' galt es vorweg zu konstruieren, um die Möglichkeiten einer abweichenden, geltende Rezeptionsprämissen umordnenden Lesart (daß also, zum Beispiel, die von Adorno in seiner Musik-Philosophie der 'Neuen Musik' nachgezeichnete Bahn nicht umstandslos als die für Leverkühn vorgezeichnete im Roman sich wiederfände) zu erproben, woraufhin es sich herausstellte, daß der Roman eine solche nicht nur zuließ, sondern sogar auf sie mit der 'Freigabe' eines noch recht unbestellten Terrains reagierte, auf welchem es sich, in Richtung einer Bestätigung der Unvereinbarkeits- und Kollisions-Hypothese, ausschreiten ließ. Als Gegenstand einer ersten 'Gegenlese' bot sich diejenige Figur an, die für die Kreuz- und Querverbindungen der Fiktion sorgt, Leverkühns Leben und Werk verwaltet, als 'Schaltstelle' fungiert: Serenus Zeitblom. Das (im Anhang mitgeteilte) Zeitblom-„Portrait“ war das Ergebnis dieser präludierenden Unternehmung.

Sodann galt es besagte 'diskrete Spur' zu sichern und für Kontexte zu sorgen, die ihrem Ausbau und ihrer Verlängerung zu einer Art 'Demarkationslinie' günstig sein könnten. Bei der Untersuchung des Romans als dem einen, die Mann- und Adornoschen Voraussetzungen verschmelzenden, sich nach poetischen Regeln organisierenden Schauplatz wollte ich es nicht belassen; vielmehr zwei weitere aufsuchen respektive konstituieren, auf denen andere Bedingungen herrschten und die

ein Studium der Positionen diesseits der Fiktion, im 'unübertragenen' Stadium also ermöglichen könnten. In die 30er Jahre, die Zeit vor der Roman-Entstehung (als jene 'Zusammenarbeit' noch in den Sternen stand) zurückzugehen, legte der Roman selbst, da er auf diese, indem er ihre Vorgeschichte nacherzählt, zusteuert, nahe. Ein, geschichtlich voraussetzungsvolles, Thema in dieser Zeit ist es zumal, über das der Roman sich – so will es scheinen – absichtsvoll ausschweigt, Adorno und Thomas Mann jeweils ausführlich sich ausgesprochen haben: die Aktualität der Kunst Richard Wagners. Während Adorno seine Verhandlung des 'Falles Wagner' darauf anlegt, „die Urlandschaft des Faschismus aufzuhellen“⁶ – daß und wie in deren (dadurch erst zu solchen werdenden) beharrlichen Formationen die Zeit künstlich zum Gerinnen gebracht, mythische Zeitlosigkeit installiert, der Schein eines lückenlosen (jeglicher Legitimationsschwierigkeiten damit von vornherein sich enthebenden) 'von jeher und für immer' produziert wird, womit einhergeht, daß ein 'noch nicht' nicht vorfallen kann, Zeit nichts mehr 'zeitigen' darf, erhellt Adorno streng entlang der kompositionstechnischen Befunde, legt damit den geschichtlichen Kern, das Verführungs- und Aktualitätspotential der mythischen Musikdramen Wagners frei –; praktiziert Thomas Mann, trotz aller 'kritischen Kollegialität' gegenüber Wagner, in Sachen 'Mythos' eine keineswegs unverfängliche, für Mißverständnisse vielmehr anfällige Solidarität. (Daher wurde der Darstellung der jeweiligen Wagner-Verhandlung der Abschnitt „Thomas Mann und der Mythos“ vorgeschaltet – ein weites und für die Vorverurteilung des „Doktor Faustus“ sowohl wie für die Bestätigung der 'Unvereinbarkeits-Hypothese' solange fruchtbares Feld, als man Thomas Mann eher zu glauben, als auf sein Werk sich einzulassen geneigt ist.)

Darüber schließlich, wie sich Leverkühns Kompositionen aus der Perspektive des zweiten Teils von Adornos „Philosophie der neuen Musik“ („Strawinsky und die Restauration“) ausnehmen könnten, sollte – nach dem via Wagner geführten und das 'Faustus'-Vorfeld klärenden 'Positions-Vergleich' und der Roman-Interpretation sodann (in der von der Forschung bislang so gut wie unangetasteten 'Beethoven-Schicht' des 'Faustus' hoffte ich auf Spuren einer ideologiekritisch bedeutsamen, vielleicht gar die Fiktion verunsichernden 'Widerrede' Adornos) – ein dritter, die Roman-Nachgeschichte gleich mit ins Licht rückender Schauplatz konstituiert werden, und es hätte sich, so meine Annahme ehemals, herausstellen können, daß Leverkühns Werke kaum als Formulierungen einer zukünftigen, geschweige einer „musique informelle“ gelesen werden könnten. (Womit ein konkretes Urteil über den 'Faustus' gesprochen wäre – von Adorno, wie wohl indirekt, selbst.)

Doch dazu kam es nicht mehr; von selbst erledigte es sich (ebenso wie sich von daher die schon veranstaltete Wagner-'Konfrontation' als, im Hinblick auf den Roman, nicht vielsagendes, die bekannten Tonarten kaum verlassendes, doch Vorspiel immerhin zurechtrückte) dadurch, daß der Umweg, zu welchem die Untersuchungen apropos Adornos Beethoven-Bild (plangemäß wollte ich es mit dem des „Doktor Faustus“ konfrontieren) nötigten, selbst schon in 'faustisches' Gebiet

verschlug (Vermittlungen wollten dabei ans Licht, die Wert und Notwendigkeit der Inszenierung von 'Positions'-Diskussionen zu Kollisions-Zwecken zumindest 'verlassen' ließen) – „Umweg“ also nur scheinbar, im 'Faustus' selbst schon zu entdeckende, nur zu befestigende Bahn viel eher war. Das allerdings stellte erst unterwegs sich heraus⁷; wie auch der Weg erst, Stück für Stück, anzulegen war, zur Orientierung und Justierung auf weithin verstreute, respektive erst als solche freizulegende, Hinweise nur sich verlassen konnte, aus deren Ausbau und Einrichtung dann sich eine begründete Mutmaßung (die schließlich die Anwendung auf den 'Faustus' auszuhalten hatte) über ein 'ungeschriebenes' Buch ergeben könnte (das Projekt gebliebene Beethoven-Buch Adornos⁸). Der demgemäßen Tendenz zu Verfransungen, Kurven, Kreuz- und Quergängen versuchte ich dadurch zu begegnen, daß ich das, was als zugehörig sich nicht abweisen lassen wollte, in Gestalt von Exkursen u.ä. – nicht aus-, aber an die derart sich konturierenden Ränder verlagerte: der Eindruck des 'Zusammengesetzten' anstelle eines stetig und unbeirrt sich Entwickelnden mag damit erklärt sein. (Die Vorteile eines solchen Verfahrens brauchten sich, soviel noch zu meiner 'Reiseerfahrung' zu sagen, weder von der Hand weisen noch geringerschätzen zu lassen: das Panorama in der „Motiv-Engführung“, oder jener in der „Fermate“ bezogene, etwas abseits gelegene Aussichtsposten, welcher den Blick auf eigentümliche Nachbarschaften freigibt – beide als der jeweiligen „Hauptsache“ vorgelagerte Verdichtungsfelder –, wurden durch es begünstigt.)

Und die „diskrete Spur“ der Adornoschen Leverkühn-Kritik? Apropos „fremder Blick“, festzustellen in der „Fantasia sopra Carmen“ beispielsweise (Adorno selbst schreibt an Kracauer, daß sie insgesamt „recht hintergründig“⁹ sei): er will, im Kontext der vorliegenden Arbeit, unerwidert bleiben; apropos „Parodie“ (Ironie, Travestie u. dergl. inklusive): die „Weheklag“ kommt, als einziges Werk Leverkühns, ohne sie aus; und apropos „Weheklag“ darüberhinaus: der Verzicht darauf, sie mit einem weithin sichtbaren und unmißverständlichen Hoffnungs- respektive Utopie-Signalelement auszustatten, oder sie auf einen der schon erprobten, von Adorno der „neuen Musik“ nachgezeichneten, Wege zu schicken, macht sie, darin dem Spätstil Beethovens vergleichbar, in der Tat zu einer 'harten ästhetischen Nuß' (DF 54), die zu 'knacken' die vorliegende Arbeit sich vorgenommen hat.

Ich habe für das Zustandekommen dieser Arbeit zu danken: meinem 'Doktorvater' Adolf Nowak für das über die Jahre nicht erlahmen wollende produktive Interesse; Ulrich Sonnemann für seine, bis zuletzt, unermüdliche kritische Ermunterung zu unerschrockener Grenzgängerei; Paul Fiebig für wertvolle Demonstrationen, das 'Unerhörte' der Beethovenschen Werke (zum Beispiel) betreffend; dem Thomas-Mann-Archiv Zürich für seine Benutzerfreundlichkeit; der Gesamthochschule Kassel für die Gewährung eines Stipendiums (nach dem Hessischen Gesetz zur Förderung von Nachwuchswissenschaftlern).

Baden Baden, Juli 1993

(Beethoven, Sonate für Klavier As-Dur op. 110, 3. Satz)

„Vor allem also sollte der Analytiker untersuchen oder vielmehr sein Augenmerk dahin richten, ob er denn wirklich mit einer geheimnisvollen Synthese zu tun habe, oder ob das, womit er sich beschäftigt, nur eine Aggregation sei, ein Nebeneinander, ein Miteinander, oder wie das alles modifiziert werden könnte.“

(Goethe, Analyse und Synthese)