







Heteroglossia n. 15

Percezione ed esperienza del confine

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 15

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone, Maria Laetitia Zanier.

Comitato Scientifico

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Giorgio Cipolletta (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Dalhousie University Halifax), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata), Maria Laetitia Zanier (Università di Macerata).

ISSN: 2037-7037

isbn 978-88-6056-504-4

Prima edizione: dicembre 2017

©2017 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

## Indice

- 7 Hans-Georg Grüning  
Introduzione

### Parte prima Confini territoriali e geopolitici

- Simona Epasto  
17 Israel, “Land of Border” without Borders. Is the indeterminacy a point of strength or weakness?  
Mathilde Anquetil  
39 Perceptions de la frontière franco-italienne: passoire, passeurs et laissez-passer, perspectives croisées

### Parte seconda Confini politici

- Ronald Car  
95 L’utopia dell’“orizzonte chiuso”: progetti per il riconfinamento dell’*homo urbanus* nella Repubblica di Weimar  
Natazia Mattucci  
121 Sconfinamenti: Hannah Arendt e Günther Anders tra vita e pensiero  
Gianluca Vagnarelli  
145 Foucault e i confini del governo: la governamentalità

### Parte terza Confini sociali

- Alessandra Keller-Gerber  
167 Franchir les frontières visibles et déjouer les frontières invisibles. Le récit d’établissement de Wiebke, étudiante allemande diplômée de l’université bilingue de Fribourg en Suisse

- Isabella Crespi, Claudia Santoni, Maria Letizia Zanier  
 181 Between Genders and Generations: Migration and Families in Contemporary Italy
- Parte quarta  
 Confini letterari
- Marcello Verdenelli  
 211 Per una identità culturale del confine
- Sara Bonfili  
 225 Il “bassomondo” di Cavazzoni e il “silenzio” dell’aldilà di Benati: quando il confine non c’è, e si racconta
- Antonella Gargano  
 239 Soglie
- Anna Maria Carpi  
 251 I confini dell’immaginazione. Il caso del Guiscardo di Kleist
- Graciela N. Ricci  
 257 “Il Congresso del Mondo”: i confini paradossali di Jorge L. Borges
- Sigurd Paul Scheichl  
 283 Pierre Kretz’ *Le gardien des âmes* - Roman einer Grenzregion
- Hans-Günther Schwarz  
 301 „Diabolische und verderbliche Enthemmung“: „aufgehobene Grenzen“ in Thomas Manns *Doktor Faustus*
- Maria Paola Scialdone  
 315 L’estetica del confine nell’opera di Theodor Fontane. Appunti per una rilettura di *Effi Briest* tra medium letterario e filmico
- Giampaolo Vincenzi  
 343 L’esperienza del confine nel “primo” Girondo
- Giorgio Cipolletta  
 361 Translingua. *La gelosia delle lingue* polifoniche di Adrian Bravi
- 389 Abstract

## Hans-Günther Schwarz

### „Diabolische und verderbliche Enthemmung“: „aufgehobene Grenzen“ in Thomas Manns *Doktor Faustus*

#### *Resümee*

Thomas Manns *Doktor Faustus* wird unter dem Gesichtspunkt der aufgehobenen Grenzen gesehen. Es geht um „finstere Möglichkeiten der Menschennatur überhaupt“. Die blutige Barbarei der Hitlerzeit findet seine Entsprechung im geistigen Kunstwerk, das sich völlig von der humanistischen Tradition der Musik gelöst hat. Das Werk des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn wird vom Erzähler Serenus Zeitblom in all seinen Grenzverletzungen kommentiert. Die Verwischung der Grenzen ist leitmotivisch für den Roman. Das Glissando in Leverkühns Musik steht als ihre künstlerische Analogie. Leverkühns Musik hat sich wie Deutschland von der europäischen Kultur der Vernunft und des Angemessenen entfernt. Die „Teufelsverschreibungs-geschichte“ unterstreicht Thomas Manns Intention, „Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes“ – eigentlich sich ausschließende Gegensätze – in diesem Roman als Ausdruck deutscher Existenz zu vereinigen. „Montage-Akt und Raub an der Wirklichkeit“ gehört zu den Kompositionsprinzipien des Doktor Faustus. Besonders die Verwendung von Schönbergs Zwölf-Ton-Technik in dieser Allianz von Kunst und Teufel zeigt Thomas Manns Ungebundenheit gegenüber der Wirklichkeit, seine Entschlossenheit zur Grenzüberschreitung.

#### *Riassunto*

Il *Doktor Faustus* di Thomas Mann è affrontato dal punto di vista dei confini annullati. Si tratta delle “oscure possibilità della natura umana in genere”. Le barriere sanguinarie del periodo hitleriano trovano una loro corrispondenza nell’opera d’arte spirituale, che si è staccata completamente dalla tradizione umanistica della musica. L’opera del compositore tedesco Adrian Leverkühn è commentata dal narratore Serenus Zeitblom in tutte le sue violazioni di confine. Il rendere sfumati i confini ha una funzione leitmotivica nel romanzo. Il glissando nella musica di Leverkühn funge come sua analogia artistica. La musica di Leverkühn come anche la Germania si

sono allontanate dalla cultura europea della ragione e della opportunità. La storia del “patto con il diavolo” sottolinea l'intenzione di Thomas Mann di unire in questo romanzo “cose sataniche-religiose e cose demoniache-devote” che in fondo sono opposti che si escludono – come espressione della esistenza tedesca. „L'atto di montaggio e la rapina della realtà“ appartengono ai principi di composizione del Doktor Faustus. In particolare l'uso della dodecafonia di Schönberg in questa alleanza tra arte e diavolo dimostra l'indipendenza di Thomas Mann dalla realtà e la sua determinazione alla trasgressione.

Die Lektüre von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* und seinem Begleitband *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* gibt reichlich Anlass, über die Problematik von Künstlertum, Leben und Kultur nachzudenken. Es geht nicht mehr nur um die Schwierigkeiten einer Künstlerexistenz und ihrer Ausgrenzung vom bürgerlichen Leben, die das frühere Werk Thomas Manns kennzeichneten, sondern, wie der Erzähler des Romans, Serenus Zeitblom, erklärt, weitaus eschatologischer um „finstere Möglichkeiten der Menschennatur überhaupt“<sup>1</sup>. Bei diesen Möglichkeiten handelt es sich um Grenzüberschreitungen Deutschlands in einer nachtheologischen Zeit, die den Unterschied zwischen Gut und Böse negieren. Wie Adrian Leverkühn, der Protagonist des Romans, sagt: „und vielleicht muß man das Gute die Blüte des Bösen nennen – une fleur du mal“<sup>2</sup>.

Ruprecht Wimmer kommentiert die aufgehobene Grenze von Gut und Böse: „Die Frage nach einer Alternative von Gut und Böse stellt sich gar nicht mehr: ‚Der Teufel sitzt im Gott, der Gott sitzt im Teufel‘“<sup>3</sup> Er zitiert aus Erich von Kahlers

<sup>1</sup> Mann T. (1967), *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt: S. Fisher Verlag, S. 638. Die *Entstehung*, der „Roman eines Romans“, beginnt auf S. 681 der zitierten Ausgabe. Die Seitenangaben von 9 - 677 beziehen sich also auf den Text des *Doktor Faustus*.

<sup>2</sup> Ebd. S. 363.

<sup>3</sup> Mann T. (2007), *Doktor Faustus*. Kommentar von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. In: *Thomas Mann: Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. Heinrich Detering et al., Bd. 10.2., Frankfurt: S. Fischer, S. 123 (Im weiteren als *Kommentar* zitiert).

*Säkularisierung des Teufels*, einer der ersten Besprechungen des Romans<sup>4</sup>. Diese Doppeldeutigkeit, die das Schöne, Wahre und Gute entgrenzend mit dem Übel vereint, verweist auf die „diabolische und verderbliche *Enthemmung*“<sup>5</sup>, die den Künstler Adrian Leverkühn, der sich auf der „Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise“<sup>6</sup> auf den Teufelspakt einlässt, ergriffen hat. Thomas Mann spricht von „verderblicher, in den Kollaps mündender Euphorie“, die er als prägende „Werk-Idee“ „mit dem faschistischen Völkerrauch parallelisiert“<sup>7</sup>. Die allegorische Gleichsetzung des Untergangs Deutschlands mit dem des Künstlers wird durch den Erzähler „die zeitliche Ebene wechselnd, die vormalige Katastrophe Deutschlands mit der schrecklicher heranwachsenden kontrapunktierend, das Schicksal des Helden und anderer Bewohner des Buches, der Rodde'schen Mädchen, des Geigers Schwerdtfeger weitertreibend“ dargestellt und kommentiert. Dabei werden grenzüberschreitend Fiktion und Wirklichkeit, Tragödie und Grotteske, Genie und Nazi-Deutschland vermischt. Von den Worten des Erzählers sagt Thomas Mann, dass sie „überhaupt darauf aus sind, das Gefühl des Endes in jedem Sinn *accelerando* heraufzubeschwören und im Grunde mit jedem Wort auf Leverkühns entscheidendes und repräsentatives Werk, das apokalyptische Oratorium hinstreben“<sup>8</sup>.

Das von Leverkühn geschaffene Kunstwerk, ob Oratorium oder Violinkonzert, ist nicht mehr ein erhebendes Ideal, Inbegriff der Kultur, sondern „ein Spott“, „die Beschäftigung mit dem Maßlos-Außermenschlichen“, das dem „Künstlertum meines Freundes, den Vorwurf einer virtuos antikünstlerischen Gesinnung, der Lästerung, des nihilistischen Frevels“<sup>9</sup> einbringt, wie der Erzähler des Romans konstatiert. Das Werk des deutschen Tonsetzers Andreas Leverkühn weicht

<sup>4</sup> Kahler E. von (1948), „Säkularisierung des Teufels“, in *Die Neue Rundschau*. Stockholm: Jg. 1948, S. 185-202. Zitat dort: S. 201.

<sup>5</sup> *Dr. Faustus*, S. 691.

<sup>6</sup> Ebd. S. 699.

<sup>7</sup> Ebd. S. 700.

<sup>8</sup> Ebd. S. 768 (wie auch die vorangehenden Zitate).

<sup>9</sup> Ebd. S. 366.

von der Tradition der Musik ab. Der Erzähler kommentiert den Höhepunkt von Leverkühns Schaffen, die „Apocalipsis“: „Wie oft ist dieses bedrohliche Werk in seinem Drange, das Verborgenste musikalisch zu enthüllen, das Tier im Menschen wie seine sublimsten Regungen, vom Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie der blutlosen Intellektualität getroffen worden“<sup>10</sup>. Schaffensintention und Vorwürfe zeichnen sich durch unversöhnliche Gegenpositionen aus, die wiederum Grenzen markieren, die überschrittenen des Künstlers und die nicht zu überschreitenden des Spießbürgers, der die „Grenze vernünftigen Benehmens“<sup>11</sup> ansetzt und die „Narrheit“ des Künstlers nicht toleriert. Die Verwischung der Grenzen ist leitmotivisch für den Roman. Sie äußert sich im Werk Leverkühns durch dessen Gebrauch von „Glissandi“, die „doch ausnehmend häufige Verwendung des Gleitklanges, wenigstens in diesem Werk, der Apokalypse, deren Schreckensbilder allerdings den verführerischsten und zugleich legitimsten Anlaß zum Gebrauch des wilden Mittels bilden“<sup>12</sup>. Musik bedeutet für den humanistisch orientierten bürgerlichen Erzähler, den Studienrat Zeitblom, „dem Chaos das Tonsystem abzugewinnen. Gewiß und selbstverständlich: eine normierende Maß-Ordnung der Klänge war Voraussetzung und erste Selbstbekundung dessen, was wir unter Musik verstehen“<sup>13</sup>. Dieser vom Bildungsbürgertum erwarteten normierenden Ordnung in Musik und Kultur stehen Leverkühns „Glissandi“ gegenüber: „In ihr stehengeblieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen, ist der Gleitklang, das Glissando, – ein aus tiefen kulturellen Gründen mit größter Vorsicht zu behandelndes Mittel, dem ich immer eine anti-kulturelle, anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war“<sup>14</sup>.

Die von Leverkühn komponierte Musik wird vom Standpunkt der „humanen Ängstlichkeit“<sup>15</sup> des Erzählers als anti-kul-

<sup>10</sup> Ebd. S. 496.

<sup>11</sup> Ebd. S. 572.

<sup>12</sup> Ebd. S. 497.

<sup>13</sup> Ebd. S. 496.

<sup>14</sup> Ebd. S. 496f.

<sup>15</sup> Ebd.

turell, anti-human und dämonisch aufgefasst. Auf die Parallelen zur zeitgeschichtlichen künstlerischen Situation des 1. Weltkriegs und der Hitlerzeit kann hier nur hingewiesen werden<sup>16</sup>. Leverkühns Musik spiegelt für den Erzähler den „Urzustand“ und zeigt das „Geheul als Thema – welches Entsetzen!“<sup>17</sup> Sie leugnet den zivilisatorisch-kulturellen Fortschritt, das Ideal und die Tradition, Werte, mit denen der Bürger sich identifiziert. Auch der faschistische Staat trennt sich von den traditionellen humanen Werten. Diese werden im Rausch und der Euphorie durch antihumane Ideale, wie Blut und Boden und Rasse, ersetzt. Rausch und Euphorie, der Zustand der Intoxikation, sind dem Künstler und dem faschistischen Staat gemein. Kunst, Kultur und Staat haben die ihnen angemessenen Grenzen verlassen. Ihre errungenen Werte sind auf den Kopf gestellt, wie das Werk Leverkühns, die „Apokalypsis“ beweist: „das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist“<sup>18</sup>. Die Adequatio, das Angemessene existiert in dieser – für den Erzähler – anti-humanen Kunst nicht mehr: „Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: „der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert, – in dem Grade und zu dem Ende, daß tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint, ...“<sup>19</sup>. Von der Musik Leverkühns sagt der Erzähler, dass sie, „– wenigstens für mein Gemüt – auch etwas Beklemmendes, Gefährliches, Bösertiges an sich hat“<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Gottfried Benn in seinem Aufsatz *Bekennnis zum Expressionismus* (1933) und Käthe Brodnitz mit dem Vortrag *Die futuristische Geistesrichtung in Deutschland* (1914) erklären das Neue in Literatur, Kunst und Musik, zu dem weder Bürgertum noch Nazi-Regime Zugang finden wollten. Die Vorträge sind abgedruckt in: Raabe P., (hrsg) (1965), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München: dtv. Brodnitz S. 42 – 50, Benn S. 235 – 246.

<sup>17</sup> *Dr. Faustus*. S. 497.

<sup>18</sup> Ebd. S. 498.

<sup>19</sup> Ebd. S. 498.

<sup>20</sup> Ebd.

Diese anti-humane Wirkung ist die Folge von „dem bis an die Grenze musikalischer Gelehrsamkeit, Technik, Geistigkeit vorgetriebenen Werke Leverkühns“<sup>21</sup>.

Thomas Manns bewunderte Beschreibung der fiktionalen Leverkühnschen Musik, die ihre Präzision und Wirkung der Hilfe Adornos und dem Rückgriff auf Schönbergs Harmonielehre verdankt, verkörpert programmatisch die Aufhebung der Grenzen von real Existierendem – den Schriften Adornos und Schönbergs – und der erfundenen Musik Leverkühns. Die Vermischung von Realität und Erfindung ist ein Grundzug der entgrenzenden Poetik Thomas Manns. Die Leverkühnsche Musik ist kein Verstoß gegen Nazi-Ideologie! In seinem Tagebuch vom 8.5.1943 notiert Mann: „Nach Schönberg ist seit ca. 1940 moderne Musik, auch 12 Ton-Musik, in Nazi-Deutschland zugelassen u. gewissermaßen begünstigt trotz entarteter Kunst. Dem Rechnung zu tragen“<sup>22</sup>. Der erste Satz mit dem Titel „Andante amoroso“ des für Rudi Schwerdtfeger geschriebenen Violinkonzertes ist „von einer ständig an die Grenze des Spottes gehaltenen Süße und Zärtlichkeit“<sup>23</sup>. Auch die Grenze der deutschen Musik wird hier überschritten. Der Erzähler sieht „einen Leitakkord, der für mein Ohr etwas Französisches hat...“<sup>24</sup>. Der Komponist hat sich die Entgrenzung der Musik zur Aufgabe gemacht: „Freilich hat Adrian mir wiederholt die Ansicht geäußert, daß die alten Grenzen von Kammermusik und Orchesterstil nicht zu halten seien, und daß seit der Emanzipation der Farbe beides ineinander übergehe. Die Neigung zum Zwiestämmigen, zur Vermischung und Vertauschung, wie sich schon in der Behandlung des Vokalen und Instrumentalen in der „Apokalypse“ anzeigt, war allerdings bei ihm im Wachsen“<sup>25</sup>. Leverkühns musikalische Grenzüberschreitungen haben trotz des Hinweises auf die moderne Malerei ihren Ursprung in seinem frühen Philosophiestudium: „Ich habe’, sagte er wohl ,im Philosophiekolleg gelernt,

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Vgl. *Kommentar* S. 17. Tagebuch 8.5.1943.

<sup>23</sup> *Dr. Faustus*. S. 543.

<sup>24</sup> Ebd..

<sup>25</sup> Ebd. S. 607.

daß Grenzen zu setzen schon sie überschreiten heißt. Danach hab' ich's immer gehalten"<sup>26</sup>.

Thomas Mann sieht im Roman die Musik nicht mehr als Inbegriff aller Kultur, wie es im 19. Jahrhundert üblich war. Dem musikfreundlichen Wort Walter Paters: „All art constantly aspires towards the condition of music“<sup>27</sup> steht in *Die Entstehung* die Musikkritik des Agrippa von Nettesheim gegenüber. Dem ausführlichen Zitat daraus folgt der Kommentar: „Die Musik ist immer verdächtig gewesen, am tiefsten denen, die sie am innigsten liebten, wie Nietzsche –“<sup>28</sup>. Nietzsche, der alle etablierten Grenzen des Denkens überschritten hat, ist das eigentliche Vorbild für Leverkühn: „Dass Friedrich Nietzsche neben dem halbhistorischen Magier Dr. Faust eine Hintergrundfigur für den Protagonisten Adrian Leverkühn abgeben sollte, stand schon bei der ersten, noch zögerlichen Annäherung an den Stoff fest“<sup>29</sup>. Nietzsche erscheint nie explizit im Roman, „weil der euphorische Musiker an seine Stelle gesetzt ist“<sup>30</sup>. Der Musiker teilt mit Nietzsche die Grenzüberschreitung als kreatives Prinzip.

Die künstlerischen Aktivitäten „des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn“ sind eine Analogie zum deutschen Schicksal, „zum Zusammenhang des Sujets mit den deutschen Dingen, der deutschen Welt-Einsamkeit überhaupt“<sup>31</sup>. Kälte, Lachen und Einsamkeit sind die von Thomas Mann gewählten Charakterzüge Leverkühns. Das Verhältnis von Leverkühn zu Frau von Tolna, einer Gönnerin, wird beschrieben als „worin er für seinen Teil an die Grenze der Mitteilsamkeit und des Vertrauens ging, deren die Einsamkeit fähig ist“<sup>32</sup>. Der Künstler hat um sich eine unüberwindbare Grenze gezogen:

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Pater W. (1922, [1873]), *The Renaissance*, „The School of Giorgione“, London: Macmillan, S. 135. <<http://www.victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html>>

<sup>28</sup> *Dr. Faustus*. S. 807.

<sup>29</sup> *Kommentar*. S. 67.

<sup>30</sup> *Kommentar*. S. 68.

<sup>31</sup> *Dr. Faustus*. S. 697. Der Begriff „deutsche Einsamkeit“ findet sich auch bei Hugo von Hofmannsthal, vgl. Hofmannsthal H. von (1980), *Andenken Eberhard von Bodenhausen.*, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, (hrsg) Schoeller B., Frankfurt: S. Fischer, S. 161.

<sup>32</sup> *Dr. Faustus*. S. 519.

„denn der Grund für das Verhalten der Leute war ja die Atmosphäre unbeschreiblicher Fremdheit und Einsamkeit, die ihn in wachsendem Maß – in diesen Jahren immer fühlbarer und distanzierender – umgab, und die einem wohl das Gefühl geben konnte, als käme er aus einem Lande, wo sonst niemand lebt“<sup>33</sup>. Seine Musik, wie die politische Situation, ist von einer Entgrenzung gekennzeichnet, die sich völlig von der seit der Aufklärung gewonnenen und in ganz Europa gültigen Kultur der Vernunft absetzt: „Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt (der Held war ursprünglich Theologe), spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute“<sup>34</sup>. Das altdeutsch-lutherische, die Welt der Theologie, steht in merkwürdigem Gegensatz zu „dem Deutschland von gestern und heute“ und die es kennzeichnende „Teufelsverschreibungsgeschichte“. Zwei Zeit- und Kulturebenen überschneiden sich hier, obwohl sie eigentlich klar abgegrenzt sein müssten.

Das begrenzte und vernunft-orientierte bürgerliche Deutschland, das noch nicht der Idee der Anti-Vernunft des Faschismus anheim gegeben war, und die grenzüberschreitende Musik und Kunst als Gegenwelt sind eine sich durch das ganze Werk ziehende Thematik Thomas Manns. Er selbst erwähnt die *Buddenbrooks* in Verbindung mit dieser Thematik<sup>35</sup> und an anderer Stelle den *Tod in Venedig*<sup>36</sup>. Dort zitiert Thomas Mann aus dem Geburtstags-Essay, den Georg Lukács ihm zum siebzigsten Geburtstag widmete: „Denn Heinrich Manns *Untertan* und Thomas Manns *Tod in Venedig* kann man bereits als große Vorläufer jener Tendenz betrachten, die die Gefahr einer barbarischen Unterwelt innerhalb der modernen deutschen Zivilisation als ihr notwendiges Komplementärprodukt signalisiert haben. Damit ist sogar auf die Beziehungen zwischen der venezianischen Novelle und dem

<sup>33</sup> Ebd. S. 545.

<sup>34</sup> *Kommentar*. S. 16. Brief an Klaus Mann vom 27.04.1943.

<sup>35</sup> *Dr. Faustus*. S. 725.

<sup>36</sup> Ebd. S. 776.

‚Faustus‘ schon im Voraus hingewiesen“<sup>37</sup>. Indem Lukács auf die „Gefahr einer barbarischen Unterwelt“ in der deutschen Kultur hinweist, nimmt er direkten Bezug auf die aufgehobenen Grenzen zwischen dieser künstlerischen Unterwelt und der Zivilisation. Beide sind Komplementärprodukte anstelle von unauflösbaren Gegensätzen. Thomas Mann spricht von der „Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei“<sup>38</sup>. Nicht mehr getrennt bewirken sie die Katastrophe, denn eine Entscheidung zwischen Gut und Böse, wie sie den theologisch definierten mittelalterlichen Moralitäten zugrunde lagen, wird nicht mehr gefordert. Die eine unüberschreitbare Grenze implizierende Eindeutigkeit des Guten in seinem Kampf gegen das Schlechte ist nicht mehr gegeben, wie unser Eingangszitat zeigt: „und vielleicht muß man das Gute die Blüte des Bösen nennen – une fleur du mal“.

Anhand des Lukács-Zitates entwickelt Thomas Mann seine Vorstellung von der Rolle der Literatur: „Und es ist darum so gut, weil der Begriff des ‚Signalisierens‘ in aller Literatur und Literatur-Erkenntnis von erster Wichtigkeit ist. Der Dichter (und auch der Philosoph) als Meldeinstrument, Seismograph, Medium der Empfindlichkeit, ohne klares Wissen von dieser seiner organischen Funktion und darum verkehrter Urteile nebenher durchaus fähig, – es scheint mir die einzig richtige Perspektive“<sup>39</sup>. Thomas Mann wirkt in diesem Roman als Seismograph, der, indem er das musikalische Wirken von Adrian Leverkühn „mit der Darstellung unheimlich verwandter Zeiterlebnisse des guten Serenus (den erfasschistischen Unterhaltungen bei Kridwiß) verschränken wollte“<sup>40</sup>, eine die Grenzen des Individualschicksals überschreitende Perspektive zum deutschen Untergang gewinnt. Leverkühns Hauptwerk, die *Apocalipsis cum figuris* „nach den fünfzehn Blättern von Dürer oder auch direkt nach dem Text der Offenbarung“<sup>41</sup>, deren musikalische Interpretation durch Serenus den Anfang unseres

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> *Kommentar*. S. 728. Brief an Otto Reeb vom 1.4.1950.

<sup>39</sup> *Dr. Faustus*. S. 776.

<sup>40</sup> Ebd. S. 779.

<sup>41</sup> Ebd. S. 781.

Essays bildete, führt die partikulare deutsche Thematik „ins allgemein Eschatologische“<sup>42</sup>. Dabei sollte „möglichst die ganze ‚apokalyptische Kultur‘ aufgenommen, und als eine Art von Resümee aller Verkündigungen des Endes dargestellt werden“<sup>43</sup>. Blutiger Barbarismus und blutloser Intellektualismus<sup>44</sup>, wie schon zitiert, stehen sich gegenüber. Leverkühns Werk selbst wird von Thomas Mann in sich eigentlich ausschließenden Gegensätzen konzipiert: – „Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich streng Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndendes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgehendes (die Kretschmer-Beißel-Erinnerung), die Takteinteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunen-Glissandi); ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares: alte Kirchtönenarten, A-capella-Chöre, die in untemperierter Stimmung gesungen werden müssen, so daß kaum ein Ton oder Intervall auf dem Klavier überhaupt vorkommt – etc. Aber ‚etc.‘ ist leicht gesagt...“<sup>45</sup>. Die von Leverkühn komponierten Werke verstoßen gegen das Musikalische und Humanistische der Musik: „Desto stärker arbeitete ich dafür den Barbarismus des instrumentalen und vokalen Glissandos heraus“<sup>46</sup>.

Die musikalische Leistung moderner Musik, wie sie z.B. Schönberg geschaffen hat, darf hier nicht mit dem in den Augen von Serenus antimusikalischen Schaffen Leverkühns gleichgesetzt werden.<sup>47</sup> Schoenberg und Thomas Mann waren Nachbarn im Exil. Thomas Mann hat dessen künstlerische Leistung und ihre Vorbildrolle in einem Nachwort anerkannt: „daß die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schöenberg, ist und von mir in bestimmtem ideellem

<sup>42</sup> Ebd. S. 784.

<sup>43</sup> Ebd. S. 784.

<sup>44</sup> Ebd. S. 785.

<sup>45</sup> Ebd. S. 782.

<sup>46</sup> Ebd. S. 782.

<sup>47</sup> Zum besseren Verständnis moderner Musik sei auf Adornos *Philosophie der modernen Musik* verwiesen. Thomas Manns Auseinandersetzung damit in *Entstehung* S. 708, 783 und die zahlreichen Hinweise im *Kommentar*.

Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Helden meines Romans, übertragen wurde. Überhaupt sind die musiktheoretischen Teile des Buches in manchen Einzelheiten der Schoenberg'schen Harmonielehre verpflichtet<sup>48</sup>.

Daß die Mann'sche Darstellung der Leverkühn'schen Musik eine andere Intention besitzt, als sie Schönbergs Musik repräsentiert, ist eine Voraussetzung zum Verständnis des Romans. Thomas Manns partieller Gebrauch der Schönberg'schen Musiktheorie gehört in den Bereich der kompositorischen Prinzipien des Romans. Diese fasst Mann unter den Oberbegriffen „Montage-Akt und Raub an der Wirklichkeit“<sup>49</sup> zusammen. Er weist ausdrücklich auf den Unterschied zwischen seinem „Raub“ und der Schönberg'schen Theorie hin: „als weil die Idee der Zwölf-Ton-Technik in der Sphäre des Buches, dieser Welt des Teufelspaktes und der schwarzen Magie, eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie – nicht wahr? – in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt und sie wirklich gewissermaßen zu meinem Eigentum, das heißt: zu dem des Buches machen. Schönbergs Gedanken und meine ad hoc-Version davon treten so weit auseinander, daß es, von der Stillosigkeit abgesehen, in meinen Augen fast etwas wie Kränkung gehabt hätte, im Text seinen Namen zu nennen“<sup>50</sup>. Montage und Raub sind weitere Grenzüberschreitungen, die im Roman als Kompositionsprinzipien fungieren. Was nicht zusammengehört, wird durch die Montage zu einer neuen Totalität und gewinnt eine ihm eigene Identität.

„Die Säkularisierung des Teufels“ – der schon genannte Titel eines Aufsatzes von Erich von Kahler, den Thomas Mann als späte Bestätigung seines künstlerischen Planes nennt – ist die dem Roman zu Grunde gelegte Idee. Sie verweist auf die aufgegebene Grenze zwischen einer einst durch die Religion geprägten Welt und dem Anti-Christen, einer neuen Allianz zwischen Kunst und Teufel. Diese neue Allianz ist eine „apokalyptische

<sup>48</sup> *Dr. Faustus*. S. 677.

<sup>49</sup> Ebd. S. 703.

<sup>50</sup> Ebd. S. 704.

Kultur“<sup>51</sup>, die den Schriftsteller dazu zwingt, Grundwerte des literarischen Schaffens in seinem Werk zu negieren: „Ich schalt es unepisch, unhumoristisch, unerfreulich, künstlerisch glücklos“<sup>52</sup>. Das „makabre Werk der Gegenwart“<sup>53</sup>, „ein wunderliches Aquarium von Geschöpfen der Endzeit“<sup>54</sup> nötigte der englischen Übersetzerin das Kompliment ab, „that in this book you will have given your utmost to the German people“<sup>55</sup>. Das Äußerste zu geben, ist die Verpflichtung des Künstlers. Gehalt und Form müssen immer an eine Grenze stoßen, sie durchbrechen. Thomas Mann kommentiert die Äußerungen der Übersetzerin: „Um was sonst wäre es uns jemals zu tun, als unser Äußerstes zu geben? Alle Kunst, die den Namen verdient, zeugt von diesem Willen zum Letzten, dieser Entschlossenheit an die Grenze zu gehen, trägt das Signum, die Wundmale des ‚utmost‘“<sup>56</sup>. Das Grenzgängerische, das auch Thomas Manns Künstlertum kennzeichnet, zeigt sich in einem weiteren Raub aus der Wirklichkeit. Der Enkel Frido wird zur Grundlage des Nepomuk, „das göttliche Kind“, das dem Teufel geopfert werden muß: „Mehrfach beschreibt nun das Tagebuch das anmutige Kind schon in einer transfigurierenden, entrückenden und verklärenden Art, nämlich mit dem Wort „elfenhaft“. „Wirkt wie ein Elf!“<sup>57</sup> Das Kind hat die Menschenexistenz schon verlassen.

Das grenzüberschreitende Transponieren und Transfigurieren ist die Grundlage der Mann'schen Romantechnik: „Die Einschwärzung lebender, schlechthin bei Namen genannter Personen unter die Figuren des Romans, von denen sie sich nun an Realität oder Irrealität nicht mehr unterscheiden, ist nur ein geringeres Beispiel für das Montagsprinzip, von dem ich spreche“<sup>58</sup>. Die „Verflechtung der Tragödie Leverkühns

<sup>51</sup> Ebd. S. 784.

<sup>52</sup> Ebd. S. 786.

<sup>53</sup> Ebd. S. 785.

<sup>54</sup> Ebd. S. 817.

<sup>55</sup> Ebd. S. 786.

<sup>56</sup> Ebd. S. 786.

<sup>57</sup> Ebd. S. 823.

<sup>58</sup> Ebd. S. 701.

mit derjenigen Nietzsches<sup>59</sup> ist das Beispiel einer solchen Transfiguration oder Montage. Sie erlaubt Thomas Mann von einem „Geheimwerk und Lebensbeichte“<sup>60</sup> zu sprechen, das die Grenzen des Menschen- und Künstlertums auslotet und die Grenzverletzung, die das deutsche Volk in seinem „Rausch“ begangen hat, in einer „Darstellung der kulturellen Gesamtkrise – wie der Musik im besonderen“<sup>61</sup> diagnostiziert.

In der *Entstehung* kontrastiert Thomas Mann Leverkühns musikalische Entgrenzungen mit Schuberts B-Dur-Trio. Das Hören dieser Musik führt zu einem „Sinnen über den glücklichen Zustand der Musik, den es darstellt, über die Schicksale der Kunst seither, über das verlorene Paradies“<sup>62</sup>. Adornos Bemerkungen über die moderne Musik pointieren den geschichtlichen Vorgang eines Umschwungs von der „Einheit“ der bürgerlichen zur „Erkenntnis“ der modernen Musik – von geschlossener ästhetischer Form zum intellektuellen Gehalt, der auf jede Ästhetik verzichtet<sup>63</sup>. Die Lektüre von Adornos Manuskript über Schoenberg bewirkt die Entgrenzung von Thomas Manns Romanprojekt von der Literatur zur Musik. „Außerdem fand durch diese Lektüre der musikalische Konstruktivismus Nahrung, den ich als Form-Ideal in mir trug und zu dem diesmal eine besondere ästhetische Nötigung bestand. Ich fühlte wohl, daß mein Buch selbst das werde sein müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik“<sup>64</sup>. Damit bestätigt Thomas Mann Walter Paters schon zitierte Bemerkung vom Streben aller Kunstgattungen zur Musik<sup>65</sup>. Der Roman transzendiert seine Gattung; er folgt einem Formideal außerhalb der Literatur.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd. S. 723.

<sup>62</sup> Ebd. S. 834.

<sup>63</sup> *Kommentar*. S. 468.

<sup>64</sup> *Entstehung*. S. 723.

<sup>65</sup> Vgl. Text zu Fußnote 27.

*Bibliographie**Zitierte Werke*

- Hofmannsthal H. von (1980), *Andenken Eberhard von Bodenhausen., Gesammelte Werke*, Bd. 10, (hrsg), Bernd Schoeller, Frankfurt: Fischer Verlag.
- Mann T. (1967), *Doktor Faustus – Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt: Fisher Verlag.
- Mann T. (2007), *Doktor Faustus*. Kommentar von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, in: *Thomas Mann: Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. Heinrich Detering et al., Bd. 10.2., Frankfurt: S. Fischer.
- Raabe P., (hrsg) (1965), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München: dtv.

eum x quaderni

# Heteroglossia

n. 15 | 2017

PERCEZIONE ED ESPERIENZA DEL CONFINE

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

**ni°** eum edizioni università di macerata >



ISBN 978-88-6056-504-4