

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2015)

Heft: 44: Primitivismus intermedial

Artikel: "Das Elementare in der Musik" : Zeitkritik und 'primitive' Musik in Thomas Manns Doktor Faustus

Autor: Reidy, Julian

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006409>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Julian Reidy

„Das Elementare in der Musik“

Zeitkritik und ‚primitive‘ Musik in Thomas Manns *Doktor Faustus*

Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) ist ein Altersroman, ein Exilroman, ein Deutschlandroman, aber vor allem natürlich ein „Musik[]roman“.¹ Das ist im Hinblick auf die Frage nach einem gerade auch intermedial konstituierten Primitivismus im frühen 20. Jahrhundert signifikant. Denn der in jener Zeit beginnende und im Nationalsozialismus kulminierende Umschlag von Kunst und „Kultur“ in Krieg und „Barbarei“² koinzidiert im zeitdiagnostischen Panorama von Manns Roman mit einem ästhetischen Interesse am „Elementaren“, am „Primitiven und Uranfänglichen“.³ Dieses aufkeimende Interesse und seine politischen Weiterungen werden in Betrachtungen über zeitgenössische Kunst reflektiert und insbesondere am Schaffen des Tonsetzers Adrian Leverkühn exemplifiziert. Anders ausgedrückt: Der zeitgenössische Diskurs über das ‚Primitive‘ spiegelt sich in Struktur und Handlung des Romans. Wenn im Folgenden der Frage nachgegangen wird, wie diese Vorstellung des ‚Primitiven‘ im *Doktor Faustus* funktionalisiert ist und aus welchen Quellen sie sich speisen könnte, ist ein „ausgeweitete[r] Primitivismus-Begriff“⁴ in Anschlag zu bringen, der sich in der Literaturwissenschaft erst zu etablieren beginnt.⁵ Sein „semantisches Spektrum“ umfasst neben der tradierten kunsthistorischen Bedeutung⁶ „auch europäische

1 Hans Rudolf Vaget. *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006: S. 222.

2 Thomas Mann. *Doktor Faustus*. Hg. Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M.: Fischer, 2007 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1): S. 91.

3 Ebd. S. 95.

4 Nicola Gess. „Literarischer Primitivismus. Chancen und Grenzen eines Begriffs“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2013. S. 1-9: S. 3.

5 Siehe ebd. S. 1. Einer der frühesten und zugleich anschlussfähigsten Belege für ein literaturwissenschaftlich fundiertes Interesse am ‚primitiven‘ Denken ist Wolfgang Riedel. „Arara = Bororo oder die metaphorische Synthesis“. *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Hg. Rüdiger Zymner/Manfred Engel. Paderborn: mentis, 2004. S. 220-241.

6 „[E]ine europäische Kunstrichtung, die sich Artefakte westafrikanischer und ozeanischer Stammeskulturen zum Vorbild nahm, indem sie vor allem deren Formgebung aufgriff“ (Gess [wie Anm. 4]. S. 1).

Volkskunst [und] Kunst von Kindern und Geisteskranken“⁷ – künstlerische Artefakte „jener ‚Anderen‘“ also, „die im europäischen Denken der Neuzeit“ und spezifisch im „historischen Ausschnitt aus der Problemgeschichte“ des Primitivismus, den die erzählte Zeit des *Doktor Faustus* abdeckt, nachgerade „eine Trias bilden“.⁸ Im während jener erzählten Zeit aufkommenden Primitivismusdiskurs manifestiert sich immer auch und immer schon ein „interest in [...] more fundamental modes of thinking and seeing“⁹, der sich aus der faszinierten Beschäftigung mit als andersartig und ‚urtümlich‘ wahrgenommenen Denk- und Lebensweisen speist. Faszinierend war am Konzept eines genuin „‚primitiven‘ Denken[s]“ nämlich nicht zuletzt die Vorstellung, dass es Rückschlüsse auf „Verhalten und Denken der anfänglichen Menschen“, auf „Anfang und Wesen des Menschen und der menschlichen Kultur“¹⁰ zulassen könnte.

Zu berücksichtigen ist zudem ein begriffsgeschichtlicher Aspekt. Der ältere Terminus der ‚Wildheit‘, des ‚Wilden‘, wurde, wie Karl-Heinz Kohl deutlich macht, erst „[i]m 19. Jahrhundert, dem Zeitalter des Imperialismus und der Industrialisierung“ durch den Begriff des ‚Primitiven‘ und des ‚Primitivismus‘ ersetzt, wodurch sich „[d]as räumliche Nebeneinander von ‚Wilden‘ und ‚Zivilisierten‘ [...] angesichts des Glaubens an die Unbegrenztheit des menschlichen Fortschritts in ein zeitliches Nacheinander [verwandelte]“.¹¹ „Der Abstand“ von den ‚Wilden‘ „schien“ den Zeitgenossen „zu groß, als daß“ sie sich in ihnen noch hätten „wiedererkennen wollen“.¹² Wenn infolgedessen die „Grenze zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘“ neu und „noch schärfer gezogen“ wurde, so „bedurfte es [...] eines neuen Begriffs, der genau diese Differenz zum Ausdruck brachte“: diese Funktion erfüllte der Begriff des ‚Primitiven‘, dessen ursprünglich „wertneutral[e]“¹³ Bedeutung sehr bald pejorisiert wurde. Es ist nun zu zeigen, dass und in welcher Weise derartige Vorstellungen des ‚Primitiven‘ als Elemente der Zeitkritik in *Doktor Faustus* dingfest und die genannten Aspekte eines literaturwissenschaftlich operationalisierten Primitivismusbegriffs für den Roman fruchtbar

7 Ebd. S. 2.

8 Doris Kaufmann. „‚Primitivismus‘. Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900-1930“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2013. S. 93-124.

9 Colin Rhodes. *Primitivism and Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1994: S. 7.

10 Gess (wie Anm. 4). S. 3f.

11 Karl-Heinz Kohl. *Ethnologie. Die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*. München: C.H. Beck, 2012: S. 19f.

12 Ebd.

13 Ebd.

gemacht werden können¹⁴: Kindlichkeit, Wahn, Volkstümlichkeit und noch zu spezifizierende musikalische Stilmittel bilden im Text Charakteristika einer Kunst, die immer wieder auf „more fundamental modes of thinking“, auf Vorstellungen vom „[A]nfänglichen“, rekurriert – und dabei den Paradigmenwechsel von einer angenommenen Gleichzeitigkeit des ‚Wilden‘ und des ‚Zivilisierten‘ zu einem klaren „zeitliche[n] Nacheinander“ sowohl nachvollzieht als auch subvertiert und problematisiert.

Auf „[k]indlich[en]“ und noch dazu „[v]olksklanglichen“ Versen, namentlich denjenigen Clemens Brentanos, basieren schon die dreizehn „Gesänge“¹⁵, die Adrian als junger Mann komponiert. Aber auch die während des Ersten Weltkriegs entstandene „Suite“¹⁶ von szenischen, als Puppenspielen konzipierten Kompositionen zu Geschichten aus den *Gesta Romanorum* ist von „kindliche[r] Eindringlichkeit“.¹⁷ Noch im reifen Werk „Apocalipsis cum figuris“ inkorporiert Adrian sodann einen „Bubenunfug“¹⁸, den er ursprünglich mit dem Jugendfreund Serenus Zeitblom, dem Erzähler des Romans, im Musikaliengeschäft seines Onkels ausgeheckt hatte: das „Pauken-Glissand[o]“, „ermöglicht durch die – hier während des Wirbels manipulierte – Verstellbarkeit der Maschinenpauke auf verschiedene Tonstufen“.¹⁹ Ohnehin eignet Adrians Verhalten aufgrund der „ihm eigentümlichen“²⁰ „Neigung zum Lachen, ja zum Tränen-Lachen“²¹ und seines „übertriebenen Sinn[s] für das Komische“²² stets etwas betont Kindhaftes, wobei sich der Tonsetzer bezeichnenderweise über den Ring, den ihm die mysteriöse Frau von Tolna schenkt, „*kindlich* freut[]“.²³

Dieses Schmuckstück übrigens, das er sich ausgerechnet „zum Komponieren an den Finger steckt[]“²⁴, trägt wiederum das Gepräge des ‚Primitiven‘, insofern nämlich, als es sich hier um dezidiert „außereuropäische Kunst“²⁵ handelt: In das „Kleinod“ ist ein „Ural-Smaragd“ gefasst, und obwohl es sich Zeitblom auch an der „Hand eines Kirchenfürsten vorstellen“ kann,

14 Gerade weil das Interesse an ‚literarischem Primitivismus‘ noch recht jung ist, gibt es in der Mann-Forschung kaum einschlägige Analysen. Auch im von Nicola Gess besorgten aufschlussreichen Sammelband *Literarischer Primitivismus* figuriert Thomas Mann nicht.

15 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 269.

16 Ebd. S. 461.

17 Ebd. S. 465.

18 Ebd. S. 66.

19 Ebd. S. 543.

20 Ebd. S. 110.

21 Ebd. S. 127; siehe auch S. 29; S. 249; S. 344 u. öfter.

22 Ebd. S. 197.

23 Ebd. S. 570; Hervorhebung nicht im Original.

24 Ebd.

25 Gess (wie Anm. 4). S. 2.

ist die eingravierte „Inscription“ doch klar „heidnisch“.²⁶ Noch dazu prangt „darunter“ ein „mythologisches Phantasma“, ein „geflügelt-schlangenhaftes Ungeheuer“.²⁷ Auch wenn auf dem Ring keine Schlange, sondern ein nur „schlangenhaftes Ungeheuer“ dargestellt ist, rückt der Kunstgegenstand hier in einen denkwürdigen Verweisungszusammenhang. Die Schlangensymbolik ist ganz einschlägig für zeitgenössische Matriarchatstheorien, mit denen Thomas Mann über den Basler Kulturphilosophen Johann Jakob Bachofen – mehr zu ihm später – und andere Denker bestens vertraut war. Dieses Tier steht nicht nur in Bachofens Kulturstufenlehre paradigmatisch für die ‚primitiven‘, verflossenen Kulturstufen des ‚Hetärismus‘ und des Matriarchats beziehungsweise des ‚Mutterrechts‘: „Die Schlange ist das Tier der Ishtar“²⁸, hält Mann in „Freud und die Zukunft“ fest, also das Attribut einer Fruchtbarkeitsgöttin, die einen klar ‚mutterrechtlichen‘ oder gar, in Bachofens Diktion, einen ‚hetärischen‘ Abschnitt der Menschheitsgeschichte repräsentiert.²⁹

Die von Leverkühn selbst konstatierte Tendenz der „Deutschen“, „antithetische Denk- und Daseinsprinzipien“, „Freiheit, Vornehmheit, Idealismus und Naturkindlichkeit“, in ungebührlicher Weise zu „vermantschen“³⁰, entspricht insgesamt jedenfalls seinem eigenen Charakter wie auch seinem künstlerischen Schaffen. Als ‚vornehmes Naturkind‘ nämlich könnte man den anachoretischen und lachlustigen Komponisten sicherlich bezeichnen; zudem ist seinen Werken durchaus eine gewisse „konfuse[]“³¹ Antithetik oder auch Paradoxie eingeschrieben, wenn beispielsweise in der „Apokalipsis“ gerade durch vermeintlichen „Bubenunfug“ gezielt „unheimlich[e]“ „Wirkung[en]“³² erzeugt werden oder in den *Gesta*-Stücken „kindliche Ein-

26 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 569; Hervorhebung nicht im Original.

27 Ebd. S. 570.

28 Thomas Mann. „Freud und die Zukunft“. *Reden und Aufsätze 1*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9). S. 478-501: S. 495.

29 Siehe zu „Aphroditens hetärischer Natur“ (Aphrodite kann als griechische ‚Nachfolgerin‘ der Ishtar begriffen werden) Johann Jakob Bachofen. *Urreligion und antike Symbole, Bd. 1*. Hg. Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig: Reclam, 1926 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur 2617): S. 381. Spezifisch zu Ishtar siehe Dimitri Mereschkowskij. *Die Geheimnisse des Ostens*. Berlin: Welt, 1924 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 2417 A): v.a. S. 244 mit seitlicher Anstreichung Manns. Siehe zur Schlange als ‚tellurischem Tier‘ wiederum Bachofen, v.a. das Kapitel „Die Schlange (Matris genus Peridia)“, S. 442ff. (in Thomas Manns Ausgabe mit der Signatur 2617 A im Inhaltsverzeichnis mit Bleistift markiert).

30 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 126f.

31 Ebd. S. 127.

32 Ebd. S. 543.

dringlichkeit“ und „auflösende[] Travestie“³³ scheinbar bruchlos ineinandergefügt sind.

Nicht von Ungefähr ist schließlich der Teufel, von dem Adrian um den Preis von Leib und Seele Inspiration erhält, ein großer Freund des „Volkstümliche[n]“³⁴: Leverkühns Kunst scheint ein genuin volkstümliches Moment aufzuweisen, wenn auch auf einer sehr hohen Stufe des Raffinements. Hier ist zum Beispiel an die bereits erwähnten Brentano-Gedichte zu denken, die er „mit unglaublicher Kunst der Einfühlung“ in „die [...] schaurigste Region des deutschen Volksliedes“³⁵ vertont. Eine spezifische, im Rahmen der *Gesta*-Suite und somit zeitlich nach Abschluss des Teufelspakts vollbrachte Kunstleistung besteht zudem gerade in „der Vereinigung des Avancierten mit dem Volkstümlichen“, in der die Postmoderne antizipierenden „Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Zugänglichkeit, Hoch und Niedrig“.³⁶ Und insofern als Adrians Musik ohnehin „bien allemand“³⁷ ist oder ihr diese ‚Deutschheit‘ zumindest vom Agenten Saul Fitelberg, der es als „Impresario [...] von Geblüt“³⁸ ja wissen muss, attestiert wird, kommt ihr die vom Teufel hochgeschätzte Volkstümlichkeit von allem Anfang an zu: denn „[d]eutsch“, so Fitelberg, „heißt ja vor allem: volkstümlich“.³⁹ Wenn also der hier angewandte erweiterte Primitivismusbegriff auch „europäische Volkskunst“⁴⁰ umfasst, so ist Adrian Leverkühns Musik durch ihre intrikate Volkstümlichkeit zumindest zu den Ausläufern solcher Volkskunst zu zählen. Dass diese Musik zu guter – oder schlechter – Letzt von einem „Geisteskranken“⁴¹ beziehungsweise sukzessive in Wahn und Umnachtung⁴² verfallenden Tonsetzer komponiert wird, muss nicht eigens expliziert werden.

Schon eine kursorische Lektüre des *Doktor Faustus* zeigt mithin, dass die vom Protagonisten erbrachten künstlerischen Leistungen genau jenes „semantische[] Spektrum“ abdecken, das laut Nicola Gess für den Diskurs über das ‚Primitive‘ im frühen 20. Jahrhundert und für ein literaturwissenschaftlich handhabbares Primitivismuskonzept charakteristisch ist: Im Zentrum der erzählerischen Aufmerksamkeit stehen von problembehafteter Volkstümlichkeit gezeichnete, in vieler Hinsicht ‚kindliche‘

33 Ebd. S. 465.

34 Ebd. S. 332.

35 Ebd. S. 267.

36 Ebd. S. 467.

37 Ebd. S. 583.

38 Ebd. S. 581.

39 Ebd. S. 589.

40 Gess (wie Anm. 4), S. 2.

41 Ebd.

42 Vgl. die ‚Diagnose‘ des Numismatikers Dr. Kranich: „Dieser Mann [...] ist wahnsinnig[‘]“ (GKFA 10.1 [wie Anm. 2], S. 728).

Kunstwerke, geschaffen von einem seinerseits kindhaften Geisteskranken. Um nachzuweisen, dass *Doktor Faustus* „am Diskurs des ‚primitiven‘ Denkens partizipiert[]“⁴³ beziehungsweise diesen Diskurs abzubilden und zu reflektieren sucht, ist allerdings der soeben betriebene interpretatorische Aufwand gar nicht unbedingt nötig: denn von ‚Primitivität‘ ist auf der Textebene des Öfteren explizit die Rede⁴⁴, auch und gerade in Bezug auf Kunst und Künstlertum. Man könnte demnach postulieren, dass der Roman selbst eine Semantik des ‚Primitivismus‘ inauguriert, die durchaus konsistent zu sein scheint mit dem aktuell zur Diskussion stehenden Primitivismusbegriff.

Den einschlägigsten Beleg hierfür gibt derjenige Vortrag von Adrians Mentor und Klavierlehrer Wendell Kretzschmar, der von allen seinen „Lesung[en]“ den tiefsten „Eindruck auf Adrian machte“.⁴⁵ Er dreht sich um „Das Elementare in der Musik“ oder ‚Die Musik und das Elementare‘ oder ‚Die musikalischen Elemente‘ oder noch etwas anderes“.⁴⁶ „[D]ie Idee des Elementaren, des Primitiven, des Uranfänglichen“ spielt im Referat „die entscheidende Rolle“: Von allen Künsten, so Kretzschmars These, sei es „gerade die Musik“, die sich „niemals [...] einer frommen Neigung entschlagen habe, ihrer anfänglichsten Zustände pietätvoll zu gedenken [...], kurz, ihre Elemente zu zelebrieren“.⁴⁷ Das Beispiel für eine in dieser Weise ‚primitive‘ oder ‚elementare‘ Musikkonzeption gibt – neben Richard Wagner, der den „Anfang aller Dinge“ unter anderem durch die Verwendung von „Primitiv-Akkorde[n]“ in „Musik“⁴⁸ umgesetzt habe – der Prediger und Sektierer Johann Conrad Beißel ab. Beißel habe „[u]m die Mitte des 18. Jahrhunderts“⁴⁹ in Pennsylvania „eine eigene, für seine besonderen Zwecke brauchbare Musik-Theorie“⁵⁰ entwickelt. Diese „Theorie“, die ein rudimentäres Notensystem mit sogenannten „Herren“ und „Diener[n]“⁵¹ umfasst, wird von Adrian bezeichnenderweise ambivalent bewertet, mit „Spott“ und „Anerkennung“⁵² bedacht. Konsequenterweise geht Beißels „Geist“ in Leverkühns Werken „gespenstisch um“⁵³, besonders in der bekanntlich an Arnold Schönberg angelehnten „Gesamtkonstruktion“ einer „vorbestimmten“ kompositorischen „Grundreihe“⁵⁴ aus zwölf Tönen. Über die ‚Betonung‘ des

43 Gess (wie Anm. 4). S. 3.

44 Der Wortstamm ‚primitiv‘ taucht in *Doktor Faustus* insgesamt fünfzehnmal auf.

45 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 95.

46 Ebd. S. 95.

47 Ebd. S. 95f.

48 Ebd. S. 96.

49 Ebd. S. 97.

50 Ebd. S. 100.

51 Ebd.

52 Ebd. S. 103.

53 Ebd. S. 546.

54 Ebd. S. 280.

„Eindruck[s]“ und der Spuren, welche die „Lesung“ bei Leverkühn und in seinen Arbeiten hinterlässt, sind diese somit von vornherein durch einen stereotypen Aspekt der Semantik des ‚Primitiven‘ codiert: durch das Interesse am „Elementaren“ und „Uranfänglichen“ eben, am „Anfang aller Dinge“, an „Anfang und Wesen des Menschen und der menschlichen Kultur“ und „more fundamental modes of thinking“, das der Terminus ‚primitiv‘ ja im „Wortsinn“⁵⁵ schon mit sich bringt.

In diesem Interesse spiegelt sich zunächst, produktionsästhetisch betrachtet, Adrians den Romanplot bestimmende Reaktion auf die epochale „Krise der Spätromantik“⁵⁶, unter deren Eindruck er seine Laufbahn beginnt: Sein nahezu sprichwörtlich gewordener kreativer „Durchbruch aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls“⁵⁷ resultiert nicht zuletzt aus einer Rückbesinnung auf die explizit so bezeichneten „Primitiv-Stadien“⁵⁸ der Musik – einer Rückbesinnung, die sich konkret in der Ausrichtung von Adrians letztem Werk, „Dr. Fausti Weheklag“, „an Monteverdi und [dem] 17. Jahrhundert“⁵⁹ oder in der Verwendung des „Glissandos“ bemerkbar macht (dieses ist im Roman ein „barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen“⁶⁰). Handlungsleitend ist dabei Adrians Sehnsucht, „die Säkularisierung der Kunst, ihre Trennung vom Gottesdienst“ rückgängig zu machen und sie dadurch von ihrer „bezuglosen Feierlichkeit“⁶¹ zu befreien. Den potenziellen Rückfall in einen „vorkulturelle[n], [...] barbarische[n] Zustand“⁶², vor dem der Erzähler Serenus Zeitblom warnt, nimmt eine solche künstlerische Haltung in Kauf. Diese ersehnte Rückkehr zum „Elementaren“, zu den besagten „more fundamental modes of thinking“, zum Volksnahen und ‚Primitiven‘, entspricht der „Denkfigur der Rebarbarisierung, die Manns Zeitdiagnose in der Epoche des Nationalsozialismus bestimmte“, der fatalen „Idee“ also, „man könne den Lauf der Geschichte umkehren, konkret: die Moderne rückgängig machen, indem man die Entwicklung vom Kultus zur Kultur umdreht“.⁶³ Diese „Denkfigur“, die im Roman das Substrat präfaschistischer Denk- und Handlungsweisen bildet, ist bei Mann

55 Karla Bilang. *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1990: S. 8.

56 Veget (wie Anm. 1). S. 225.

57 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 468.

58 Ebd. S. 97.

59 Ebd. S. 703.

60 Ebd. S. 543.

61 Ebd. S. 90f.

62 Ebd. S. 541.

63 Philipp Gut. *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008. Hier: S. 337f.

schon früh mit der Kunst als „irrationale[r] Macht“⁶⁴, spätestens seit dem Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ (1945) aber insbesondere mit der Musik assoziiert.⁶⁵

Ihr hängt nun nicht nur der Tonsetzer an; sie erfasst auch andere Intellektuelle beziehungsweise wird auf andere Kunstformen angewendet. Schon im Salon der Schlaginhaufens gibt der „rabulistische“⁶⁶ „Kulturphilosoph“ Chaim Breisacher der „primitiv flächenhaften“ Malerei den Vorzug vor der „perspektivischen“ – ein „[V]erhöhnegel[n]“ des „Fortschritt[s]“⁶⁷, das sich im Kapitel über den Kridwiß-Kreis, wo an „diskursive[n] Herrenabende[n] [...] über die schwerwiegendsten Kulturfragen“⁶⁸ diskutiert wird, noch intensiviert. In diesem Rahmen tritt beispielsweise „Professor Georg Vogler, de[r] Literarhistoriker“, auf,

der eine vielbeachtete Geschichte des deutschen Schrifttums unter dem Gesichtspunkt der Stammeszugehörigkeit geschrieben hatte, worin also der Schriftsteller [...] als blut- und landschaftgebundenes Echt-Produkt seines realen [...] Ursprungswinkels behandelt und gewertet wurde.⁶⁹

Zu Wort kommt auch „Dr. Unruhe, Egon Unruhe“, ein „philosophische[r] Paläozoologe[...], der in seinen Schriften die Tiefschichten- und Versteinerungskunde auf sehr geistvolle Weise mit der Rechtfertigung und Verifizierung uralten Sagengutes verband“.⁷⁰ Überhaupt postuliert die „Prophetie“ des erwartungsfrohen Gesprächskreises in Anlehnung an Georges Sorels *Réflexions sur la violence* (1908) eine „neuigkeitsvolle Rückversetzung der Menschheit in theokratisch mittelalterliche Zustände“⁷¹ und die künftige „Versorgung der Massen mit mythischen Fiktionen [...], die als primitive Schlachtrufe die politischen Energien zu entfesseln [...] bestimmt seien“.⁷²

64 Siehe Thomas Mann. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1): S. 431.

65 Siehe Thomas Mann. „Deutschland und die Deutschen“. *Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI). S. 1126-1148; S. 1131f.

66 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 714.

67 Ebd. S. 406.

68 Ebd. S. 526f.

69 Ebd. S. 527f. Voglers „Modell“ ist Georg Nagler, siehe Ruprecht Wimmer: *Thomas Mann. Doktor Faustus. Kommentar*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2): S. 716.

70 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 527. Unruhes reales Vorbild ist Edgar Dacqué, siehe GKFA 10.2 (wie Anm. 69). S. 715f.

71 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 535.

72 Ebd. S. 532.

Auf der Ebene der Zeitkritik und der Faschismusanalyse wird somit Adrians Bestreben, die Musik einer „Wiederzurückführung“ aus „bezuglose[r] Feierlichkeit“ in ein „liturgische[s] Ganze[s]“⁷³ zu unterziehen, komplementiert durch den abstrakteren und offenbar weit verbreiteten Wunsch nach „Rückversetzung“ in den „Ursprungswinkel[]“. Wenn so das ‚primitivistische‘, auf Ursprüngliches und Elementares geeichte Denken die Musik, die Malerei, die Literatur und sogar eine geschichtsphilosophisch verbrämte „Paläozoolog[ie]“ kontaminiert, dann ist der „Zeitdiagnose“ des Romans eine intermediale Qualität zu attestieren. Dafür spricht außerdem die in *Doktor Faustus* aufgebotene Erklärung des Scheiterns von Clarissa Roddes Theaterkarriere. Gleich an zwei Stellen wird dazu auf das Fehlen einer wortwörtlich „primitiven Grundlage alles dramatischen Künstlertums“ verwiesen, namentlich des „Theaterblut[s]“⁷⁴: „Es fehlte im *Primitiven*“.⁷⁵ Auch die Schauspielkunst fügt sich in das Paradigma der Kunst- und Wissensformen, denen in der Romanhandlung mit einem fast beiläufigen, aber geradezu leitmotivischen Spürsinn für das ‚Primitive‘ begegnet wird. Clarissas Geschichte kommt also im Textgefüge keineswegs ein so marginaler und erratischer Status zu wie Hans Eichner moniert, in dessen Augen diese „Episode [...] nicht genügend mit dem Hauptthema verbunden ist“: Identifiziert man die Exploration eines intermedial angelegten ‚primitiven‘ Denkens als zumindest eines der Hauptthemen des Romans, so passt sehr wohl auch diese „Episode“⁷⁶ fugenlos in Manns Versuchsanordnung.

Man darf vorläufig festhalten, dass Zeitbloms Reflexionen über Adrians Musik gleichsam synekdochal zu lesen sind; sie betreffen Kunstwerke und einen künstlerischen Gestus, die im Roman in zeitkritischer und medienübergreifender Weise als repräsentativ lesbar gemacht werden. Ein verbindendes Element bildet ein vom Erzähler mehr oder minder explizit diagnostiziertes ‚primitivistisches‘ Sensorium, das sowohl auf einer meta- als auch einer intratextuellen Ebene wirksam ist: Auf jener können Leverkühns Werke mit dem Rüstzeug eines aktuellen Primitivismusbegriffs als ‚primitive‘, also von einem kindlichen, wahnhaften, am ‚Elementaren‘ interessierten Geist erdachte Kunst mit ‚volkstümlichen‘ Versatzstücken verstanden werden – auf dieser führt der Roman indes, wie gezeigt, selbst den Begriff des ‚Primitiven‘ ein und reflektiert ihn mit einigem Aufwand. Das ‚Primitive‘ umfasst dabei nicht nur, in bemerkenswerter Konsistenz mit rezenten Überlegungen zum literarischen Primitivismus, das Kindlich-Volkstümliche sowie die intellektuelle und künstlerische Auseinandersetzung mit dem „Ursprungswinkel[]“ und deren problematische

73 Ebd. S. 91.

74 Ebd. S. 415; Hervorhebung nicht im Original.

75 Ebd. S. 551; Hervorhebung nicht im Original.

76 Hans Eichner. *Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk*. Bern u. München: Francke, 1961: S. 79.

politische Implikationen. Es bezeichnet mit Bezug auf Adrians Kompositionen auch ganz spezifische formale Merkmale, die bislang nicht als ‚Elemente‘ einer in den Roman eingesenkten Semantik des ‚Primitiven‘ gelesen wurden. Gerade weil nun Thomas Mann die Musik als „dämonische[]“, die „deutsche[] Seele“ und „Innerlichkeit“⁷⁷ widerspiegelnde Kunstform begriff, wird der zeitkritische Impetus des *Doktor Faustus* durch eine schärfere Konturierung der Adrians Musik innewohnenden ‚Primitivität‘ verständlicher.

Das erste dieser ‚primitiven‘ Merkmale betrifft die Form von Adrian Leverkühns größtem und überhaupt „letzte[m]“ Werk, der „Symphonische[n] Kantate ‚Dr. Fausti Weheklag“⁷⁸: Es handelt sich, der Titel sagt es, um ein „Lied[] an die Trauer“⁷⁹, ein Klagelied, und als „Werk“ über den „Versucher“, den „Abfall“ und die „Verdammnis“ auch um „ein religiöses Werk“.⁸⁰ Es wäre zu kurz gedacht, die durch Zeitblom so penetrant hervorgehobene Form des Klagelieds allein mit Wagner und Monteverdi in Verbindung zu bringen, auf die im Umfeld dieser Beschreibungen angespielt wird.⁸¹ Es ist vielmehr naheliegend, in der auf dieser Form ruhenden Emphase eine von vielen Reminiszenzen an Johann Jakob Bachofen zu sehen. Bachofen postulierte, ganz grob umrissen, eine dreistufige geschichtsphilosophische Fortschrittslehre: das erste, ‚hetärische‘ Kulturstadium sei charakterisiert gewesen durch den regel- und gesetzlosen Verkehr der Geschlechter, darauf sei eine Phase des Matriarchats gefolgt, worauf die Männer das Vaterrecht, das Patriarchat, etabliert hätten. Das kultische „Trauern“ nun, die „Trauer“ als „Religionskult“, begreift Bachofen (unter Berufung auf Plutarch) als etwas eminent „Weibisches, Schwaches, Unedles“, als Merkmal „barbarische[r] Völker[]“.⁸² Wie sich diese kuriose Kulturphilosophie gerade auch in *Doktor Faustus* niedergeschlagen hat, konnte Yahya Elsaghe darlegen: Adrian Leverkühns Laufbahn ist lesbar als Rückfall in einen ‚mutterrechtlichen‘ Zustand, zum Beispiel, raum- und gendertheoretisch gesehen, über Adrians sukzessive Entfernung „von der ländlich-integren Herkunftssphäre seines Vaterhauses“⁸³, eine räumliche Bewegung, die ihn „zusehends in weiblich

77 Mann. Deutschland und die Deutschen (wie Anm. 65). S. 1131f.

78 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 699.

79 Ebd. S. 709.

80 Ebd. S. 710.

81 Das tut Heftrich in GKFA 10.2 (wie Anm. 69). S. 861f.

82 Johann Jakob Bachofen. *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1926: S. 83. Zitiert wird hier ein Band ausgewählter Werke Bachofens, der sich unter der Signatur Thomas Mann 2605 in Manns Nachlassbibliothek befindet und von dem noch die Rede sein wird.

83 Yahya Elsaghe. *Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns Betrogene im Kontext*. Berlin u. New York: De Gruyter, 2010 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 53): S. 280.

dominierte Haushalte⁸⁴ führt, bis er dann als Umnachteter in der Pflege seiner Mutter (ver-)endet. Dass Adrians allerletzte Komposition ausgerechnet die Form eines Klagelieds mit rituellem, „religiöse[m]“ Duktus erhalten muss, ist also kongruent mit dieser im Roman durchdeklinierten Regression auf eine matriachale Kulturstufe, da Bachofen die kultisch-religiöse „Trauer“ explizit mit „[w]eibische[n]“, „barbarischen Völkern“ assoziiert. Man könnte diese Regression spezifizieren als in der Form des Musikstücks gründende Rückkunft „primitiven‘ Denken[s]“.⁸⁵ Bachofens Eignung als Quelle dergestalt „primitivistische[r] Akzent[e]“⁸⁶ hat im Übrigen Sabine Schneider jüngst mit Bezug auf Hugo von Hofmannsthal anschaulich demonstriert.

Eine zweite und vielleicht noch signifikantere ‚primitive‘ formalästhetische Komponente in Adrians Schaffen stellt die Dissonanz dar. Schon als „Schüler“ bei Kretzschmar „gefiel [er] sich darin, sehr starke Dissonanzen zu konstruieren“⁸⁷, wodurch ein tragendes Element der „Apocalipsis cum figuris“ vorweggenommen wird, in der bekanntlich paradoxerweise „die Dissonanz [...] für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle [...] vorbehalten ist“.⁸⁸ Dieser Prädilektion für die Dissonanz entsprechen die in den Text eingestreuten musiktheoretischen Ausführungen Adrians: Bereits im Rahmen eines Schulhofgesprächs setzt er Zeitblom auseinander, dass der Akkord „kein harmonisches Genussmittel“ sei, sondern „Polyphonie in sich selbst“, „und desto entschiedener ist der polyphone Charakter des Akkords, je dissonanter er ist. Die Dissonanz ist der Gradmesser seiner polyphonen Würde“.⁸⁹ In ‚seiner‘ Konzeption der Dodekaphonie erblickt Adrian die Möglichkeit einer „Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung, das Absolutwerden der Dissonanz“⁹⁰; generell betrachtet er die im polyphon-dissonanten Akkord manifeste „Gleichzeitigkeit“ als „eigentlich das Primäre“⁹¹ der Musik. Die deutlich unter dem „Eindruck“ von Kretzschmars Referat stehende Wortwahl ist bezeichnend, könnte man statt vom „Primären“ doch auch vom „Elementaren“ oder eben ‚Primitiven‘ sprechen. Die Überhöhung der Dissonanz in Adrians kompositorischem *modus operandi* ist also offenbar mit den im Roman identifizierbaren Reflexionen über das Faszinosum des ‚Primitiven‘ verschaltet: In ihrer „polyphonen Würde“

84 Ebd. S. 135.

85 Gess (wie Anm. 4). S. 3.

86 Sabine Schneider. „Tödliche Präsenz. Primitivismus in Hofmannsthals *Elektra*“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston: De Gruyter, 2013. S. 191-210; S. 200.

87 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 110f.

88 Ebd. S. 544.

89 Ebd. S. 112.

90 Ebd. S. 282.

91 Ebd. S. 112.

lässt die Dissonanz laut Adrian Rückschlüsse zu auf das „Primäre“, auf das im Titel von Kretzschmars Vortrag angesprochene „Elementare in der Musik“.

Diese Funktionalisierung der Dissonanz innerhalb der zeitkritischen Versuchsanordnung des *Doktor Faustus* wurde bislang in der Forschung kaum konstatiert. Der Kommentarband zum Roman gibt sich zufrieden mit dem Verweis auf eine einschlägige, von Thomas Mann rezipierte Passage in Theodor W. Adornos *Zur Philosophie der neuen Musik*⁹², und auch Hans Rudolf Vaget sieht diesbezüglich nur eine „Adorno’sche Paradoxie“⁹³ am Werk. Dabei gibt es neben Adorno aller Wahrscheinlichkeit nach eine andere Quelle für Manns Inszenierung der Dissonanz in *Doktor Faustus*, eine Quelle zumal, die auch den im Text hergestellten Konnex zwischen der Dissonanz und dem ‚Primitiven‘ erklären würde: Die Rede ist von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Dort wird „gerade der tragische Mythos“ als Beweis dafür angeführt, „dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt“.⁹⁴ Und „zwar“ wird laut Nietzsche „[d]ieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst [...] auf directem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*“: denn „[d]ie Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat eine gleiche Heimath, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik“.⁹⁵ Somit sei „[d]as Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipierten *Urlust*“, der „gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythos“.⁹⁶ „Dissonanz“ ist bei Nietzsche also semantisch gleich konfiguriert wie in *Doktor Faustus*, und zwar in einer doppelten Codierung als hehres, erkenntnisförderndes, „wunderbare[s]“ künstlerisches Stilmittel *und* als ‚dionysische‘ „lustvolle Empfindung“, ja „Urlust“, die Rückschlüsse auf „Urphänomen[e]“ erlaubt. Die Dissonanz ist, anders ausgedrückt, schon bei Nietzsche das „Primäre“, ‚Elementare‘ oder eben ‚Primitive‘. Das entgeht beispielsweise Caroline Joan Picart, in deren Studie über Mann und Nietzsche der Begriff „dissonance“⁹⁷ überhaupt nur zwei Mal vorkommt (mit Bezug auf die „Apocalipsis cum figuris“) und nicht mit der *Geburt der Tragödie* in Verbindung gebracht wird. Die Assoziation wird auch in Thomas Klugkists umfangreicher Arbeit

92 Siehe GKFA 10.2 (wie Anm. 69). S. 493f.

93 Vaget (wie Anm. 1). S. 137.

94 Friedrich Nietzsche. *Nietzsche’s Werke. Erste Abtheilung. Band. I. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes bis viertes Stück.* Leipzig: C. G. Naumann, 1899: S. 168. Zitiert wird nach der Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek – sie trägt die Signatur Thomas Mann 621:1.

95 Ebd. Hervorhebung nicht im Original.

96 Ebd. S. 168f.; Hervorhebung nicht im Original.

97 Caroline Joan Picart. *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche. Eroticism, Death, Music, and Laughter.* Amsterdam u. Atlanta: Rodopi, 1999: S. 52; S. 103.

über *Doktor Faustus* nicht hergestellt, obwohl dort des Öfteren von der „Dissonanz“⁹⁸ die Rede ist; und selbst die Musikwissenschaftlerin Joëlle Caullier konnte die bislang unwidersprochene Behauptung aufstellen, dass das musikgeschichtliche ‚Univers Musical du Docteur Faustus‘ durch „Beethoven et le dodécaphonisme“ dominiert werde und in ebendiesem ‚Univers‘ „étonnamment [] peu d’allusions [...] à Nietzsche“⁹⁹ figurieren.

Nicht nur Thomas Manns exzellente Kenntnis der Philosophie Nietzsches spricht dafür, dessen Ausführungen zur Dissonanz in jedem Fall „[p]armi la somme de savoir historique, théorique et philosophique“¹⁰⁰ zu rechnen, das in *Doktor Faustus* abgerufen wird.¹⁰¹ Gerade diese Ausführungen rezipierte Mann nachweislich auch in vermittelter Form über Alfred Baeumlers „gegen dreihundert Großoktavseiten starke“ und daher „etwas etikettenschwindlerisch so genannte[] ‚Einleitung“¹⁰² zum 1926 erschienen Band *Der Mythos von Orient und Occident*, der eine Auswahl von Bachofens Schriften versammelt. Im Umkreis einiger Seiten mit einer Vielzahl von Lesespuren Thomas Manns kommt Baeumler dort unter anderem auf Nietzsches Dissonanzbegriff zu sprechen, und zwar sehr kritisch. Nietzsches Begriff des ‚tragischen Mythos‘, so Baeumler, sei „grund- und bodenlos[]“; an ihm „offenbar[e] sich die totale Unfähigkeit Nietzsches, den Mythos zu verstehen“¹⁰³ – und solche „Unfähigkeit“ macht Baeumler gezielt an Nietzsches „Hinweis auf die

98 Thomas Klugkist. *Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns Doktor Faustus im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000: S. 91; S. 270; S. 564 u. öfter.

99 Joëlle Caullier. „L’Univers musical du *Docteur Faustus*“. *Doktor Faustus de Thomas Mann. Lectures d’une œuvre*. Hg. Marie-Hélène Quéval. Nantes: Editions du Temps, 2003. S. 93-121; S. 100.

100 Ebd. S. 99f.

101 Im Tagebuch ist übrigens für den 29. und 31. März 1946 eine erneute „Beschäftigung mit Nietzsche“, und zwar mit den „[i]nteressant[en]“ „Schriften Anfang der 70er Jahre“ verzeichnet (Thomas Mann: *Tagebücher 1944-1946*. Hg. Inge Jens. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986: S. 314). Zu diesem Zeitpunkt hatte Thomas Mann das zweiteilige Kapitel XXXIV des *Doktor Faustus*, in dem die „Apocalipsis cum Figuris“ mit ihren ‚paradoxen‘ Dissonanzen beschrieben wird, zwar bereits abgeschlossen (siehe GKFA 10.2 [wie Anm. 69]. S. 691). Allerdings ist im Tagebuch für den 26.6.1946 ein „Nachtrag zu XXXIV“ vermerkt. Es ist also nicht auszuschließen, dass ein Zusammenhang besteht zwischen Manns Nietzsche-Lektüre von Ende März 1946 und der langen Arbeitsphase am 34. Kapitel beziehungsweise dem darin festzumachenden Fokus auf die Dissonanz.

102 Elsaghe (wie Anm. 83). S. 263.

103 Alfred Baeumler. „Einleitung. Bachofen der Mythologie der Romantik“. *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen*. München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1926. S. XXV-CCXCIV: S. CCL; die Passage über die „totale Unfähigkeit“ versah

„musikalische Dissonanz“ fest, den er offenbar als anachronistisch empfindet. Denn die Dissonanz sei ein ästhetisches „Erlebnis, das überhaupt nur innerhalb der neueren Musik, die die Harmonie kennt, verständlich ist, und infolgedessen gänzlich ungeeignet, irgendeinen Vorgang innerhalb der Antike zu verdeutlichen“.¹⁰⁴ Für Baeumler wird also Nietzsches Mythosdefinition, insofern sie ‚musikalische Dissonanz‘ als Nachhall dionysischer „Urlust“ konzeptualisiert, dem „heilige[n] Dunkel der Vorzeit“ und dem anzustrebenden Verständnis der „Kindheit der Menschheit“¹⁰⁵ nicht gerecht.

Thomas Mann kannte die „Einleitung“, in der Baeumler so hart mit Nietzsche ins Gericht geht, sehr gut, und dennoch scheint er seinem Roman einen genuin nietzscheanischen Dissonanzbegriff zugrunde gelegt zu haben. Das ist schlüssig, wenn man sich die Trajektorie von Manns Bachofen-Rezeption vor Augen führt, mit der seine Baeumler-Rezeption in komplexer Weise verbunden ist. Denn die „Einleitung“, die Thomas Mann schon „im Jahr ihrer Publikation“¹⁰⁶ gelesen haben muss, zeichnet sich nicht nur durch ihren „krass unverhältnismäßigen Umfang[.]“ aus: Ihr Autor nimmt zudem aus seiner „zeitgenössisch-konservative[n]“ Haltung heraus „bis zur Entstellung forcierte[.] Aktualisierungen Bachofens“¹⁰⁷ vor. Diese „Verzerrungen“ konnte Thomas Mann zunächst kaum „durchschauen“, da die Lektüre von Baeumlers „Einleitung“ seiner Bachofen-Rezeption vorausging. „Während seines eigenen, nicht mehr vermittelten Studiums der Bachofenschen Schriften“ aber kam Mann, wie Elsaghe zu zeigen vermochte, „recht bald einmal“¹⁰⁸ zu einer seinerseits sehr kritischen Sicht auf Baeumler, den er noch „in seinem letzten Lebensjahr“¹⁰⁹ als „Verfälscher Bachofens“¹¹⁰ bezeichnete.

Wenn Thomas Mann demnach in den musiktheoretischen Passagen des *Doktor Faustus* ganz dezidiert die Nobilitierung der Dissonanz von Nietzsche übernimmt und ihr wie dieser einen ‚primitivistischen‘ Mehrwert abzugewinnen vermag¹¹¹, so ist das ein weiteres und bis dato nicht erkanntes

Thomas Mann mit einer seitlichen Bleistiftanstreichung und zwei Ausrufezeichen.

104 Ebd. S. CCLII.

105 Ebd. S. CCLI.

106 Elsaghe (wie Anm. 83). S. 266.

107 Ebd. S. 265.

108 Ebd. S. 267. Siehe auch Yahya Elsaghe. *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau, 2004: S. 69.

109 Elsaghe (wie Anm. 83). S. 267.

110 Brief an Jonas Lesser vom 3. November 1954, in: *Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation*. Hg. Marianne Baeumler/Hubert Brunträger/Hermann Kurzke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989: S. 239.

111 Den von Hubert Mainzer genannten „[d]rei Gründe[n] [...], die Thomas Mann – angeregt von der Kulturkritik Nietzsches – dazu bewogen, die moderne

Zeugnis seiner kritischen Abgrenzung von Baeumler.¹¹² Die Rolle, die der Dissonanz in *Doktor Faustus* zukommt, muss nachgerade als logische Folge jener Einsicht verstanden werden, die Mann schon 1929 in „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“ formulierte: der Einsicht nämlich, dass man „das neunzehnte Jahrhundert“ und insbesondere Nietzsche „gegen die Geringschätzung einer Gegenwart soviel geringeren Formats verteidigen“¹¹³ müsse. Baeumler ist der nicht namentlich genannte, hier aber gemeinte Repräsentant dieser defizitären Gegenwart, einer jener „Prophe- ten des Unbewußten“, die Nietzsche „seiner psychologischen Erkenntnis- methode wegen für unfähig erklären, den Mythos zu verstehen und sich im ‚Heiligen Dunkel der Vorzeit‘ zurechtzufinden“.¹¹⁴ Als ob das eingeschobene Baeumler-Zitat die Sache nicht klar genug machen würde, doppelt Mann nach: Baeumler ist natürlich jener „berauschte[] Editor des ‚Mutterrechts‘“, dessen „absurden Versuch“, „Nietzsche an Bachofen zu messen“¹¹⁵ Mann verhöhnt.

Neben dem Klagegestus und der Dissonanz ist nun noch eine dritte spezifisch ‚primitive‘ formale Eigenschaft von Leverkühns Musik zu nennen, die im Roman allerdings nur ex negativo greifbar wird. Als Adrian in seiner Pfeifferinger Klause mit Rüdiger Schildknapp, Rudolf Schwerdtfeger und Zeitblom über die *Gesta*-Stücke diskutiert, kommt er auch auf seine Angst vor „falsche[r] Primitivität, also Romantische[m]“¹¹⁶ zu sprechen. Daraus kann im Umkehrschluss abgeleitet werden, dass es in Adrians Vorstellungswelt

Kunst-Erkenntnis-Problematik auf das Gebiet der Musik zu transponieren und den Künstler der Gegenwart durch einen Komponisten repräsentieren zu lassen“, ist also wohl ein vierter hinzuzufügen, weil Mainzer erstaunlicherweise die Aktualisierung von Nietzsches Dissonanzbegriff in Manns Roman über- sieht: Wenn die Musik bei Nietzsche insofern eine ‚primitive‘ Kunst ist, als in ihr die dionysische „Urlust“ an der „Dissonanz“ fortlebt, dann drängt es sich geradezu auf, eine in problematischer Weise am „Anfänglichen“ und „Elementaren“ hängende Epoche, wie sie in *Doktor Faustus* zur Darstellung kommt, durch die Kunstform der Musik zu fokalisieren (Hubert Mainzer. „Thomas Manns *Doktor Faustus* – ein Nietzsche-Roman?“ „weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ soll“. *Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk*. Hg. Lothar Blum/Heinz Rölleke. Trier: wvt, 2001. S. 121-135: S. 130).

112 Siehe zu Manns Distanzierung von Baeumler Elisabeth Galvan. *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns ‚Joseph‘-Roman*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1996 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 12), hier v. a. S. 15ff.; Elsäghe (wie Anm. 83). S. 267; S. 279.

113 Thomas Mann. „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“. *Reden und Aufsätze 2*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 10). S. 256-280: S. 264.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 467.

durchaus etwas wie eine ‚richtige‘ Primitivität gibt. Davon, wie eine solche beschaffen sein könnte, künden Adrians im besagten Gespräch geäußerte autoreferenzielle Gedanken über eine Kunst, die sich eben nicht der „falsche[n] Primitivität“ schuldig macht. Eine solche Kunst müsse danach streben, „[a]uf der Höhe des Geistes zu bleiben; die gesiebtsten Ergebnisse europäischer Musikentwicklung ins Selbstverständliche aufzulösen [...]; sich zu ihrem Herrn zu machen, indem man sie unbefangen als freies Baumaterial verwendete und Tradition spüren ließ“.¹¹⁷ Adrians Ideal ist ein ‚Echo‘ auf Kretzschmars These, wonach das „Wesen“ der Musik darin bestehe,

daß sie jederzeit imstande sei, von vorn zu beginnen, [...] bar jeder Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte [...] sich neu zu entdecken und wieder zu erzeugen. Dabei durchlaufe sie dann dieselben Primitiv-Stadien, wie in ihren historischen Anfängen, und könne auf kurzer Bahn, abseits von dem Hauptgebirgsstock ihrer Entwicklung, [...] wunderliche Höhen absoluter Schönheit erreichen.¹¹⁸

Artikuliert ist hier zunächst, allerdings in ein zyklisches Moment gewendet, das laut Kohl dem Primitivismusbegriff innewohnende Paradigma des „zeitliche[n] Nacheinander[s]“. An dieses zyklische Denken anschließend und es noch steigernd, ersehnt Kretzschmars Schüler gerade die Überwindung des „Nacheinander[s]“ und das mit dem älteren Begriff der ‚Wildheit‘ verknüpfte „Nebeneinander“, eben das simultane Vorhandensein aller „Ergebnisse europäischer Musikentwicklung“ im formalen Repertoire des Komponisten.

In genau diesen vermeintlichen Idealzustand wird Adrian durch seinen Pakt mit dem Teufel versetzt. Ihm wird die Fähigkeit gegeben, sich „der Barbarei [zu] erdreisten“ und somit auf eine „mystische“¹¹⁹ Kulturstufe zu rekurrieren. Was genau man sich darunter vorzustellen hat, zeigt sich abermals in der Beschreibung der „Weheklag“: „[E]s ist gleichsam der umgekehrte Weg des ‚Liedes an die Freude‘, das kongeniale Negativ jenes Überganges der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme...“¹²⁰ Der Deal mit dem Teufel erlaubt es Adrian, durch „intentionelle Re-Barbarisierung“¹²¹ in einer Weise künstlerisch produktiv zu werden, die schon Kretzschmar als intrinsische Qualität der Musik begriff: Er erhält die Chance, „von vorn zu beginnen“, indem er die klassische Humanisierung Beethovens ‚zurücknimmt‘.¹²² Ersetzt wird sie durch ein mit allen „Konventionen“ brechendes „bewußtes

117 Ebd. S. 467f.

118 Ebd. S. 97.

119 Ebd. S. 355.

120 Ebd. S. 709.

121 Ebd. S. 537.

122 Siehe zum Motiv der „Zurücknahme“ ebd. S. 692f.; S. 709.

Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen“.¹²³ Die Diachronie der Musikgeschichte wird durch eine diabolische künstlerische Synchronie usurpiert: So transformiert Adrian das ‚Lied an die Freude‘ unter Aufbietung der „gesiebtsten Ergebnisse europäischer Musikentwicklung“, auch von deren „Primitiv-Stadien“, zur „Weheklage“.

Man könnte mithin die Art und Weise, wie Adrians Bezugnahme auf den Kanon, auf die Musikgeschichte inszeniert wird, gerade auch begriffsgeschichtlich deutlicher umreißen: Die Ersetzung des ‚wildes‘ „Nebeneinander[s]“ aller Kulturstufen durch die ‚primitive‘ Vorstellung eines „Nacheinander[s]“, die Kohl auf das „19. Jahrhundert“ datiert, ist zur erzählten Zeit bereits vollzogen – und indem die im Roman projektierte und dann durch Adrian künstlerisch geleistete Restituierung des „Nebeneinander[s]“ als implizit ‚richtige Primitivität‘ diesen begriffsgeschichtlichen Wandel ‚zurücknimmt‘, regredieren auch Kunst und Künstler, wenn man so will, in ein Stadium der „Wildheit“. Denn dieses „bewußte[] Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen“ könnte man mit Wolfgang Riedel auch als Rückfall in ein ‚primitives‘ oder eben ‚wildes‘ „Denken vor der Differenz“¹²⁴ beschreiben, ein Denken, das sich „über [...] klassifikatorische[] Ordnungen [...] hinwegsetzt, die stets disjunktive Ordnungen sind“.¹²⁵ Und zu haben ist Adrians „bewußtes Verfügen“ ja ohnehin immer nur um den Preis des Seelenheils.

Nun sollte deutlich geworden sein, dass die in *Doktor Faustus* gerade auch anhand der formalen Merkmale von Adrian Leverkühns Musik umrissene Semantik des ‚Primitiven‘ einen integralen Teil von Thomas Manns zeitkritischem Erkenntnisinteresse bildet. Adrians Vorliebe für Dissonanzen und der Klagegestus seines bedeutendsten Werks sind jetzt verstehbar als ‚primitive‘ formalästhetische Rückschläge: als Manifestationen eben jenes „Hinter-die-Schule-laufen[s]“¹²⁶ im Sinne einer „Re-Barbarisierung“ der Kultur, das nicht nur in *Doktor Faustus* als Attribut (prä-)faschistischen Denkens fungiert. Diese moralische Wertung suggeriert der Roman, wenn das freie kreative Verfügen über alle Kunstepochen, auch die „Primitiv-Stadien“ – also die einer begriffsgeschichtlichen Verwirrung entspringende Substitution des „Nacheinander[s]“ durch das „Nebeneinander“ – als Teufelswerk kenntlich gemacht wird. Bestätigt wird diese Wertung, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Thomas Mann sie zuvor, beispielsweise im 1939 entstandenen Aufsatz „Bruder Hitler“, ganz explizit aussprach. In „Bruder Hitler“ wird der Nationalsozialismus verbatim als ‚primitiv‘, als Resultat eines

123 Ebd. S. 707.

124 Riedel (wie Anm. 5). S. 226; Hervorhebung im Original.

125 Ebd. S. 222.

126 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 437.

„schamlos[en]“ „Primitivisierungsproze[sses]“ charakterisiert, „dem das Europa von heute sich wissentlich, willentlich überläßt“: „Neulich sah ich im Film einen Sakraltanz von Bali-Insulanern, der in vollkommener Trance [...] endete. Wo ist der Unterschied zwischen diesen Bräuchen und einer politischen Massenversammlung Europas? Es gibt keinen [...]“.¹²⁷ Die eigene Frisson für „Primitivität als [...] Korrektur und Gegengewicht eines dörrenden ‚Intellektualismus‘“¹²⁸, die sich ja schon im Titel „Bruder Hitler“ ankündigt, gestand Mann im Übrigen immer wieder und durchaus selbstkritisch ein. Eine frühe Belegstelle bietet der Tagebucheintrag, in dem er „die Ironisierung des Humanistischen, aber aus Sympathie“ als sein „eigentlich[es] [...] Stylelement“¹²⁹ benennt; diese Überlegungen werden weitergesponnen in „Meerfahrt mit Don Quijote“ (1934), wo die „Seereise sich [...] vorteilhaft [...] von der mit der Eisenbahn“ abhebt, weil ihr „etwas Primitives, dem Element Überlasseneres“ eigne, das dem „Überdruß am Mechanismus der Zivilisation“ entgegenkomme, und die bange Frage gestellt wird, ob sich „auch bei mir [...] die Neigung [durchsetzt][,] eine Daseinsform zu suchen, welche dem Primitiven, Elementaren [...] wieder näher wäre?“¹³⁰ Thomas Manns jahrzehntelanges Nachdenken über die „Regressionstendenzen seiner Zeit“¹³¹, das nach „Bruder Hitler“ im *Doktor Faustus* kulminierte, allerdings auch über ihn hinausreichte¹³², war also immer auch ein Prozess der

127 Thomas Mann. „Bruder Hitler“. *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt a. M.: Fischer, ²1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 12). S. 845-852: S. 849f.

128 Ebd.

129 Thomas Mann. *Tagebücher 1918-1921*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979: S. 9.

130 Thomas Mann. „Meerfahrt mit ‚Don Quijote‘“. *Reden und Aufsätze 1*. Frankfurt a. M.: Fischer, ²1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 9). S. 427-477: S. 464.

131 Thomas Sprecher/Monica Bussmann. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012 (= Große kommentierte Frankfurt Ausgabe, Bd. 12.2): S. 576. Schon in der frühen Erzählung „Gladius Dei“ (1903) griff Thomas Mann in seismographischer Weise diese „Regressionstendenzen“ auf: Das skandalöse Bild der ‚Madonna lactans‘, an dem sich Hieronymus’ religiöser Wahn entzündet, zeigt die „heilige[] Gebälerin“ ja mit einem Jesuskind „von“ ausgerechnet „primitiver Schlankheit“ (Thomas Mann: „Gladius Dei“. *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hg. Terence J. Reed. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004 [= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1]. S. 222-242: S. 228).

132 Man denke nur an das Museumskapitel in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*: Felix’ dort geschilderte Begeisterung für die Exponate zu den ‚Primitiv-Stadien‘ der Menschheit entspricht durchaus derjenigen des realen Autors. Nach einem Besuch des „Basement“ im Chicagoer Museum of Natural History, „wo [...] Bilder frühmenschlichen [...] Lebens eindrucksvoll dargestellt“ waren, notierte Mann: „Keine Kunstgalerie könnte mich so

Selbstreflexion, in dessen Rahmen Mann sich Zeugnis über die eigene Anfälligkeit für das ‚Primitive‘ ablegte: Auch und gerade aus dieser Perspektive ist der Roman *Doktor Faustus* zweifelsohne durch die von seinem Autor betonte „stark übertragene Autobiographik“¹³³ gekennzeichnet.

Die kunsttheoretischen Reflexionen des *Doktor Faustus* greifen in bislang nicht adäquat analysierter Weise den Diskurs über das ‚Primitive‘ im beginnenden 20. Jahrhundert auf. Dieser Diskurs erhält im Roman zeitdiagnostische, faschismusanalytische Signifikanz und fokussiert in frappierender Manier Aspekte, die auch für die Semantik des in der jüngeren germanistischen Forschung prominent figurierenden Primitivismusbegriffs von Belang sind. Wie dieser macht Manns Text das Interesse am ‚Primitiven‘ als Interesse am ‚Anderen‘ lesbar, am Kindlichen, ‚Ursprünglichen‘, Wahnhafte[n] und Volkstümlichen. Der Roman rekurriert zur Darstellung des ‚Elementaren in der Musik‘ aber auch auf deutlich ältere Konzepte, die Mann bei Bachofen und Nietzsche auffinden konnte. Zudem reflektiert der Text gleichsam die Triebkräfte des begriffsgeschichtlichen Wandels vom Paradigma des ‚Wilden‘ zu demjenigen des ‚Primitiven‘, indem er Adrians Beanspruchung eines überblickshaften „Nebeneinander[s]“ aller musikgeschichtlichen Epochen als Symptom seiner generellen Regression inszeniert. Das Konzept des ‚Primitiven‘ ist also im Roman deutlich schärfer umrissen als bis dato gedacht – schärfer auch und vor allem als der Begriff des ‚Barbarischen‘, der im *Doktor Faustus* vergleichsweise als eine Art Schwundstufe aufscheint, kaum als eigenständiges Lexem, sondern zumeist in dialektischem Bezug zu Termini wie ‚Kultur‘ oder ‚Bildung‘: Die „Barbarei ist [...] innerhalb der Gedankenordnung, die [die Kultur] uns an die Hand gibt“, das „Gegenteil der Kultur“¹³⁴; man müsste laut Adrian „sehr viel barbarischer werden [...], um der Kultur wieder fähig zu sein“¹³⁵, und den Nationalsozialismus bezeichnet Zeitblom als „weltverjüngende[], in Ruchlosigkeit schwelgende[] Barbarei“¹³⁶, die an anderer Stelle wiederum in Abgrenzung zu einem Gegenbegriff – eben der „Bildung“ – als „Unmittelbarkeit, Menschlichkeit, Gefühl [...], das Spontane und Natürliche“¹³⁷ gefasst wird. Verglichen mit der also ziemlich diffusen Semantisierung des ‚Barbarischen‘ ist das ‚Primitive‘ im Text, unter der *umbrella* der abstrakten, zeitdiagnostisch konstatierten „intentionelle[n] Re-Barbarisierung“, viel klarer konturiert. Es umfasst, wie gezeigt, alle Aspekte

interessieren“ (Thomas Mann. *Tagebücher 1951-1952*. Hg. Inge Jens. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993: S. 113f.).

133 Brief an Enzo Paci vom 8.8./12.8.1950 (Hans Wysling. *Thomas Mann. Teil III: 1944-1955*. München: Heimeran, 1981 [= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/III]: S. 254).

134 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 91.

135 Ebd. S. 92.

136 Ebd. S. 253.

137 Ebd. S. 317.

des relevanten und zur erzählten Zeit einschlägigen Paradigmas des ‚Primitivismus‘ und ist zudem genuin intermedial.

Daraus ergeben sich einige notwendige Präzisierungen. Ansätze zu einem fundierteren, kulturhistorisch informierten Verständnis von Adrian Leverkühns ‚primitiver‘ Musikalität habe ich oben entworfen; aber auch die zuweilen in der Forschung begegnenden relativ einseitigen Situierungen von Adrians Kunst im zeitkritischen Gefüge des *Doktor Faustus* sind zu revidieren. Eichner beispielsweise sah schon früh die „besondere Bedeutung von Leverkühns Musikertum“ nur in einer „[V]ervollständig[ung]“ der „Symbolik“ von Manns „[D]eut[ung]“ des „Nationalsozialismus“: Adrians Kompositionen seien die „chthonischen, irrationalen und dämonischen Kräfte im deutschen Wesen“¹³⁸ eingeschrieben. Ähnlich äußerte sich in jüngerer Zeit Veget, der die Leverkühnsche Musik als Emanation „einer vormodernen, reaktionären Künstlerpsychologie“ begreift, in deren Schaffen sich der „Weg der deutschen Kultur in die Barbarei“¹³⁹ niederschlage. Noch weiter geht Lutz Koepnick, der in den Reflexionen über Musik in Manns Roman eine Tendenz des aktuellen Actionkinos vorweggenommen glaubt, namentlich die Etablierung der „akustischen Dimension kommerzieller Filmproduktionen“ als „Mod[us] der Gewaltdarstellung“¹⁴⁰:

In Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* werden Gleitklänge als Medien des Schreckens beschrieben, als markerschütternde Rückkehr in den Urzustand [...]. [Bernard] Herrmanns später oft nachgeahmter Einsatz stürzender Gleitklänge [im Soundtrack zum Film *Psycho*, Anm. v. J.R.] macht sich Manns Einsicht zunutze, betritt mit Norman Bates doch gleichsam das von westlicher Kultur und Rationalität zensurierte die Bühne der Gegenwart, eine barbarische und atavistische Gewalt [...].¹⁴¹

Abgesehen davon, dass Veget und Koepnick bezeichnenderweise den Begriff ‚barbarisch‘ sozusagen generisch verwenden, ohne die im Roman manifeste Semantik des ‚Primitiven‘ als distinkt und interpretationswürdig zu begreifen, beschreiben die hier beispielhaft genannten Interpreten Adrian Leverkühns Kompositionen in bedenklich verflachender Manier: Für sie scheint sich in der ‚Primitivität‘ von Adrians Musik beziehungsweise „Künstlerpsychologie“ ein ästhetisches und letztlich politisches Gewaltpotenzial

138 Eichner (wie Anm. 76). S. 75.

139 Veget (wie Anm. 1). S. 236.

140 Lutz Koepnick. „Tonspur und Gewalt. Zur Akustik des zeitgenössischen Actionkinos“. *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Hg. Nicola Gess/Florian Schreiner/Manuela K. Schulz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 131-146: S. 132f.

141 Ebd. S. 138.

anzukündigen, weshalb Adrians Werke in ihren Deutungen auf eine Art Abbildungsfunktion reduziert werden.

Aber Glissando, Dissonanz, Kindlichkeit, Volkstümlichkeit und Wahnsinn, soviel sollte deutlich geworden sein, figurieren in *Doktor Faustus* keineswegs nur als simple „Medien des Schreckens“ zur Darstellung der „atavistische[n]“ Rückkunft des „von westlicher Kultur und Rationalität Zensurierte[n]“ oder zur Symbolisierung des „Ausbruch[s]“ des „Nationalsozialismus“.¹⁴² Die Rolle der Musik erschöpft sich nicht in einer abbildenden, ‚symbolischen‘ oder metaphorischen Funktion: Indem sich in *Doktor Faustus* künstlerisch fundierter Atavismus gerade über Gleitklänge und Dissonanzen entlädt und den „Urzustand“ verlebendigt, schließt der Roman an den zur erzählten Zeit lebhaft geführten Primitivismusdiskurs an und reflektiert eingehend die auch intermediale Zirkulation und Pervertierung dieses Diskurses. Es geht, anders und allgemeiner gesagt, eben nicht oder nicht nur um „Manns Einsicht“ in die ‚primitiven‘, ‚vormoderne[n]‘, reaktionäre[n]“ Qualitäten bestimmter künstlerischer Tendenzen und musikalischer Stilmittel. Vielmehr aktualisiert Thomas Mann mittels der Semantik des ‚Primitiven‘, besonders der Motivik der Dissonanz und des Klagelieds, sehr viel ältere „Einsicht[en]“ über besagte Stilmittel. Bewerkstelligt wird so eine Erweiterung des kulturgeschichtlichen Horizonts, eine Untertiefung der zeitkritischen Wirkungsabsicht des Romans.

Zugleich und in letzter Konsequenz erzählt der Text im Anschluss an den Primitivismusdiskurs die exemplarische Geschichte einer Missdeutung. Einer der Stichwortgeber für die ‚primitivistische‘ Färbung von Adrians Musik ist ja mit Bachofen ein Denker, dessen ‚Verfälschung‘ durch den späteren Nationalsozialisten Alfred Baeumler Thomas Mann scharf kritisierte – und ‚verfälscht‘ wird in Baeumlers „Einleitung“, wie gezeigt, auch Nietzsche, also ein weiterer Philosoph des 19. Jahrhunderts, dem sich Mann eng verbunden fühlte. Was Nietzsche und Bachofen widerfuhr, wird im Roman nachgezeichnet: Zeitblom selbst stellt einen Konnex her zwischen Adrians Musik und dem heraufziehenden politischen Unheil, wenn er eine „eigentümliche[] Korrespondenz“, ein „Verhältnis geistiger Entsprechung“¹⁴³ zwischen dem profaschistischen Geschwätz des Kridwiß-Kreises und den Leverkühn’schen Kompositionen statuiert. Er legt damit die Grundlage für die soeben kritisierten Lesarten, die Adrians Musik eine schlichte Symbolfunktion zuschreiben und in den Beschreibungen dieser Musik gar eine „Affinität [...] zum Faschismus“¹⁴⁴ ausmachen. Dabei ist die politische Bewertung von Adrians Künstlertum auch in Zeitbloms Schilderungen alles

142 Eichner (wie Anm. 76). S. 75.

143 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 539.

144 Hans Wißkirchen. *Zeitgeschichte im Roman*. Bern: Francke, 1986 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 6): S. 169.

andere als eindeutig. Schließlich ist es ja ein „keineswegs unempfindliche[s] [...] künstlerisch-,republikanisch‘ gesinnte[s] Publikum“, das am „Tonkünstlerfest in Weimar vom Jahre zwanzig“ und am „erste[n] Musikfest zu Donaueschingen im folgenden Jahr“ den „Werke[n] Leverkühns“ lauscht, dem noch dazu „in der radikal-progressiven Musikzeitschrift ‚Der Anbruch‘“ ein „Artikel“ „gewidmet[.]“ wird – diese Werke, auf die das rechte politische Spektrum sogar mit dem „Vorwurf des ‚Kultur-Bolschewismus‘“ reagiert, können „um das Jahr 1927“ offenbar durchaus als „Widerspiel zur nationalistisch-wagnerisch-romantischen Tradition“¹⁴⁵, als genaues Gegenteil einer den Faschismus präfigurierenden Kunst, rezipiert werden. Wenn also Adrian Leverkühn eine an Nietzsche und Bachofen geschulte Kunst verkörpert und seinerseits zu Unrecht von seinem eigentlich wohlmeinenden Biographen als eine Art Faschist lesbar gemacht wird, so erhält die Zeitkritik des *Doktor Faustus* noch eine weitere Facette: Durch das Begriffsfeld des ‚Primitiven‘ werden gezielt Nietzsche und Bachofen evoziert, deren ‚Verfälschung‘ Mann vor der Arbeit am *Doktor Faustus* selber noch aufgesessen war (eben durch seine zunächst begeisterte Lektüre von Baeumlers „Einleitung“) und die er sodann aufmerksam beobachtete und kritisierte.

Der Roman mobilisiert mithin den Terminus des ‚Primitiven‘ mit mannigfachen Wirkungsabsichten: Thomas Mann bildet das um die Jahrhundertwende virulente Interesse am Originären, Kindlichen, Wahnhaften und Volkstümlichen nicht nur akribisch ab, sondern grundiert dieses semantische Feld zusätzlich in kulturgeschichtlichen Überlegungen, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen und in dezidiert zeitdiagnostische Begriffskritik münden – in eine verklausulierte ‚Verteidigung‘ nämlich des missdeuteten 19. Jahrhunderts gegen die „Gegenwart“, die Mann schon 1929 angemahnt hatte. *Doktor Faustus* bestätigt demnach ganz exemplarisch Nicola Gess’ grundlegende These, wonach „die Literatur am Diskurs des ‚primitiven‘ Denkens partizipiert[.], dieses Denken auch vorführt[.] und zugleich umfassend reflektiert[.] [...]“¹⁴⁶.

145 GKFA 10.1 (wie Anm. 2). S. 563ff.

146 Gess (wie Anm. 4). S. 3.