
Julian Bockius

Die Zweideutigkeit als System

*Ästhetizismus, Barbarei und das Schicksal der Kunst in Adrian
Leverkühns »Apocalipsis cum figuris«*

Aber die Musik – sagen Sie nur, wer kann beweisen, dass sie gerade dies oder das ausdrückt. [...] Einer lacht, wo ein Anderer weint, ein Dritter hört fernen Donner, wo ein Vierter Windessäuseln zu vernehmen glaubt.¹

Wolfgang Robert Griepenkerl

Das Musikfest oder die Beethovener (1838)

»Politisierung der Kunst! Zuletzt: was finge mit dieser Literatenparole derjenige an, dem etwa die *Musik* das reinste Paradigma, den heiligen Grundtypus aller Kunst bedeutet?«² Mit diesen harschen Worten verteidigt Thomas Mann 1918 in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* die Autonomie und gesellschaftliche Tendenzfreiheit künstlerischen Schaffens. Die Musik, »das deutsche l'art pour l'art«,³ dient ihm dabei zur Exemplifikation, und zwar, in bester Manier seines Metiers, in literarisierter Form. Der Romancier beruft sich auf Jakob, den fiktiven Geiger aus Grillparzers *Der arme Spielmann* (1848), um zu veranschaulichen, wie Moral und rechter Glaube in der Musik unmittelbar Form annehmen: Der Straßengeiger fetischisiert andächtig die »ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs«, den reinen musikalischen »Trank [...], der da kommt von Gott«.⁴ Musizieren wird zum Gebet, die Musik zum Gottesdienst und der Ästhetizismus, so der Standpunkt Thomas Manns um 1918, moralisch entproblematisiert.

Wenige Monate später, um 1919, beginnt Adrian Leverkühn, der Protagonist von Thomas Manns eigenem Musikerroman *Doktor Faustus* (1947),⁵ mit der Arbeit an seinem Oratorium *Apocalipsis cum figuris* – und scheint seinen Autor gleichsam aus der Fiktion heraus Lügen zu strafen. So berichtet der homodiegetische Erzähler und Biograph Serenus Zeitblom in der Erzählerzeit um 1945, dass das Werk seines Freundes Leverkühn mit der weltanschaulichen Radikalisierung der Gesellschaft der Weimarer Republik »in eigentümlicher Korrespondenz« (DF, 539) stehe. Die 1918 noch als »die eigentlich moralische Kunst«⁶ bewunderte Musik scheint im zweiten Weltkrieg nun eine alarmierende »Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei« (DF, 541) widerzuspiegeln und mithin moralisch bedenklich.

Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* reflektieren, der *Doktor Faustus* hingegen hinterfragt eine ideengeschichtliche Entwicklung. Die um 1830 in Frankreich popularisierte Idee der ›Kunst um der Kunst willen‹ findet ihren Ursprung in der Ausdifferenzierung der Künste, wie Immanuel Kant sie 1790 in seiner *Kritik der Urteilskraft* postuliert. Die dort begründete Formel vom ›interesselosen Wohlgefallen‹, laut der unter den Arten des Wohlgefallens »das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und *freies* Wohlgefallen sei«,⁷ gesteht dem Kunstwerk gänzliche Unabhängigkeit von logischen Zusammenhängen und moralischen Verpflichtungen zu. Die derart begründete Autonomie des Kunstwerks als eines ästhetischen Objekts erfährt im 19. Jahrhundert breite Rezeption und dient noch Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* als gedankliche Grundlage, wenn es – kulturpessimistisch und kunstherrlich zugleich – heißt: »nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*«. ⁸ Während sich Kunst und Ästhetik in der aufkommenden Moderne somit amoralisch über die Wirklichkeit hinwegsetzen und ethische Belange allmählich verdrängen, ist diese Eigenständigkeit im 20. Jahrhundert infolge ihres propagandistischen Missbrauchs durch den Nationalsozialismus höchst fraglich geworden. Vor diesem realpolitischen Hintergrund setzt sich Zeitbloms Doppelbilanz von »Ästhetizismus und Barbarei« merklich von den essayistischen *Betrachtungen* von 1918 ab. Die fiktive *Apocalipsis* Leverkühns scheint somit auf einen möglichen kunstphilosophischen Gesinnungswandel im Werk Thomas Manns hinzudeuten.

In seiner prekären Position zwischen »Ästhetizismus und Barbarei« wurde das Oratorium als kunstphilosophische Kippfigur mehrfach Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Während Susan von Rohr Scaff die *Apocalipsis* als schockierende Vertonung einer paralysierten Moderne versteht,⁹ liest Peter Brinkemper das Oratorium als musikalische Imagination der »kubistischen Formation einer verräumlichten Musikzeit«. ¹⁰ Zudem mehrten sich neuerdings Befunde wie jene Winfried Eckels,¹¹ Tim Lörkes¹² und insbesondere Barbara Beßlichs, die herausarbeiten, dass Zeitblom das Oratorium »verweltanschaulicht«. ¹³ So hält die »Politisierung der Kunst« letztlich in Thomas Manns eigenes Schaffen Einzug und sieht sich dennoch an der Unzuverlässigkeit seines Erzählers gebrochen. Die Interpretation der *Apocalipsis* und ihrer Darstellung im Roman zeigt nämlich, dass der *Doktor Faustus* die erzählerische Exegese fiktiver Musik mit dem Verhältnis von Moral und Ästhetizismus verflucht, um anhand des apokalyptischen Oratoriums Rolle, Pflicht und Freiheit der Kunst in Zeiten humanitärer Krisen zu problematisieren. Im Lichte zweier Weltkriege stellt der Roman