

THORSTEN VALK

DIE GEBURT DER ZWÖLFTONTECHNIK  
AUS DEM GEIST DER SPÄTROMANTIK

Musikästhetik als Kulturkritik in Werfels *Verdi*-Roman

Im Jahre 1929 erscheint der renommierte schwedische Buchkatalog *Utländska Böcker* mit einem Vorwort von Thomas Mann, der als frisch gekürter Träger des Literaturnobelpreises dem skandinavischen Lesepublikum zwölf deutschsprachige Gegenwartsauteoren näherzubringen versucht. Die Reihe der konzisen Künstlerporträts beginnt mit Alfred Döblin, wendet sich anschließend Jakob Wassermann zu und hebt neben weiteren angesehenen Schriftstellern der Zeit auch Franz Werfel sowie dessen *Verdi*-Roman hervor. »Ich weiß nicht«, schreibt Thomas Mann, »ob Franz Werfels *Verdi*-Roman im Norden hinlänglich bekannt geworden ist. In Deutschland hat er tiefe Wirkung geübt, und ich persönlich bekenne, daß wenige Bücher der letzten Jahre mich so gefesselt haben, wie dieses durch seine kunstvoll-leidenschaftliche Gegenüberstellung südlichen und nordischen Kunstgeistes«. <sup>1</sup> Die anerkennenden Worte, die Thomas Mann 1929 für Werfels Roman findet, entspringen nicht allein der Absicht, ein im deutschsprachigen Raum erfolgreiches Buch auch dem schwedischen Publikum bekannt zu machen; sie zeugen darüber hinaus von einer persönlichen Wertschätzung, die sich noch 1945 in dem einfühlsamen Nachruf auf den verstorbenen Dichterkollegen artikuliert. Werfels *Verdi*, erklärt Thomas Mann, sei ein »durch Kunstwissen und Künstlerpsychologie unbändig interessanter Roman europäischer Kultur-Dialektik«. <sup>2</sup>

Es entspricht einer gewissen literaturgeschichtlichen Logik, daß ausgerechnet Thomas Mann die um den Opernkomponisten Giuseppe Verdi zentrierte Künstlergeschichte mehrfach überschwänglich lobt. Immerhin handelt es sich bei Werfels Komponistenporträt um einen anspruchsvollen

<sup>1</sup> Thomas Mann, *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, Bd. 10, Reden und Aufsätze, Frankfurt/M. 1990, S. 724.

<sup>2</sup> Ebd., S. 500f.

musikologischen Roman, der in vielerlei Hinsicht auf den *Doktor Faustus* vorausweist und dessen Reflexionen zur modernen Tonkunst vorwegnimmt. Insbesondere der junge deutsche Komponist Mathias Fischböck, der mit Verdi wiederholt zusammentrifft, antizipiert zahlreiche programmatische Aussagen des dämonisch inspirierten Tonsetzers Adrian Leverkühn, will er doch wie dieser die Musiktradition des 19. Jahrhunderts mit Hilfe der von Arnold Schönberg und Josef Matthias Hauer zeitgleich entwickelten Dodekaphonie überwinden. Werfels *Verdi*, der im Gegensatz zu Manns *Doktor Faustus* von der Literaturwissenschaft bislang weitgehend ignoriert worden ist, wirft bereits zwanzig Jahre vor dem bedeutendsten musikologischen Roman des 20. Jahrhunderts zentrale Fragen auf, die sowohl den Übergang von der tonalen zur atonalen Tonkunst wie auch die Entwicklung der Zwölftontechnik betreffen.<sup>3</sup>

Im Mittelpunkt des 1924 bei Paul von Zsolnay verlegten Romans steht der italienische Opernkomponist Giuseppe Verdi, der – so will es Werfels Fiktion – im Dezember 1882 nach Venedig aufbricht und sich für etwa zwei Monate in der Lagunenstadt aufhält, um mit seinem deutschen Antipoden Richard Wagner zusammenzutreffen. Mehrfach ergibt sich die Möglichkeit zu einem Meinungsaustausch, doch jedes Mal schreckt Verdi in letzter Sekunde vor einer Begegnung mit dem deutschen Gegenspieler zurück. Als der Maestro nach dem Ende des venezianischen Karnevals endlich die erforderliche Entschlußkraft aufbringt, um Wagner im Palazzo Vendramin persönlich aufzusuchen, kommt er zu spät. Der Komponist des *Tristan* ist wenige Stunden zuvor gestorben. Werfel bindet das Handlungsgeschehen des Romans über weite Strecken an Verdis individuelle Erlebnisperspektive, so daß sich das Bild des deutschen Musikdramatikers nur selten aus dem Wahrnehmungshorizont seines italienischen Konkurrenten herauslösen läßt. Die Ressentiments, die Verdi seinem Widersacher zumindest an-

<sup>3</sup> Die Forschungsliteratur zu Werfels Verdi-Roman läßt sich bislang an zwei Händen abzählen. Sie umfaßt, von einer kundigen Dissertation abgesehen, lediglich vordergründige Aufsätze, die den Gehalt des Romans weder unter literatur- noch unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten erschließen. Die Aufsätze finden sich überwiegend im ersten Band des Jahrbuches der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft aus dem Jahre 1996. Die Dissertation, die bislang als einzige Studie zentrale Aspekte des *Verdi*-Romans erfaßt hat, stammt von Hendrikje Mautner. *Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche ›Verdi-Renaissance‹*, Schliengen 2000. Ein aufschlußreicher, allerdings nur einige übergeordnete Fragestellungen aufgreifender Forschungsbeitrag ist ferner von Dieter Borchmeyer vorgelegt worden: *Verdi contra Wagner. Franz Werfels ›Roman der Oper‹*, in: Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*, Bern, Stuttgart 1995, S. 125-142. Der Komponist Mathias Fischböck, der als fiktiver Repräsentant der Zwölftontechnik im Zentrum der folgenden Analyse steht, wird allein von Hendrikje Mautner in einem knappen und vor allem die entstehungsgeschichtlichen Hintergründe ausleuchtenden Unterkapitel berücksichtigt.

fangs entgegenbringt, beruhen nicht primär auf persönlichen Kränkungen und uneingestandenem Eitelkeiten, sondern resultieren vor allem aus unüberwindbaren Differenzen in der Frage nach den vorrangigen Aufgaben und Absichten der Tonkunst. Werfel geht es in seinem Roman keineswegs nur um zwei außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeiten, deren Kompositionen die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts nachhaltig bestimmt haben. Sein Interesse gilt in erster Linie musikästhetischen und musiktheoretischen Fragen, die sich freilich an dem künstlerischen Gegensatz zwischen Verdi und Wagner paradigmatisch entfalten lassen. Die beiden Opernkomponisten vergegenwärtigen für Werfel jene von Thomas Mann wiederholt exponierte »europäische Kultur-Dialektik«: Während der Schöpfer der *Traviata* einen italienischen Sensualismus verkörpert, der sich dem Primat der Stimme verpflichtet weiß und die geradlinige Bewegung homophon gestützter Melodien zum höchsten Ziel kompositorischen Schaffens erklärt, repräsentiert der Begründer des Musikdramas einen spezifisch deutschen Idealismus, der von komplexer Stimmenverschränkung getragen wird und weitgehend symphonisch konzipiert ist. Steht Verdi für ein demokratisches Kunstverständnis und eine gefühlssozialistische Volksverbundenheit, so kultiviert Wagner einen elitären Kunstaristokratismus, der seinerseits auf Ideologeme der romantischen Musikauffassung rekurriert.

Mit dem Tonkünstler Mathias Fischböck betritt ein dritter, erst 26 Jahre alter Komponist die Bühne des Romans. Im Gegensatz zu fast allen anderen Nebenfiguren, die sich entweder dem Einflußbereich Verdis zuordnen lassen oder aber dem Kreis um Wagner angehören, behauptet Fischböck eine eigenständige musikästhetische Position. Als aufsässiger Neutöner verfiert er die Grundsätze der Zwölftontechnik, die sich nach einer Phase der frühen und noch weitgehend freien Atonalität um 1920 etabliert. Mit Fischböcks ausgefallenen Kompositionen inskribiert Werfel seinem Roman eine musikhistorische Entwicklung, die zum Zeitpunkt des Handlungsgeschehens noch in ferner Zukunft liegt. Der Tonkünstler aus der mitteldeutschen Provinz erweist sich somit als ein zu früh geborener Avantgardist, dessen Kompositionen eine Perspektive auf die musikalische Entwicklung *nach* Verdi und Wagner eröffnen. Als Fischböcks Vorbild läßt sich der 1883 geborene Tonkünstler Josef Matthias Hauer identifizieren, dessen musikalische Werke heute kaum mehr aufgeführt werden. Daß Hauer gleichwohl nicht völlig in Vergessenheit geraten ist, verdankt er einem erbitterten Prioritätenstreit mit Arnold Schönberg um die geistige Urheberschaft der Zwölftontechnik.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Zur Vorbildfunktion von Josef Matthias Hauer siehe: Peter Stephan Jungk, Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte, Frankfurt/M. 2001, S. 148. Ferner Hendrikje Mautner, Aus Kitsch wird Kunst, Anm. 3, S. 177-179. Mautner, die den umfangreichen Werfel-Nachlaß mit großer

Werfels Verdi-Roman differenziert im Hinblick auf Fischböcks Kompositionspraxis nicht immer konsequent zwischen der bereits um 1900 aufkommenden Atonalität und der erst zwanzig Jahre später entwickelten Dodekaphonie, die nach dem Zerfall des tonalen Ordnungssystems ein neues, auf der sogenannten Reihentechnik basierendes Regelwerk formuliert. Was unter kompositionstechnischen Gesichtspunkten ausschließlich die Dodekaphonie kennzeichnet, attestiert Werfels Roman gelegentlich auch dem Gesamtbereich der atonalen Tonkunst.<sup>5</sup> Trotz dieser punktuellen Generalisierungen geht aus Fischböcks programmatischen Äußerungen hervor, daß er sich als Anwalt einer spezifisch dodekaphonen Kompositionspraxis versteht und in seinen Werken nicht bloß die traditionelle Tonalität aufgibt. Wenn der deutsche Neutöner in einer um musikgeschichtliche Fragen kreisenden Auseinandersetzung apodiktisch verkündet, er werde die Tonkunst auf ein völlig neues Fundament stellen, so exponiert er bereits mit dieser Absichtserklärung seine innere Distanz zur freien Atonalität der Jahrhundertwende, die sich zwar zur Emanzipation der Dissonanz bekennt, allerdings noch auf keinem strikt reglementierten Organisationsmodell beruht, wie es Hauer und Schönberg mit ihrer nach

Sorgfalt gesichtet hat, führt mehrere Passagen aus persönlichen Briefen Werfels an, die Hauers Vorbildfunktion zweifelsfrei belegen. Unter anderem zitiert sie einen undatierten Brief Werfels an seine Frau, in dem diese gebeten wird, zur Korrektur der Fischböck-Szenen Hauers Schrift *Deutung des atonalen Melos* nach Breitenstein zu schicken (S. 178). Die von Alma Mahler wiederholt genährten Spekulationen, daß Ernst Krenek, der zeitweilige Ehemann ihrer Tochter, das Vorbild für Fischböck abgegeben habe, lassen sich somit eingrenzen: Krenek, der im Sommer 1923 mehrere Wochen mit Werfel in Breitenstein auf dem Semmering verbrachte, hat Fischböck in erster Linie seine Charaktereigenschaften vererbt. Wie weit die Übereinstimmungen zwischen Hauer und Fischböck unter musikästhetischen Gesichtspunkten reichen, zeigt sich vor allem bei der Lektüre von Hauers Abhandlungen *Vom Wesen des Musikalischen* (1920) sowie *Deutung des atonalen Melos* (1923). Das zuletzt genannte Werk entstand in jenem Jahr, in dem Werfel an seinem Roman arbeitete. Werfel ist mit Hauer während der frühen zwanziger Jahre auch persönlich in Kontakt gekommen. Siehe hierzu Joan Allen Smith, Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait, New York, London 1986, S. 203. Im Gespräch mit Smith erklärt Felix Greissle, ein Schüler Schönbergs: »There's a novel by Werfel, *Verdi*, and in there [...] comes a German composer who befriends Verdi, and this is a portrait of Hauer – an excellent portrait of Hauer. I was there when Hauer was invited by Mrs. Mahler, who was married to Werfel at that time, and Hauer [...] started immediately talking about twelve tone and he never stopped. He wore everybody out. And Werfel was there and he listened«. Hauers Musikästhetik skizziert der Aufsatz von Volker Kalisch, Der unbekannt Bekannte. Der Komponist Josef Matthias Hauer, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149, H. 3, 1988, S. 10-16. Siehe ferner Rudolf Stephan, Über Josef Matthias Hauer, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18, 1961, S. 265-293.

<sup>5</sup> Zur musikwissenschaftlichen Differenzierung zwischen freier Atonalität und Zwölftontechnik siehe Carl Dahlhaus, Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch, Mainz, London 1978.

1920 entwickelten Reihentechnik etablieren. Ein zweites zentrales Indiz für Fischböcks Orientierung an dodekaphonen Kompositionsprinzipien bietet sein Bekenntnis zu einer streng rationalen Polyphonie, die sowohl gegen die frei fluktuierenden Klangcollagen des französischen Impressionismus opponiert als auch die atonalen und einer extremen Ausdruckssteigerung verpflichteten Orchesterminiaturen der Jahrhundertwende hinter sich läßt. Wie Hauer und Schönberg will Fischböck mit seinen dodekaphonen Kompositionen an die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts anknüpfen. So problematisch dieser Rekurs unter musikgeschichtlichen Gesichtspunkten auch ist, so klar manifestiert sich in ihm die Absicht, inmitten einer noch vom Geist der Spätromantik geprägten Kulturepoche die eigene, auf Logizität und mathematisches Kalkül gegründete Kompositionspraxis historisch abzusichern.<sup>6</sup> Mit seinem Bekenntnis zur Konstruktivität und strengen Regelhaftigkeit der Zwölftontechnik verknüpft Fischböck den ehrgeizigen Anspruch, jene Korrespondenz zwischen akustischer und kosmischer Ordnung wieder herzustellen, die auch Hauer sowie Schönberg mehrfach beschworen haben und die von Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* rückblickend bestätigt worden ist.<sup>7</sup>

Fischböck bezeichnet die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts als kontinuierlichen Verfallsprozeß und propagiert angesichts des sukzessiven Niedergangs eine Erneuerung der Kunst aus dem Geist der spätmittelalterlichen Vokalpolyphonie. Von einem messianischen Sendungsbewußtsein erfüllt, erklärt er entschieden: »Ich werde die Musik auf eine neue und reine Grundlage stellen« (We, S. 223).<sup>8</sup> Die musikhistorische Bedeutung, die sich Fischböck selber zuspricht, steht in scharfem Kontrast zu seiner von finanzieller Bedrängnis und sozialer Unsicherheit geprägten Lebenssituation. Fischböck, der mit seiner Familie ein ärmliches Quartier in Venedig bewohnt, ist im mitteldeutschen Bitterfeld als Sohn eines protestantischen Kirchenorganisten zur Welt gekommen und schon als junger Mann ins freiwillige Exil nach Italien gegangen, um den philiströsen Zumutungen

<sup>6</sup> Analoge Tendenzen verraten Leverkühns programmatische Äußerungen im *Doktor Faustus*. Siehe hierzu Carl Dahlhaus, *Fiktive Zwölftonmusik*, in: *Musica* 37, 1983, S. 245-252, vor allem S. 249.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 12, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1975, S. 67.

<sup>8</sup> Franz Werfel, *Verdi. Roman der Oper*, Frankfurt/M. 1991. Diese Ausgabe, die der folgenden Analyse zugrunde liegt, enthält die von Werfel 1930 überarbeitete Fassung des Verdi-Romans. Im Vergleich zur Erstfassung wird Fischböcks Charakter hier zwar positiver dargestellt, die musikästhetische Auseinandersetzung zwischen dem jungen Deutschen und Verdi bleibt davon allerdings unberührt. Zitate aus Werfels Roman werden im weiteren Verlauf der Untersuchung direkt im fortlaufenden Text über die Angabe der Seitenzahl in Kombination mit der Sigle ›We‹ nachgewiesen.

seines sozialen Umfeldes zu entfliehen. Die Lagunenstadt mit ihrer urbanen Weltläufigkeit dient dem Komponisten, der aus seiner Verachtung für alles Deutsche keinen Hehl macht, als gesellschaftlicher und kultureller Rückzugsort: Hier glaubt er seine musikhistorische Mission erfüllen zu können. Wengleich Fischböck im venezianischen Exil seine kleinstädtische Herkunft vergessen will, kann er die mentalen Prägungen seiner deutschen Heimat nicht abschütteln. Besonders markant zeigt sich dies am Interieur seiner Wohnung, die mit ihrer Tendenz zum »Fensterbrett-Blumenhaften« inmitten der Lagunenstadt eine Enklave deutscher Alltagskultur bildet (We, S. 343). Fischböcks bescheidene Unterkunft hat »nichts Italienisches, nichts Weltläufiges, sondern etwas Kleinstadtsauberes, Kleinstadtenges« (We, S. 246). Bereits an den Einrichtungsgegenständen läßt sich das lebensgeschichtliche und künstlerische Dilemma des jungen Komponisten ablesen: Obwohl er sich seiner Heimat entzieht und alles Deutsche mit Verachtung straft, bleibt er der Kultur seines Herkunftslandes zutiefst verbunden; obgleich er in einem Gespräch mit Verdi die deutsche Musikgeschichte von Beethoven bis Wagner als kontinuierlichen Verfallsprozeß diskreditiert, kann er sich ihrer Übermacht nicht entziehen. Trotz seines Hasses auf die eigene Nation und die eigene Kultur bleibt er »durch und durch ein Deutscher« (We, S. 249).

Neben dem Interieur der Fischböckschen Wohnung verraten auch die Gesichtszüge des jungen Komponisten seine kleinstädtisch-mitteldeutsche Herkunft. Auf den ersten Blick scheint Fischböck dem Seitenflügel eines spätmittelalterlichen Altarretabels entstiegen zu sein. Seine Augen und sein Mund erinnern an eine »altertümliche Mönchsmaske« (We, S. 238). Entscheidend für Fischböcks Physiognomie ist freilich die vom Erzähler mit Nachdruck hervorgehobene Opposition zwischen seiner oberen und unteren Gesichtshälfte: »Dieser Kopf zerfiel in zwei vollkommen getrennte Wesenheiten, die auseinanderstrebten, die Harmonie nicht wollten: Der obere Teil, die wunderbar herrschende, scharf abgedachte Stirn und die Augen eines bedeutenden Menschen. Die untere Partie, Mund und Kinn, eng zusammengedrängt, mißachtet, unfroh, als stünde sie der Entwicklung der Stirne im Weg. Hier gab es nur Kampf und keinen Ausgleich« (We, S. 214). Fischböcks Gesichtszüge verdeutlichen, noch bevor es zum musikästhetischen Meinungsstreit mit Verdi kommt, in welche Tradition der junge Komponist einzuordnen ist. Er verkörpert, der kulturgeographischen Dialektik des gesamten Romangefüges entsprechend, die rationale und geistzentrierte Tonkunst deutscher Provenienz. Seine dominierende Stirn verweist auf eine asketische Gedankenkunst, die, wie die entstellte und von Verbitterung geprägte Mundpartie veranschaulicht, jeden sinnlichen und emotional ergreifenden Klanggenuß verschmäh.

Das Gesicht Fischböcks fungiert nicht nur als Chiffre einer musikästhetischen Tradition, sondern metaphorisiert auch den außergewöhnlichen Anspruch, den seine dodekaphonen Kompositionen erheben. Fischböck strebt in seinem künstlerischen Sendungsbewußtsein über die Grenzen des Hier und Jetzt hinaus. Er stellt sein kompositorisches Schaffen in einen heilsgeschichtlichen Horizont und läßt sich von der hybriden Hoffnung leiten, als neuer Messias die Musik aus ihrer kulturellen Agonie befreien zu können. Wie sehr sich das Bewußtsein dieser Mission seinen Gesichtszügen einprägt, veranschaulicht der Roman auf eindringliche Weise: »Aber über Stirn und Augen des jungen Deutschen lag noch etwas mehr als der Stolz eines (vielleicht törichten) Selbstbewußtseins. Ein Licht lag über ihnen, [...] ein wirkliches, sichtbares Licht, aus inneren, verzehrenden und irren Strahlen gesponnen« (We, S. 214). Immer wieder zeichnet Werfels Roman den jungen deutschen Komponisten mit christlichen Erlöserattributen aus, die indes mit rätselhaften Krankheitssymptomen und dämonischen Charaktereigenschaften verwoben werden. So scheint das geheimnisvolle Licht, das Fischböck umgibt, Ausfluß seines mysteriösen Fiebers zu sein, dessen Ursachen medizinisch nicht erklärbar sind. Ebenso bezeichnend scheint es, daß Verdi und Fischböck bei ihrer ersten Begegnung in einem venezianischen Garten zusammenkommen, der im Volksmund »Il Paradiso« genannt wird (We, S. 211). Bereits kurz zuvor ist Verdi von einem befreundeten Arzt auf Fischböck hingewiesen worden – mit dem aufschlußreichen Nachsatz: »Er ist übrigens Musiker. In dem soll sich der Teufel auskennen« (We, S. 189). Dämonische und pathologische Züge graben sich in Fischböcks mittelalterliches Heiligengesicht ein. Der selbsternannte Erlöser offenbart luziferische Persönlichkeitsanteile und verweist damit auf seinen berühmten literarischen Nachfolger Adrian Leverkühn.

Das dauerhafte Fieber chiffriert Fischböcks geistigen Erregungszustand. Es korreliert mit dem Radikalismus seiner ästhetischen Prinzipien und mit der obsessiven Fixierung auf die Begründung einer neuen Tonkunst. Das Verstiegene und Forcierte, das Übertriebene und Monomanische des Fischböckschen Unternehmens findet in den ununterbrochenen Fieberzuständen ein somatisches Äquivalent. Doktor Carvagno, der Fischböck behandelt, erklärt gegenüber Verdi, er habe keine organischen Ursachen für die andauernden Fieberzustände finden können und müsse daher von einer psychosomatischen Erkrankung ausgehen: »Vielleicht gibt es Erregungszustände des Körpers, die durch geistige Einflüsse hervorgerufen werden. Bei diesem Fischböck scheint es, als ob der ganze Lebensprozeß, ungeduldig geworden, in höherer Verbrennungstemperatur ablaufen würde« (We, S. 234). Die Fiebermetaphorik ist mit Fischböcks Persönlichkeit untrennbar verbunden und verweist auf das pathologisch Übersteigerte seines An-

spruchs, die Kunst von Grund auf zu erneuern. Aus der Perspektive des deutschen Komponisten erfahren die fortwährenden Fieberzustände erwartungsgemäß eine andere Deutung. Zunächst interpretiert Fischböck die erhöhte Körpertemperatur im Kontext seiner Überzeugung, einen messianischen Auftrag gegen alle Widerstände ausführen zu müssen. Der Erkrankung schreibt er eine metaphysische Dimension zu, zeugt sie seines Erachtens doch von dem verzweifelt Versuch eines bösen Geistes, die heilsgeschichtliche Sendung zu vereiteln. Die hohe Körpertemperatur erweist sich somit als Waffe eines feindlichen Prinzips, das sich demjenigen in den Weg stellt, »der die Wahrheit zu sagen hat« (We, S. 217). Je länger die Fieberzustände indes andauern, desto entschiedener rückt Fischböck von seinem anfänglichen Interpretationsmuster ab, um die Erkrankung als notwendige Folge eines geistigen Verbrennungsprozesses zu deuten, aus dem sein Ich gereinigt hervorgehen wird. Im Gespräch mit Verdi erörtert er wiederholt diese purgierende Funktion des Fiebers: »Nur das Blut rumort, das Blut rumort. Recht so! Es verbrennt, es vernichtet das Widerliche, Gemeine, Unkeusche, Tierische, den Rhythmus« (We, S. 405). Fischböck hofft, daß ihn das Fieber vom Einfluß aller überständigen Musiktraditionen befreien und zugleich in einen höheren schöpferischen Zustand versetzen werde. Damit antizipiert er ein weiteres Zentralmotiv des *Doktor Faustus* von Thomas Mann.<sup>9</sup>

Das ausgehende Mittelalter und die frühe Renaissance markieren für Fischböck die eigentliche Blütezeit der Musik. In dieser Epoche tritt die Vokalpolyphonie hervor, die der junge Deutsche aufgrund ihres komplexen Ordnungsgefüges als akustisches Äquivalent einer kosmischen Harmonie begreift. »Einst war die Musik rein«, konstatiert Fischböck im Gespräch mit Verdi. »Nebeneinander gingen die Stimmen, einsam und in sich selbst gekehrt wie die Sterne, die einer vom andern nichts wissen, jede eine klar-umfassende melodische Periode in der Ordnung« (We, S. 220).<sup>10</sup> Das

<sup>9</sup> Siehe hierzu auch Hauers handschriftlichen Brief an Alma Mahler-Werfel vom 17. Februar 1923: »Daher habe ich mich auch in meiner Kunst ins Unpersönliche [!] geflüchtet, ins ewige, unantastbare Melos, den animalischen Rhythmus [!] meiner Person und dieser Zeit soweit wie menschenmöglich ausgeschaltet«. Zit. n. Hendrikje Mautner, *Aus Kitsch wird Kunst*, Anm. 3, S. 179.

<sup>10</sup> Indem Fischböck die verschiedenen Stimmen eines polyphonen Satzes mit den Bewegungsbahnen von Sternen vergleicht, später auch das Grundprinzip seiner eigenen Musik mit der Ordnung des Kosmos analogisiert, verweist er auf Thomas Manns *Doktor Faustus*. Auch Leverkühn wird die Tonkunst der alten Niederländer sowie die von ihm selbst entwickelte Zwölftontechnik geradezu programmatisch auf das Ordnungsgefüge der Himmelskörper beziehen. Gegenüber Zeitblom wird er gar von einer die Reihentechnik auszeichnenden, »sternensystemhaften« Ordnung sprechen (Thomas Mann, *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, Bd. 6, *Doktor Faustus*, Frankfurt/M. 1990, S. 257). Interessanterweise stellt bereits Schönberg



Zeitalter der Vokalpolyphonie endet für Fischböck mit der Entdeckung des Individuums durch den Humanismus. Da die Musik nunmehr zum Ausdrucksmittel menschlicher Affekte degeneriert, verliert sie ihre göttliche Dignität. Polyphone Klangstrukturen treten zugunsten homophoner Melodieverläufe in den Hintergrund: »Die entgötterten Stimmen stoben auseinander. Statt in der unendlichen übermenschlichen Ordnung zu kreisen, verkamen sie in zwei mageren Systemen: Melodie und Baß« (We, S. 220). Bereits im Frühbarock wird die Tonkunst laut Fischböck an das Wechselspiel menschlicher Empfindungen gekettet und als Artikulationsmedium seelischer Befindlichkeiten mißbraucht. Aufgrund der zunehmend homophonen Ausrichtung mutiert die Musik zu einem seichten und dekadenten Klanggebräu. Der Verfallsprozeß beschleunigt sich während des 18. Jahrhunderts bis hin zu Beethoven und Wagner, die den Subjektivismus auf die Spitze treiben und uneingeschränkt triumphieren lassen. Die beiden einflußreichsten Komponisten des 19. Jahrhunderts werden von Fischböck als »Mörder der Musik« diffamiert, da ihre Werke nicht mehr als akustische Manifestationen einer kosmischen Ordnung, sondern nur noch als Resonanzräume affektiver Seelenregungen fungieren. Beethoven gewinnt in der Beschreibung Fischböcks geradezu mephistophelische Züge: »Er hat den Höllensturz der Musik vollendet, indem er sie, wie es so schön heißt, befreite. Ja, vom Sternengesetz hat er sie befreit und dafür an den menschlichen Zufall geschmiedet. An das Zwielflicht der aufgeblasenen Eitelkeit, des Zornes, der Brunst, des Selbstbetrugs hat er sie gebannt, an all das, was sich selbstbesessen ›Ich‹ und ›Seele‹ nennt« (We, S. 220f.). Für Fischböck geht die Subjektivierung und Psychologisierung der Musik mit einem radikalen Substanzverlust einher. Unter dem Druck einer zunehmenden Kommerzialisierung des kulturellen Lebens sinkt die Tonkunst schließlich sogar zur käuflichen Massenware ab. Ihre einzige Funktion besteht noch darin, einem amorphen Publikum vermeintlich authentische Lebensintensität aus zweiter Hand zu vermitteln: »Jetzt aber wird dem Pöbel in allen Konzertsälen der Welt billig Seele verkauft, die Seele des Herrn Liszt zum Beispiel« (We, S. 221).<sup>11</sup>

wiederholt eine Analogie zwischen der Dodekaphonie und der Ordnung des Kosmos her. Adorno bestätigt die Affinität der Zwölftontechnik zur Himmelskunde, kritisiert sie jedoch zugleich auch aufgrund des sich darin artikulierenden ›Zwangscharakters‹. In der *Philosophie der neuen Musik* erklärt er: »Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnt an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, daß viele ihrer Adepten dieser verfielen«. Schönberg empfand die Anspielung auf seine abergläubische Schwäche als schwere Kränkung. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Anm. 7, S. 67.

<sup>11</sup> Siehe hierzu auch Joseph Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig, Wien 1920, S. 40: »Es widerspricht dem Wesen des Musikalischen – was man im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weniger und weniger verstand – die Musik als bloßes Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu gebrauchen«.

Fischböck bezeichnet Johann Sebastian Bach als letzten großen Musiker, der in einer Phase des kulturellen Niedergangs noch einmal das Ideal einer polyphonen, geistzentrierten und gleichsam überindividuellen Tonkunst realisiert habe. Der Neutöner leugnet die vom Roman mehrfach exponierte Kontinuität einer deutschen Tonkunst von Bach über Beethoven bis hin zu Wagner. Für ihn sind Beethoven und Wagner nicht mehr Repräsentanten einer geistzentrierten, nordischen und auf polyphonen Gesetzmäßigkeiten beruhenden Tonkunst, sondern Söhne einer seit dem italienischen Barock dominierenden Ausdrucksmusik. Wie die Exponenten der italienischen Oper huldigen sie einer sinnlichen, im raffinierten Klangrausch schwelgenden und auf die Befriedigung triebhafter Genußsucht abzielenden Tonkunst. Fischböcks Reflexionen sind zwar originell, unter musikgeschichtlichen Gesichtspunkten allerdings überaus anfechtbar. So gilt insbesondere Beethoven der deutschen und italienischen Musikpublizistik des 19. Jahrhunderts als Vertreter einer »musica filosofica«, einer geistzentrierten und gedankenschweren Tonkunst, die im Gegensatz etwa zu Rossinis Sensualismus keine Konzessionen an das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums mache.<sup>12</sup> Während Verdi die von Fischböck gegenüber Beethoven erhobenen Vorwürfe weitgehend ignoriert, formuliert er im Fall Wagners mehrere Einwände, die allerdings nicht seiner eigenen, sondern lediglich der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominierenden Meinung Ausdruck verleihen: »Ich habe immer gehört, Richard Wagner sei der Retter der Musik, ihr gewaltiger Erneuerer, der sie [...] zu ihren polyphonen Quellen zurückführt« (We, S. 222). Dieser kritische Einwurf läßt Fischböck zusammenschrecken. Ausgerechnet Wagner, dessen Œuvre er mit aller Entschiedenheit bekämpft, wird von Verdi als Retter der Tonkunst aus dem Geist der Vokalpolyphonie bezeichnet. »Ich bitte, sprechen wir nicht von Wagner. Schon der bloße Name ist mir unerträglich. Ich hasse ihn wie nichts auf der Welt«. Wo Verdi Wagners Opern polyphone Kompositionsstrukturen unterstellt, sieht Fischböck nur »effektvoll aufgeplusterte Mittelstimmen«, die den Zuhörer blenden, narkotisieren und zuletzt in einem formlosen Klangrausch untergehen lassen (We, S. 222). Fischböcks Reaktionen auf Verdis Einwände verdeutlichen, daß seine musikgeschichtlichen Reflexionen äußerst interessegeleitet sind. Mit ihren extremen Verzerrun-

<sup>12</sup> Siehe hierzu die vorzügliche Studie von Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel, Basel 1987 (hier vor allem das Eingangskapitel, S. 9-35: Beethoven vs. Rossini – eine paradigmatische Konstellation der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts).

gen in der Schilderung des musikhistorischen Verlaufs seit 1600 dienen sie allein der Legitimation seiner ästhetischen Theorie sowie der Rechtfertigung seiner künstlerischen Praxis. Fischböck erklärt die Musikgeschichte der Neuzeit zum irreversiblen Zerfallsprozeß, um so seine vermeintliche Neubegründung der Tonkunst als ein menscheitsgeschichtliches Anliegen auszuweisen. »Ich bringe das, was kommen muß«, erklärt er in messianischer Selbststilisierung seinem Gesprächspartner Verdi (We, S. 223).<sup>13</sup>

Das wachsende Interesse an Fischböck und seiner Familie führt Verdi in dessen bescheidene venezianische Wohnung. Hier sollen einige der dodekaphonen Kompositionen erklingen, die für den jungen Deutschen eine neue musikgeschichtliche Ära einläuten. Bevor sich Fischböck jedoch ans Klavier setzt, formuliert er Verdi gegenüber sein musikalisches Glaubensbekenntnis. Auf die Frage, ob er denn für seine Kompositionen noch keinen Verleger gefunden habe, erklärt er: »Ich schreibe nicht für die Zeit«. Als Verdi daraufhin wissen will, ob sein Werk denn ganz allein für die Nachwelt konzipiert sei, erhält er zur Antwort: »Das ist mir nicht weniger gleichgültig. Ich erfülle einfach in meinen Kompositionen das Wesen der Musik, wie ein Baum das Wesen der Natur. Mir wachsen ja auch die Haare und Nägel ohne Zweck und Publikum. Gerade so wächst mir meine Musik. Was die Welt damit anfängt oder nicht, geht mich nichts an« (We, S. 241). Fischböck vertritt im Gespräch mit Verdi einen produktionsästhetischen Radikalismus, der seinem anfänglichen Bekehrungseifer zumindest im Wege steht, sofern er ihn nicht gar unterläuft. Wie soll, möchte man fragen, die Menschheit aus ihrer kulturellen Agonie befreit werden, wenn Fischböck weder das Publikum seiner eigenen Zeit noch das der Zukunft für sich zu gewinnen versucht? Der junge Deutsche ignoriert diesen impliziten Widerspruch seiner ästhetischen Grundsätze und treibt die Kritik gegenüber jedem künstlerischen Wirkungsanspruch immer weiter, bis er zuletzt den Rezipientenbezug der Musik prinzipiell in Frage stellt (We, S. 241f.) Fischböcks Kunstauffassung stößt bei Verdi auf völliges Unverständnis, legitimiert sich doch für ihn, den volksverbundenen Opernkomponisten, die Musik allein über ihre Wirkung; wo diese ausbleibt, verliert

<sup>13</sup> Die Auseinandersetzung zwischen dem jungen Deutschen und dem italienischen Maestro antizipiert in überaus aufschlußreicher Weise eine Diskussion, die der Klaviervirtuose Wendell Kretzschmar einige Jahre später mit seinem Schüler Adrian Leverkühn in Manns *Doktor Faustus* führen wird. Hier geht es ebenfalls um die Frage, ob die Symphonik des 19. Jahrhunderts und mit ihr Wagners Musikdramen polyphone Strukturen gezielt vortäuschen, um die als defizitär betrachtete Reduktion auf das homophone Prinzip zu kaschieren. »Es sieht nach schlechtem Gewissen aus«, konstatiert Adrian Leverkühn, »nach dem schlechten Gewissen der homophonen Musik vor der Polyphonie«. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Anm. 10, S. 105.

die Tonkunst ihre Existenzberechtigung. »Musik ist keine Philosophie, keine Darstellung ewiger Wahrheiten«, erklärt Verdi mit Nachdruck. »Ebenso wenig wie die Politik ohne Massen, ist die Musik ohne Publikum denkbar« (We, S. 241).<sup>14</sup>

Fischböcks produktionsästhetische Kunstauffassung verrät mit ihrer unverhohlenen Geringschätzung des Publikums eindeutig romantische Einflüsse. Sie konstituiert einen der empirischen Lebensrealität entgegengesetzten Daseinsbereich und ignoriert jeden expliziten Adressatenbezug. Daß Fischböcks Musikästhetik an Ideologeme der romantischen Kunstphilosophie anknüpft, verdeutlicht der Roman nicht nur anhand der programmatischen Aussagen des jungen Deutschen, sondern auch mit Hilfe eines auf den ersten Blick unscheinbaren Requisites, das Verdi in einem Winkel von Fischböcks bescheidener Unterkunft entdeckt. Es handelt sich um ein altes Sternenfernrohr, das der junge Deutsche einer Auskunft des Erzählers zufolge immer mit sich führt (We, S. 236). Das Sternenfernrohr allegorisiert Fischböcks Ideal einer am Ordnungsgefüge des Kosmos ausgerichteten Tonkunst, es ist jedoch zugleich auch ein Sinnbild für seinen Rückzug aus der Gesellschaft und seine Flucht in eine exklusive Kunstwelt, die sich über alle Niederungen der sozialen Wirklichkeit erhebt. Fischböcks Musik speist sich nicht aus wirklichkeitsgesättigten Lebenserfahrungen. Während Verdi seine Kompositionen aus dem melancholischen Ruf eines Barkenführers, dem Schluchzen eines weinenden Kindes oder dem schmerzverzerrten Schrei einer gebärenden Frau erwachsen läßt, gewinnt Fischböck seine Schaffensimpulse aus dem Blick in die unendliche Tiefe des Kosmos. Seine Musik erweist sich in der Tradition der Romantik als eine die Welt überspringende und in der Transzendenz beheimatete Tonkunst. Fischböck beobachtet im Gegensatz zu Verdi nicht die Ereignisse des gewöhnlichen Lebens, sondern die immergleichen Bewegungsbahnen der Himmelskörper. Er entpuppt sich als Anhänger der romantischen Musikästhetik, was der Roman auch symbolisch vergegenwärtigt, indem er das alte Sternenfernrohr, das Fischböck immer mit sich führt, als »Erbstück« ausweist (We, S. 236). Obwohl der junge Deutsche an die Vokalpolyphonie

<sup>14</sup> Leverkühn wird in dieser Frage Fischböcks Position vertreten und dem Publikum ähnlich indifferent gegenüberstehen. Als repräsentativ für seine Gleichgültigkeit läßt sich die gegenüber Zeitblom ausgesprochene Weigerung ansehen, der ersten Opernkomposition ein deutschsprachiges Libretto zugrunde zu legen: »Den Haupteinwand, daß er sich durch einen fremdsprachigen Text jede Aussicht auf Verwirklichung des Werkes durch die deutsche Opernbühne verbauen werde, ließ er nicht gelten, weil er es überhaupt ablehnte, sich ein zeitgenössisches Publikum für seine exklusiven, abseitig-scurrilen Träume vorzustellen.« Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Anm. 10, S. 219.

des Spätmittelalters anzuknüpfen glaubt, liegen seine musikästhetischen Bezugspunkte in einer sehr viel jüngeren Epoche, in der Romantik nämlich, die ihrerseits schon die Kultur des ausgehenden Mittelalters verklärte.<sup>15</sup>

Fischböck komponiert ausschließlich für temperierte Instrumente wie das Klavier oder die Orgel. Damit erweist er sich in der Perspektive des Romans einmal mehr als Repräsentant einer spezifisch deutschen Musiktradition. Bereits im Eingangskapitel erklärt Verdi dem Wagnerianer Italo: »Die deutsche Musik beruht auf dem sogenannten temperierten Instrument, wie es das Klavier und die Orgel ist, auf der abstrakten, fast nur gedachten Note« (We, S. 44). Obwohl Fischböck die Musik aus dem Geist der Vokalpolyphonie erneuern will, komponiert er nicht für Gesangsstimmen, da diese seines Erachtens durch die Oper des 19. Jahrhunderts auf lange Zeit verdorben sind. Die künstlerischen Ambitionen des jungen Deutschen beruhen auf der Überzeugung, daß vor allem in den temperierten Instrumenten »die Töne nicht bloß ein sinnliches, sondern auch ein geistiges, höheres Leben führen« (We, S. 242).<sup>16</sup> Um Verdi von dieser Auffassung zu überzeugen, legt er ihm einige seiner dodekaphonen Kompositionen vor, die weder Titel noch Satzbezeichnungen tragen und lediglich mit Metro- nomangaben versehen sind. Verdi mustert die aufgeschlagenen Manuskripte und bittet um eine Kostprobe, da er sich von der überaus akribischen Handschrift nicht beeindrucken lassen will und den Verdacht hegt, daß die Manuskripte in erster Linie als graphische Kunstwerke imponieren sollen. Was der Schöpfer der *Traviata* und des *Rigoletto* daraufhin zu hören bekommt, verletzt sein musikalisches Hörvermögen in einem solchen

<sup>15</sup> Die Literarisierung der romantischen Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert analysiert die aspektreiche Studie von Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995.

<sup>16</sup> Die Wertschätzung des Klaviers aufgrund seiner besonderen Affinität zum Geistigen teilt Fischböck mit Leverkühns Lehrer Kretzschmar, der im Rahmen seiner Abendvorträge das Klavier wiederholt als »unsinnliches« Instrument exponiert und angesichts dieser Eigenschaft über alle anderen Klangquellen erhebt, einschließlich der menschlichen Stimme, die von Leverkühn unter dem anhaltenden Eindruck der Abendvorträge als das »stallwärmste Klangmaterial« bezeichnet wird (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Anm. 10, S. 95). Kretzschmar erklärt, es gebe ein »musikalisches Verwirklichungsmittel, durch das die Musik zwar hörbar, aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemäß Weise hörbar werde, und das sei das Klavier« (ebd., S. 85f.). Das Piano genießt in Kretzschmars Kaisersascherner Vorträgen das gleiche Ansehen wie in Fischböcks musikästhetischen Reflexionen. Es figuriert hier wie dort nicht nur als geistiges, sondern auch als spezifisch deutsches Instrument. In seiner Opposition zur menschlichen Stimme vergegenwärtigt es zudem den Gegensatz zwischen nordisch-abstrakter und mediterran-sinnlicher Kunst. Die immer wieder beschworene Kulturdialektik erstreckt sich bei Werfel und Mann also bis auf die Präferenz bestimmter Instrumente.

Ausmaß, daß er Fischböck kurzerhand zum Verrückten erklärt: »Beim zweiten Takt hielt der Maestro den jungen Menschen für einen Wahnsinnigen, beim zehnten für einen Schwindler, beim dreißigsten war er davon überzeugt, daß die schwere unaufgeklärte Fieberkrankheit Fischböcks all seine Urteilskraft zerstört habe und mithin auch an diesem Uding schuld sei« (We, S. 243). Die an Hauers Zwölftontechnik gemahnenden Kompositionen befremden Verdi zutiefst. Da sie alle tonalen Ordnungen aufgeben und sämtliche Gesetze der traditionellen Harmonielehre suspendieren, kann er einen wie auch immer gearteten musikalischen Zusammenhang nicht mehr erkennen. Fischböcks Klavierspiel empfindet er als akustisches Chaos: »Die Stimmen des Stücks gingen nebeneinander her, als hätte jede einen anderen Komponisten. Immer wieder stießen sie wie durch einen Unglücksfall zusammen und dann entstanden Akkorde, daß die Ohren gellten« (We, S. 243). Verdi ist hilflos angesichts einer ihm völlig unbekanntensprache, deren irritierende Fremdheit er mit Hilfe anthropomorphisierender Umschreibungsstrategien abzubauen versucht: So charakterisiert er die Akkorde als Zusammenklänge mit »verbundenen Augen«, während das Stimmengefüge seines Erachtens eine »beleidigende« Klangwirkung entfaltet, aus der sich gelegentlich ein »menschlicher Schmerzenslaut« losringt (We, S. 243). Sobald Fischböcks Tonkunst für Augenblicke einen mimetischen Duktus anzunehmen scheint, wächst auch Verdis Verständnis. Doch die vermeintlichen Nachbildungen menschlicher Klagerufe, die dem Opernkomponisten das Zuhören erleichtern, bleiben punktuell. Möglicherweise existieren sie sogar nur als Phantasmata in seinem subjektiven Wahrnehmungshorizont.

Verdi weiß zwar mit Fischböcks Musikstück nichts anzufangen, artikuliert aus Höflichkeit jedoch die Hoffnung, daß sich dessen neue Tonsprache kommenden Generationen besser erschließen werde als ihm. Fischböck will sich indes nicht auf künftige Generationen vertrösten lassen. Er, der noch kurz zuvor behauptete, auf jede Zustimmung von seiten des Publikums verzichten zu können, bittet Verdi nunmehr inständig, die aufgeschlagenen Manuskripte genau zu mustern: »Sehen Sie sich nur meine Musik an«, ruft er. »Ihre Augen müssen Ihnen sagen, sie ist gut« (We, S. 244). Verdi weicht den zudringlichen Äußerungen seines Gastgebers aus und entlarvt dessen Kompositionen als primär visuelle Kunstwerke: »Die Bewegung Ihrer Noten ist prächtig *anzuschauen*. Wenn es *darauf* ankäme, könnte ich ohne Vorbehalt Ihr Anhänger sein« (We, S. 244). Die Kompositionen Fischböcks geben sich als Kunstwerke zu erkennen, die nicht gehört, sondern angeschaut und gelesen werden sollen. Mit diesem eigenwilligen Medienwechsel stellen sie freilich die Definition des musikalischen Kunstwerks in Frage. Werfels Roman umkreist das Phänomen einer intermedial

verschobenen Tonkunst nicht nur anhand von Fischböcks Klavierstück, sondern auch am Beispiel von Verdis Oper *König Lear*, die während der schöpferischen Krisenjahre trotz ausbleibender Inspiration entsteht und kurz vor Wagners Tod vom Maestro eigenhändig verbrannt wird. Selbst Verdi, der sich im Gespräch mit Fischböck gegen die Strömungen einer nur noch visuell rezipierbaren Tonkunst ausspricht, erliegt während seiner Krisenzeit vorübergehend dieser modernistischen Tendenz. Die Optik der geschriebenen Note triumphiert über das Hörerlebnis: »Das Bild der Partiturseite und nicht mehr die reine Klangvorstellung begann für ihn eine Rolle zu spielen« (We, S. 350). Die strikte Orientierung am visuellen Eindruck des Notenbildes läßt sich als Symptom einer kulturellen Krise und als Resultat einer geistigen »Vergiftung« diagnostizieren, die dem Erzähler zufolge »in Spätzeiten der Kunst stets die Unmittelbarkeit des Künstlers lähmt« (We, S. 350).

Die in der Diskussion zwischen Verdi und Fischböck aufgeworfene Frage, ob Musik erst dort ihre volle Realität gewinne, wo sie erklinge, wird auch von Thomas Mann im *Doktor Faustus* aufgegriffen. Hier ist es zunächst Wendell Kretzschmar, der sich in einem seiner musikwissenschaftlichen Abendvorträge dem Themenbereich »Die Musik und das Auge« zuwendet. Kretzschmar versucht seinen Zuhörern den paradoxen Sachverhalt zu vermitteln, daß sich Musik mitunter nur an den Gesichtssinn wende und dem Auge Offenbarungen zuteil werden lasse, die akustisch nicht wahrzunehmen sind. Anhand der spätmittelalterlichen Vokalpolyphonie, auf die sich bezeichnenderweise auch schon der Neutöner Fischböck bezieht, erhärtet Kretzschmar seine These. »Wenn etwa die niederländischen Meister des polyphonen Stils bei ihren unendlichen Kunststücken der Stimmverschränkung die kontrapunktische Beziehung so gestaltet hätten, daß eine Stimme der anderen gleich gewesen sei, wenn man sie von rückwärts gelesen habe, so habe das mit dem sinnlichen Klange nicht viel zu tun gehabt«. <sup>17</sup> Was Kretzschmar über die Musik in ihrer Eigenschaft als visuelle Kunst ausführt, gewinnt für die musikologische Dimension des *Doktor Faustus* eine besondere Relevanz, als Leverkühn im Gespräch mit Serenus Zeitblom die Grundprinzipien der Dodekaphonie entwickelt. Leverkühns Zwölftontechnik beruht auf einem hochartifizialen Kompositionsverfahren, dessen konkrete Resultate nicht mehr auditiv erfaßt, sondern nur noch visuell erschlossen werden können. Wenn der Fagottist Griepenkerl Leverkühns erste Oper zu beurteilen versucht und nach einem intensiven Studium der Partitur erklärt, in manchen Passagen komme es zu einem »musikalisch kaum noch wirksamen Töne-Mosaik, das eher zum

<sup>17</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Anm. 10, S. 84.

Lesen als zum Hören bestimmt scheine«, so repetiert er exakt jenen Vorwurf, den bereits Verdi gegenüber Fischböcks Kompositionen vorgebracht hat. Leverkühn beharrt indes wie schon sein Vorgänger auf den Prämissen der neuen Kompositionskunst. Seiner Meinung nach genügt es, »wenn etwas *einmal* gehört worden ist, nämlich, als der Komponist es erdachte«. <sup>18</sup> Diese Replik auf Griepenkerls Einwand läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß für Leverkühn in der Auseinandersetzung mit Musik das auditive Moment seine Vorrangstellung verloren hat. Fischböck, Leverkühns Vorläufer, formuliert diesen Sachverhalt in einer etwas anderen Wendung. Er konfrontiert seinen Gesprächspartner Verdi mit der rhetorischen Frage: »Müssen Ohren sein, damit Musik ist?« (We, S. 242).

Wie sich bereits gezeigt hat, wird Fischböcks Kunstauffassung von zahlreichen Inkohärenzen und Widersprüchen durchzogen: Einerseits will der junge Deutsche mit seinen Kompositionen einen Weg aus der kulturellen Agonie des späten 19. Jahrhunderts weisen, andererseits verachtet er das Publikum und spricht seiner Musik jeden Adressatenbezug ab. Zudem erklärt Fischböck nachdrücklich, an die verschüttete Tradition der mittelalterlichen Vokalpolyphonie anknüpfen zu wollen, tatsächlich aber erweist er sich als Anhänger einer romantischen Musikästhetik, deren kunstideologische Programmatik er unkritisch übernimmt. Die Widersprüche reichen freilich noch weiter: Wie die urdeutsche Einrichtung seiner Wohnung inmitten der verwinkelten Lagunenstadt offenbart, bleibt Fischböck der Kultur seines Herkunftslandes verpflichtet. Er kann die mentalen Prägungen seiner deutschen Heimat nicht abschütteln, umso weniger, als das venezianische Exil die anfangs ersehnte Distanz gar nicht herzustellen vermag: Venedig entpuppt sich als Metropole der *Décadence*, in der Wagner während der Wintermonate 1858/59 den zweiten Akt des *Tristan* komponiert hat. Fischböck muß sich eingestehen, daß die Lagunenstadt weder kulturgeographisch noch musikgeschichtlich als Rückzugsort fungieren kann. Gegenüber Verdi erklärt er dennoch: »Ich mag nirgendwo anders leben als hier! Ich fühle mich hier sehr wohl«. Die Gründe für dieses Wohlbefinden befremden freilich, stehen sie doch in scharfem Widerspruch zu der anfänglichen Motivation für das freiwillige Exil: »Man läuft stundenlang durch die Gassen, man schaut betäubt in den großen Kanal oder auf die Lagune. Immer wiegt den Menschen, auch wenn er auf dem Festland steht, der Wassertakt. Nicht die klare Musik der Sterne, aber die chaotische des Wassers herrscht hier. Darum, weil ich sie immer vor mir habe, kann ich sie leicht überwinden« (We, S. 236f.). Die Lagunenstadt erweist sich nicht länger als sicheres Refugium, sondern als Ort der größten Anfechtung: Vene-

<sup>18</sup> Ebd., S. 349.



dig ist die Stadt des Nebels, der alle Formen auflöst, die Stadt des Wassers, unter dessen Oberfläche unerforschte Abgründe lauern, und nicht zuletzt auch die Stadt des deutschen Bühnendramatikers Richard Wagner. Gerade in der unmittelbaren Konfrontation mit dieser übermächtigen Epochen-gestalt glaubt Fischböck seiner messianischen Sendung gerecht zu werden. Für Verdi zeigt sich indessen immer deutlicher: Trotz seines verzweifelten Widerstandes und bei aller Umsturzrhetorik vermag sich Fischböck von Wagners künstlerischem Einfluß nicht zu emanzipieren. Es ist daher bezeichnend, wenn Verdi bei seinem Besuch in der Wohnung des deutschen Avantgardisten plötzlich den jungen Wagner vor sich zu sehen glaubt. »Es herrschte in der Stube ein fremdartiger und reiner Geist, der ihn ergriff, der ihn einen verwirrten Augenblick lang über Jahrzehnte weg den Gedanken fassen ließ, er besuche den jungen Wagner in Paris« (We, S. 235).

Fischböck vertritt in Werfels Roman die Position all jener Komponisten, die sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vom Einfluß Wagners zu lösen versuchen und eine gegen dessen Kunstauffassung gerichtete Musikästhetik etablieren wollen. Ihr Streben nach Eigenständigkeit ist jedoch zum Scheitern verurteilt. Auch wenn Fischböck eine vermeintlich innovative Musiksprache entwickelt, auch wenn er sein Künstlertum auf ein völlig neues Fundament zu stellen glaubt, erweist er sich in der Perspektive des Romans doch als Vertreter einer deutschen Musiktradition, die im späten 19. Jahrhundert vor allem durch Richard Wagner verkörpert wird. Fischböcks ästhetische Maximen enthüllen sich als Steigerung und Radikalisierung dessen, was Werfel in seinen einschlägigen Essays und im Verdi-Roman dem Begründer des deutschen Musikdramas zugeschrieben hat: Das Ideal einer rationalen und mathematisch ausgeklügelten Kompositionstechnik, die Fischböck für seine dodekaphonen Werke in Anspruch nimmt, attestiert der Roman bereits den Opern Wagners. Das gleiche gilt für den Primat des Instruments gegenüber der menschlichen Stimme, zeichnen sich doch schon Wagners Bühnenwerke in den Augen des Erzählers durch eine Dominanz instrumentaler Gestaltungsprinzipien aus, während die in der italienischen Oper favorisierte Vokalität in den Hintergrund tritt. Die Entschlossenheit, mit der sich Fischböck über musikalische Traditionen erhebt, wird ebenfalls von Wagner vorweggenommen, der einer Äußerung des Erzählers zufolge »keine Grenzen anerkannt« habe, so daß sein Werk gleichsam einem überweltlichen »Ätherraum« entstamme (We, S. 92). Wagner hat ebenso wie Fischböck »niemals den wirklichen Kampf um die Menschenwelt« aufgenommen, er ist wie dieser der Anstrengung ausgewichen, »für ein reales Volk« zu komponieren (We, S. 92). Anders als der junge Deutsche hat Wagner jedoch nur während des Schaffensaktes den Adressatenbezug seiner Kunst vernachlässigt und immerhin nachträg-

lich für die Rezeption seiner Musik geworben. Fischböck hingegen lehnt jede Wirkungsabsicht ab und komponiert allein für die Schublade. In seltsamem Widerspruch zu seiner Verachtung des Publikums verrät der Neutöner gleichwohl ein hybrides Sendungsbewußtsein, das freilich ebenfalls schon zu Wagners hervorstechendsten Charaktereigenschaften gehört. Die messianische Erlöserattitüde und den Habitus des Auserwählten hat er wie kein anderer seiner Zeitgenossen kultiviert, so daß der junge Deutsche in einer Mischung aus Neid und Verachtung erklären kann: »Dieser Erzgötze des Ichs! Sagt der Baalsdienst, der mit ihm getrieben wird, nicht alles?« (We, S. 222).<sup>19</sup>

Wenn Fischböck glaubt, mit seinen dodekaphonen Kompositionen die Musikkultur des 19. Jahrhunderts zu überwinden, so erliegt er auch in dieser Hinsicht einem Irrtum, denn gerade Wagner hat mit seiner sukzessiven Auflösung der traditionellen Harmonik den Weg in die Atonalität geebnet und so den Übergang zur Zwölftontechnik ermöglicht. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert kann sich kein Komponist dem übermächtigen Einfluß des deutschen Bühnendramatikers entziehen, was Werfel in seinem Essay *Ein Bildnis Giuseppe Verdis* zu folgender Epochendiagnose veranlaßt: »Wagner war mehr als ein genialer Theaterdichter und dramatischer Komponist. Er war der Schöpfer einer neuen musikalischen Sprache. Man mag diese Sprache lieben oder hassen, gleichviel, alle Zeitgenossen sind ihr erlegen und alle Nachfahren bis auf den heutigen Tag. Alle Komponisten nach 1870 sprachen und sprechen die Sprache Wagners mit Varianten, die in hundert Jahren verwischt sein werden. Selbst die Kakophonien und rhythmischen Krämpfe der modernsten Musik entstammen dem Bedürfnis, die Wagnersprache durch künstliches Fieber aus dem Blute zu scheiden.«<sup>20</sup> Werfels Epochendiagnose liest sich wie ein abstraktes Resümee des Fischböckschen Künstlerschicksals, denn auch der junge Deutsche haßt die Tonkunst seines übermächtigen Antipoden, ohne sich von ihrem Einfluß gänzlich lösen zu können. Die fieberkranken Kakophonien seiner Klavierstücke eröffnen keinen Ausweg. Die Dodekaphonie des frühen 20. Jahrhunderts erscheint in Werfels Diagnose nicht als Überwindung des Wagnerschen Kom-

<sup>19</sup> Fischböcks Kritik am Personenkult, der um Wagner getrieben wird, zeigt sich weitgehend von Friedrich Nietzsches 1888 verfaßter Polemik *Der Fall Wagner* inspiriert. Dort heißt es im fünften Kapitel über den Begründer des Musikdramas: »Seine Verführungskraft steigt in's Ungeheure, es qualmt um ihn von Weihrauch, das Missverständnis über ihn heisst sich ›Evangelium‹«. Im zehnten Kapitel erklärt Nietzsche in satirischer Absicht, die Quintessenz aus Wagners musiktheoretischen Schriften lasse sich in drei Sätzen zusammenfassen, wobei der letzte Satz zu lauten habe: »Wagner ist göttlich«. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 6, 2. Aufl., München 2002, S. 21 u. S. 35.

<sup>20</sup> Franz Werfel, *Zwischen oben und unten*. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge, aus dem Nachlaß hrsg. v. Adolf D. Klarmann, München, Wien 1975, S. 394.

positionsstils, sondern als dessen Radikalisierung. Die Repräsentanten der Zwölftontechnik entpuppen sich somit als Parteigänger der Spätromantik.

Werfel parallelisiert die Veränderungen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts mit Entwicklungen in anderen Kunstgattungen, ohne dabei freilich die wechselseitigen Bezüge explizit herauszustellen. In seiner Deutung verraten die architektonischen Innovationen der Neuen Sachlichkeit eine unverkennbare Affinität zur Dodekaphonie, lassen sie sich doch ebenso wenig wie die Zwölftontechnik als Folge eines ästhetischen Richtungswechsels, sondern lediglich als Radikalisierung der neoromantischen Baukunst begreifen. Die Wirklichkeitsferne, die Werfel zufolge das primäre Kennzeichen der Romantik ist, bestimmt auch die künstlerischen Erzeugnisse der Avantgarde. So heißt es in dem 1931 verfaßten Essay *Realismus und Innerlichkeit*: »Die gestrige Mode, ›neue Sachlichkeit‹ genannt, ist im Grunde ›die alte Unwirklichkeit‹, nur verlogen. Sie ist gewendete Romantik, die an Stelle mondbeglänzter Ruinen mit Chicagos Wolkenkratzen operiert.«<sup>21</sup> Die imposanten Hochhäuser der amerikanischen Metropolen setzen sich ebenso über die vertraute Lebenswirklichkeit der Menschen hinweg wie die dodekaphonen Kompositionen des deutschen Neutöners Fischböck. Indem sie immer weiter in den Himmel wachsen und jedes humane Maß verletzen, korrespondieren sie mit den musikalischen Kakophonien, die nicht an der Gefühlswelt empfindungsfähiger Individuen, sondern an den immergleichen Kreisbahnen unbewohnter Planeten ausgerichtet sind; die Tiefe des Weltalls avanciert zum Nährboden des musikalischen Schaffens und liquidiert die soziale Realität als Quelle der Inspiration. So avantgardistisch sich indes die amerikanischen Ingenieure und die deutschen Tonkünstler vom Schlage Mathias Fischböcks auch gebärden, in den Augen Werfels erweisen sie sich als verlogene Romantiker, die die Lebenswirklichkeit der Menschen überspringen und das eigene Werk in einem der Welt entrückten »Ätherraum« entstehen lassen. Romantik, Neue Sachlichkeit und Zwölftontechnik bilden für Werfel unterschiedliche Ausprägungen einer gemeinsamen geistigen Grundhaltung. Daher kann es auch nicht verwundern, wenn inmitten des Verdi-Romans der Erzähler plötzlich zu einer zivilisationskritischen Scheltrede ansetzt, die auf den ersten Blick mit der musikgeschichtlichen Entwicklung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gar nichts zu tun hat. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich allerdings, daß der zivilisationskritische Einschub exakt gegen jene geistige Haltung opponiert, aus der auch Kompositionen wie diejenigen Fischböcks hervorgehen. Der Erzähler attackiert den Geist der Moderne, der »der Erde das harte Zeichen seiner Satansmoral« aufge-

<sup>21</sup> Ebd., S. 36.

drückt habe – »die eckige Form, den Kubus, die Barschheit, die Maschine, die abgehackte Grimasse, die innere Nebel-Verschwommenheit, die Kaserne in tausend Formen, den leidenschaftslosen Mord, die Leistung aus Lebensleere, das Laster aus Unsinnlichkeit, den alkoholischen und geistigen Fusel, die amerikanische Hatz der sinnlos Einsamen, die hoffnungslose Trauer derer, die auf dem Eise Korn bauen müssen und keine Stimme zum Singen haben« (We, S. 198). Wie Hölderlins Hyperion seinerzeit mit der Scheltrede auf die Deutschen die vereinseitigenden Tendenzen der Moderne kritisierte, so attackiert der Erzähler des Verdi-Romans in einer rhetorisch nochmals zugespitzten Zivilisationskritik den zersetzenden Geist des technischen Zeitalters. Dieser läßt sich als Geist einer verlogenen Romantik entlarven, die in Fischböcks dodekaphonen Kompositionen ebenso aufscheint wie in den Wolkenkratzern Chicagos.

Bei seinem zweiten Besuch im Haus des jungen Deutschen bietet sich Verdi ein bedrückendes Bild. Fischböcks Fieber steigt ständig weiter an und verursacht körperliche Beschwerden, die eine Einweisung ins städtische Krankenhaus unausweichlich machen. Fischböcks Kritik an der angeblich morbiden Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts radikalisiert sich analog zum steigenden Fieber und kulminiert zuletzt in einer wütenden Anklage, die Verdi als Vertreter der italienischen Operntradition zutiefst verletzt (We, S. 348f.) Mit zunehmender Krankheit treten die zahlreichen Romantizismen in Fischböcks Kunstauffassung immer deutlicher zutage: Den im Wahnsinn versunkenen Lyriker Friedrich Hölderlin verklärt der junge Deutsche zu einer Lichtgestalt, deren geistige Umnachtung als Schutz vor den korrumpierenden Lebensbedingungen der Alltagswelt sowie als Rückzug in ein Refugium geistiger Klarheit gedeutet wird. »Wir haben vor vielen Jahrzehnten in Deutschland einen großen Dichter gehabt, der vierzig Jahre lang im Wahnsinn gelebt hat. Aber es war ja kein Wahnsinn, sondern nur die Erscheinungsform seiner eigenen Reinheit inmitten des modernen Tumults« (We, S. 346). Fischböck reagiert immer empfindlicher auf die profanen Ereignisse seiner sozialen Umwelt. Bereits die Überquerung einer Straße wird für ihn zur quälenden Pein: »Alles, was man sieht, verletzt« (We, S. 346). In seiner Verachtung für die gewöhnlichen Erscheinungen der Alltagsphäre verrät Fischböck eine unverkennbare Affinität zu seinem Vorläufer Joseph Berglinger, der bereits um 1800 die Konfrontation mit der profanen Lebenswelt als Bedrohung seines psychischen Gleichgewichts erlebt. Allein die realitätsferne und in sich abgeschlossene Kunstsphäre vermag als Lebensraum zu fungieren.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Von Berglinger berichtet der fiktive Biograph: »Wenn er dann etwa ein paar Leute auf dem Spatziergange zusammenstehn und lachen, oder sich Neuigkeiten erzählen sah, so machte das einen ganz eignen widrigen Eindruck auf ihn. Er dachte: du mußt Zeitlebens, ohne

Während sich die Fieberkrankheit kontinuierlich verschärft, wächst auch Fischböcks Zuversicht, den ersehnten musikhistorischen Zeitenwechsel in einer nicht mehr allzu fernen Zukunft zu erleben. Der Bekehrungseifer gegenüber Verdi nimmt immer skurrilere Züge an und steigert sich bis zur pathologischen Obsession. »In Ihnen ist«, beschwört Fischböck seinen Gast, »der Sinn für wahre Musik. Nur kann man die echte Melodie noch nicht hören. Aber je mehr dieses süchtige, eitle Zeitgenossen-Ich von mir abfällt, um so mehr höre ich sie, fühle sie klar in mir fließen. Nein, nein! Nicht diese Tänzchenperioden, Juchzer und Schwulstigkeiten, die man jetzt Melodie nennt, nein, das reine Gesetz höre ich« (We, S. 345). Fischböck jagt in seiner Fieberhitze von einer anmaßenden Äußerung zur nächsten, woraufhin Verdi zur Verwunderung selbst des Erzählers plötzlich ein Gelächter anstimmt, das auf alle Umstehenden überspringt und sogar Fischböck für einen Augenblick besänftigt. Der Menschenkenner und alterskluge Operndichter löst die angestaute Spannung mit einem herzlichen Lachen, dessen untergründiger Skeptizismus auf die Schlußpartie des *Falstaff* vorausweist: »Tutto nel mondo è burla«. Als Verdi seinen deutschen Kollegen ein letztes Mal am Krankenlager im Ospedale civile besucht, ist er bereits darüber informiert, daß Fischböck nur noch wenige Tage leben wird. Eine seltene Form der Schwindsucht hat seine physische Konstitution vollständig untergraben. Da Fischböck um den Ernst der Lage nicht weiß, mithin glaubt, daß er aus dem Fiebertaumel gestärkt hervorgehen werde, entschließt sich Verdi zu einer Lüge, die einerseits Fischböcks letzte Stunden aufheitern soll und andererseits die Möglichkeit eröffnet, der finanziell vor dem Ruin stehenden Familie unter die Arme zu greifen. Verdi erklärt gegenüber dem jungen Deutschen, er habe einen einflußreichen Verleger für dessen Kompositionen gefunden und bringe nunmehr die erste Vorschußzahlung. Fischböck, der in den kunsttheoretischen Auseinandersetzungen mit Verdi den öffentlichen Erfolg und die Gunst des Publikums immer wieder verteuftelte, offenbart daraufhin erstmals seine bislang uneingestanden Wunsch. »Die Menschen kommen zu mir«, konstatiert er ergriffen (We, S. 407). Er stirbt in der Annahme, den künstlerischen Durchbruch geschafft zu haben und einer glorreichen Zukunft entgegenzugehen.

Fischböck stirbt wie sein verhaßter Übervater Richard Wagner im Jahre 1883. Sein Lebensweg endet in Venedig, in jener Metropole also, deren Topographie im späten 19. Jahrhundert zur zentralen Chiffre der europäi-

Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß *eine* Musik seyn«. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* in zwei Bänden, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1, Werke, Heidelberg 1991, S. 133.

schen *Décadence* avanciert. Wagners und Fischböcks Kompositionen weisen bei aller postulierten Differenz weitreichende Affinitäten auf. Eine wesentliche und für das Romangeschehen zentrale Gemeinsamkeit besteht darin, daß sie einen über die *Décadence* hinausweisenden Weg nicht aufzuzeigen vermögen. Diese musikgeschichtliche Mission ist allein Verdi vorbehalten, der in Venedig zwar die tiefste künstlerische Anfechtung seines Lebens erfährt, diese Krise jedoch überwindet und in der Folge zwei Bühnenwerke komponiert, die zu den unbestrittenen Höhepunkten der Operngeschichte gehören. Verdi ist der einzige Tonkünstler des Romans, der die Januartage des Jahres 1883 überlebt, nur er erweist sich als zukunftsfähiger Komponist, der die *Décadence* hinter sich läßt. Sein Werk widersteht dem »Geist der Romantik« (We, S. 31) und behauptet sich als Hort eines »erleuchteten Realismus«. <sup>23</sup> Unter musikästhetischen Gesichtspunkten bezieht die Schlußpartie des Romans eine kulturkonservative Position, die Verdis Opernschaffen als zeitgemäß und zukunftsweisend würdigt, Fischböcks dodekaphonen Avantgardismus hingegen als dekadentes Wagner-Derivat verwirft.

Werfels Roman erweist sich gerade vor dem Hintergrund der Fischböck-Episode als ambivalent. Einerseits besitzt er eine progressive Stoßrichtung, indem er das Werk Verdis, das um 1920 noch unter Trivialitätsverdacht steht und von der deutschen Musikpublizistik kaum gewürdigt wird, als bedeutendes künstlerisches Vermächtnis entdeckt. Andererseits zeigt Werfels Roman auch rückwärtsgewandte Tendenzen, wenn er den musikästhetischen Paradigmenwechsel des frühen 20. Jahrhunderts verkennet und die Innovationen der Zwölftontechnik als »gewendete Romantik« diskreditiert. Freilich entpuppt sich Werfels Kulturkonservatismus als eine Haltung, die ihre eigene Beschränktheit reflektiert, auch wenn sie sich von ihr nicht zu lösen vermag. In der Schlußpartie des Romans erfährt der junge Fischböck eine gewisse Aufwertung, da Verdi bei seinem letzten Besuch am Krankenlager des Deutschen den Gedanken faßt: »Hier geht ein bedeutender Mensch zugrunde« (We, S. 408). Schon während der Auseinandersetzungen mit Fischböck hat Verdi wiederholt zu erkennen gegeben, daß dessen Kompositionen in eine neue Ära der Musikgeschichte verweisen. Im unmittelbaren Kontext dieser Szenen drängte sich zwar stets der Eindruck auf, daß Verdi mit seiner Einschätzung nicht inneren Überzeugungen folge, sondern bloß aus Höflichkeit nach freundlichen Worten suche, um den fiebernden Komponisten zu besänftigen. Vom Romanschluß aus gesehen, der Fischböck als »bedeutenden« Musiker würdigt, lesen sich Verdis Ausführungen allerdings anders: »Nicht nur die Konsonanz, auch

<sup>23</sup> Franz Werfel, *Zwischen oben und unten*, Anm. 20, S. 391.

die Dissonanz ist ein vollkommen gleichberechtigtes Mittel der Musik. Es ist vielleicht nur Faulheit, daß wir bloß eine gewisse Anzahl harmonischer Verbindungen als Wohllaut gelten lassen. Jenseits von allen Hörbedürfnissen und Hemmungen mag die Musik liegen, wie sie jenseits von allen Schulen liegt. Theoretisch erkenne ich dies vollkommen an, als Mensch bin ich von diesen, gewiß schlechten Gewohnheiten, Bedürfnissen, Hemmungen nicht frei. Aber es gibt ja fortgeschrittenere Menschen, als ich es bin« (We, S. 346f.). Auf diese ›fortgeschrittenere Menschen‹ wird Adrian Leverkühn treffen, Fischböcks geistiger Nachfahre.