



12-1-1983

Thomas Mann's Doktor Faustus: The Synthesis of Success and Failure in Adrian Leverkuhn's Struggle for Truth as it is Found in his Use of 12-tone Music and in his Application of the Music-Philosophical Theories of Theodor Wiesengrund Adorno

James F. Gurney

Follow this and additional works at: <https://commons.und.edu/theses>

Recommended Citation

Gurney, James F., "Thomas Mann's Doktor Faustus: The Synthesis of Success and Failure in Adrian Leverkuhn's Struggle for Truth as it is Found in his Use of 12-tone Music and in his Application of the Music-Philosophical Theories of Theodor Wiesengrund Adorno" (1983). *Theses and Dissertations*. 1160.

<https://commons.und.edu/theses/1160>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses, Dissertations, and Senior Projects at UND Scholarly Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of UND Scholarly Commons. For more information, please contact zeineb.yousif@library.und.edu.

THOMAS MANN'S DOKTOR FAUSTUS

The Synthesis of Success and Failure in Adrian Leverkühn's
Struggle for Truth as it is Found in his Use of
12-tone Music and in his Application of the Music-Philosophical
Theories of Theodor Wiesengrund Adorno

by
James F. Gurney

Bachelor of Arts, St. Olaf College, 1979

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty

of the

University of North Dakota

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Master of Arts

Grand Forks, North Dakota

December
1983

This thesis submitted by James F. Gurney in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts from the University of North Dakota is hereby approved by the Faculty Advisory Committee under whom the work has been done.

Carl H. Loeber
(Chairperson)

James F. Gurney

Wm. I. Morgan

This thesis meets the standards for appearance and conforms to the style and format requirements of the Graduate School of the University of North Dakota, and is hereby approved.

A. William Johnson 12/3/83
Dean of the Graduate School

Permission

Title Thomas Mann's Doktor Faustus
The Synthesis of Success and Failure in Adrian Lever-
kühn's Struggle for Truth as it is Found in his Use of
12-tone Music and in his Application of the Music-
Philosophical Theories of Theodor Wieselgrund Adorno

Department Languages

Degree Master of Arts

In presenting this thesis in partial fulfillment of the requirements for a graduate degree from the University of North Dakota, I agree that the Library of this University shall make it freely available for inspection. I further agree that permission for extensive copying for scholarly purposes may be granted by the professor who supervised my thesis work or, in her absence, by the Chairman of the Department or the Dean of the Graduate School. It is understood that any copying or publication or other use of this thesis or part thereof for financial gain shall not be allowed without my written permission. It is also understood that due recognition shall be given to me and to the University of North Dakota in any scholarly use which may be made of any material in my thesis.

Signature

Date

James F. Hursey
Oct 14, 1983

TABLE OF CONTENTS

LIST OF ILLUSTRATIONS.....	v
ACKNOWLEDGMENTS.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCTION.....	1
PART ONE: LEVERKÜHN'S INTELLECTUAL HUNGER FOR TRUTH.....	7
PART TWO: THE ROLE OF T. W. ADORNO AND 12-TONE MUSIC IN LEVERKÜHN'S HUNGER FOR TRUTH.....	47
PART THREE: LEVERKÜHN'S NEED TO PRODUCE AND HIS ULTIMATE SUCCESS THROUGH FAILURE.....	81
NOTES.....	116
BIBLIOGRAPHY.....	140

LIST OF ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Examples of the four 12-tone modes.....	70
Fig. 2 A typical 12-tone matrix.....	72
Fig. 3 Example of row use.....	72

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to extend thanks to Dr. William Morgan, Dr. Bruno F. O. Hildebrandt and Dr. Esther H. Lesér for their invaluable service in reviewing this thesis. Especially noteworthy here are the efforts of my major advisor, Dr. Lesér, who fought North Dakota summer temperatures of over 90 degrees Fahrenheit in order to finish her critique of my final draft. Also, the gallant efforts of Ursula Hovet, who overcame the worst of typewriting disasters to bring forth a polished copy of this thesis, will long be remembered.

This thesis is dedicated to my past teachers in the areas of German and music. It is also dedicated to my parents, my brothers, and my sister.

ABSTRACT

The two powers of Adrian Leverkühn's life's struggle in Thomas Mann's Doktor Faustus, his hunger for and failure to rationally obtain truth as well as his unabating truth-ignoring need for artistic production, eventually cause a tremendous dissonance within him which ultimately leads to his insanity. This struggle, though destined for dissonant failure, nevertheless becomes a successful expression of Leverkühn's oneness both with all humanity's struggle for truth and with modern humanity's consciousness of its failure to find truth. Leverkühn's lifelong struggle is best represented in the novel through Leverkühn's musical compositions and in them, through his fictional development and use of Arnold Schönberg's 12-tone technique and of Theodor Wiesengrund Adorno's philosophy of music. It will be the object of this thesis to analyze Leverkühn's struggle for truth as well as his need for artistic production, to explain the roles of Adorno's philosophy of music and 12-tone music in this struggle, to show how the built-up dissonance within Leverkühn finally destroys him, and to point toward the success Leverkühn achieves within his failure.

"Macht's, dass weiter kommt's, alle miteinand!
Ihr habt's ja ka Verständnis net, ihr Stadtleut,
und da g'hert a Verständnis her! Viel hat er
von der ewigen Gnaden g'redt, der arme Mann.
und i weiss net, ob die langt. Aber a recht's a
menschlich's Verständnis, glaubt's es mir, des
langt für all's!"

Mutter Schweigestill (D.F., p. 667)ⁱ

INTRODUCTION

Thomas Mann brings two major contrasting powers together within Adrian Leverkühn in his Doktor Faustus. The first power is his hunger for truth. This hunger for truth conceals two goals of Leverkühn, namely the discovery of true expression and true communion with all. With these goals in mind, Leverkühn's presupposition that an all-encompassing core of truth can be rationally extracted brings him to use his cold, critical intellect to enact the paradoxical, causally limited concept of "freedom-from": He selects and rejects anything which he judges to be an inadequate approximation of truth and escapes from anything which could lead him astray from the cold logic he deems necessary to find truth. With this method he hopes to construct music compositions which are totally consistent from their smallest internal relationships to their largest formal relationships and which are based on the all-encompassing core of truth. Through the construction of such compositions, Leverkühn would reach true artistic expression. Through the understanding of the all-encompassing relationships within these compositions, Leverkühn would reach true communion with all. Leverkühn's limited human nature, however, proves to be incapable of rationally finding the core of truth. His critical intellect leads him only to an unfillable void of meaninglessness and isolation. This void is for Leverkühn an experience of

failure. The second power in Leverkühn, his uncontrollable need for artistic production, leads him to attempt to deceive his critical intellect by way of intoxication and thereby enable himself to produce what will appear to him to be a consistent work of art—a work of art with which he can be subjectively satisfied. Such subjective satisfaction cannot be reached, however, because Leverkühn's critical intellect in the search for truth is not overcome by intoxication. Therefore, Leverkühn's actual compositions, which he must bring forth to pacify his need for production, contain the deceptive appearance of truth rather than being grounded in truth itself. Here, too, Leverkühn experiences failure.

A tremendous dissonance builds in Leverkühn between his hunger for truth and his need for artistic production. This dissonance eventually disrupts his mental balance to the point of causing insanity. Yet, somewhat ironically, it is precisely because of this dissonance that it is Leverkühn's lifelong struggle, and not the totally consistent, intellectual music compositions he hopes for, which emerges as an embodiment of the true expression and the true communion with all for which he hungers. Leverkühn's struggle becomes an expression of the oneness of all humanity, reflecting its intellectual as well as intoxicated search for purpose and meaning in existence. It becomes specifically an expression of modern humanity's dissonant failure in this effort. In the dissonance of his self-destructive lifelong struggle Leverkühn unknowingly experiences success through his failure.

Leverkühn's actually produced music compositions with all their

shortcomings and the music-philosophical theories behind these compositions are the vehicles Thomas Mann uses to bring Leverkühn's hunger for truth and his need for artistic production to light in their ever more dissonant relationship to each other. Thomas Mann made modern music the carrier of the representation of the essential philosophical concept of the theme of Doktor Faustus, relying for this purpose quite heavily on the modern music philosophy of Theodor Wiesengrund Adorno and on Arnold Schönberg's 12-tone technique.² It is Leverkühn's music which so well expresses his life's struggle both as failure and as success where other modes of description are for the most part insufficient.

It will be the objective of this thesis to show the synthesis of success and failure in the artist Adrian Leverkühn's lifelong search for truth as it is expressed in his use of 12-tone music. The hope in this effort is to obtain a better understanding of the philosophical importance of 12-tone music and of music in general as it is used in Doktor Faustus. A better understanding of music in the novel will undoubtedly contribute to a more accurate conception of the work in its entirety.

Due to the limited length of this thesis, a discussion of Thomas Mann's use of the theories of Schopenhauer, Wagner, Nietzsche and German Romanticism, all of which are important for a thorough knowledge of Thomas Mann's thought, will not be emphasized. Few other characters in the novel beside Leverkühn will be discussed in any great detail. Small necessary exceptions are the explanations of Zeitblom's role as biographer and of Kretzschmar's music philosophy.

Of Leverkühn's compositions, only Meerleuchten, Love's Labour's Lost, Die Wunder des Alls, the Apokalypsis cum figuris and the Dr. Faust's Weheklag will be discussed at any length. Neither Leverkühn's early years nor the peripheral details of his biography will be touched upon. Since the basic concepts of Thomas Mann's modern music philosophy is taken primarily from Adorno's works, other philosophies such as that of Schönberg himself will not be used. The historical movements of music which lead to the birth of Schönberg's 12-tone theory will only be mentioned when necessary, but they will not be explored in depth.

* * *

The thesis will be divided into three parts. In the first part, Leverkühn's hunger for truth by way of a rationally extractable core of truth will be discussed. The goals of Leverkühn's hunger for truth, true expression and true communion with all, are explained. Leverkühn's method of pursuing truth, the concept of freedom-from, is explored, and its contrasting and necessarily rejected counterpart, the concept of pure freedom, is discussed.

The second part, after explaining Schönberg's 12-tone theory of music and defining tonality, will then discuss the role of Adorno and the 12-tone theory in Leverkühn's search for truth. The relevance of Adorno's philosophy of music for Doktor Faustus and the character of Adrian Leverkühn in and beyond the specifically montaged³ sections in Thomas Mann's book is dealt with. Also, five important historical movements, which are clarified in Adorno's music philosophy and which Thomas Mann made an underlying part of Doktor Faustus, are

treated: the fall of tonal music, the rejection of program music, the fall of idealism and the classical musical form, the emancipation of dissonance and the rise of the all-encompassing variation. Then, Arnold Schönberg's 12-tone theory, whose birth is shown to be a direct result of these historical movements, is explored as it is used by Leverkühn. The mechanics of 12-tone music, its systematic intellectual accomplishments, its inherent problems and its problems in compositional application are discussed.

The 12-tone theory is proven next to be an inadequate basis on which to construct truth. It is shown that Schönberg, according to Adorno, has an ingenious ability to produce with cold intellectuality which is not reflected in Thomas Mann's Adrian Leverkühn.

In the third part Leverkühn's need to produce, his ensuing failure to remain constant in his hunger for truth, and the success to be found exactly within this failure will be the topics. It is shown how Leverkühn attempts to remain consistent with his hunger for truth by trying to synthesize cold intellect with the heated intoxication he finds necessary for production. Leverkühn's intoxicated production is, however, proven incapable of satisfying his critical intellect. Adrian Leverkühn's final composition, the Dr. Faustus Wehcklag, is then discussed as the deceptive illusion of a breakthrough to true expression. His final statement of confession, which Leverkühn delivers to a number of his closest acquaintances directly before his mental collapse, is shown to have not easily decipherable but nonetheless key admissions of Leverkühn's life's direction and his failure to achieve his goals. Then the dissonance in Leverkühn,

resulting in his cry of agony and insanity, is observed. Leverkühn's life's struggle is discussed as an archetype of all humanity and especially modern humanity. True expression and true communion are shown to be the success unconsciously achieved within his failures. Finally, the leading role Thomas Mann ascribes to music in the expression of Leverkühn's success via his failures is discussed and the possibility of hope emerging from this music is suggested.

PART ONE

LEVERKÜHN'S INTELLECTUAL HUNGER FOR TRUTH

Adrian Leverkühn's hunger for truth is, first of all, a Faustian need to find "was die Welt im innersten zusammenhält" (Goethe, p. 20, ll. 382-383). It is his need to come to know that core of truth which is the all-encompassing source of existence. The reader is informed about this hunger of Leverkühn in a manner which shows the unconsciousness of this yearning of the hero. As Serenus Zeitblom mentions, "Bei ihm musste alles sich erst 'herausstellen', bei allem musste man ihn betreffen, überraschen, ertappen, ihm hinter die Briefe kommen,--und dann errötete er, . ." (D.F., p. 64). The following five episodes bring this need of Leverkühn to light.

On one occasion, when discussing the indifference Leverkühn appears to possess toward all of what he studies at the Gymnasium, Zeitblom notes the one exception as being mathematics:

Es nimmt ja die Mathese, als angewandte Logik, die sich dennoch im rein und hoch Abstrakten hält, eine eigentümliche Mittelstellung zwischen den humanistischen und den realistischen Wissenschaften ein, und aus den Erläuterungen, die Adrian mir gesprächsweise von dem Vergnügen gab, das sie ihm bereitete, ging hervor, dass er diese Zwischenstellung zugleich als erhöht, dominierend, universell emp-

pfand, oder, wie er sich ausdrückte, als "das Wahre". Es war eine Herzensfreude, ihn etwas als "das Wahre" bezeichnen zu hören, es war ein Anker, ein Halt, nicht ganz vergebens mehr fragte man sich nach der "Hauptsache". "Du bist ein Bärenhäuter", sagte er damals zu mir, "das nicht zu mögen. Ordnungsbeziehungen anzuschauen ist doch schliesslich das Beste. Die Ordnung ist alles. Römer dreizehn: 'Was von Gott ist, das ist geordnet.'" Er errötete, und ich sah ihn gross an. Es stellte sich heraus, dass er religiös war. (D.F., p. 64)

Mathematics' encompassing of both the humanistic and the practical sciences is a sign of its universal worth. Its abstractness shows its nearness to the deepest truths of existence. Mathematics shows the relational order of and the rational sense in existence. Such a rational relational order behind all of existence (i.e., that order, "was die Welt im innersten zusammenhält") is the core of truth for which Leverkühn searches.

Later, while Leverkühn is in Halle studying theology, a teacher of his makes some important remarks about Pythagoras. This time, too, Leverkühn blushes. Zeitblom relates the discussion to the reader:

Da lauschten wir denn, mitschreibend und von Zeit zu Zeit in das sanft lächelnde Gesicht des weiss berühmten Professors aufblickend, dieser kosmologischen Frühkonzeption eines strengen und frommen Geistes, der seine Grundleidenschaft, die Mathematik, die abstrakte Proportion, die Zahl

zum Prinzip der Weltentstehung und des Weltbestehens erhob und, der Allnatur als ein Wissender, ein Eingeweihter entgegenstehend, sie zuerst mit grosser Gebärde als "Kosmos", als Ordaung und Harmonie, als übersinnlich tönendes Intervall-System der Sphären ansprach. Die Zahl und das Zahlenverhältnis als konstituierender Inbegriff des Seins und der sittlichen Würde,--es war höchst eindrucksvoll, wie hier das Schöne, das Exakte, das Sittliche feierlich zusammenflossen zur Idee der Autorität, die den pythagoräischen Bund, die esoterische Schule religiöser Lebenserneuerung, des schweigenden Gehorsams und der strikten Unterwerfung unter das "Autòs épha" beseelte. (D.F., p. 126)

The theory is all-encompassing, all-explaining, yet abstract and comparatively clear. It incorporates mathematics, religion, astrology, and music (harmony) in one theory. Leverkühn's need is again to find the source of existence.

When praising Beethoven's Third Fidelio Overture (Leverkühn rarely praises anything), he remarks, ". . . solche Musik ist die Tatkraft an sich, die Tatkraft selbst, aber nicht als Idee, sondern in ihrer Wirklichkeit" (D.F., p. 108). Leverkühn blushes also after making these remarks. Again, Leverkühn's interest lies in the possibility of an abstract core encompassing all of existence. His statement here is most probably a play on the words of Goethe's Faust, who, when attempting to translate the first part of the book of John, decides that "Am Anfang war die Tat" (Goethe, p. 44, line 12-4). Beethoven's work as "Tatkraft" is given credit for being

close to the origin of existence: i.e., the core of truth.

The vehicle through which Leverkühn eventually plans to express his own knowledge of the innermost truth is, of course, music. Leverkühn, who fears that getting caught up in the love of any particular will result in the inability to conceive the whole,⁴ tries especially to avoid admitting, even to himself, his all-too-strong feelings as a young man toward music. When these feelings are exposed during a discussion with Serenus Zeitblom, he blushes, turning redder than ever before: "Er hatte erhitzte Wangen, wie er sie bei Schulaufgaben niemals, auch bei der Algebra nicht bekam" (D.F., p. 66). It is therefore Wendall Kretzschmar and not Leverkühn, who presents the most concise statement on music's close relationship to the core of truth. It is imperative to note here, that although Leverkühn does not make this statement, it is a part of his thinking, for: "Man hatte in seiner Gegenwart stets das Gefühl, dass alle Ideen und Gesichtspunkte, die um ihn herum laut wurden, in ihm versammelt waren, und dass er, ironisch zuhörend, es den einzelnen menschlichen Verfassungen überliess, sie zu äussern und zu vertreten" (D.F., pp. 575-76). This characterizes a writing technique of Thomas Mann, which directs the reader toward Leverkühn as the focus point of the work. The statement from Kretzschmar's lectures, which couples music with the core of truth, runs as follows:

Auf jeder Fall spielte die Idee des Elementaren, des Primitiven, des Uranfänglichen die entscheidende Rolle darin, sowie der Gedanke, dass unter allen Künsten gerade die Musik, zu einem wie hochkomplizierten, reich und fein ent-

wickelten Wunderbau von historischer Creation sie im Lauf der Jahrhunderte emporgewachsen sei, niemals sich einer frommen Neigung entschlagen habe, ihrer anfänglichsten Zustände pietätvoll zu gedenken und sie feierlich beschwörend heraufzurufen, kurz, ihre Elemente zu zelebrieren. Sie feiere damit, sagte er, ihre kosmische Gleichnishaftigkeit; denn jene Elemente seien gleichsam die ersten und einfachsten Bausteine der Welt, ein Parallelismus, den ein philosophierender Künstler jüngstvergangener Tage--es war wieder Wagner, von dem er sprach--sich klug zunutze gemacht habe, indem er die Grundelemente der Musik in seinem kosmogonischen Mythos vom 'Ring des Nibelungen' sich mit denjenigen der Welt habe decken lassen. (D.F., pp. 86-87)

Leverkühn comes closest to making a similar statement on music in a letter he writes to Kretzschmar:

Sie halten mich für berufen zu dieser Kunst und geben mir zu verstehen, dass der 'Schritt vom Wege' zu ihr nicht gar gross wäre. Mein Luthertum stimmt dem zu, denn es sieht in Theologie und Musik benachbarte, nahe verwandte Sphären, und persönlich ist mir obendrein die Musik immer als eine magische Verbindung aus Theologie und der so unterhaltenden Mathematik erschienen. (D.F., pp. 175-176)

Leverkühn's interest in theology can be seen as an interest in the religious understandings of the core of truth throughout history. His view of music therefore, as a combination of theology and

mathematics, becomes another strong statement of music's closeness to the source of existence

Adrian Leverkühn hopes to use the valid core of truth for which he searches as a basis on which to form a new art which no longer deceives, but which is a fully consistent, fully valid construction. Such a new art can be said to be true expression or, as the next quote states it, Erkenntnis. Leverkühn proclaims:

"Das Werk! Es ist Trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gäbe das noch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. Echt und ernst ist allein das ganz Kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick. . ."

Wie hätte mich das nicht bekümmern sollen, da ich doch wusste, dass er selbst auf das Werk aspirierte, die Komposition einer Oper plante!

Ich habe ihn ebenso sagen hören:

"Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden." (D.F., pp. 241-242)

Since all details of Leverkühn's new art would necessarily be derived from its single basis: the all-encompassing core of truth, this art would automatically express oneness. This oneness, in its very nature, is the source for true communion with all. It is the essence of true warmth and true feeling. This oneness would justify the honest use of the word, du. Leverkühn explains:

"Wem also der Durchbruch gelänge aus geistiger Kälte in

eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen. Erlösung . . . ein romantisches Wort; und ein Harmoniker-Wort, das Handlungswort für die Kadenz-Seligkeit der harmonischen Musik. Ist es nicht komisch, dass die Musik sich eine Zeitlang als ein Erlösungsmittel empfand, während sie doch selbst, wie alle Kunst, der Erlösung bedarf, nämlich aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religionsersatz war,--aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, 'Publikum' genannt, die es bald nicht mehr geben wird, die es schon nicht mehr gibt, so dass also die Kunst bald völlig allein, zum Absterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum 'Volk', das heisst, um es unromantisch zu sagen: zu den Menschen?"

. . . .

"Die ganze Lebensstimmung der Kunst, glauben Sie mir, wird sich ändern, und zwar ins Heiter-Bescheidenere,--es ist unvermeidlich, und es ist ein Glück. Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen und eine neue Unschuld, ja Harmlosigkeit ihr Teil sein. Die Zukunft wird in ihr, sie selbst wird wieder in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft, die weit mehr als 'Bildung' umfassen und Kultur nicht haben, vielleicht aber eine sein wird. Wir stellen es uns nur mit Mühe vor, und doch wird es das geben und wird das Natürliche sein: eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine

Kunst mit der Menschheit auf du und du. . . ." (D.F., pp. 428-429)

The single-minded hunger for truth naturally demands from Leverkühn his striving for freedom from anything which could get in the way of this hunger. Such freedom-from is defined here to include Leverkühn's escapes and rejections: his escapes from anything which could lead him astray from the cold logic he deems necessary to find truth, and his rejections of less than adequate attempts at approximation of truth. It is Leverkühn's hope that, via the clarity of vision gained through freedom-from, he will be able to see through to the valid core of truth and be able to construct in truth his new art and his community of du und du. But while he awaits the valid core of truth and as long as he strives for freedom-from anything less, Leverkühn is bound to experience an extreme isolation, for community (the opposite of isolation) can only be found exactly in the common traditions and values, feelings and perceptions which (whether they are grounded in truth or not) Leverkühn rejects or from which he escapes.

Of special importance here is the difference between the concept of pure freedom and that of freedom-from. Pure freedom will be defined here as an achievement of total independence from the causality of existence. First of all, Leverkühn rejects the concept of pure freedom. It must be remembered that Leverkühn's struggle is for the innermost truth which encompasses all existence. If there exists such a core of truth, then obviously, none of existence can be unrelated to it. Thus, pure unattached freedom could not exist (except,

perhaps for a god or source of existence). What is called freedom by many of the characters in Doktor Faustus has, more often than not, only the outward appearance of freedom or is freedom-from something specific. The following examples show the rejection of pure unattached freedom:

The pursuit of the freedom-denying understanding of all existence, which stems from Leverkühn's hunger for truth, can be noticed first in the quest of Leverkühn's father to bridge the gap between the chemical plants he creates with his understanding of inorganic chemistry and real organic plants. Were he able to bridge this gap, he would be much closer to finding the causal relationship (a relationship which denies pure freedom) between inorganic chemistry and the freest appearing human thoughts. He never achieves this goal, and must simply admit the inorganic nature of his creation (ich=Zeitblom):

"Und dabei sind sie tot", sagte Jonathan und bekam Tränen in die Augen, während Adrian, wie ich wohl sah, von unterdrücktem Lachen geschüttelt wurde. (D.F., p. 32)

The breakthrough to the ability to recreate the organic through a thorough knowledge of the inorganic is exactly the Durchbruch which Leverkühn hopes to achieve in his music. Leverkühn tells Zeitblom:

"Wem also der Durchbruch gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen." (D.F., p. 428)

In one description of Leverkühn, even Zeitblom the humanist is forced to question freedom--specifically here, the freedom of the development of Adrian Leverkühn's personality:⁵

War es so? Hat Kaisersaschern ihn jemals freigegeben? Hat er es nicht mit sich genommen, wohin immer er ging, und ist er nicht von ihm bestimmt worden, wann immer er zu bestimmen glaubte? Was ist Freiheit! Nur das Gleichgültige ist frei. Das Charakteristische ist niemals frei, es ist geprägt, determiniert und gebunden. War es nicht "Kaisersaschern", was aus meines Freundes Entschlüsse sprach, Theologie zu studieren? Adrian Leverkühn und diese Stadt,--gewiss, das ergab zusammen wohl Theologie; nachträglich fragte ich mich, was ich denn sonst erwartet hatte. Er widmete sich später der Komposition. Aber wenn es sehr kühne Musik war, die er schrieb,--war es etwa "freie" Musik, Allerweltsmusik? Das war es nicht. Es war die Musik eines nie Entkommenen, war bis in die geheilmste genialisch-scurrile Verflechtung hinein, in jedem Kryptenhal und -hauch, der davon ausging, charakteristische Musik, Musik von Kaisersaschern. (D.F., p. 113)⁶

In the music of Brahms, the rejection of pure freedom in lieu of understanding appears within Leverkühn's discussion of Brahms' rejection of purposeless ornamentation:

"Nimm ihn als Beispiel dafür, wie Subjektivität in Objektivität sich wandelt! Bei ihm entäussert sich die Musik

aller konventionellen Floskeln, Formeln und Rückstände und erzeugt sozusagen die Einheit des Werks jeden Augenblick neu, aus Freiheit. Aber gerade damit wird die Freiheit zum Prinzip allseitiger Ökonomie, das der Musik nichts Zufälliges lässt und noch die äusserste Mannigfaltigkeit aus identisch festgehaltenen Materialien entwickelt. Wo es nichts Unthematisches mehr gibt, nichts, was sich nicht als Ableitung eines immer Gleichen ausweisen könnte, da lässt sich kaum noch von freiem Satze sprechen. . . ."

(D.F., pp. 254-255)

The freedom of Brahms to implement such economy can be equated with a comparative or an apparent freedom rather than pure freedom.

Leverkühn's use of the 12-tone row is a most blatant example of his rejection of pure freedom:

"Alt oder neu, ich werde dir sagen, was ich unter strengem Satz verstehe. Ich meine mit die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation." (D.F., p. 255)

Again, the striving for an all-encompassing truth in which each particular has an essential role for the whole--in which vollständige Integrierung is demanded--crushes the possibility of pure freedom for any of the particulars.

Leverkühn's mocking rejection of pure freedom is musically expressed in his Suite, "Gesta Romanorum," where all the characters are puppets. (See D.F., pp. 407-411.) "Gesta Romanorum" shows that

however intricate the life of a human is in its mechanism, it is nonetheless mechanical. Humanity's pure freedom is an illusion as phony as the pure freedom of a puppet on a string.

The total achievement of freedom-from can be seen via a statement of Leverkühn's dealing with the achievement of what he calls freedom and the beginning of sterility. Rather than simply accepting such a senseless freedom, he points to the need of music to find a new Systemherrn:

"--einen Systemherrn brauchten wir, einen Schulmeister des Objektiven und der Organisation, genial genug, das Wiederherstellende, ja das Archaische mit dem Revolutionären zu verbinden. . . .(D.F., p. 252)

Leverkühn realizes that he lives in a "Zeit der zerstörten Konventionen und der Auflösung aller objektiven Verbindlichkeiten, kurzum einer Freiheit, die anfängt, sich als Meltau auf das Talent zu legen und Züge der Sterilität zu zeigen."

(D.F., p. 253)

The meaning of freedom here comes out in a continuation of this discussion:

"Es wäre tragisch", sagte ich, "wenn Unfruchtbarkeit je das Ergebnis der Freiheit sein sollte. Es ist doch immer die Hoffnung auf die Entbindung produktiver Kräfte, um derenwillen Freiheit erobert wird!"

"Wahr", erwiderte er. "Und sie leistet auch eine Weile, was man sich von ihr versprach. Aber Freiheit ist ja ein

anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein, und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt immer zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System--erfüllt sich darin, das will ich sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein."

"Ihrer Meinung nach", lachte ich. "Soviel sie weiss! Aber in Wirklichkeit ist sie doch dann nicht Freiheit mehr, sowenig wie die aus der Revolution geborene Diktatur noch Freiheit ist." (D.F., pp. 253-254)

Leverkühn points out that what he calls freedom is not in its best form unattached to rules ("Gesetz, Regel, Zwang, System"). It soon becomes sterile if all its relationships are ignored.⁷ Better is a freedom gained through an understanding that realizes the imperfection of old rules and can grasp more perfect rules. Such a freedom is by no means free. It is a causally achieved specific freedom from the imperfect and for the more perfect. (In all honesty, the use of the word freedom here at all is highly questionable.) This strange sense of freedom (freedom-from) is expressed by Gérard Schmidt in his work, Zum Formgesetz des Doktors Faustus von Thomas Mann, in a discussion of Kretschmar's Beethoven. Instead of the word freedom he chooses to use the word emancipation: "Beet-

hoven verlässt auch nicht das tonale System, sondern bringt an diesen Grenze vor. Was ihm dabei als Erkenntnis zuwächst, ist die Tatsache, dass Emanzipation nur unter Einbeziehung dessen sich vollziehen kann, von dem emanzipiert wird" (Schmidt, p. 65).

Most interesting here is the fact that it is exactly the sterility against which Leverkühn warns and which Beethoven avoids, which Leverkühn ultimately strives for and obtains. This sterility comes in the form of a total isolation brought on by the all-encompassing nature of his sense for freedom-from, which Gérard Schmidt describes as follows:

Adrian tut sich selbst, aus Freiheit die Determination an, um Freiheit erst zu realisieren. Die Umkehrung geschieht nicht plötzlich, sondern ist vorbereitet durch Adrians Weltschmerz, die eine Erscheinungsform der List ist. Von früher Jugend an vermeidet er, sich von irgendeinem Gegenstand fesseln zu lassen. Wenn er das Interesse als einen noch stärkeren Affekt hält als die Liebe . . . [D.F., p. 95], so ist darin die Möglichkeit der Distanzierung zum Grundsatz erhoben, die er zu seiner Unabhängigkeit braucht. Sie zeigt zugleich die Bewusstheit, mit der er alle seine spontanen Regungen kontrolliert, d.h. sich selbst determiniert. Nur wenn er ohne jede Beziehung bleibt zu dem, was um ihn herum und ihn eigentlich am nächsten angeht, kann er die Notwendigkeiten erkennen und meistern, die ihn im Affekt zum Unterlegenen machen wür-

den. So ist es typisch, dass er jeder Identifikation von etwas Äusseren mit seinem Selbst ausweicht. (Schmidt, p. 74).⁸

The achievement, if one can call it that, of sterility and isolation in Leverkühn's struggle toward complete freedom—from does not come to pass until the time of the Dr. Faust! Weheklag.⁹ Yet Leverkühn hints at this achievement in his opera, Love's Labour's Lost. The solipsism¹⁰ involved in Leverkühn's choosing of this particular play comes especially to the fore in those passages of Shakespeare's play where the personality of the character Biron disappears and is replaced by that of Shakespeare himself (D.F., p. 288).¹¹ As Zeitblom states in

Biron fällt im Munde Rosaline's und ihrer Freundinnen völlig aus der Rolle; er ist nicht Biron mehr, sondern Shakespeare in seinem unseligen Verhältnis zur dunklen Dame; und Adrian, der die Sonette, dies grundsonderbare Trio von Dichter, Freund und Geliebter, in einer englischen Taschenausgabe immer bei sich hatte, war bei seinem Werk von Anfang an bestrebt gewesen, den Charakter seines Biron jener ihm teuren Dialogstelle anzupassen und ihm eine Musik zu geben, die ihn—in gehöriger Relation zu dem karikierenden Stil des Ganzen—als 'ernst' und geistig bedeutend, wahrhaft als das Opfer einer beschämenden Leidenschaft kennzeichnet. (D.F., p. 288)

Not only does Biron become Shakespeare, but Shakespeare becomes

Leverkühn, for the descriptions of Biron as found in Doktor Faustus are simultaneously descriptions of Adrian Leverkühn.¹² Leverkühn, in his attempt to free himself from all forms of truth he cannot substantiate, eventually realizes his inability to transcend at all the barriers of his own mind-body. Schmidt writes in a more positive light about solipsism than is presented in this paper. His ideas here are nonetheless important:

. . . das Subjekt könne nur von Eigenem reden, nicht von dem, was jenseits seiner Monade läge. Seine Innenwelt wird zum Gestaltungsraum, der allein ein Abbild der extensiven Totalität des Daseins ermöglicht, die sich dem unmittelbaren Zugriff entzieht. Nur in dieser Innenwelt sind Preisgabe und Gewinn des Selbsts und damit, nach dem Mass der Odyssee, seine Stärkung verbürgt. . . .¹³ Das hat Thomas Mann ebenfalls schon in früheren Jahren erkannt und in der Rechtfertigung der Buddenbrooks, in 'Bilse und ich,' ausgesprochen:

"Der Künstler", hat ein Dichter und Denker gesagt, "der nicht sein ganzes Selbst preisgibt, ist ein unnützer Knecht." Das ist unsterblich wahr. Wie aber kann ich mein ganzes Selbst preisgeben. ohne zugleich die Welt preiszugeben, die meine Vorstellung ist? Meine Vorstellung, m e i n Traum, m e i n Schmerz? Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir. . . .¹⁴

Es ist ziemlich gleichgültig, dass hier vor allem Schopen-

hauer und, weiter zurück, Fichte Pate gestanden haben mögen; entscheidend ist vielmehr das Streben nach Identität von Erfahrungsumkreis und Welt, die im Werke vorgestellt wird. (Schmidt, p. 129)

Before moving on to show various forms of escape and rejection used by Leverkühn, one last example will be given which shows both the inadequacy of pure freedom and the fact of freedom-from. The example addresses the compositional efforts of Ludwig van Beethoven, but it is at the same time a part of Leverkühn's thinking.¹⁵

Beethoven, searching for the innermost and all-encompassing truth by looking in himself, finds as he grows older, an objective truth which denies pure freedom and which binds him with the universe. Though Beethoven is so often praised for the freedom with which he composes, it is not pure freedom but truth for which he struggles:

Tatsächlich sei Beethoven in seiner Mittelzeit weit subjektivistischer, um nicht zu sagen: weit "persönlicher" gewesen als zuletzt; weit mehr sei er damals bedacht gewesen, alles Konventionelle, Formel- und Floskelhafte, wovon die Musik ja voll sei, vom persönlichen Ausdruck verzehren zu lassen, es in die subjektive Dynamik einzuschmelzen. Das Verhältnis des späten Beethoven, etwa in den fünf letzten Klaviersonaten, zum Konventionellen sei bei aller Einmaligkeit und selbst Ungeheuerlichkeit der Formensprache ein ganz anderes, viel lässlicheres und geneigteres. Unbe-

rührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Spätwerk öfters hervor, in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgebläsenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis. In diesen Gebilden, sagte der Redner, gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, ein Verhältnis, bestimmt vom Tode.

Bei diesem Wort stotterte Kretzschmar heftig; festhängend an Anfangslaut, vollführte seine Zunge am Gaumen eine Art von Maschinengewehrfeuer, wobei Kiefer und Kinn mitwirbelten, ehe sie Ruhestand fanden in dem Vokal, der das Gemeinte erraten liess. Als aber das Wort erkannt war, schien es nicht recht danach angetan, dass man es ihm abnahm, es ihm, wie man sonst zuweilen tat, jovial und hilfreich zuriefe. Er musste es selbst zustande bringen, und er tat es. Wo Grösse und Tod zusammenträten, erklärte er, da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrischsten Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive gross und geisterhaft eintrete.

(D.F., pp. 73-74)

Note the relationship of Beethoven in his middle period to the conventions, the established forms and flourishes used by his immediate predecessors and contemporaries. These conventions were first com-

posed with a brilliant spark of understanding. By the time of Beethoven's middle period, however, they were grossly overused and had become deathly sterile mechanical imitations, devoid of all remnants of that brilliant spark. Leverkühn explains:

Die heute zerstörten musikalischen Konventionen waren nicht allezeit gar so objektiv, so äusserlich auferlegt. Sie waren Verfestigungen lebendiger Erfahrungen und erfüllten als solche lange eine Aufgabe von vitaler Wichtigkeit: die Aufgabe der Organisation. (D.F., p. 254)

Beethoven in his middle period remolds these conventions, changing them drastically at times, to make them correspond to the reality he experiences through his honest look into himself; i.e., through his subjectivity. He thereby finds freedom from the sterility of his contemporaries.¹⁶ As Beethoven grows older, as he ever more greatly understands the truth inside himself, he finds a bridge between his subjectivity and truth; a bridge which eventually brings him to understand and respect the truth that can be found in conventions. Conventions therefore can and do reappear in his later works with the vitality they had known at their births.

At this point, examples of the first aspect of Leverkühn's attempt to achieve freedom-from, his escapes, will be discussed. The specific necessary escapes of Leverkühn, accomplished for the sake of a cold logical understanding of truth, are for the most part not fully achieved until the time period of Leverkühn's final confession. The road toward total escape from love, music, language,

the German culture, sex, and from the development of a personality of his own is a long one. This can be seen through the fact that Leverkühn's early attempts to separate himself from the power of particulars (especially the attracting force of music) are not that successful. So it is that the young Leverkühn's tendency to blush--his embarrassment for showing interest in a particular--can disappear as he grows older.¹⁷ So it is that his cold isolation from all other existence becomes complete by the time of the Dr. Fausti Weheklag.

For the discussion of Leverkühn's specific methods for escape, the study of Gérard Schmidt is of great value. Schmidt takes special interest here in Leverkühn's desire to separate himself from music, love and language.

In regard to Leverkühn's relation to music, Schmidt writes:

[Er hält] gerade die Musik, die ihn am entschiedensten und leidenschaftlichsten fesselt, von sich entfernt

und sprach über Musik nur wie über eine fremde Macht, ein wunderliches, ihn aber persönlich nicht berührendes Phänomen, sprach von ihr kritisch distanzierend und gewissermaßen von oben herab. . . . (D.F., p. 102)

Als er sich ihr später zuwendet, wählt er nur die Seite, die ihn fesselt, ohne seine Unabhängigkeit zu gefährden: die abstrakte; die sinnliche klammert er wohlweislich aus und hält sich auch von den Aufführungen eigener Werke weitgehend entfernt. Als Kretschmar ihn überrumpelt und er in Genf sein 'Meerleuchten' hören muss, nimmt er

Lobsprüche, Beanstandungen, Fehlernachweise, Ratschläge auf deutsch und französisch entgegen, indem er den Entzückten sowenig wie den Unzufriedener widersprach. . . . [D.F., p. 238]

(Schmidt, p. 75)

Leverkühn realizes that the power of music blurs and confuses his cold rationality. He therefore strives to keep all music, even his own compositions a critical distance away from himself so as to be left untouched by its abstract sensual powers. Yet the power of music in its metaphysical nearness to truth, as stated earlier,¹⁸ is known by Leverkühn to be essential for his search for the core of truth. He therefore must walk the fine line between being objectively interested in music and being overcome by its power.

Leverkühn escapes the power of music through his rejection of the tonal/organic possibilities--i.e., the sensual possibilities--of music in his use of the 12-tone system.¹⁹ This escape from the organic and thereby the formal becomes unfortunately an imprisonment in anti-organic spite. Such an imprisonment belies, in a way, the possibility of Leverkühn's ever fully understanding truth. Yet Leverkühn retains the paradoxical hope that he, through cold, clear understanding and the 12-tone system, can build a chemical, inorganic music so intricate that it becomes organic. Thus, he follows the path of his father's attempts to create organic plants with chemicals.²⁰ It is for this reason, that Leverkühn attempts such an escape.

According to what Schmidt writes, Leverkühn's escape from love is similar to his escape from music. As stated earlier²¹: "Wenn er das Interesse als einen noch stärkeren Affekt hält als die Liebe . . . [D.F., p. 95], so ist darin die Möglichkeit der Distanzierung zum Grundsatz erhoben, die er zu seiner Unabhängigkeit braucht" (Schmidt, p. 74). The warmth of love, which similarly to music can blur his all-important conscious ability to cleanly and clearly reason through to the meaning of life, is replaced by cold, fiery interest. His hope again lies in the rebuilding of love (the organic) through understanding (the inorganic).

Leverkühn's escape from the language of his contemporaries becomes the first sign—a very important one—of his need to escape the formation of a personality of his own:

Solche Selbstverleugnung findet ihren repräsentativsten Ausdruck in Adrians Sprachverhalten: im Parodieren des Luther-Deutchs. Es ist abermals eine Maske, hinter der er sich verbirgt; denn das Wort ist eine der direktesten Formen menschlicher Selbstbekundung, der sich Adrian somit am entschiedensten entziehen muss. Dieser Sachverhalt wird dem Leser spätestens bei der Analyse des Briefes aus Leipzig klargemacht, der von dem Bordell-Erlebnis berichtet. Das gesamte XVII. Kapitel hat den Sinn, Zeitblom zeigen zu lassen, wie Adrian sich hinter der parodistischen Sprachhaltung verbirgt. (Schmidt, p. 75)

The parody of Luther's German is the method by which Leverkühn accomplishes two things: he escapes the inaccuracies of the language of his contemporaries--a language which he could improve upon, but which he could never perfect--and he escapes the attempt to create a new perfect language--he realizes that such a language would be a sheer impossibility for one of his still limited understanding.

It is most natural that a living being should develop a personality, that whirlpool of attitudes, values, goals, ideas and habits which distinguish one person from another. Yet Leverkühn's doing so would be the same as if he were to draw up a positive statement of what he considers truth to be. The fact is that Leverkühn holds no such positive belief. He has only a concept of what he has selected for rejection. Therefore, rather than becoming a living falsehood by taking on a personality himself, he chooses to escape the lie by taking on the role of Dr. Faustus.²² This he does in parody, at first. But by the time of his final confession, the parody is transformed to reality; Leverkühn will become a Dr. Faustus figure who can speak nothing but the German of Martin Luther. He will again be imprisoned by the very same means he had chosen to give him the calculated state of freedom-from.²³

Beside love, music and language. Leverkühn's escapes also include that from the use of the word du. His inability to say du can be regarded as an escape from the vision-blurring closeness to those people whom he wants to view more objectively, as a necessary rejection of close relationships to people who are all-too-satisfied

in ill-conceived understandings of existence or as his self-imposed isolation from the mainstream with its disturbing Kuhwärme (D.F., p. 94). Kuhwärme is an appearance of communion with all based almost on warmth alone, barely separated from the unconscious animal world. This warmth, like love, tends to deprive one of the potential for a clear conscious understanding of existence.

Rather than participating even physically in the society of his time with its phony appearance of communion with all built on worn out customs, Leverkühn prefers to escape to the more monklike existences in Buchel, Pales-rina and Pfeiffering. In the few exceptional periods of his life, when he does participate in various social groups such as the Winfried Bund or the Kridwiss Kreis, he does so hospitierend, as an outsider (D.F., p. 151).

Leverkühn chooses abstinence and a monklike existence to escape the irrational vision-blurring tendencies of his sex drive. This escape is by no means total, though. Besides the one real exception, his experience with Hetaera Esmeralda, it can be seen in his final confession that he gets caught up in phantasizing about a sexual relationship with the little mermaid from Anderson's fairy tales (D.F., pp. 190-191, 205-207 and 663). Sex thus retains an active role in his mind and the cold objectivity he longs for must at times take second place to it.

Leverkühn's rejections can be found throughout Doktor Faustus. For the purpose of this thesis, however, the discussion of them will be limited to those rejections found in these four of Leverkühn's own works: Meerleuchten, Love's Labcur's Lost, Die Wunder

des Alls, and Apokalypsis cum figuris.

Meerleuchten is at once a parody and rejection of neo-romantic and impressionistic music. As such, it can be said to be similar to the chemical, inorganic plants Leverkühn's father once grew.²⁴ Though Meerleuchten contains many of the characteristics of impressionism, which is in vogue at this point in Leverkühn's life, Meerleuchten is actually cold or tot like the inorganic plants. But in contrast to the sadness with which his father regards those chemical plants, Leverkühn directs his musical ridicule in Meerleuchten toward that which is supposed to be living. Through a coldly intellectual compositional style, Leverkühn pokes fun at what Glen Dale Franklin in his dissertation, "The Music of Doctor Faustus," calls the "still pervasive 'disease,' harmony" and the "excessively subjective nature of [the] sensibility cult in music" (Franklin, p. 97). Though Franklin limits Leverkühn's musical critique in Meerleuchten to that of Wagner and the neo-romanticists, the impressionistic movement can also qualify for such criticism. The expressive nature of both neo-romanticism and impressionism either has little basis in truth or it is not as creative as its composers would maintain it to be. The not-totally-earned following of neo-romantic and impressionism stems from a "cult" which wrongly believes either in their creativity or their validity. The neo-romantic and impressionistic composers, who are claimed to exhibit the greatest of human subjectivity in their departure from musical conventions and in their originality of conception, are supposed to be able to create works whose organic individuality is comparable to a real

plant. Yet, Leverkühn can compose Meerleuchten as a dead but laughing parody of such claimed individuality by employing nothing but cold know-how. With this piece, Adrian Leverkühn rejects both neo-romanticism and impressionism. (See D.F., pp. 201-203.)

The rejection of one-sided, narrow-minded understandings of life can be seen in Love's Labour's Lost in both the attitude of Shakespeare toward the purely intellectual and toward the purely natural characters in the play (D.F., pp. 289-290). To quote Glen Dale Franklin:

Shakespeare's own sleight-of-hand play with the categories 'intellect' and 'nature,' 'academia' and 'barbarism,' is ready-made for Adrian's playfully serious demonstration that "culture" (humanism in its modern form) and "barbarism" (new romanticism in all its forms) represent equally unacceptable attempts to deal with the realities of an early twentieth-century world. "Culture" is seen as "...intellectual monkishness, a learned overrefinement deeply contemptuous of life and nature both, which sees the barbaric precisely in life and nature, in directness, humanity, feeling," while "barbarism," the reaction against the restraints of culture, leads also to confusion and disaster. (Franklin, p. 134)

Leverkühn's use of the smaller Beethoven orchestra in Love's Labour's Lost is not a positive statement affirming Beethoven, but rather a rejection of the oversized romantic orchestra.²⁵ The blend-

ing of instrumental color, which was so important during the romantic movement and which is called romantic democracy by Zeitblom, gives the faulty appearance of communion with all. Such communion with all could be achieved only through the sublimation of each instrument's full potential. Just as democracy, according to Thomas Mann, forces individuals to compromise on their potential for the sake of the appearance of equality,²⁶ so each instrument is restricted in dynamics in order to fit into the whole.²⁷ To counter this, Leverkühn chooses to use a much smaller orchestra of starkly contrasting, fully individual instruments, whose character reminds one more of Stravinsky than of Beethoven.²⁸ In this way, he can reject the joke of a life-denying semblance of communion with all and affirm the fullness of existence, however far he may be from understanding it and however chaotic it may appear to be (D.F., p. 290).

Also, though Love's Labour's Lost is both a parody of nature and intellectualism, it is written in a style which is fully intellectual. Such a style rejects and pokes fun at the German Romantic love for the common man and its desire to bring the world together by using compositional methods capable of being understood by all people. Such popular compositional methods again bring on only the illusion of communion with all, for they deny the intellectual potential of each individual. Love's Labour's Lost is a piece not intended for all, but rather for the few who are able to understand it (D.F., p. 349).

Lastly, note the all-encompassing nature of Leverkühn's rejec-

tion. His Love's Labour's Lost actually mocks itself:

Aber alles war streng kammermusikalischen Stils, von filigranhafter Arbeit, eine kluge Grotteske in Tönen, kombinatorisch-humoristisch, an Einfällen eines feinen Übermuts reich, und ein Musikliebhaber, bei, müde der romantischen Demokratie und der moralischen Volksharanguierung, nach einer Kunst um der Kunst willen, einer ehrgeizlosen oder doch nur im exklusivsten Sinne ehrgeizigen Kunst für Künstler und Kenner verlangt hätte, würde sein Entzücken haben finden müssen in dieser selbstzentrierten und vollkommen kühlen Esoterik,--die nun aber, als Esoterik, im Geist des Stückes auf alle Weise sich selbst verspottete und parodistisch übertrieb, was einen Tropfen Traurigkeit, ein Gran Hoffnungslosigkeit in das Entzücken mischte.
(D.F., p. 290)

An excerpt from a discussion between Zeitblom and Leverkühn leading into Zeitblom's description of Die Wunder des Alls runs as follows (Zeitblom = "ich"):

"Gib zu", sagte ich ihm, "dass die Horrendheiten der physikalischen Schöpfung auf keine Weise religiös produktiv sind. Welche Ehrfurcht und welche der Ehrfurcht entstammende Sittigung des Gemütes kann ausgehen von der Vorstellung eines unermesslichen Unfugs wie des explodierenden Weltalls? Absolut keine. Frömmigkeit, Ehrfurcht, seelischer Anstand. Religiosität sind nur über den Menschen

und durch den Menschen, in der Beschränkung auf das Irdisch-Menschliche möglich. Ihre Frucht sollte, kann und wird ein religiös tingierter Humanismus sein, bestimmt von dem Gefühl für das transzendente Geheimnis des Menschen, von dem stolzen Bewusstsein, dass er kein bloss biologisches Wesen ist, sondern mit einem entscheidenden Teil seines Wesens einer geistigen Welt angehört; dass ihm das Absolute gegeben ist, die Gedanken der Wahrheit, der Freiheit, der Gerechtigkeit, dass ihm die Verpflichtung auferlegt ist zur Annäherung an das Vollkommene. In diesem Pathos, dieser Verpflichtung, dieser Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst ist Gott; in hundert Milliarden Milchstrassen kann ich ihn nicht finden."

"So bist du gegen die Werke", antwortete er, "und gegen die physische Natur, der der Mensch entstammt und mit ihm sein Geistiges, das sich am Ende auch noch an anderen Orten des Kosmos findet. Die physische Schöpfung, dieses dir ärgerliche Ungeheuer von Weltveranstaltung, ist unstrittig die Voraussetzung für das Moralische, ohne die es keinen Boden hätte, und vielleicht muss man das Gute die Blüte des Bösen nennen--une fleur du mal. Dein Homo Dei ist doch schliesslich--oder nicht schliesslich, ich bitte um Entschuldigung, aber vor allem einmal--ein Stück scheusslicher Natur mit einem nicht gerade freigebig zugemessenen Quantum potentieller Vergeistigung. Übrigens ist es amüsant zu sehen, wie sehr dein Humanismus, und wohl

aller Humanismus, zum Mittelalterlich-Geozentrischen neigt, --mit Notwendigkeit offenbar. (D.F., pp. 363-364)

In the quote above, Leverkühn simultaneously laughs at and rejects two things. He rejects first the narrow-mindedness of people, who believe that the universe is specifically created for humans and that the earth is the most important of all the planets, while they ignore for the most part the rest of creation. He rejects also the small range of the totality of music which composers up to this time had ignorantly dealt with in limiting their musical vocabulary to tonality.²⁹ Leverkühn's need again is to say yes to the whole of existence as well as to the whole of music. To try to find purpose through ignorance is an unacceptable method deserving of criticism. Unfortunately, the greater picture of truth which Leverkühn views is not one which he himself can praise in honesty. What at first appears to be a praise of the all and a rejection simply of a narrow-minded earth-oriented viewpoint is actually a mocking of everything which human knowledge has accumulated. As Leverkühn is yet unable to find that core of truth with which to construct his new honest communion with all, it is only his rejections which come closer to being all-encompassing.

The rejection of the narrow-mindedness and ignorance of humanism found in Leverkühn's Die Wunder des Alls leads directly to a rejection of all ideological forms emerging in western society which attempt to shape life and decide its purpose and meaning

rather than trying to understand life. These ideological forms include the various philosophies, especially Hegelian and Marxist, and the various denominations of the Christian religion. They are labels of existence which, besides being blindly focused on the human existence, do not and seemingly cannot look at existence with the objectivity needed to realize that hell, in all its forms, will never be conquered, and that hell is a necessary part of existence. Humanity is "une fleur du mal" (D.F., p. 365). Without the evil, there can be no flower. Happy endings as well as happy beginnings, both of which deny the necessity of evil in existence, are themselves an illusion.

In Die Wunder des Alls, the rejection of idealism finds its counterpart in the rejection of any overriding purpose and meaning giving musical form. The overriding musical form, symbolized by the letters ABA,³⁰ grants music for some unknown reason a leave of absence from its consonant origin allowing it to travel roads which are on the whole more dissonant. This leave of absence is followed by a need to return to the origin. It is the struggle to return within the musical form, which gives music its purpose and meaning. Nonetheless, in spite of the purpose and meaning which such a form grants music, the final rest of a consonant happy ending is not acceptable for the modern composer, for it ignores and/or belies the truth of the ever-abiding dissonance to be found when the entirety of the musical universe is grasped.

The Apokalypsis cum figuris is a full-fledged rejection of Bür-

gertum. Leverkühn hopes that "das ablösende Gegenteil der bürgerlichen Kultur sei nicht Barbarei, sondern die Gemeinschaft. . ." (D.F., p. 495).³¹ Leverkühn sees Bürgertum as a denial of the fullness of existence out of the fear of any kind of suffering. The all-too-great desire for survival extinguishes whatever hope that might have been had in purpose and meaning, for both purpose and meaning need a life lived dangerously for their survival.³² To offer a good example, the result of Bürgertum can be an Inez Rodde, who marries for material reasons, winds up with children she does not even want, lives a life style which has no connection with her inner feelings, and is, beyond all this, unhappy. She is epitomized in her desperate need for security in life by the amount of luggage she carries with her everywhere she goes:

Diese Berge von Gepäck, mit denen sie sich bei jedem kleinsten Ausflug aus ihrem Sorgfaltsnest beschwerte, waren mir ebenfalls ein Symbol ihres Schutzbedürfnisses und ihrer Lebensängstlichkeit. (D.F., pp. 435-436)

Almost all of the characters in Doktor Faustus can be regarded as ironic characterizations of German Bürgertum. In the Apokalypse, it is not character types though, but the various beliefs of Bürgertum which are emphasized and rejected.

First of all, the desire of the Bürger for good health and happiness is rejected.³³ The first time Leverkühn mentions the Apokalypse, he describes his state of mind and body as being similar to that of "Johanni Martyr im Olkessel" (D.F., p. 470). The

pain Leverkühn feels is necessary, however, for the sake of his composition. It is pain as well as ecstasy which is expressed in his work. As the following quotes prove, sickness as well as health is essential for Leverkühn. Zeitblom writes:

Hatte ich nicht recht, zu sagen, dass die depressiven und produktiv gehobenen Zustände des Künstlers, Krankheit und Gesundheit, keineswegs scharf getrennt gegeneinander stehen? Dass vielmehr in der Krankheit, und gleichsam unter ihrem Schutz, Elemente der Gesundheit am Werke sind und solche der Krankheit geniewirkend in die Gesundheit hinübergetragen werden? Es ist nicht anders, ich danke die Einsicht einer Freundschaft, die mir viel Kummer und Schrecken bereitet, mich stets aber auch mit Stolz erfüllt hat: Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft. (E.F., pp. 471-472)

Leverkühn's ecstatically painful healthy state cannot, of course, be compared to the health of the Bürger:

Offensichtlich und eingeständenermassen lebte dieser Mensch damals in einer Hochspannung durchaus nicht rein beglückender, sondern hetzender und knechtender Eingebung, in der das Aufblitzen und Sichstellen eines Problems, der Kompositionsaufgabe, wie er ihr von jeher nachgegangen hatte, eins war mit ihrer erleuchtungsartigen Lösung, und die ihm kaum Zeit liess, den sich jagenden Ideen, die ihm

keine Ruhe gönnten, ihn zu ihrem Sklaven machten, mit der Feder, dem Stifte zu folgen. Der Hintälligste eben noch, arbeitete er zehn Stunden am Tage und darüber, nur unterbrochen durch eine kurze Mittagspause und hie und da einen Gang ins Freie, um die Klammermulde, auf den Zionshügel,--hastige Exkursionen, die mehr von Fluchtversuchen als von Erholung hatten, und bei denen man es seinen überstürzten, dann wieder stockenden Schritten ansah, dass sie nur eine andere Form der Rastlosigkeit waren. (D.F., p. 477)

The restrictions imposed on a life style for the sake of the maintenance of the health of a Bürger would deny the full conscious understanding of existence as well as the full ecstasy of the creative experience.³⁴ The dynamics of pain and painful health are expressed and praised in the music of the Apokalypse via the extensive use of dissonance, the use of the "Geheul als Thema" and the use of glissandos (D.F., p. 497).

In the Apokalypse Leverkühn addresses also his rejection of the concept of mercy; a concept which is used in Bürgertum to smooth over the dynamics of hatred and revenge, which thereby also reduces the ability of society to love and which results in mediocre nothingness.³⁵ Leverkühn emphasizes this rejection by conceiving God in his Apokalypse as one who also rejects mercy.

For the same reasons, Leverkühn and Leverkühn's God also reject democracy. Democracy, instead of accepting the diversity in life, tends to be a drive toward an equalization of all forces and,

like mercy, ultimately causes mediocrity. (See footnote 35.) As an alternative to both mercy and democracy, the Apokalypse deals with "einem gewissen Einschlag von eisig anrührender Massen-Modernität which views "das Theologische fast nur als Richten und Schrecken. . ." (D.F., p. 500) Leverkühn's theology, however, is not only deterministically modern. It also contains the spirit of Old Testament righteousness. Leverkühn incorporates Lamentations and Ezekiel in his work, because they best fit in with his sense of the necessity of the unmitigated dynamics of good and evil (D.F., pp. 474-476 and 478-479). This particular excerpt from the Apokalypse was taken from Lamentations 3:30-45:

Wie murren denn die Leute im Leben also?
 Ein jeglicher murre wider seine Sünde!
 Und lasst uns forschen und prüfen unser Wesen
 Und uns zum Herrn bekehren!

 Wir, wir haben gesündigt;
 Und sind ungehorsam gewesen;
 Darum hast du billig nicht verschonet;
 Sondern du hast uns mit Zorn überschüttet
 Und verfolget und ohne Barmherzigkeit erwürget.

 Du hast uns zu Kot und Unflat gemacht
 Unter den Völkern. (D.F., pp. 478-479)

Good and evil, heaven and hell, become one in Leverkühn's conception of true heaven. Pain and suffering belong with great goodness. To live the full dynamics of existence is the only honest way to live. As Zeitblom states it:

. . . das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), dass die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frömmen, Geisigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist. (D.F., p. 498)

Especially interesting is Leverkühn's rejection of the hell of mediocre Bürgertum. Zeitblom continues:

Adrians Fähigkeit zu spottender Nachahmung, die tief in der Schwermut seines Wesens wurzelt, wird hier produktiv in der Parodie verschiedenster musikalischer Stile, in denen der insipide Übermut der Hölle sich ergeht: Klänge des französischen Impressionismus, ins Lächerliche gezogen, bürgerliche Salonmusik, Tschaikowski, Music Hall, die Synkopen und rhythmischen Purzelbäume des Jazz—wie ein Ringelstechen geht das bunt glitzernd rundum: über der Grundsprache des Hauptorchesters nämlich, die, ernst, dunkel, schwierig, mit radikaler Strenge den geistigen Rang des Werkes behauptet. (D.F., pp. 498-499)³⁶

Again, as he did in Die Wunder des Alls, Leverkühn rejects the idea of the separation of humans from the rest of the universe. He cannot accept that humans in any way have dominion over nature, for humans to him can never be more than a part of nature. It is for this reason in the Apokalypse that choir and orchestra, symbolic of human and thing, begin to sound alike. Also, Leverkühn rejects the simplistic definition which divorces good and evil from each other. Good and evil work together in existence. Leverkühn shows this through the whore of Babylon, who sings with a beautiful coloratura soprano voice. Note how in both of these cases, it is a false creation of dynamics which Leverkühn abolishes through his music (Zeitblom = ich):

Ich wollte hinweisen auf die seltsame Klangvertauschung, die oft zwischen dem Vokal- und dem Instrumental-Part der 'Apokalypse' statthat. Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und das Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert,--in dem Grade und zu dem Ende, dass tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint, was sicher der künstlerischen Einheitlichkeit zustatten kommt, da es doch--wenigstens für mein Gemüt--auch etwas Beklemmendes, Gefährliches, Böses an sich hat. Um ein paar Einzelheiten aufzuweisen: Die Stimme der babylonischen Hure, des Weibes auf dem Tiere, mit welcher gebuhlt haben die Könige auf Erden, ist seltsam überraschender Weise dem graziösesten

Koloratursopran übertragen, und ihre virtuosen Läufe gehen zuweilen mit vollkommen flötenhafter Wirkung in den Orchesterklang ein. Andererseits gibt die verschiedenartig gedämpfte Trompete eine groteske vox humana ab, und das tut auch das Saxophon, das in mehreren der kleinen Splitter-Orchester eine Rolle spielt, welche die Teufelsgesänge, den schädlichen Liederreigen der Söhne des Pfuhs begleiten. (D.F., p. 498)

The rigid definition of what music can and cannot do, established by music history up until Leverkühn's time, is burst by his use of "kultischer Musik aus profaner Zeit" (D.F., p. 495), variations between whispered, sung and spoken music, and

Chöre also, die durch alle Schattierungen des abgestuften Flüsterns, geteilten Redens, Halbsingens bis zum polyphonen Gesang gehen,--begleitet von Klängen, die als blosses Geräusch, als magisch-fanatisch-negerhaftes Trommeln und Cong-Dröhnen beginnen und bis zu höchster Musik reichen. (D.F., p. 496)

Other similar devices are the "Geheul als Thema" and the Glissando (D.F., p. 497); loudspeaker effects, "Fernorchester" and "Fernchor" (D.F., p. 501); and the use of speech rhythms, which break the rhythmic bondage forced on music by barlines (D.F., p. 499).

All-encompassing is Leverkühn's plan for this piece:

. . . denn seine Idee, gewissermassen die Lebensgeschichte der Musik, von ihren vor-musikalischen, magisch-rhythmischen Elementar-Zuständen bis zu ihrer kompliziertesten Vollendung in sich aufzunehmen, stellt es vielleicht nicht nur partiell, sondern als Ganzes jenem Vorwurf bloss.

(D.F., p. 496)

Leverkühn must again laugh at his own attempts here at finding truth. After noting how Leverkühn pokes fun at himself by signing a letter concerning the Apokalypse Perotinus Magnus,³⁷ Zeitblom makes the following statement:

Mich erinnerte diese jokose Unterschrift sehr stark an eine ebensolche Richard Wagners, der zur Zeit des 'Parsifal' seinem Namen unter einem Brief den Titel "Oberkirchenrat" hinzufügte. Für den Nicht-Künstler ist es eine recht intrigierende Frage, wie ernst es dem Künstler mit dem ist, was ihm das Angelegentlich-Ernsteste sein sollte und zu sein scheint; wie ernst er sich selbst dabei nimmt und wieviel Verspieltheit, Mummschanz, höherer Jux dabei im Spiele ist. Wäre die Frage unberechtigt, wie hätte dann jener Grossmeister des Musiktheaters sich beim Feierlichsten Weihe-Werk einen solchen Spottnamen geben können? Bei Adrians Unterschrift empfand ich sehr Ähnliches; ja, mein Fragen, Sorgen und Bangen ging darüber hinaus und galt in der Stille meines Herzens geradezu der Legitimität

seines Tuns, seinem zeitlichen Anrecht auf die Sphäre, in die er sich versenkte und deren Recreation er mit den äussersten, entwickeltsten Mitteln betrieb. (D.F., p. 495)

In all these examples lies again that same Faustian need of Leverkühn: to fully use all of his intellectual resources in order to one day envision that core of truth which encompasses all of existence. Yet, in spite of his systematic escapes and rejections, Leverkühn can find no new, more accurate truth. He experiences only an ever-growing vacuum of agnostic solipsism. The logical end to this would be that Leverkühn should not be able to compose at all. Were it not for the other side of Leverkühn--i.e., his need to deny his critical intellect and simply produce music--none of his compositions could ever have come into existence. The intellectual goals of his intellectual hunger for truth, true expression and true communion with all, are not within his rational reach.

PART TWO

THE ROLE OF T. W. ADORNO AND 12-TONE MUSIC

IN LEVERKÜHN'S HUNGER FOR TRUTH

In part one Leverkühn's intellectual hunger for truth was generally defined. His goals therein of true artistic expression and true communion with all along with his rational logical method of procedure, the process of freedom-from, were discussed and exemplified. It was also observed how Leverkühn fails to achieve directly the truth he desires. In part two the importance of the roles of the music philosophy of Adorno and of the role of 12-tone music for Leverkühn's intellectual hunger for truth and for his failure to achieve truth will be handled.

* * *

For a better understanding of the following part, it has been deemed appropriate to give a concise definition for both tonality and the 12-tone system.³⁸ Tonality is an existence within a piece that "gives preference to one tone (the tonic), making this the tonal center to which all other tones are related."³⁹ The 12-tone system, as developed by Arnold Schönberg during the years 1913-1923 and applied in his compositions after 1923, is a rational systematic method of rejecting all aspects of tonality.⁴⁰ It is based on the 12-tone row, a series of 12 non-repeating notes used at all times

in a 12-tone composition, and on the Verbot der Konsonanz, which forbids the use of all materials within the 12-tone row or within 12-tone compositions that might have tonal leanings. Whereas tonality could be considered to be organic, natural and irrational, 12-tone music is inorganic, chemical and rational.

* * *

In order to better understand how Adrian Leverkühn's intellectuality leads him toward the development of the 12-tone theory, it has been deemed appropriate to take a closer look at the role of T. W. Adorno's study Zur Philosophie der neuen Musik.⁴¹ Thomas Mann used this study extensively, often montaging entire sections of it in various parts of his work.⁴² It would be unfair, though, to Thomas Mann to set aside so much space in this thesis for a discussion of Adorno's music theories, were it not for the fact that the montage is applied in Doktor Faustus specifically to give a deeper, more substantial quality to the book, bringing it closer to the historical realities of early-20th century western culture and making its main character that much more believable. It is for this reason that so much of Adorno's Zur Philosophie der neuen Musik is montaged in Doktor Faustus. Thomas Mann writes to his son Michael concerning an essay Michael wrote about his father's book:

So frappierte mich das wiederholt gebrauchte wort "Montage", weil ich es selbst gern auf das Buch anwende und die Idee davon tatsächlich von Anfang an, schon bei der Conception des Romans eine Rolle spielte. Ich war entschlossen zu jeder Art von "Montage", denn was wir beide

so nennen hat ja unmittelbar zu tun mit dem eigentümlichen Hinausgehen des Buches über das Literarische, seinem "Abschütteln des Scheins der Kunst . . ." [D.F., pp. 81 and 108], seiner Wirklichkeit.⁴³

Specifically in music, Thomas Mann recognizes the vast independent powers, i.e., the Wirklichkeit, of the montage. In a letter to Adorno, Thomas Mann writes:

Es ist merkwürdig: mein Verhältnis zur Musik hat einigen Ruf, ich habe mich immer auf das literarische Musizieren verstanden, mich halb und halb als Musiker gefühlt, die musikalische Gewebe-Technik auf den Roman übertragen, und noch kürzlich, zum Beispiel, hat Ernst Toch in einem Glückwunsch mir "musikalische Initiiertheit" ausdrücklich und nachdrücklich bescheinigt. . . .⁴⁴ Aber um einen Musiker-Roman zu schreiben, der zuweilen sogar den Ehrgeiz andeutet, unter anderem, gleichzeitig mit anderem, zum Roman der Musik zu werden--, dazu gehört mehr als "Initiiertheit", nämlich Studiertheit, die mir ganz einfach abgeht. Deshalb denn auch war ich von Anfang an entschlossen, in einem Buch, das ohnehin zum Prinzip der Montage neigt, vor keiner Anlehnung, keinem Hilfsgriff in fremdes Gut zurückzuschrecken: vertrauend, dass das Ergriffene, Abgelernte sehr wohl innerhalb der Komposition eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben gewinnen könne--und dabei an seinem ursprünglichen kritischen Ort

unberührt bestehen leibe.⁴⁵

Adorno also realized the powers of the montage within Doktor Faustus and, according to Thomas Mann, practically took credit for writing the book.⁴⁶ Adorno's music philosophy, however, represents only the intellectual aspects of Leverkühn. Thomas Mann does not consider himself to be as caught up in Adorno's power as Adorno seemed to have thought. Hansjörg Dörr, who shares this opinion, writes:

Die Verbindung von Musik und Gescheithait [in Doktor Faustus] spielt auch in der Beschreibung des Teufels eine Rolle, den man so oft mit Adorno identifiziert hat. Die Beschreibung ist aber nichts weniger als schmeichelhaft: "ein Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt" [D.F., p. 317], d.h. soweit das Denken es zulässt. Für Mann kann die Musik sich nicht im Rationalen erschöpfen, die intellektuelle Art der Musikbetrachtung Adornos musste ihm fremd bleiben, obwohl er ohne sie seinen Roman nicht hätte schreiben können. (Dörr, p. 311)

Rather than emphasizing the above controversy, the effort in this thesis will be made to look at Adorno's work as a historical reality⁴⁷ which becomes an integral part of the fictional reality in Doktor Faustus and the intellectual development of Adrian Leverkühn.⁴⁸

Adorno's goals for modern music are not nearly as high and as

all-encompassing as those of Adrian Leverkühn. Yet, Leverkühn's goals do have a parallel, though not a direct one, in Adorno's writings. Adorno's goal lies first of all in "die Emanzipation des Menschen vom musikalischen Naturzwang und die Unterwerfung der Natur unter menschliche Zwecke" (Adorno 1941, p. 32). This goal, which obviously encompasses more than just music, shows symptomatic parallels with Leverkühn's desire for total freedom-from. Beyond this goal, Adorno expresses an even greater one: that of "Versöhnung" (Adorno 1941, p. 88). Adorno sees that modern music through its victory in the historical struggle to overcome and dominate nature, a struggle having its beginning in the birth of consciousness, gains the power to express the hurt and pain of humanity's ever increasing isolation from nature and the ever increasing isolation of individuals from each other, both of which are by-products of this necessary struggle. According to Adorno, this expression reunites all. Adorno writes:

Der Mensch, der sich verströmen lässt im Weinen und einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, lässt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein. "Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder"--danach verhält sich die Musik. So hat die Erde Eurydiken wieder. Die Geste der Zurückkehrenden, nicht das Gefühl des Wartenden beschreibt den Ausdruck

aller Musik und wäre es auch in der todeswürdigen Welt.

(Adorno 1941, p. 88)

The possibility of overcoming isolation through music is also the ultimate goal of Leverkühn's struggle to understand, for such a possibility would be communion with all.⁴⁹

The isolation of modern individuals from nature and from each other along with the expression of this isolation, which gives birth to reconciliation (Versöhnung), can be seen in an excerpt Adorno writes about the hero of Schönberg's Die glückliche Hand.⁵⁰ Adorno first contrasts the functionality of pre-modern art, which reaches beyond itself--symbolized by Siegfried's sword--with non-functioning modern art, which is self-sufficient and therefore cannot reach beyond itself--symbolized by a diadem:

Der Held, Prophet der neuen Sachlichkeit soll die Handwerker den Zauber der alten Produktionsweise erretten. Seine schlichte Geste gegen das Überflüssige taugt eben dazu, ein Diadem herzustellen. Siegfried, sein Vorbild, hatte wenigstens das Schwert geschmiedet. 'Musik soll nicht schmücken sondern wahr sein.' Aber das Kunstwerk hat nur wieder Kunst zum Gegenstand. Es kann dem Zusammenhang der Verblendung nicht aesthetisch entrinnen, dem es gesellschaftlich angehört. Das radikal entfremdete, absolute Kunstwerk bezieht in seiner Blindheit tautologisch sich nur auf sich selber. Sein symbolisches Zentrum ist die Kunst." (Adorno 1941, pp. 14-15)

Schönberg's hero is a representative of all humanity, for all human beings are immersed in a state of isolation. Since all human beings are experiencing this same situation, each isolated individual is paradoxically not alone. Adorno, again through Schönberg's Die glückliche Hand, expresses the existence of a communion of isolated individuals as follows:

Der Umschlag steht im Zeichen der Notwendigkeit. Er rührt eben daher, dass der Gehalt des Expressionismus, das absolute Subjekt, nicht absolut ist. In seiner Vereinzelung erscheint die Gesellschaft. Der letzte von Schönbergs Männerchören op. 35 gibt davon einfache Rechenschaft. "Leugne doch, dass Du auch dazu gehörst!--bleibst nicht allein." (Adorno 1941, p. 17)

The dialectic of real isolation, yet real communion in Schönberg's Die glückliche Hand is one with the solipsistic communion with all experienced by Leverkühn.⁵¹

The concept of pure freedom seems to hold as little dominion in Adorno's writings as it does in the thoughts and compositions of Adrian Leverkühn.⁵² The desire to comprehend existence through an intimate understanding of the causal relationships between all particulars rather than to simply accept existence with the naive belief in one's pure individuality and freedom is also an important aspect of Adorno's philosophy. Adorno writes for example about the lack of pure freedom involved in the effort to free oneself from nature and music. As for nature:

Schicksal aber und Naturbeherrschung sind nicht zu trennen. Die Idee des Schicksals selber mag an der Erfahrung der Herrschaft gebildet sein. Sie ist hervorgegangen aus der Übermacht des Daseins als Natur über den Menschen. Was da ist, ist stärker. Sein selber hat Schwingen gleichsam, ihn zu vernichten. Seine Ohnmacht reflektiert sich in der Idee des Schicksals. An ihr wiederum haben die Menschen gelernt, selber stärker zu sein und Natur zu beherrschen. Damit aber hat das Schicksal sich reproduziert. Es gibt allemal bloss soviel Herrschaft wie Vernichtung. Hat die Übermacht der Natur als Schicksal sich dargestellt, so kehrt Schicksal wieder in der Herrschaft über Natur. Sie entfaltet sich zwanghaft Zug um Zug; zwanghaft weil ihr jeder Schritt von der alten Übermacht der Natur vorgeschrieben wird. (Adorno 1941, p. 34)

Humanity's historical attempt to dominate nature specifically reoccurs in its attempt to dominate music. The result of this effort, the 12-tone system, will exemplify bondage, not pure freedom.⁵³

"Wahrhaft ist die Zwölftontechnik [der Musik] Schicksal. Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, selber dem rationalen System zu erliegen" (Adorno 1941, p. 34).

One escape of Leverkühn's, which is particularly important in Adorno's philosophy of music, is that from Kuhwärme. As stated earlier,⁵⁴ whether there is truth or not in the community found in

the naive cow-warm friendliness of the music and culture of Bürgergertum. Leverkühn needs to escape participation from this Kuhwärme. Kuhwärme or better, animalische Wärme is a term stemming from Arnold Schönberg. Schönberg, like Leverkühn, "hat einmal gegen die animalische Wärme der Musik gesprochen. . ." (Adorno 1941, p. 79). The rejection of Kuhwärme by Adorno can be seen in an excerpt from the Zur Philosophie der neuen Musik dealing with Alban Berg.⁵⁵ Adorno condemns the lies and deceptive techniques which Alban Berg uses to hide his lack of success in composing large works strictly using the 12-tone technique. In his operas, rather than admitting failure. Berg chooses to combine the organic Kuhwärme of tonality with the cold inorganic intellectual 12-tone technique, thereby satisfying an audience not able to comprehend anything beyond tonality, but also compromising on the actual purpose of the 12-tone theory. Adorno writes about Berg's compositional efforts as being "die unmenschliche Kälte der grossherzigen Wärme" (Adorno 1941, p. 68):

. . . das ganze Bestreben [Bergs] ist darauf gerichtet, die Zwölftontechnik nicht merken zu lassen. Gerade die glücklichsten Teile der "Lulu"⁵⁶ sind offensichtlich in Dominanzfunktion und chromatischen Schritten gedacht. Die wesentliche Härte der Zwölftonkonstruktion ist bis zur Unkenntlichkeit gemildert. Man kann das Reihenverfahren kaum anders erkennen, als daran, dass die Bergsche Uner-sättlichkeit zuweilen nicht den unendlichen Vorrat an Noten zur Verfügung hat, dessen sie bedürfte. Die Starr-

heit des Systems macht sich bloss noch in solchen Beschränkungen geltend, sonst ist sie ganz überwunden. Aber Überwunden mehr durch Einpassung der Zwölftorteknik in die traditionelle Musik als durch eigentliche Aufhebung ihrer antagonistischen Momente. (Adorno 1941, p. 68)

The words Starrheit, Härte and antagonistischen in the above quote all exemplify the cold inorganic intellectuality of the 12-tone system. The Dominanzfunktion is a key process of the Kuhwärme of tonality and the use of chromatische Schritten, which became a compositional cliché of the romantic period of music, is also associated with tonality. Berg's use of chromatische Schritten and the Dominanzfunktion represents a breach of the 12-tone theory. The goal of the 12-tone system is not all-too-quickly to reinstate the organic warmth of tonality, but to recreate the organic through cold intellectuality. (Compare with the story of Leverkühn's father's chemical plants, p. 15.)⁵⁷

Adorno does not feel the Leverkühnian need to avoid using the language of his contemporaries, yet he does acknowledge the sadness of its ambiguity. Adorno recognizes that the many interpretive possibilities built into language over its history render language inadequate for serious direct expression (Adorno 1941, p. 87). According to Adorno, achieving freedom from the vagueness of language is an important goal of modern music. Adorno writes: "Alle organische Musik ist aus dem stile recitativo hervorgegangen. Sie war von Anbeginn der Sprache nachgebildet. Die Emanzipation der Musik heute ist gleichbedeutend mit ihrer Emanzipation von der

Sprache. . ." (Adorno 1941, p. 87). The successful emancipation of music from language is achieved in 12-tone music.⁵⁸

Relating to Leverkühn's rejection of a one-sided humanistic earth-centered world as well as the one-sidedness of tonality in his Die Wunder des Alls⁵⁹ is the Adornian rejection of a one-sided ignorant musical world. Adorno writes:

Wann immer ein isolierter Materialbereich im geschichtlichen Zuge entwickelt wurde, stets sind andere Materialbereiche zurückgeblieben und haben in der Einheit des Werkes die fortgeschritteneren Lügen gestraft. Während der Romantik galt das vorab für den Kontrapunkt. Er ist bloss Dreingabe zum homophonen Satz. Es bleibt entweder bei der äusserlichen Kombination homophon gedachter Themen oder bei der bloss ausschmückenden Umkleidung des harmonischen "Chorals" mit Scheinstimmen. Darin gleichen sich Wagner, Strauss und Regér. Zugleich aber besteht aller Kontrapunkt dem eigenen Sinn nach auf der Simultanität selbständiger Stimmen. Vergisst er daran, wird er zum schlechten Kontrapunkt. . . .

Yet:

. . . je weiter die einzelnen Materialbereiche entwickelt, manche von ihnen, wie in der Romantik Instrumentalklang und Harmonie, verschmolzen werden, um so deutlicher zeichnet sich die Idee einer rationalen Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials ab, die jene Missverhält-

nisse beseitigt. Ihr Traum ist das Wagnersche Gesamtkunstwerk. Virtuuell verwirklicht wird er von Schönberg. (Adorno 1941, pp. 20-21)

Schönberg's goal, like Leverkühn's, is to construct a music which is all-encompassing. In the above quote this means that all dimensions are equally affirmed. The horizontal dimension, the voices, as well as the vertical dimension, the chords, should be under consideration at all times. The 12-tone system does this and more.⁶⁰

Theoretically, though they do not directly state it, both Leverkühn and Adorno disdain the conception of program music. Program music, which is "music inspired by a program, i.e., a nonmusical idea, which is usually indicated in the title and sometimes described in explanatory remarks or a preface. . ." ⁶¹ was important to the 19th century school of thought, because among other things of the romantic Wagnerian ideal of the Gesamtkunstwerk. It was hoped that the truth to be found in nature when synthesized with the art of composition would lead to a more perfect music. Later theorists tended to deny the validity of such an approach arguing that music "is an art in its own right, that it must work with its own tools, and that too great a reliance on outside program will weaken rather than enhance a composition's artistic merit" (see footnote 61). The goal of absolute music on the other hand, a conception which Leverkühn and Adorno prefer to program music, is one of ridding music of all its "extra-musical influences" from its pictorial representations down to its human-like emotions.⁶² The best proof of Adorno's rejection of a program and his preference

for absolute music lies in his earlier mentioned statement that modern music "bezieht in Blindheit tautologisch sich nur auf sich selber. . ." (Adorno 1941, p. 15), for such is exactly the nature of absolute music. His rejection of the appearance of reality, of Schein in program music and preference for the honest blind solipsistic reality of absolute music support this proof. (See Adorno 1941, pp. 8 and pp. 80-88.) It is logical for Leverkühn, too, to reject program music. Leverkühn's disavowal of any illusionary communion with all, his acceptance of solipsism as his lifelong condition, his anti-romantic statements throughout Doktor Faustus (see D.F., pp. 156-157, 240-241 and 289-290, for example) and his musical compositional tie with Schönberg/Adorno should negate the possibility of his acceptance of the superficial connection between nature and music made in program music. Yet Leverkühn's pieces are program-oriented, for the program is the literary means by which Thomas Mann allows Leverkühn to deliver the message of the book. Leverkühn's theories and his practice, therefore, must become contradictory.

About the historic reasoning behind the collapse of tonal music, Adorno argues in the following manner:

Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. Selbst das stumpfere Ohr gewahrt die Schäßigkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts. Fürs technisch erfahrene setzt solches vage Unbeha-

gen sich in einen Kanon des Verbotenen um. Wenn nicht alles trügt, schliesst er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloss dass jene Klänge veraltet und unzeitgemäss wären. Sie sind falsch. Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr. Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrungsweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Clichés wirken. (Adorno 1941, pp. 4-5; montaged in D.F., pp. 318-319)

Adorno goes on to say that the falseness of tonal consonant chords for the modern ear is so disturbing, that such chords can be and have been effectively used in some pieces of modern music to create a dissonance one step beyond dissonance. (See Adorno 1941, p. 5.) Adrian Leverkühn expresses the same thoughts as Adorno both theoretically in his conversation with the devil (D.F., p. 319) and practically through his ironization of tonal composition in Meerleuchten and in the Brentano Gesänge (D.F., pp. 202 and 241-242) and in his use of dissonant consonance in the Apokalypse cum figuris and in his rendition of Blake's Silent, Silent Night (D.F., pp. 498 and 350).

The rejection of idealism in Doktor Faustus is at once the rejection of idealism's musical representative, Ludwig van Beethoven. Beethoven's role in Doktor Faustus as representative of classic idealism is similar to the role which Adorno also gives Beethoven. As idealism personified, Beethoven represents both the belief in the possibility of and one of the most successful achievements in

the construction of a positive overriding meaningful and purposeful form for existence. According to Adorno, Beethoven achieves Formvollendung. He comes closest of all composers to accomplishing that which makes music sinnvoll. Sinn, an important word in Adorno's vocabulary, is described by him as follows:

. . . alles, was in Musik mit Grund sinnvoll genannt werden kann, hat Anspruch darauf, indem es als Einzelheit über sich hinausgeht und aufs Ganze sich bezieht, so wie umgekehrt das Ganze die bestimmte Forderung nach diesem Einzelnen in sich schliesst. Dies Hinausweisen der ästhetischen Teilmomente über sich selber, während sie zugleich gänzlich im Raum des Kunstwerks verbleiben, wird als Sinn des Kunstwerks empfunden. (Adorno 1941, pp. 86-87)

The modern artist, who wishes to understand rather than simply accept idealistic philosophy, can see through to inconsistencies therein between the details and the whole. The Sinn of idealistic philosophy is nullified by these inconsistencies. For example, Ute Jung in Die Musikphilosophie Thomas Manns describes how Adorno calls Beethoven's work Ideologie; a word which, according to Adorno's usage, contains more utopia than truth in it. Beethoven's problem, according to Thomas Mann and Adorno, is that he envisions a reconciliation of all problems of existence rather than realizing the eternal truth of misery. Ute Jung writes:

Während Schönbergs Kunst durch die Unmöglichkeit der formalen Gestaltung das Elend der Welt erkenne, verweise Beet-

hoven durch die gelungene Form auf die Versöhnung. . . .⁶³
 Da aber zwei extrem geführte Erkenntnisse (1. Brüchigkeit der Form, 2. Formvollendung) nicht nebeneinander bestehen können, muss Adorno eine der beiden relativieren. Er kennzeichnet Beethovens Musik bzw. die klassische Musik, als "Ideologie". (Jung, p. 87)

Jung goes on to footnote the fact that Adorno also rejects an idealism that he considers to consist of historically derived values; i.e., ungrounded traditions, rather than eternal truth:

Denn Tradition als solche enthält für Adorno das Element der Ideologie. Die Negation künstlerischer Tradition, in der sich gesellschaftlicher Gehalt "sedimentiert" hat, ist implizit Kritik der Ideologie. (Jung, p. 87)

Adorno himself seems to accept the rejection of idealism as a presupposition in his Zur Philosophie der neuen Musik for he regards it as an already discussed and established fact.⁶⁴ He does discuss his reasons for rejecting idealism by rationally defining it in his Negative Dialektik, however. Adorno writes:

Das System, in dem der souveräne Geist sich verklärt wähnte, hat seine Urgeschichte im Vorgeistigen, dem animalischen Leben der Gattung. Raubtiere sind hungrig; der Sprung aufs Opfer ist schwierig, oft gefährlich. Damit das Tier ihn wagt, bedarf es wohl zusätzlicher Impulse. Diese fusionieren sich mit der Unlust des Hungers zur Wut

aufs Opfer, deren Ausdruck dieses zweckmässig wiederum schreckt und lähmt. Beim Fortschritt zur Humanität wird das rationalisiert durch Projektion. Das animal rationale, das Appetit auf seinen Gegner hat, muss, bereits glücklicher Besitzer eines Überichts, einen Grund finden. Je vollständiger, was es tut, der Gesetz der Selbsterhaltung folgt, desto weniger darf es deren Primat sich und anderen zugestehen; sonst würde der mühsam erreichte Status des ὤον πολιτικόν, wie es neudeutsch heisst, unglaubwürdig. Das zu fressende Lebewesen muss böse sein. Dies anthropologische Schema hat sich sublimiert bis in die Erkenntnistheorie hinein. Im Idealismus--am ausdrücklichsten bei Fichte--waltet bewusstlos die Ideologie, das Nichtich, l'autrui, schliesslich alles an Natur Mahnende sei minderwertig, damit die Einheit des sich selbst haltenden Gedankens getrost es verschlingen darf. Das rechtfertigt ebenso dessen Prinzip, wie es die Begierde steigert. Das System ist der Geist gewordene Bauch, Wut die Signatur eines jeglichen Idealismus. (Adorno 1966, pp. 31-32)⁶⁵

The rejection of idealism is expressed in Doktor Faustus, though not quite in the same manner as Adorno describes it, in the earlier discussed rejections of humanism in Die Wunder des Ali...⁶⁶ and of Bürgertum in the Apokalypsis cum figuris,⁶⁷ and in the rejection of Beethoven's Ninth Symphony in the Dr. Fausti Weheklag.⁶⁸

The rejection of idealism in its many shapes and forms, can be said to be parallel if not directly related to the historical rejection of any overriding form in music. Adorno recognizes that all such forms, as they have come into being in the course of music history, are inadequate attempts, either by ignorance or deception, to systematize the actual chaos of existence. Rather than accepting the use of the overriding form, Adorno's Schönberg prefers to express existence in Brüchigkeit der Form, that is, in a musical acting out of humanity's inability to realize an idealistic whole. Adorno does not directly relate the fall of the overriding form with that of the fall of cultural idealism. He does, however, note the possibility of such a relationship:

Die Krankheit, welche die Idee des Werkes zu Fall gebracht hat, mag von einem gesellschaftlichen Zustand herrühren, der nichts vorgibt, was verbindlich und bestätigt genug wäre, um die Harmonie des selbstgenügsamen Werkes zu garantieren. Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes jedoch enthüllen sich nicht in der Reflexion darauf, sondern im dunklen Innern des Werks. (Adorno 1941, p. 7; montaged in D.F., p. 320)

The progression toward Brüchigkeit der Form begins with the post-impressionistic desire for ever-greater microcosmic consistency in music: a consistency which necessitates ever-shorter pieces and which threatens to cancel the ability of a composer to produce music at all. Adorno comments:

Denkt man ans sinnfälligste Symptom, das Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit, die nur als extensive in der Musik Werke konstituiert, so lässt dafür am letzten individuelle Ohnmacht, Unfähigkeit zur Formbildung sich verantwortlich machen. Keine Werke könnten grössere Dichte und Konsistenz der Formgestalt bewähren als Schönbergs und Weberns kürzeste Sätze. Ihre Kürze rührt gerade vom Anspruch der unabdingbaren Konsistenz her. Die Konsistenz verbietet das Überflüssige. Damit kehrt sie sich gegen die zeitliche Ausbreitung, die der Vorstellung vom musikalischen Werk seit Beethoven tragend zugrundeliegt. Ein Schlag trifft Werk, Zeit und Schein. Die Kritik am extensiven Schema verschränkt sich mit der inhaltlichen an Phrase und Ideologie. Der musikalische Augenblick gilt dem realen Leiden. Solche Kritik lasse die neue Musik die Ornamente zerschlagen und damit die Werke. (Adorno 1941, p. 7; montaged in D.F., pp. 320-321)

Such a need for consistency can be equated in Doktor Faustus with the ornament-rejecting pieces of Brahms⁶⁹ and with the shortness of the Brentano-Gedänge. (See D.F., p. 243.) Herein lies again the desire for an expressed all-encompassing truth, which necessarily rejects the power of freedom.

Later Adorno writes on the breakdown of the appearance of total consistency within music:

Der [selbstgenügsame Schein der Musik] besteht darin,

dass in aller herkömmlichen vorgegebene und formelhaft sedimentierte Elemente so eingesetzt werden, als ob sie die unverbrüchliche Notwendigkeit dieses einen Falles wären; oder dass dieser so auftritt, als wäre er mit der vorgegebenen, lange gewesenen Formsprache identisch. Seit dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters hat alle grosse Musik ihr Genügen daran gefunden, diese Einheit als bruchlos geleistete vorzutäuschen und die konventionelle Allgemeingesetzlichkeit, der sie unterworfen ist, aus ihrer eigenen Individuation heraus zu rechtfertigen. Dem widersteht die neue Musik. Die Kritik des Ornaments, die der Konvention und die der abstrakten Allgemeinheit der musikalischen Sprache sind eines Sinns. Wenn Musik vor andern Künsten durch die Absenz des Scheins, dadurch dass sie kein Bild macht, privilegiert ist, dann hat sie doch durch die unermüdliche Aussöhnung ihrer spezifischen Anliegen mit der Herrschaft der Konventionen am Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks nach Kräften partizipiert. Man hat Schönberg die Gefolgschaft gekündigt, indem er eben jenen Ausdruck ernst nahm, dessen Subsumtion unter versöhnlich Allgemeine das innerste Prinzip des musikalischen Scheins ausmacht. Seine Musik dementiert den Anspruch, das Allgemeine als im Besonderen harmonisch enthalten zu denken. Wie sehr auch diese Musik dem Drang ihren Ursprung verdankt, wie sehr auch gerade ihre Unregelmässigkeit organischen Formen sich anähneln, nirgends ist sie

Totalität. (Adorno 1941, p. 9; montaged in D.F., pp. 321-322)

Adorno goes on to say that Schönberg rejects the inadequacies of the trend: set by Beethoven and Mozart of respecting and/or believing in the organic whole or overriding musical form while disrespecting the small details, and demands the full consistency of the details in spite of a necessary demise of the meaningful organic whole via 12-tone music. On Mozart Adorno writes: "Die meisten Sätze Mozarts würden dem Komponisten weitgehend Alternativen bieten, ohne etwas einzubüßen" (Adorno 1941, p. 9).

The last three major quotes from Zur Philosophie der modernen Musik are directly montaged into the arguments of Leverkühn's devil. Both Leverkühn and his devil agree that these montages represent the then contemporary state of music. Yet, were the intellectual Leverkühn to follow the demands thereof to their ultimate end, they could only lead him to the honest inability to produce any music at all. Whereas Schönberg is credited with the genius to overcome such difficulties by integrating his acknowledged inability to fit it all together exactly within his music, so creating Brüchigkeit der Form, the intellectual half of Leverkühn is too cold and critical to allow himself to do this.

The fall of the overriding musical form has a parallel in the rise of the importance of dissonance.⁷⁰ Just as the musical part can no longer accept the Subsumtion unters versöhnlich Allgemeine, neither can individual notes any longer allow themselves to escape their own importance by becoming a mere part of a harmonic chord.

The fall of emphasis on that harmonic chord in the rise of emphasis on the individual notes, or the emancipation of these notes as Adorno puts it, and the polyphonic lines or voices created by these notes, results in the rise of the importance of dissonance. Adorno describes the dissonance of a chord in the following manner:

Je dissonierender ein Akkord, je mehr von einander unterschiedene und in ihrer Unterschiedenheit wirksame Töne er in sich enthält, um so "polyphoner" ist er, um so mehr nimmt jeder einzelne Ton bereits in der Simultaneität des Zusammenklangs den Charakter der "Stimme" an. Die Vorherrschaft der Dissonanz scheint die rationalen, "logischen" Beziehungen innerhalb der Tonalität, die einfachen Dreiklangsverhältnisse, zu zerstören. Insofern aber ist dennoch die Dissonanz rationaler als die Konsonanz, als sie die Beziehung der in ihr enthaltenen Töne, wie immer auch komplex, artikuliert vor Augen stellt, anstatt deren Einheit durch die Vernichtung der in ihr enthaltenen Partialmomente, durch "homogenen" Klang zu erkaufen. (Adorno 1941, p. 26)

The positive emancipation (i.e., freedom-from) of the individual voices from the harmonic chord is, on its negative flipside, the isolation of each voice from every other one. Loneliness is the ultimate result. Again, one should remember the loss of communion-forming faith and tradition, which is also an important factor in this concept of loneliness. Such simultaneous loneliness and emanci-

pation becomes absolute under Schönberg's 12-tone system. Schönberg's system is the historical fulfillment of the ever increasing interest in dissonance to be found in the late works of Beethoven, Brahms and Wagner. (See Adorno 1941, p. 26.) In Doctor Faustus the Emanzipation der Dissonanz toward 12-tone music is described in much less detail. (See D.F., pp. 257-258.) The role of dissonance in the novel is nevertheless essential for the complete understanding of both Apokalypsis cum figuris and the Dr. Fausti Weheklag.⁷¹

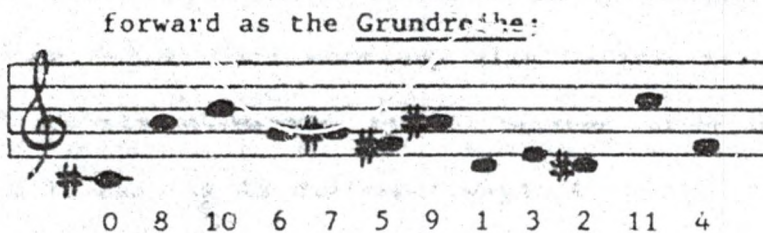
Adorno goes into quite extensive detail in his explanation of the evolution of the variation within music history toward 12-tone music. Only the essence will be recapped in this thesis. In the second part or development section of the three part sonata form,⁷² rebirth and new dynamics were given to the ancient form of theme and variation. During the early 1700's, the development section was a small middle section which freely varied the themes of the first section or exposition. The development section's freedom from the formalistic restrictions of the other more controlled sections of the sonata form stirred both Beethoven's and Brahms' passion for it. With Beethoven's arrival the development section and the role of theme and variation therein grew tremendously. Due to Brahms' influence, it began to encompass the whole of the sonata.⁷³ As the development section grew and the use of theme and variation increased, the reliance of composers on detailed structural forms decreased. In Brahms' compositions the form of the sonata form is still perceptible. In Schönberg's works, all remnants of a macro-cosmic structural form are gone. Variation based on the theme of

the microcosmic 12-tone row becomes all-encompassing. According to Adorno's theory, the reasons for the turn toward 12-tone theme and variation can be found in the rejections of idealism and the overriding form.⁷⁴ The lack of truth to be found in both idealism and the overriding form is replaced by the attempt to reconstruct truth from the subatomic level via the 12-tone row and its variations. Also, the fact that the essence of the 12-tone row remains unchanged is symbolic of Leverkühn's view that existence is an ewige Wiederkunft; i.e., a theme which is simply varied again and again.⁷⁵

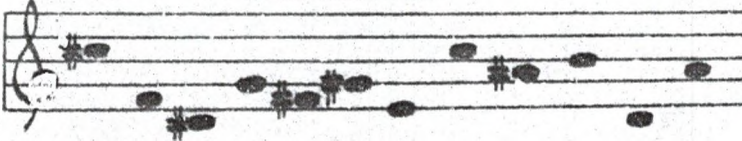
* * *

The following is a description of the components of the 12-tone system. The core of the 12-tone system is the 12-tone row or Grundreihe. The row is twelve notes in length and must use all twelve tones of the chromatic scale. One example of a row given by Adorno runs as follows: c#, a, a#, g, g#, f#, b, d, e, d#, c, f. (See Adorno 1941, p. 22.) There are four different ways or modes in which the 12-tone row can be applied:

Fig. 1 Examples of the four 12-tone modes

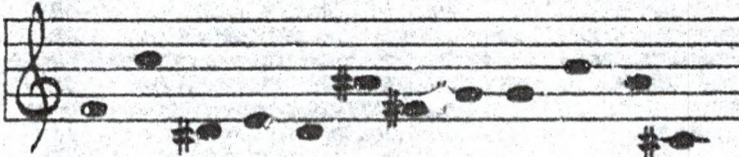


upsidedown, in the intervallic inversion of the Grundreihe, as the Umkehrung;



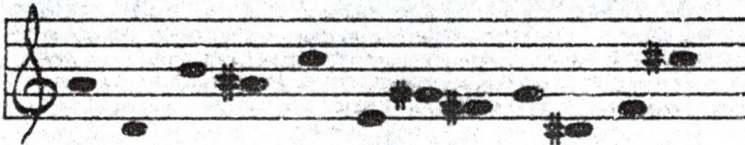
0 4 2 6 5 7 3 11 9 10 1 8

backwards, in reverse of the direction of the Grundreihe, as the Krebs;



4 11 2 3 1 9 5 7 6 10 8 0

or upsidedown and backwards, in the intervallic inversion of the Krebs, as the Umkehrung des Krebs.



8 1 10 9 11 3 7 5 6 2 4 0

The numbers in the above examples tally the distance in half-steps above c#. C#=0. Each mode can also be transposed to any of the 12 steps of the chromatic scale. Because of this, the row can be varied in exactly 48 different ways. A typical 12-tone matrix which includes all 48 variations of the row is shown below.⁷⁶ The examples of the four modes shown on pages 70 and 71 are represented here with dark outline:

Fig. 2 A typical 12-tone matrix

0	8	10	6	7	5	9	1	3	2	11	4
4	0	2	10	11	9	1	5	7	6	3	8
2	10	0	8	9	7	11	3	5	4	1	6
6	2	4	0	1	11	3	7	9	8	5	10
5	1	3	11	0	10	2	6	8	7	4	9
7	3	5	1	2	0	4	8	10	9	6	11
3	11	1	9	10	8	0	4	6	5	2	7
11	7	9	5	6	4	8	0	2	1	10	3
9	5	7	3	4	2	6	10	0	11	8	1
10	6	8	4	5	3	7	11	1	0	9	2
1	9	11	7	8	6	10	2	4	3	0	5
8	4	6	2	3	1	5	9	11	10	7	0

The following is a simple example of row use within a composition. ⁷⁷

Fig. 3 Example of row use

= + Grundreihe
 = * Umkehrung

The numbers here give the place of each member within the given variation of the row.

Keeping the description of the 12-tone system and the definitions of 12-tone and the Verbot der Konsonanz⁷⁸ in mind, the intellectual accomplishments of 12-tone music as a method of systematic rejection will be discussed. The absolute rejection of tonality in 12-tone music is the absolute rejection of any one note's domination of the other notes, for tonality is, "in the broadest sense of the word," a "loyalty" to one "tonic" or "keynote" and the subjection of all other notes thereunder.⁷⁹ This absolute rejection, which is achieved through the systematized equal distribution of all notes and is aided by the Verbot der Konsonanz, becomes also the rejection of any other hierarchies of domination acquired by music in the course of its history. It becomes, for example, the rejection of the power of the tonic chord over the dominant chord, the dominant chord over the subdominant chord, and the power of the subdominant chord over various other chords. In addition, it becomes the rejection of the rule of primary themes and motives over secondary themes and motives. As Adorno puts it: "In allen ihren Momenten ist eine solche Musik gleich nahe zum Mittelpunkt" (Adorno 1941, p. 27). The purpose of the Verbot der Konsonanz can be pictured through a quote of Schönberg himself. Schönberg describes the Verbot in the following manner: "In twelve-tone composition consonances (major and minor triads) and also the simpler dissonances (diminished triads and seventh chords)--in fact almost everything that used to make up the ebb and flow of harmony--are, as far as possible, avoided."⁸⁰ Thereby, hope for the reentry of tonality is systematically destroyed.

Also in a 12-tone, all musical form and idealism are rejected. With the end of all hierarchical tendencies in music, the possibility of movement within a composition is canceled. There can no longer be a departure from a place of strongest gravity (the keynote, the tonic chord and/or the primary theme) at all, let alone a return to it, because all the components are equally strong. They remain at a musical center (the Mittelpunkt). The departure from and return to an origin by the overriding musical form, ABA, is thus made impossible. In fact, all of idealistic meaning, theological or philosophical is destroyed by the loss of a possibility for a happy ending and/or an end to all struggle. In 12-tone music, there can be no change to a better world, for everything that will happen is constantly, unceasingly happening.

The emancipation of dissonance is aided both by the systematic rejection of tonality via the 12-tone technique and by the additional help of the Verbot der Konsonanz:

Die freie Atonalität hatte mit den Tabuverboten, die sie über die Dreiklangsharmonik verhängte, die Dissonanz universal über die Musik ausgebreitet. Es gab nur noch Dissonanz. Nirgends vielleicht erweist sich das restaurative Moment der Zwölftontechnik stärker als in der Lockerung des Konsonanzverbots. Wohl könnte man sagen, es habe bereits die Universalität der Dissonanz deren Begriff aufgehoben: nur in der Spannung zur Konsonanz sei Dissonanz möglich, und diese verwandle sich in einen blossen mehrtönigen Komplex, sobald sie nicht mehr der Konsonanz gegenübergestellt wer-

de. Das aber simplifiziert den Sachverhalt. Denn im mehrtönigen Klang ist die Dissonanz aufgehoben einzig im Hegelschen Doppelsinn. Die neuen Klänge sind nicht die harmlosen Nachfolger der alten Konsonanzen. Von diesen unterscheiden sie sich dadurch, dass ihre Einheit in sich gänzlich artikuliert ist; dass eben die einzelnen Akkordtöne zwar zur Akkordgestalt zusammentreten, aber innerhalb dieser Akkordgestalt zugleich als einzelne allesamt von einander unterschieden werden. So "dissonieren" sie weiter; nicht zwar gegen die eliminierten Konsonanzen, aber in sich selber. Damit jedoch halten sie das historische Bild der Dissonanz fest. Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden. Sie haben sich sedimentiert und sind zum "Material" geworden. (Adorno 1941, pp. 47-48)

The intellectual Leverkühn's rejections of the romantic orchestral blend,⁸¹ of the mediocrity of Bürgertum, of the conceptions of Bürger health, of mercy and democracy as well as of the concept of Bürger heaven⁸² are all systematically finalized by this emancipation. The bland mitigating effect of kulwarm consonance which all of these concepts have on a life's experience is musically replaced by the eternally dynamic all-expressing omnipresent dissonance of 12-tone music.

The rejection of narrow-mindedness and the hope in an all-encompassing truth is exemplified in 12-tone music on a number of different levels. As stated earlier, the 12-tone row itself allows no one

tone to dominate any of the others, for none can be repeated before all others have been stated. The 12-tone row must be used in at least one of its 48 various forms at all times. This ensures that the equal representation of the notes in the 12-tone row will exist throughout the whole piece. Also, 12-tone variations can occur both horizontally in one or more voices (polyphonically) and vertically in dissonant chords of various sizes (harmonically). A full equality of the horizontal and the vertical is accomplished in this way.⁸³ Thus, the equal representation of the notes throughout a 12-tone composition is extended once more to become equal representation in all dimensions of a composition.

In 12-tone music, pure freedom is rejected in lieu of a fully understood building block or core of truth. Every note is fully accounted for. The goal here is to construct a music which is honest; i.e., totally consistent. Such a music would again end the reign of the deception of idealism and of the overriding musical form.

Twelve-tone music affirms intellectuality. To be able to hear exactly what is happening to each 12-tone row within a 12-tone composition is impossible. The woven pattern of rows is too complicated in most cases to be heard and understood by even the best of musicians. It is music designed for an intellectual few. It is music which disallows, as Leverkühn does in Love's Labour's Lost, the concept of denying the mind for the sake of a kuhwarm community of ignorance.

When observed objectively, the shortcomings of the 12-tone theory as a building block out of which truth can be wrought, are

blatant and numerous. Yet they, too, are abstractly incorporated in the concept of truth which Leverkühn eventually comes to experience.

The escape from tonality is not without its problems. The forbidding of consonance, though a release from the bondage of all former music historical values, is simultaneously a collapse of the hope in all-encompassing truth. Obviously, when the system does not include tonality, it cannot be all-encompassing, for tonality is a part of truth which 12-tone music is forced to ignore. Leverkühn does have a tendency to use tonality in his earlier works, but only in parody as something worthy according to him of being rejected.

Also, the 12-tone system is by no means a complete expression of the possible musical notes. Neither Leverkühn nor Adorno expresses the possibility of using musical intervals smaller than those on a piano keyboard. The whole and half step distance between notes on a piano keyboard can be divided again into $1/3$ steps, $1/4$ steps, $1/6$ steps and even smaller recognizable intervals which are all called microtones. The use of microtones greatly expands musical potential.⁸⁴

In sticking for the most part to traditional western instrumentation, Leverkühn and Schönberg ignore a tremendous realm of potential for new musical color. Leverkühn's innovations do not include much more in this regard than the extended use of the instrumental and vocal glissando, the use of Singstimme, and the use of falsetto and loudspeaker effects.

12-tone music's equal distribution of all notes both vertically and horizontally brings with it a fall in melodic and harmonic

potential:

Die echte Qualität einer Melodie misst sich stets danach, ob es gelingt, die gleichsam räumliche Relation von Intervallen in die Zeit umzusetzen. Diese Beziehung wird in ihrer Tiefe von der Zwölftontechnik zerstört. . . .

. . . .

Denn dieser Zusammenhang konstituiert sich nur durchs Unterscheidende und nicht durch die blosse Identität. (Adorno 1941, p. 40)

Though the systematic escape from the powers of organic tonal music via the 12-tone theory is pursued for the sake of objectivity and clarity of understanding, the freedom-from obtained is ultimately negligible. Since the composer is forced to carefully omit the musical possibilities of tonality, tonality still controls the music, but now in a negative way: ". . . mit negativem Vorzeichen" (D.F., p. 322). Adorno refers to this power of music as a power in nature: "Aus den Widerständen, welche die blinde Herrschaft des Naturstoffs der Töne brachen, wird durchs Regelsystem eine zweite Natur" (Adorno 1941, p. 35).

Twelve-tone music, with all its drawbacks, is complete in its use of all twelve tones before repetition. This completeness is, however, a very important drawback in itself. Because of it, the music has no real need or push to go on beyond the first twelve notes. Twelve-tone is more like an end than a means. Adorno describes the problem as follows:

. . . das Neue tritt allemal zur Zwölftonkonstruktion akzidentie'll, willkürlich und im Entscheidenden antagonistisch hinzu. Die Zwölftontechnik lässt keine Wahl. Sie verbleibt entweder in purer Formimmanenz, oder das Neue wird ihr unverbindlich eingelegt. Ihr Permutationsgesetz ist statisch. Das dynamische Prinzip selber drückt die Intention aufs Neue aus. Das Verbot des Neuen in der Zwölftontechnik ist das der Dynamik. (Adorno 1941, p. 62)

The negation of the hierarchies has to be remembered. In 12-tone music all is equal and present. Since all is present, there is no contrasting direction for the music to take. Since dynamics demand contrast, there can be no dynamics. Therefore, anything beyond the first twelve notes demands a reentry of something which will appear to be true, rather than actually being truth. A 12-tone composition needs the rebirth of Schein and the repression of the struggle for truth in order to exist.

Leverkühn's struggle to find truth by a cold intellectual rational means as well as his shortcomings in this struggle are epitomized by his use of the 12-tone system. The all-encompassing 12-tone system, which is in the end by no means all-encompassing, is a piece of beautiful irony on Thomas Mann's part. In it, Mann finds a system which outwardly appears to be grounded in all-encompassing truth, yet which is inwardly corrupt. Through Leverkühn's use of 12-tone music, Thomas Mann seeks and finds the newest and best musical equipment which modern rational humanity has to define its progress toward finding truth and then ironically laughs at it, questioning

whether it can be labeled progress at all. In 12-tone music, Leverkühn's heroic attempt to find truth rationally is dashed to the ground and is found worthy only of being added to his list of rejections.

Leverkühn admits his failings, first by various forms of ironizing his own so-called accomplishments⁸⁵ and by the shortness of his early works, especially the Brentano Gesänge,⁸⁶ but ultimately in his Klage after the final confession.⁸⁷

PART THREE

LEVERKÜHN'S NEED TO PRODUCE AND HIS ULTIMATE SUCCESS THROUGH FAILURE

In the first part, Leverkühn's hunger for truth, his goals therein of true expression via music and true communion with all, and his rational intellectual method of pursuing truth through the concept of freedom-from were discussed. Then in part two, the role of 12-tone music and of Adorno's Zur Philosophie der neuen Musik were explained in as much as they give Leverkühn a music-historical and philosophical basis as well as a method of procedure for his specific systematic expression of freedom-from in music. The shortcomings to be found within the 12-tone system itself were also explained. In the third part, Leverkühn's need for intoxication and the conflict of intoxication and intellect within him will be discussed and then viewed as they appear in his Dr. Fausti Weheklag and in his final confession. Leverkühn's failures as well as his success within failure will be discussed. Leverkühn will be shown to be an archetype of all humanity and especially of modern humanity who experiences therein true expression and true communion with all.

* * * * *

Leverkühn, unlike Schönberg, is neither capable of rationally constructing a 12-tone composition without realizing its shortcomings,

nor is he capable of remaining totally in the power of his cold hunger for truth. According to Adorno, Schönberg proves his genius through his cold intellectual ability to so fully incorporate the 12-tone language into his thinking, that he can forget; i.e., subconsciously overcome the mechanics thereof and go on to express what he chooses. In this state of forgetfulness he can actually reintroduce, or better, recreate tonality using it as he pleases. For this reason it can be said that Schönberg "vergewaltigt die Reihe", (Adorno 1941, p. 69) and that "Als Künstler gewinnt er den Menschen die Freiheit von der Kunst wieder" (Adorno 1941, p. 83). Instead of achieving pure freedom like Adorno's Schönberg, the intellectual Leverkühn is bogged down in his inability to construct truthful music with the 12-tone system. It is only through the intoxication provoked by the power of his need to produce⁸⁸ that Leverkühn can compose at all. Leverkühn's need to produce is just as powerful a force within him as is his desire for cold, clear critical understanding. Though he escapes the formation of a personality--the main outlet most people use for their productive energies--⁸⁹ Leverkühn can neither suppress the expression of his life's experiences forever, nor can he openly face the deception which such an expression in its acknowledged lack of total understanding turns out to be. It is because of this need to produce that Leverkühn eventually does channel his experiences, in spite of his inadequate understanding of them, into music. It is also because of this need to produce that he requires and indulges in the critique-stifling, syphilitic intoxication featured in the novel and contracted for the

most part through the *Hetaera Esmarelda* (D.F., pp. 205-207).⁹⁰ Through intoxication Leverkühn is able to produce the deceptive appearance of truth in his compositions.

The dynamics of the conflicting need for intoxication in a person with such strong demands on his intellect reach a high-point in Leverkühn's Teufelsgespräch. Here the argument within Leverkühn between the merits of intoxication and intellect becomes flesh. Representing intoxication is what appears to be an incarnation of the devil.⁹¹ Representing intellect is a very cold, intensely critical and rational Adrian Leverkühn. The devil pushes the merits of intoxication with the following statements:

Er: "Wer sagt das? Hat die Sonne bessres Feuer als die Küche? Und heile Grösse! Wenn ich davon nur höre! Glaubst du an so was, an ein Ingenium, das gar nichts mit der Höllen zu tun hat? Non datur! Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten."⁹² Meinst du, dass je ein irgend belustigendes Werk zustande gekommen, ohne dass sein Macher sich dabei auf das Dasein des Verbrechers und des Tollen verstehen lernte? Was krankhaft und gesund! Ohne das Krankhafte ist das Leben sein Lebtage nicht ausgekommen. Was echt und unecht! Sind wir Landbescheisser? Ziehen wir die guten Dinge dem Nichts aus der Nase? Wo nichts ist, hat auch der Teufel sein Recht verloren, und keine bleiche Venus richtet da was Gescheites aus. Wir schaffen nichts Neues--das ist anderer Leute Sache. Wir

entbinden nur und setzen frei. Wir lassen die Lahm- und Schüchternheit, die keuschen Skrupel und Zweifel zum Teufel gehn. Wir pulvern auf und räumen, bloss durch ein bisschen Reiz-Hyperämie, die Müdigkeit hinweg,--die kleine und die grosse, die private und die der Zeit. Das ist es, du denkst nicht an die Läufe, du denkst nicht historisch, wenn du dich beklagst, dass der und der es ganz haben konnte, Freuden und Schmerzen unendlich, ohne dass ihm das Stundglas gestellt war, die Rechnung endlich präsentiert wurd. Was der in seinen klassischen Läufen allenfalls ohne uns haben konnte, das haben heutzutage nur wir zu bieten. Und wir bieten Bessres, wir bieten erst das Rechte und Wahre,--das ist schon nicht mehr das Klassische, mein Lieber, was erfahren lassen, das ist das Archaische, das Urfrühe, das längst nicht mehr Erprobte. (D.F., pp. 315-316)

The devil argues, in his own way, that classical idealism incorporates within itself the intoxication necessary for productivity via the idealistic concepts of the happy-ending, in its ebensbejahend approach to existence, and of the naively accepted pure freedom of the particulars within a meaningful whole.⁹³ He maintains that, for the post-classical; i.e., post-idealistic artist to achieve production, the necessary intoxication must come from satanical Reiz-Hyperämie. Leverkühn's devil furthers his position in the ensuing statement (Leverkühn = Ich, the devil = Er):

Ich: "Auch eine Verkündigung. Ich werde osmotische Gewächse ziehen."

Er: "Ist doch gehupft wie gesprungen! Eisblumen oder solche aus Stärke, Zucker und Zellulose,--beides ist Natur, und fragt sich noch, wofür Natur am meisten zu beloben. Deine Neigung, Freund, dem Objektiven, der sogenannten Wahrheit nachzufragen, das Subjektive, das reine Erlebnis als unwert zu verdächtigen, ist wahrhaft spiessbürgerlich und überwindenswert. Du siehst mich, also bin ich dir. Lohnt es zu fragen, ob ich wirklich bin? Ist wirklich nicht, was wirkt, und Wahrheit nicht Erlebnis und Gefühl? Was dich erhöht, was dein Gefühl von Kraft und Macht und Herrschaft vermehrt, zum Teufel, das ist die Wahrheit,--und wäre es unterm tugendlichen Winkel gesehen zehnmal eine Lüge. Das will ich meinen, dass eine Unwahrheit von kraftsteigernder Beschaffenheit es aufnimmt mit jeder unersprießlich tugendhaften Wahrheit. Und ich wills meinen, dass schöpferische, Genie spendende Krankheit, Krankheit, die hoch zu Ross die Hindernisse nimmt, in kühnem Rausch von Fels zu Felsen sprengt, tausendmal dem Leben lieber ist als die zu Füsse latschende Gesundheit. (D.F., p. 323)

The devil here equates sickness with intoxication and health with intellect. He argues for the production of chemical plants; i.e., 12-tone compositions, even though Leverkühn is unable to bridge the gap to the organic with them. The devil maintains that, though they

aren't organic, such chemical plants will appear to be just as glorious as any living plant to the subjective (i.e., intoxicated) side of Leverkühn, and that an energetic subjectivity is far more worthy of defense than is the objectivity (i.e., health) of Leverkühn's cold intellect.

It is not only the intoxication Leverkühn desires which syphilis helps procure. The symptoms of syphilis do feature periods of uncritical intoxication, but they also feature periods of depression with intense critical thinking so cold and honest that they totally disallow Leverkühn's ability to compose music (i.e., to produce) in deception. The disease is a dynamo both for Leverkühn's need to understand and his need to produce. Leverkühn's devil argues the truth of this statement in the following manner:

"Darum, zu deiner Beruhigung sei es gesagt, wird dir denn auch die Hölle nichts wesentlich Neues,--nur das mehr oder weniger Gewohnte, und mit Stolz Gewohnte, zu bieten haben. Sie ist im Grunde nur eine Fortsetzung des extravaganten Daseins. Um es in zwei Worten zu sagen: ihr Wesen oder, wenn du willst, ihre Pointe ist, dass sie ihren Insassen nur die Wahl lässt zwischen extremer Kälte und einer Glut, die den Granit zum Schmelzen bringen könnte,--zwischen diesen beiden Zuständen flüchten sie brüllend hin und her, denn in dem einen erscheint der andre immer als himmlisches Labsal, ist aber sofort und in des Wortes höllischster Bedeutung unerträglich. Das Extreme daran muss dir gefallen." (D.F., p. 329)

The Glut in the above quote represents the motive of intoxication in the novel and the Kälte represents rational understanding.

The dynamics of cold intellectualism and heated intoxication within Leverkühn, though conflicting drives, do work in the end with each other and are both essential in preparing him for the conception of each new music composition he writes. This can be seen through Zeitblom's comments on the state of Leverkühn's health during his writing of the Apokalypsis cum figuris:

Hatte ich nicht recht, zu sagen, dass die depressiven und produktive gehobenen Zustände des Künstlers, Krankheit und Gesundheit, keineswegs scharf getrennt gegeneinander stehen? Dass vielmehr in der Krankheit, und gleichsam unter ihrem Schutz, Elemente der Gesundheit am Werke sind und solche der Krankheit geniewirkend in die Gesundheit hinübergetragen werden? Es ist nicht anders, ich danke die Einsicht einer Freundschaft, die mir viel Kummer und Schrecken bereitet, mich stets aber auch mit Stolz erfüllt hat: Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft. Die Konzeption des apokalyptischen Oratoriums, die heimliche Beschäftigung damit, reicht also weit zurück in eine Zeit scheinbar völliger Erschöpfung von Adrians Lebenskräften, und die Vehemenz und Schnelligkeit, mit der es danach, in wenigen Monaten, zu Papier gebracht wurde, gab mir immer die Vorstellung ein, als sei jener Elendszustand

eine Art von Refugium und Versteck gewesen, in das seine Natur sich zurückzog, um unbelauscht, unbeargöhnt, in ausgeschalteter, von unserem Gesundheitsleben schmerzhaft abgesonderter Verborgenheit Entwürfe zu hegen und zu entwickeln, zu denen gemeines Wohlsein gar nicht den abenteuerlichen Mut verleiht, und die gleichsam aus dem Unteren geraubt, von dorthier mitgebracht und zutage getragen sein wollen. (D.F., 471-472)

In spite of the fact that Leverkühn's need to understand and his need to produce are synthesized to some degree in his music, the drive of his cold ratio, which cannot be lulled to sleep, cannot be totally satisfied with the results. Each time he comes out of the intoxication, returning to his colder more critical nature, the painful awareness of his faults as a composer is all that is left him. In this way, his struggle to find a valid core of truth and to construct communion with all can never really be accomplished, is blatantly revealed whenever he returns to critical consciousness. He then must admit that what he composes, because of his lack of full understanding, can only be in the end a hoax through which both he and others are fooled.

On the other hand, his intoxication is the one thing in his life which allows him the very human desire to accept ultimately what he is and what he produces. He begins to believe at times in his method of musical escape, namely his systematic rejections and escapes through 12-tone theory and 12-tone compositions. This may be as ironic as is his growing acceptance of Martin Luther's German and

Dr. Faustus' personality.⁹⁴ Yet his acceptance of intoxication with all its drawbacks is, in fact, a necessary tool toward the acceptance of himself.

In all but his most intoxicated states, Leverkühn knows that the continuity, the expression and the overall validity in his music are illusions. He knows he is producing works of deception,⁹⁵ featuring the appearance rather than the actuality of truth. Leverkühn does not admit this knowledge, however, until his final confession. In order for the readers of Doktor Faustus to comprehend the Dr. Fausti Weheklag, it is essential for them to realize that Serenus Zeitblom, Adrian Leverkühn's biographer, is not aware of the deceptive nature of the piece. Zeitblom, who is not musically illiterate (see D.F., pp. 10 and 12), is nevertheless incapable of seeing through to the faults and failings of Leverkühn. The questionable ability of Zeitblom to relay facts allows for a great deal of ambiguous information about the Dr. Fausti Weheklag. Glen Dale Franklin writes:

[Zeitblom's] limited insights result consistently in judgments which distort or even abuse the facts as they have been given to us. Thus we may not trust his conclusions concerning the crucial events and relationships which his account gives us adequately. (Franklin, pp. 21-22)

Zeitblom's shortcomings remain pretty much hidden in his writings on the intellectually-oriented rejections in Leverkühn's composi-

tions.⁹⁶ His musicianship and his biographer's integrity appear to be enough to keep his reporting accurate. But when Leverkühn begins to talk of a miraculous breakthrough in the Dr. Fausti Weheklag which doesn't even exist, Zeitblom's integrity becomes thoroughly questionable. Zeitblom cannot help but subjectively attach the ideals he has heard Leverkühn express (of total understanding, of new community, of chemical plants which could become organic) to Leverkühn's actual pieces. Such a connection, however, only appears to exist. It will be shown in the ensuing discussion, among other things, exactly how the Dr. Fausti Weheklag is an intellectually concocted appearance of fulfillment rather than the actual fulfillment Zeitblom would claim it to be.

* * * * *

Leverkühn's Dr. Fausti Weheklag, though it contains a vast number of important rejections, is not a breakthrough to any new cohesive meaningful expression, but is rather an extremely intense alchemistic musical intellectualism whose cohesiveness is deceptive Schein. The actual breakthrough to a fully honest expression of truth comes not in the 12-tone composition, but in Leverkühn's final confession. The actual breakthrough comes through Leverkühn's ever more honest look at the contradictions in his own life, contradictions epitomized by the contrast between his struggle for truth and his need to produce. Leverkühn's honest expression of these ever more grating contradictions, i.e., dissonances, comes as he makes his spiritual departure from earthly existence, when he gives way to insanity at the conclusion of his final confession with a wild cry

of agonized Klage.⁹⁷ The Dr. Fausti Weheklag is a sign of Leverkühn's failure, not of his success.

Deception in the Dr. Fausti Weheklag is prepared well in the Christ-like resemblance which Leverkühn takes on during the period in which he composes the piece (D.F., pp. 640-641). Though this resemblance probably stems more from the suffering he undergoes because of the dissonance between his desire for truth and his need to create, it can have the connotation (and does in Zeitblom's eyes) of stemming from the fact that Leverkühn has found truth and is, like Christ, delivering such a message to closed ears. The loneliness or isolation of Leverkühn (which Zeitblom interprets as being caused by the multitude's rejection of truth as it is offered to them by Leverkühn, similar to the rejection by the masses of what Christ had to offer) is actually self-inflicted. It is his rejection of a pseudo-communion with all based on an incomplete and/or inaccurate sense of truth.⁹⁸

With this image of Leverkühn as a suffering truth-filled Christ in mind, the biographer Zeitblom goes on to claim that the fulfillment of Adrian's drive toward a breakthrough occurs in the Dr. Fausti Weheklag:

Klage, Klage! Ein De profundis, das mein liebender Eifer ohne Beispiel nennt. Aber hat es nicht dennoch, unter dem schöpferischen Gesichtspunkt, unter dem musikgeschichtlichen wie unter dem persönlicher Vollendung gesehen, eine jubilante, eine höchst sieghafte Bewandnis mit dieser schaudervollen Gabe des Entgelts und der Schadloshaltung?

Bedeutet es nicht den 'Durchbruch', von dem zwischen uns, wenn wir das Schicksal der Kunst, Stand und Stunde derselben, besannen und erörterten, so oft als von einem Problem, einer paradoxen Möglichkeit die Rede gewesen war,—die Wiedergewinnung, ich möchte nicht sagen und sage es um der Genauigkeit willen doch: die Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und tiefsten Ansprechung des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge, die erreicht werden musste, damit dieses Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit Ereignis werden könne?
 (D.F., p. 643)

Zeitblom claims that in the Dr. Fausti Weheklag, Leverkühn experiences a breakthrough to the expression of Klage which has its origin in calculated coldness and extreme intellectual consistency. This breakthrough, like the goal of Leverkühn's father in his production of chemical plants,⁹⁹ bridges the gap between that which is inorganic and that which is organic. It bears a fruit of organic expression within its intellectualism.

This idealistic claim is contradicted, however, by the actual method used by Leverkühn to bring forth Klage in the Dr. Fausti Weheklag. Rather than being either born out of cold mechanics or being the true expression of Leverkühn's innermost pains, Klage in the Dr. Fausti Weheklag is created by the same type of escapism in which Leverkühn frees himself from accepting the inadequacy of the modern

German language¹⁰⁰ and from the necessity of developing an individual personality.¹⁰¹ In this case he escapes by hiding himself first in Claudio Monteverdi's style of Klage,¹⁰² and second by hiding in a distilled¹⁰³ assortment of all music-historical methods of expressing Klage. Zeitblom writes concerning Monteverdi:

Nicht umsonst knüpft die Faustus-Kantate stilistisch so stark und unverkennbar an Monteverdi und das siebzehnte Jahrhundert an, dessen Musik--wiedrum nicht umsonst--die Echo-Wirkung, zuweilen bis zur Manier, bevorzugte: Das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung als Naturlaut, ist wesentlich Klage, das wehrtsvolle "Ach, ja!" der Natur über den Menschen und die versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit,--wie umgekehrt die Nymphen-Klage ihrerseits dem Echo verwandt ist. (D.F., p. 644)

On the distillation of music-historical Klage he continues:

Aufgeboten aber, im Sinne des Résumés geradezu, werden die erdenklichsten ausdrucksstragenden Momente der Musik überhaupt: nicht als mechanische Nachahmung und als ein Zurückgehen, versteht sich, sondern es ist wie ein allerdings bewusstes Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen, und die hier in einer Art von alchimistischem Destillationsprozess zu Grundtypen der Gefühlsbedeutung geläutert und auskristallisiert werden. (D.F., p. 648)

Through both passages it can be seen that Leverkühn's conception of Klage turns out to be a cold, intellectual, music-historical catalogue more suited to the purposes of a research paper than to a living piece of music. His conception is also faulty because he is doing exactly that for which he and his devil criticize the neo-classicists in revamping the old conventions through parody rather than bringing forth a new and better approximation of truth (D.F., p. 322, and Adorno 1941, p. 10).

Similar to Zeitblom's idealistic praise of Leverkühn's breakthrough to true expression is his praise of what he believes to be a breakthrough to pure freedom from the strictest of order:

Ein Monstre-Werk der Klage wie dieses ist, sage ich, mit Notwendigkeit ein expressive Werk, ein Werk des Ausdrucks, und es ist damit ein Werk der Befreiung so gut, wie die frühe Musik, an die es sich über Jahrhunderte hin anschließt, Befreiung zum Ausdruck sein wollte. Nur dass der dialektische Prozess, durch welchen auf der Entwicklungsstufe, die dieses Werk einnimmt, der Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts, die Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit. (D.F., p. 644)

Zeitblom never realizes, though, that Leverkühn's new freedom is nothing but the distortion and corruption of the essential characteristics that make up the strict order of the 12-tone system. For example, Zeitblom goes on to lecture about the music-historical methods of Klage adapted by Leverkühn for the Dr. Fausti Weheklag:

Man hat da den tief aufholenden Seufzer bei solchen Worten, wie: "Ach, Fauste, du verwegenes und nichtwerdes Herz, ach, ach, Vernunft, Mutwill. Vermessenheit und freier Will...", die vielfache Bildung von Vorhalten, wenn auch nur als rhythmisches Mittel noch, die melodische Chromatik, das lange Gesamtschweigen vor einem Phrasenanfang, Wiederholungen wie in jenem 'Lasciatemi', die Dehnung von Silben, fallende Intervalle, absinkende Deklamation--unter ungeheueren Kontrastwirkungen wie dem tragischen Chor-Einsatz, a cappella und in höchster Kraft, nach der orchestral, als grosse Ballettmusik und Galopp von phantastischer rhythmischer Vielfalt gegebenen Höllenfahrt Fausts,--einem überwältigenden Klage-Ausbruch nach einer Orgie infernalischer Lustigkeit. (D.F., p. 648)

A first criticism against the methods of expressing Klage employed here would be Leverkühn's blatant use of program music techniques rather than those of absolute music.¹⁰⁴ The use of the tief aufholenden Seufzer, suspensions, falling intervals and sinking declamation as well as chromaticism, repetition of key words, silence before phrase beginnings, etc., in the above quotation are all psychological programmatical tricks which portray rather than experience the emotion of ever-greater suffering eventually bursting into Klage.

Leverkühn's use of the suspension, which is based on the idea of a dissonant note that by various means resolves to consonance, is especially problematic because of the lack of consonance in 12-tone music. A rhythmical suspension, Leverkühn's substitute for a tonal

suspension, can only exist as a deception, making the hearer think there's a dissonance/consonance relationship therein which does not really exist.

Chromaticism would be a technical wonder to perform with the 12-tone technique, but it can be done. The question arises, though, as to whether or not the effect of chromaticism as it originated in tonality and most often through tonal suspensions, would not lack drive because of the static nature of the atonal 12-tone system.

It is also important to note that the symbol "h e a e es" (e = e flat) as it is used in the Dr. Fausti Weheklag contradicts to an extent the function of 12-tone music (D.F., p. 648). Because it contains the repetition of the note "e" after only one other note, this "e" would have a tendency to dominate, thus destroying the hoped for indifference of all notes. Again, an expert in 12-tone music would be able to assimilate such a motif cleverly into a 12-tone composition, but this would again, in spite of all cunning, distort the ideals of the system.

Finally, Leverkühn's choice of orchestration is much more a choice made out of cunning for the sake of creating the illusion of the desired Klage rather than a necessity born either in the mechanics of 12-tone or in Leverkühn's knowledge of truth. Besides being the honest rejection of the romantic tendency to blend instruments together,¹⁰⁵ Leverkühn's choice of contrasting percussive instrumentation theatrically accentuates the dissonance of his work. Such a choice is first of all a limitation placed on his ability to achieve an all-encompassing vision of existence. More importantly,

it shows how unsatisfied he is with the pure unaided 12-tone system. It is an example of how Leverkühn feels the need to supplement 12-tone by various means rather than relying on the all-encompassing core of truth which the 12-tone row is meant to be.

Beyond the problems of the Dr. Fausti Weheklag there are also a number of honest non-deceptive rejections. The first is Leverkühn's final permanent rejection of idealism as it is found in Beethoven's Ninth Symphony.

Properly understood, joy cannot encompass the universe. The horrid death of an innocent angel of a child (Nepomuk) can simply not be explained away in an idealistic world. Nepomuk was Leverkühn's last hope for reconciliation with the positive meaningful idealism both of Christianity and of classical music. In Nepomuk's death and burial, this last hope for reconciliation also dies and is buried. Leverkühn is left only with his need to reject (D.F., pp. 627-639). The joy described here is in its highest manifestation that of the purposeful world of Goethe's Faust. Erich Heller in "Doktor Faustus und die Zurücknahme der neunten Symphonie" describes it as follows:

Trotz all seiner Rast- und Ruhelcsigkeit ist es dem Gott, der ihm im Busen wohnt, vom Anfang an vorbestimmt, eins zu werden mit jenem, der für die Ordnung des Seins einsteht. Wie sollte auch Faust, Goethes Schmerzenskind, mit dem sich der Dichter sechzig Jahre lang abmühte, nicht teilhaben an dem in ungezählten Wirrnissen dennoch bewahrten Glauben seines Autors: dem Vertrauen auf eine von der Gnade durchwirkte Welt.¹⁰⁶

Man nannte diesen Glauben immer wieder Pantheismus; es ist jedoch, wenn von Goethe die Rede ist, aufschlussreicher, an die prästabilierte Harmonie zu denken, eine Weltordnung, in der es auf die Dauer unmöglich ist, dass der Gott des Innen nichts wissen will von dem Gott des Aussen. Nein, sondern es muss sich am Ende eben erweisen, dass das geistige und sittliche Streben des Menschen im Einklang ist mit der wahren Natur des Seins, dass dieses jenem entspricht und "zuspricht". Deshalb wäre es für Goethes Faust die einzig denkbare Verdammnis, wenn er nicht nach jener Selbsterfüllung strebte, durch die er in sich das tiefste Einverständnis mit der Weltschöpfung verwirklicht. Und sieht es auch im Drama, dessen Entstehung sich über so viele Jahre von Goethes Existenz erstreckt, oft so aus, als sei Fausts Rettung arg in Frage gestellt--durch seine Weltverfluchung zum Beispiel, die die Geisterwelt veranlasst, ihn lamentierend zu beschuldigen, er habe "die schöne Welt" zerschlagen und müsse nun in seinem Innern wieder aufbauen, was "draussen" in Trümmern liegt; oder wenn er, Herrscher über das durch Teufelswerk gewonnene Land, gegen eine Weltordnung tobt und wütet, in welcher ausser ihm noch andere leben, etwa Philemon and Baucis--. so soll es doch sein, dass das in seinem Wesen Grund "edle Glied" erlöst wird in jener Unvergänglichkeit, von welcher alles Sterbliche nur ein Gleichnis ist. So soll es doch sein! (Heller, pp. 173-174)

The world of Leverkühn's Dr. Fausti Weheklag simply boils down to a rejection of the Goethean world:

"Es soll nicht sein", sagt Doktor Faustus-Leverkühn gegen Ende des Romans in jener erschütternden Szene, da das Kind Nepomuk, unschuldiges Opfer der vom Bösen verbotenen Liebe Adrians,¹⁰⁷ im Sterben liegt und Serenus Zeitblom seinem Freund vergeblich Tröstendes zu sagen versucht. Und wenn Serenus sich schliesslich zum Gehen wendet, hält ihn Adrian zurück und spricht eben diese Worte: "es soll nicht sein [...]" Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen." Was es denn sei, das er zurücknehmen wolle, fragt Serenus, der nicht versteht, was er meint. "'Die Neunte Symphonie', erwiderte er. Und dann kam nichts mehr" [D.F., p. 634]. Es ist fast, als zitierte Thomas Mann hier den kleinen Hanno Buddenbrook, der einst die kindliche Missetat beging, unter dem bis zu ihm gediehenen Familien-Stammbaum einen Doppelpflichtstrich zu ziehen und, vom Vater dafür gescholten, stammelnd erklärt: "Ich glaubte . . . ich glaubte . . . es käme nichts mehr. . ." [Mann 1975, p. 356]. Und wenn auf Hanno wirklich nichts mehr folgt, so kommt im Fall Adrian Leverkühns nach diesem Abschied das grösste seiner Werke, die Faust-Kantate 'Dr. Fausti Weheklag', die Zurücknahme des Finales der Neunten Symphonie, das wie kein anderer symphonischer Jubel das ausführlichste musikalische Äquivalent des Dankes ist, den der Goethesche Faust dem "erhabnen Geist" zollt. (Heller, pp. 175-176)

The rejection of Beethoven's Ninth along with the rejection of the overriding musical form--the rejection of all idealism--is symbolized in the Dr. Fausti Weheklag by the reversal of the process in which pure music bursts into language, into an Ode "An die Freude." Leverkühn's piece begins as a choral work, but the vocal parts are eventually overcome by the instrumental sections. The piece ends with a total rejection of the human voice. Humanity, represented by the human voice, which had been given dominion over nature by the ideals of Beethoven and of Christianity, is deemed by Leverkühn to be unworthy of such ideals. Humanity cannot really dominate nature. It can be no more than a part of nature; and nature, which is both good and evil, is incapable of expressing joy alone without suffering.

The concept of evil as a mandatory opposite of good as well as the identity of evil and good within Leverkühn--he is "ein böser und guter Christ" (D.F., p. 648)--is well expressed in Gunilla Bergsten's study, Doktor Faustus (Bergsten 1963, pp. 244-246). She explains that the true nature of Leverkühn, which is the true nature of Germany and the true nature of all of life, lies in this identity, and that this identity is well expressed in the ambiguous evil-good nature of music (Gunilla Bergsten quotes from the novel):

Eine hochtheologische Angelegenheit, die Musik--wie die Sünde es ist, wie ich es bin. Die Leidenschaft des Christen da für die Musik ist wahre Passion, als welche nämlich Erkenntnis und Verfallenheit ist in einem. Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambiguen und als Ironie. Die höchste Passion gilt dem absolut Verdächtigen. . . . (D.F., p. 323)

The rejection of joy is in the end an acknowledgment of the coexistence of both good and evil. It is for this reason that Dr. Faustus himself within the Dr. Fausti Weheklag eventually rejects: ". . . die Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte" because he despises "die Lüge ihrer Gottseligkeit". It is also for this reason that the

Arzt und Nachbar, der Fausten zu sich läßt, um einen fromm bemühten Bekehrungsversuch an ihm zu machen, und der in der Kantate mit klarer Absicht als eine Verführerfigur gezeichnet ist. Unverkennbar ist die Versuchung Jesu durch Satan erinnert, unverkennbar das Apage zum Stolz verzweifelten Nein! gegen Gottesbürgerlichkeit gewendet. (D.F., p. 650)

Among other rejections in the Dr. Fausti Weheklag are Leverkühn's rejection through the character of Dr. Faustus of the illusory appearance of a harmonious communion in suffering, like that which Christ longed for in his last days on earth. Instead of speaking the words of Christ, "Wachet mit mir", Leverkühn chooses rather to say, "Schlaf in Ruhe" (D.F., p. 650). In doing so, he realizes the truth that suffering can only be done alone, for being human means to be an expression of the principium individuationis, which means separation from all other elements of existence. Community is an illusion.¹⁰⁸ On the other hand, Leverkühn does not allow any solo voices in his Dr. Fausti Weheklag, for no one is actually

alone in the chaos of non-understanding. Though it be a strange dissonant community, there is a community of lonely isolated sufferers (D.F., p. 646).¹⁰⁹

Humanity's inability to have any sort of idealistic comprehensive understanding of existence, its inability to know any overriding form for existence, reaches its peak in the Klage of God himself. God, as he is described by Leverkühn in his Dr. Fausti Weheklag, is no longer in control and can no longer understand the goings on of his own creation. He can only cry out, "Ich habe es nicht gewollt" (D.F., p. 650). In this manner Leverkühn again rejects idealism.

All forms of reconciliation are rejected by Leverkühn as tending to lead astray from the real unending struggle of existence. "Dies dunkle Tongedicht lässt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu" (D.F., p. 651).

Though the honesty of all these rejections is beyond question, Leverkühn's expression of them appears again to be intellectual trickery rather than ultimate validity. Again the use of program music is blatant (D.F., pp. 643-651).

* * * * *

When Adrian Leverkühn brings the small group of his so-called friends together to make his final confession, one would think that honest openness would finally prevail. But Leverkühn, for all his honesty, is by this time entrapped thoroughly by the means he earlier develops to achieve his escapes. Whatever truth or honesty he has to offer to that group must travel through quite a number of

facades (means of escape) and is thereby undoubtedly distorted before it can reach the surface and be expressed. Thus, sadly, Leverkühn himself begins to appear as phony as the Bürgertum he rejects.

Leverkühn continues to speak the German of Martin Luther to escape acknowledging and participating in the fallacies of his own culture's language. By the time of the Dr. Fausti Weheklag it appears that he could not return to modern German if he wanted to (D.F., pp. 657-658). His escape from personality through his role as "Dr. Faustus," which he first does in parody, also becomes a part of him. Leverkühn's blindness toward the rest of humanity—a sign of his solipsistic thinking—causes his inability to see through to the teaching methods needed in order that he might be able to get his message across to his friends. All these problems, along with the fact that he has a less than insightful audience, lead to a total lack of understanding of the confession.

There are important revelations hidden in the confession, however.¹¹⁰ Among these are Leverkühn's acknowledgment of his being born for hell. His Hell, as was stated in the excerpt on the Apokalypsis cum figuris, is representative of life without moderation, without any form of reconciliation. It is life in dissonance. Heaven belongs to the mediocre: those who do not want to struggle, who let themselves be satisfied with half-truths or total fallacy (D.F., pp. 661-662).

Leverkühn confesses also that he cannot, using nothing more than cold intellectuality, create music. He admits his need for the

Rausch; i.e., he admits his need to free himself from his more critical nature.¹¹¹ Leverkü. confesses:

. . . es heisst: Seid nüchtern und wachet! Das aber ist manches Sache nicht, sondern, statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, dass unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schül und bricht aus in höllische Trunkenheit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Schindwasen.

Also, günstige liebe Brüder und Schwestern, hab ich's gehalten und liess nigromantia, carmina, incantatio, veneficium und wie sonst Wörter und Namen genannt werden mögen, all mein Sach und Verlangen sein. Bin auch bald mit Jenem zusprach kommen, dem Wendenschimpf, dem Mannsluder, im welchen Saal, hab viel Gespräch mit Ihm gehalten, und hat mir von der Hellen Qualität, Fundament und Substanz gar manches verkünden müssen. Hat mir auch Zeit verkauft, vierundzwanzig unabsehbare Jahr, und sich gegen mir versprochen und verlobt für diese Frist, auch mir Grosses verheissen und viel Feuer unter den Kessel, dass ich fähig sein sollte zum Werk, obgleich es zu schwer worden und mein Kopf zu klug und spöttisch dafür, dess ohngeachtet. (D.F., pp. 662-663)

Instead of humbling himself and fitting in with humanity, he breaks out in drunken self-oriented drives for knowledge and musical production. In confessing his love of alchemy, he is both confessing a desire to understand existence and confessing to a desire for the magic which makes his chemical structure of music built out of the 12-tone system appear real.

Leverkühn then confesses his rejection of love, a necessity because of the fact that love can only bring reconciliation. Love blinds the honest intellectual search for truth. For the sake of understanding Leverkühn must not get caught up in love and must get rid of any source of love's deceptive ways. Thus, he feels he had to and believes he did get rid of Rudi Schwerdtfeger and Nepomuk Schneidewein (D.F., p. 664).¹¹²

Leverkühn confesses that he rejects pure freedom within his music. He writes down his experiences, however intoxicated and deceptive they might turn out to be, rather than attempting to create something out of nothing:¹¹³

"Aber Welch ein Sünder ich war, ihr Freunde, ein Mörder, den Menschen feind, der Teufelsbuhlschaft ergeben, so hab ich dem ungeachtet mich immerfort emsig befleissigt als ein Werker und nie geruget" (wieder einmal schien er sich zu besinnen und verbesserte das Wort in "geruht", blieb aber dann bei "geruget") "noch geschlafen, sondern mir's sauer werden lassen und Schweres vor mich gebracht, nach dem Wort des Apostels: 'Wer schwere Dinge sucht, dem wird es schwer.' Denn wie Gott nicht Grosses tut durch uns ohn

unser Salben, so auch der Andre nicht. Nur die Scham und den Spott des Geistes, und was in der Zeit dem Werke zuwider, das hat Er von mir beiseite gehalten das übrige musste ich selber tun, wenn auch nach seltsamen Eingiessungen. Denn oft erhob sich bei mir ein lieblich Instrument von einer Orgel oder Positiv, dann die Harfe, Lauten, Geigen, Posaunen, Schwegel, Krummhörner und Zwergpfeifen, ein jegliches mit vier Stimmen, dass ich hätte glauben mögen, im Himmel zu sein, wenn ich's nicht anders gewusst hätte. Davon schrieb ich viel auf. (D.F., pp. 664-665)

Right before his breakdown, he takes a last sarcastic pot shot at the God of Versöhnung and thus against the comedy of all dogmatic religion via speculation. It appears quite clearly here that what had earlier been parody of Dr. Faustus is now acceptance of the role as Dr. Faustus:

Meine Sünde ist grösser, denn dass sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, dass mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe dass solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht. Darauf aber fussend, ging ich weiter im Spekulieren und rechnete aus, dass diese letzte Verworfenheit der äusserste Ansporn sein müsse für die Güte, ihre Unendlichkeit zu beweisen. Und so immer fort, also, dass ich

einen verruchten Wettstreit trieb mit der Güte droben, was unausschöpflicher sei, sie oder mein Spekulieren,—da seht ihr, dass ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im voraus zerstöre durch Spekulation. (D.F., p. 666)

Leverkühn, who is indeed earnest in his efforts, even in his acknowledgement of the need for anti-critical intoxication in order to be able to produce music at all, is more and more struck by the dissonance of his knowledge of the inconsistencies of his efforts. His desire for truth and his desire to produce; his desire to break through to new honest community and his rejection of all the community he could have experienced; his love for all of existence, which appears to result in the rejection of love and the death of the two people he did love; his hatred of the phoniness of his compatriots and their culture along with the fact of his own phoniness; and especially his rejection of the music of the past besides his own inability to totally begin anew a music of intellectual honesty and truth—all these things lead to the actual breakthrough of Leverkühn to new expression. The breakthrough, one of total honesty and truth, is both an atomic explosion of built-up dissonance and the birth and first sounds of a newborn baby. In both cases, it brings about the end of the earthly life of Adrian Leverkühn:

Leverkühn, umgeben von den genannten Frauen, auch von Schildknapp, Helene und mir, hatte sich an das braune Tafelklavier gesetzt und glättete mit der Rechten die Blätter

der Partitur. Wir sahen Tränen seine Wangen hinunterrinnen und auf die Tasten fallen, die er, riss wie sie waren, in stark dissonantem Akkorde anschlug. Dabei öffnete er den Mund, wie um zu singen, aber nur ein Klagelaut, der mit für immer im Ohre hängengeblieben ist, brach zwischen seinen Lippen hervor; er breitete, über das Instrument gebeugt, die Arme aus, als wollte er es damit umfassen, und fiel plötzlich, wie gestossen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden. (D.F., p. 667)

Leverkühn's Klagelaut is his experience of success within failure.

* * * * *

Knowing the failure of Leverkühn to reach truth, while admitting that an understanding of truth is something far beyond the abilities of all human beings; knowing the deceptive techniques Leverkühn uses to bring Serenus Zeitblom to believe that he has achieved truth, while having to admit the fact that Zeitblom, in all his foolishness, is not musically illiterate; knowing the earnestness and intelligence which brings Leverkühn to make his various rejections, while knowing how entrapped he becomes in his methods of achieving freedom from various inadequate understandings of truth; and finally knowing that his last composition is never performed in public, it is extremely difficult to obtain a clear idea of just how good Leverkühn's Dr. Fausti Weheklag is and how much value there is in his total life's experience.

There is a way, however, through a somewhat different means, to gain an impression of the quality of this work. Leverkühn, who

cannot accept the phoniness of community with those who accept the sterile conventions and customs of the times rather than going forth in an all-out search for truth, and, who rejects the phoniness of Bürgertum, is attracted for the first time in total seriousness, without any form of parody to the one being in whom he can see validity. He is attracted by the naive human truth to be found in Nepomuk Schneidewein. Zeitblom describes Nepomuk accordingly:

[Es] war einem bei seinem Anblick nicht anders, als sähe man ein Elfenprinzchen. Die zierliche Vollendung der kleinen Gestalt mit den schlanken, wohlgeformten Beinchen; der unbeschreibliche Liebreiz des länglich ausladenden, von blondem Haar in unschuldiger Wirrnis bedeckten Köpfchens, dessen Gesichtszüge, so kindlich sie waren, etwas Ausgeprägt-Fertiges und Gütiges hatten, sogar der unsäglich holde und reine, zugleich tiefe und neckische Aufschlag der langbewimperten Augen von klarstem Blau,--nicht einmal so sehr dies alles war es, was jenen Eindruck von Märchen, von Besuch aus niedlicher Klein- und Feinwelt hervorrief.

(D.F., p. 611)

On Leverkühn's attachment to Nepomuk, Zeitblom writes:

Sein Verhalten zu dem Kleinen war von versonnener lächelnder oder auch ernster Zartheit, ohne Schöntuerei, ohne Geflüte, ohne Zärtlichkeit sogar. Tatsächlich habe ich ihn das Kind niemals auf irgendeine Weise liebosen, ihn kaum sein Haar

berühren sehen. Nur, dass er gern Hand in Hand mit ihm ins Feld spazierenging, das ist wahr.

Mich in der Wahrnehmung zu beirren, dass er das Nefflein vom ersten Tage an zärtlich liebte, dass dessen Erscheinen in seinem Leben hellichte Epoche gemacht hatte, vermochte sein Benehmen nun freilich nicht. Gar zu unverkennbar war, wie tief, innig, glücklich der süsse, leichte, gleichsam spurlos gehende und dabei in gravitatische alte Worte gekleidete Elfenreiz des Kindes ihn geschäftigte und seine Tage füllte, obgleich er ihn nur stundenweise um sich hatte. (D.F., pp. 619-620)

Even more important than Leverkühn's attraction to Nepomuk is Nepomuk's attraction to him. The little prince of truth and innocence, who ultimately will be destroyed by the sickness of earthly existence, becomes especially fond of Leverkühn. Zeitblom goes on to comment on Nepomuk's attraction to Leverkühn:

Es zog ihn sehr zu diesem, schon als ich ihn kennenlernte, nur vierzehn Tage nach seiner Ankunft, war deutlich, dass er an Adrian ausnehmend hing und nach seiner Gesellschaft strebte, auch deshalb gewiss, weil diese das Besondere und Interessante, diejenige seiner Pflegerinnen aber das Gewöhnliche war. Wie hätte ihm übrigens entgehen sollen, dass dieser Mann, seiner Mutter Bruder, unter den Ackerbürgern von Pfeiffering eine einzigartige, geehrte, ja mit Scheu betrachtete Stellung einnahm! (D.F., p. 621)

The love toward Leverkühn shown by Nepomuk, since it is natural and unaffected and innocently rejects anything phony, is the best possible acknowledgment of Leverkühn's life's worth. It is the best possible acknowledgment of the closeness of Leverkühn's life to a spiritual validity. This child of children, purest of the pure, is probably also the best possible source for the acknowledgment of the worth of the music into which all of the energy of Leverkühn's life is poured. As contrast to Leverkühn's relation to the child, note how pitiful Zeitblom's attempts to relate to Nepomuk are (D.F., p. 616). It is also exceedingly interesting to note how the community, the bridge in emotion between Nepomuk and Leverkühn, is in contrast with Leverkühn's solipsistic tendencies. Yet Nepomuk must and does die; the bond between the two must be and eventually is broken. A joyous community again simply cannot last. The utopian joy expressed in the life of Nepomuk like that expressed in Beethoven's Ninth Symphony must end.

* * * *

The breakthrough to real Klage is first of all Leverkühn's breakthrough to the most honest possible expression. But it is more than this. It is also his breakthrough to a form of true communion: the strange communion of all isolated sufferers. By living his life fully, by being fully what he is, Leverkühn comes to represent all of humanity, for all human beings, each to a greater or lesser degree, have within them a drive for cold-critical understanding--understanding which is sadly but surely limited--and each has a need for intoxication of some sort--intoxication which allows for a

meaningful idealistic whole only by disempowering that cold critical understanding. Each human being's need for intoxication is especially important in that it is either consciously accepted, as is the case with Leverkühn and syphilis, or it is less than consciously accepted, as are all forms of religious or philosophical idealism. By becoming conscious of the dissonance of the two powers of intellectualism and intoxication and by crying out his frustration, Leverkühn becomes an archetype of a modern humanity emancipated enough to see through the fallacy of all old idealism, but incapable of finding a substitute for it; a humanity which needs some form of conscious intoxication to keep on existing and which eventually can do no more than cry out of the frustration of life's dissonance. As a representative or archetype of modern humanity, Leverkühn has achieved a form of success. His lifelong experience is a true expression of his successful communion with the failure of modern humanity. It is thus a synthesis of success and failure.

Rather than developing a personality of his own, it was shown in this thesis how Leverkühn escaped doing so by parodying the role of Dr. Faustus. His human need to tell his life's experience came not through the taking on of a personality, but through his music. His compositions brought forth that which he found to be the inadequate approximations of truth: that which was worthy of rejection. They brought forth his hope in all-encompassing truth and they conveyed his inability to find such a truth intellectually. His 12-tone row became the epitome of both his need to systematically work his way down to an all-encompassing core of truth and his

inability to produce, to compose, a new, more accurate truth. The development of the row turned out to be an intellectual end rather than a means. Through periods of intoxication, he became able to deceive both himself and others enough to be able to produce with his system, but the lapses from intoxication again and again led his critical intellect to the depressing consciousness of his use of less than valid, less than honest compositional techniques. Leverkühn's awareness of the dissonance between his desire for honesty and his need to produce led him to compose his final work, the Dr. Fausti Weheklag. Here he confessed his shortcomings, while standing by his honest rejections. The dissonance here between intellect and intoxicated production theoretically rather than actually exploded in the cold, intellectual appearance of Klage. The phoniness of his work--though it deceived Zeitblom, and though it was proven worthy of critical acclaim through Nepomuk's loving acknowledgment of Leverkühn's life's worth--refused to allow for real Klage. It did, however, justify Leverkühn's actual mental explosion at the end of his confession. It is, most importantly, his experience of dissonance.

Doktor Faustus is, as Hans Mayer states it, a "Buch des Endes" (Mayer 1980, p. 270). The fact, that it is a novel of hopeless dissonant frustration bursting into a cry of agony, cannot be emphasized enough. It is only the foolishness of Zeitblom and the simple misunderstanding love of mother Schweigestill¹¹⁴ which bring forth the slightest possibility for hope in this hopelessness (D.F., pp. 651 and 657). Yet such a possibility reigns magically strong.¹¹⁵ The desire for a new idealism--a new purpose and meaning for life--is

centered on such a hope in spite of the ridiculousness according to humanity's best understanding. It is proof that critical honesty cannot in all its glory fully erase the hope in the possibility of the idealistic happy ending. The hope in such a possibility still propels humanity onward. At the end of it all, one question still remains: does such an idealistic world actually exist or is such a hope merely another sign of intoxication?

* * * * *

Leverkühn's hunger for truth led him toward the rational intellectual procedure of extracting truth, the concept of freedom-from. But his struggle to work his way down to the all-encompassing core of truth failed. The assistance of Adorno's philosophical criticisms of the compositional efforts of the past and the systematic rejection found in 12-tone theory left Leverkühn only solipsistic isolation. Leverkühn's need to produce and the consequent need for intoxication, which did allow him to bring forth musical compositions, brought forth also a dissonant conflict with his procedure for extracting truth. This dissonance eventually led to Leverkühn's mental breakdown. Leverkühn's life's experience, epitomized by his final dissonant Klagelaut and expressed through his music in the dissonant failure of his compositional efforts, became true expression and true communion with all. His dissonant existence was an archetypical expression of all humanity's struggle both to understand truth and to achieve some form of production. Leverkühn's dissonant existence was also an archetype specifically of modern humanity's inability to synthesize intellect and intoxication. As an archetype Leverkühn

experienced success within his failure. Beyond all this, an undeniable breath of hope exists within Doktor Faustus. This hope lingers, in spite of the overriding pessimism of the book.

Dann ist nichts mehr,--Schweigen und Nacht.
Aber der nachschwingend im Schweigen hängende
Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele
noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer
war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn,
steht als ein Licht in der Nacht.

(D.F., p. 651)

NCTES

NOTES

¹ Thomas Mann, Doktor Faustus (Frankfurt a.M.: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1976), hereafter cited as D.F.

² The influence of Adorno and the 12-tone technique will be described on pp. 47-80.

³ The montage writing style is a style based on the use of quoted or paraphrased materials.

⁴ This characteristic of Leverkühn is explained by a quote from Gérard Schmidt on pp. 20-21 of this text.

⁵ See also p. 29.

⁶ Thomas Mann, in his speech, "Lübeck als geistige Lebensform," from Autobiographisches, pp. 184 and 186, shows how he, like Leverkühn, is neither purely free from that which his ancestors were, nor is he purely free from the city of his birth. (Note how this contradicts in a way Leverkühn's hope to achieve a freedom-from personality. See p. 29.):

Indem man ein Denker oder Künstler wird, 'entartet' man weniger, als die Umwelt, von der man sich emanzipiert, und als man selber glaubt; man hört nicht auf, zu sein, was die Väter waren, sondern ist ebendieses in anderer, freierer, vergeistigter, symbolisch darstellender Form nur noch einmal. (Mann 1968a, p. 184)

Ich möchte hinzufügen, es ist mein Ehrgeiz, nachzuweisen, dass Lübeck als Stadt, als Stadtbild und Stadtcharakter, als Landschaft, Sprache, Architektur durchaus nicht nur in 'Bud nbrooks', deren unverleugneten Hintergrund es bildet, seine Rolle spielt, sondern dass es von Anfang bis zu Ende in meiner ganzen Schriftstellerei zu finden ist, sie entscheidend bestimmt und beherrscht. (Mann 1968a, p. 186)

⁷ Such is often the case with the freedom in which the neo-romantics and impressionists thrived. See excerpt on pp. 31-32 about Meerleuchten for Leverkühn's rejection of these neo-romantic and impressionistic tendencies.

⁸ The free use of the word freedom by Schmidt is not to be confused with the more demanding definition of pure-freedom in this text. See pp. 14-15.

⁹ The Dr. Fausti Weheklag will be discussed in its entirety on pp. 90-102.

¹⁰ "Solipsism" is defined in The Oxford English Dictionary, 1970, as the "view or theory that the self is the only object of real knowledge or the only thing really existent."

¹¹ A letter to Hans Reisiger on 4 September 1947 from Thomas Mann in Thomas Mann III, Vol. 14 of Dichter über ihre Dichtungen, pp. 98-99, explains among other things that Thomas Mann's sickness during his writing of Doktor Faustus was due largely to the fact that Leverkühn's biography had so much of Thomas Mann's own life's

story in it:

Dass ich ernstlich krank wurde mittendrin, war kein Zufall, es war das Buch, das mich verzehrte. Warum? Weil es, geschrieben während des Krieges, in tiefer Trennung von Europa und allen persönlichen Beziehungen dort, sich immerfort mit dem deutschen Charakter und Schicksal beschäftigt? Weil die von einem anderen aufgezeichnete Biographie, als die es sich gibt, soviel Unheimlich-Autobiographisches, das kalte Bild meiner Mutter, das Zugrundegehen meiner Schwestern enthält und schliesslich das arge Leben Adrian Leverkühns nicht nur ein Symbol ist für das Verderben Deutschlands, die Krisis der Epoche, die Krisis der Kunst etc., sondern auch eine versetzte, verschobene, verzerrte, dämonische Wiedergabe und Blossstellung meines eigenen Lebens?

¹² Dagmar von Gersdorff describes the oneness to be found between Leverkühn and Biron:

Die Weigerung von Marie Godeau, die Bitt. Leverkühns zu erfüllen, war thematisch bereits antizipiert im Titel und scherhaft die Liebe persiflierenden Inhalt der Shakespeare-Komödie "Love's Labour's Lost", bei deren Umsetzung in Musik Leverkühn sich eben befand, als der Teufel in Palestrina erschien. Die erfolglose Werbung des in die "Pechaugen" der Rosaline verliebten Biron . . . [D.F., p. 287] kehrt im Titel, da die "Liebesmüh verloren" war, wie in

Adrians Leben wieder, hier in bitterem Ernst, was bei Shakespeare humoristisch und mit einem aussichtsreichen Schluss abgehandelt wird. (von Gersdorff, p. 187)

Gunilla Bergsten, in Thomas Manns Doktor Faustus, pp. 77-78, and Fritz Kaufmann, The World as Will and Representation, p. 201, both deal with the closeness of Leverkühn and Shakespeare.

¹³ Schmidt makes a comparison here with Max Horkheimer and Theodore Wiesengrund Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, pp. 50-87.

¹⁴ This quote can be found in Thomas Mann, "Bilse und ich," Autobiographisches, p. 23.

¹⁵ See p. 10.

¹⁶ The sterility of Beethoven's contemporaries is that of subjectivity-denying convention which is the opposite to the sterility of convention-denying subjectivity which the late 19th and early 20th century musicians will experience. See pp. 31-32, the section on Meerleuchten, for a discussion on convention-denying subjectivity.

¹⁷ See pp. 7-12.

¹⁸ See pp. 10-11.

¹⁹ See discussions on pp. 59-60 and 73-74.

²⁰ See p. 15.

²¹ See p. 20.

²² Note that both the Luther-Deutsch and the Dr. Faustus legend

come from about the same time period.

²³ See p. 103.

²⁴ See p. 15.

²⁵ The ideal concert orchestra, according to the 19th century Romantic composer Hector Berlioz, 1803-1869, would contain 121 members, while a festival orchestra could have as many as 465 members. From: "Orchestra" in the Harvard Dictionary of Music, 1975. Beethoven's orchestra, on the other hand, probably contained no more than 45-50 members.

²⁶ A chain of words which shows the young pre-1920 Thomas Mann's disdain for democracy can be assembled from his "Gedanken im Kriege" (1914) in Thomas Mann, Politische Schriften und Reden, Band II, pp. 7-12. The chain runs as follows: "Demokratie" is "Zivilisation" ist "Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung" is "Geist" is the "geschworene Feind der Triebe, der Leidenschaften," is "anti-dämonisch, antiheroisch" is "antigenial" is "bürgerlich" is "Politik" is "Behaglichkeit" is without "Seele" is "Frankreich." The opposite of democracy can be said to be aristocracy, which is "Kultur" is "Natur" is a "stilvolle Menschenopfer, orgiastische Kultformen, Inquisition, Autodafés, Veitstanz," is "ein gefährdetes, gespanntes, achtsames Leben" is "Seele" is "Deutschland." Though Mann later defends democracy, this negative way of looking at democracy never totally disappears from his thinking. The bitterness he felt toward democracy in both the "Gedanken im Kriege" and the Betrachtungen eines Unpolitischen (1918)

is replaced, however, by the humorous comparison of a romantic orchestral blend and democracy in Doktor Faustus.

²⁷ The romantic concept of blend, whose ideal is smooth indecipherable transitions from instrument to instrument, is achieved both through choice of instrumentation and through the type of sound each instrument is allowed to possess. For example, a trumpet player would tend to produce a sound which is less sharp, less spicy for a romantic orchestra than he would if he were playing in a brass band. The orchestral trumpeter must tone down his/her sound to fit it in with the rest of the orchestra. The saxophone, whose sound would never quite blend into the romantic orchestra, is an example of an instrument not acceptable for standard use therein.

²⁸ Under "Orchestration" in The Harvard Dictionary of Music Stravinsky's orchestrational achievements are mentioned:

One reaction against the 19th-century principles of orchestration was the shift from the huge forces of Strauss and Mahler to smaller groups (chamber orchestra), a change observable in the successive works of Stravinsky and Schoenberg. The breakdown of the standard orchestra was also spurred by the search for new timbres and combinations. One method was "perverted orchestration," e.g., giving the melody to the brass and using the strings for percussive effects; often used by Stravinsky, it has been widely employed for many purposes, including parody.

Leverkühn's naming Love's Labour's Lost a "Groteske in Tönen" goes

hand in hand with his instrumentational affinity with Stravinsky.

²⁹ Tonality will be further discussed on pp. 47-48, 59-60, and 73-74.

³⁰ What is called here the overriding musical form is an extremely general term referring to the fact that, in almost all pre-modern western musical compositions--and especially in classical and romantic works--there exists a passive consonant beginning, a more chaotic dissonant middle and a passive consonant ending. The passive beginning and ending could be labeled A, while the middle could be labeled B. The resulting form would therefore be: ABA. This general overriding musical form is not to be confused with the specific "musical forms" described in the Harvard Dictionary of Music:

In almost every period of Western music (much less so in Oriental music) certain formal schemes have become traditionally established and have been used by the composers as molds, setting the general frame for their creative imagination.

An example of musical form discussed in this thesis is the sonata form. See pp. 69-70 and footnote 72.

³¹ Bürgertum is a word Thomas Mann defended in his Betrachtungen eines Unpolitischen. See Thomas Mann, Politische Schriften und Reden, Band I, 1968b, pp. 75-110. Bürgertum, in the Betrachtungen, is a German cultural counterpart to French civilization. Yet, in other writings Thomas Mann's definition of Bürgertum is negatively equated with democracy. "Gedanken im Kriege," p. 8 and see footnotes

26 and 35.

³² In his "Gedanken im Kriege," pp. 8-9, Thomas Mann defines Künstler as being in contrast with Bürger. The Bürger demands "Sicherheit" while the Künstler is used to a "gefährdetes, gespanntes, acht-sames Leben." Thomas Mann draws here on Nietzsche. Friedrich Nietzsche in Die fröhliche Wissenschaft from Vol. II of Friedrich Nietzsche: Werke, writes:

Denn, glaubt es mir!--das Geheimnis um die grösste Fruchtbarkeit und den grössten Genuss vom Dasein einzuernten, heisst: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere! Lebt im Kriege mit euresgleichen und mit euch selber! Seid Räuber und Eroberer, solange ihr nicht Herrscher und Besitzer sein könnt, ihr Erkennenden! Die Zeit geht bald vorbei, wo es euch genug sein durfte, gleich scheuen Hirschen in Wäldern versteckt zu leben! Endlich wird die Erkenntnis die Hand nach dem ausstrecken, was ihr gebührt--sie wird herrschen und besitzen wollen und ihr mit ihr! (Nietzsche, p. 440)

³³ In Buddenbrooks Thomas Mann defines his artistic person by simply contrasting the healthy unartistic life of Johannes Buddenbrooks with the unhealthy but artistic life of Hanno Buddenbrooks. In Doktor Faustus, the situation is more complicated. Both sickness and health are seen as necessary components of the artist. See Lydia Baer, The Concept and Function of Death in the Works of Thomas Mann, pp. 17-18.

³⁴ See section on Leverkühn's need to produce, pp. 81-90.

³⁵ In Leverkühn's rejection of Gnade and of Demokratie Thomas Mann again draws on Nietzsche. See Gnade in Nietzsche: Werke II, p. 68:

Im Neuen Testament ist der Kanon der Tugend, des erfüllten Gesetzes aufgestellt: aber so, dass es der Kanon der unmöglichen Tugend ist: die sittlich noch strebenden Menschen sollen sich im Angesichte eines solchen Kanons ihrem Ziel immer ferner fühlen lernen, sie sollen an der Tugend verzweifeln und sich endlich dem Erbarmenden ans Herz werfen,--nur mit diesem Abschlusse konnte das sittliche Bemühen bei einem Christen noch als wertvoll gelten, vorausgesetzt also, dass es immer ein erfolgloses, unlustiges, melancholisches Bemühen bleibe; so konnte es noch dazu dienen, jene ekstatische Minute herbeizuführen, wo der Mensch den "Durchbruch der Gnade" und das sittliche Wunder erlebt:--aber notwendig ist dieses Ringen nach Sittlichkeit nicht, denn jenes Wunder überfällt nicht selten gerade den Sünder, wenn er gleichsam vom Aussatze der Sünde blüht; ja, es scheint selber der Sprung aus der tiefsten und gründlichsten Sündhaftigkeit in ihr Gegenteil etwas Leichteres und, als sinnfälliger Beweis des Wunders, auch etwas Wünschbares zu sein.--

On Demokratie see Thomas Mann, "Nietzsches Philosophie im Lichte

unserer Erfahrung" in Essays, Vol. III, p. 244:

Von [Sokrates] stammt, nach Nietzsche, eine alexandrische Wissenschaftskultur, blass, gelehrtenhaft, mythosfremd, lebensfremd, eine Kultur, in der Optimismus und Vernunftglaube gesiegt haben, der praktische und theoretische Utilitarismus, welcher, gleich der Demokratie selbst, ein Symptom absinkender Kraft und der physiologischen Ermüdung ist.

36 Little disturbs Leverkühn more than the half-hearted efforts to compose of some of his contemporaries. Leverkühn sees in such efforts an all-too-limited use of the human intellect. Thomas Mann himself expresses the pain felt in feeling limited in a short story called "Enttäuschung."

37 Perotinus Magnus was a composer of polyphony and choirmaster at the Church of Notre Dame in France (1133?-1204?). Donald Jay Grout, A History of Western Music, p. 84.

38 A more detailed explanation of both tonality and 12-tone music will be given on pp. 70-74.

39 "Tonality" from The Harvard Dictionary of Music.

40 Compare with "Serial Composition" in The Harvard Dictionary of Music.

41 Adorno's Zur Philosophie der neuen Musik is an unpublished typewritten draft toward his later published Philosophie der neuen Musik. It was written in California on an American typewriter in 1941, was given to Thomas Mann in July, 1943, and is now at the

Thomas Mann-Archives in Zürich. See Die Entstehung des Doktor Faustus, pp. 41-42.

⁴² See footnote 3.

⁴³ The letter to Michael Mann, written in 31 January 1948, can be found in Dichter über ihre Dichtungen, Vol. 14/III, pp. 131-132.

⁴⁴ See Ernst Toch, "Thomas Mann und die Musik," Die neue Rundschau, pp. 187-188. This footnote is also cited in Dichter über ihre Dichtungen, Vol. 14/III, p. 62.

⁴⁵ The letter to Adorno, written on 30 December 1945, can be found in Dichter über ihre Dichtungen, Vol. 14/III, pp. 60-64.

⁴⁶ Note comments by Thomas Mann about Adorno in a letter to Jonas Lesser on 15 November 1951, in Dichter über ihre Dichtungen, Vol. 14/III, pp. 266-267:

Mit der "Entstehung" habe ich einen recht starken Scheinwerfer auf [Adorno] gerichtet, in dessen Licht er sich in nicht ganz angenehmer Weise bläht, sodass es bei ihm nachgerade ein wenig so herauskommt, als habe eigentlich er den "Faustus" geschrieben.

This passage is cited in Hansjörg Dörr, "Thomas Mann und Adorno: Ein Beitrag zur Entstehung des 'Dr. Faustus'", p. 290.

⁴⁷ By stating that Adorno's work is a historical reality, only the work's existence, not its credibility, is being defended.

⁴⁸ Any all-too-great pessimism toward the value of Adorno's

theories in Doktor Faustus should be alleviated by the following quote. Thomas Mann writes in Die Entstehung des Doktor Faustus, p. 42,

Hier war in der Tat etwas "Wichtiges". Ich fand eine artistisch-soziologische Situationskritik von grösster Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes, zu der "Komposition", hatte, in der ich lebte, an der ich webte. In mir entschied es sich: "Das ist mein Mann."

⁴⁹ Adorno's goal of Versöhnung is anticipated in Heinrich von Kleist's "Über das Marionetten Theater," which was written in 1810 and is montaged in D.F., p. 306.

⁵⁰ Die glückliche Hand is a pre-12-tone drama with music which was composed by Arnold Schönberg in the years 1908-1913. Schönberg also wrote the text for this piece in 1910.

⁵¹ See pp. 111-112.

⁵² See pp. 14-25.

⁵³ See also p. 76.

⁵⁴ See p. 30.

⁵⁵ Alban Berg (1885-1935), a student of Schönberg's and the 12-tone system, is most famous for his two 12-tone operas, Wozzeck and Lulu.

⁵⁶ Lulu was composed by Berg during the last years of his life (1928-1935). It is based on Frank Wedekind's drama, Die Büchse der

Pandora (1892-1895).

57 See also the more detailed reason behind Leverkühn's rejection of tonality, pp. 73-74.

53 See footnote 97 for Adorno's description of music's alternative to language.

59 See pp. 34-37.

60 The idea of the Gesamtkunstwerk, the uniting of word and tone, is expressed in a discussion of Leverkühn's concerning his hopes in the composing of Love's Labour's Lost. See D.F., pp. 217-218.

61 "program music" from The Harvard Dictionary of Music.

62 "absolute music" from The Harvard Dictionary of Music.

63 In a footnote at this point, Jung cites the chapter "Form" in Adorno's published Philosophie der neuen Musik.

64 On page 7 of his Zur Philosophie der neuen Musik Adorno writes, for example: "Die Kritik am extensiven Schema verschränkt sich mit der inhaltlichen an Phrase und Ideologie." Before this statement "Ideologie" is not mentioned.

65 In similar fashion Thomas Mann writes in his "Schopenhauer" essay that the intellect: ". . . nur dazu da ist, um dem Willen zum Munde zu reden, ihn zu rechtfertigen, ihn mit 'moralischen' Motiven zu versehen und, kurz gesagt, unsere Triebe zu rationalisieren" (Mann 1978, p. 202).

66 See pp. 35-37.

67 See pp. 37-46.

68 See pp. 97-101.

69 See pp. 16-17.

70 Note that the word dissonance as used here usually refers to a high tension between simultaneously (vertically) sounded notes. Yet it can also be used in reference to the not quite so readily perceived note pairs sounded one after another (horizontally).

71 See pp. 37-46 and 90-102.

72 Sonata form is defined by the Harvard Dictionary of Music as follows:

A movement written in sonata form consists of three sections--exposition, development, and recapitulation (also called statement, fantasia section, and restatement), the last usually followed by a coda. In the exposition the composer introduces the musical ideas, consisting of a number of themes; in the development section he "develops" this material [see Development]; and in the recapitulation he repeats the exposition with certain modifications. In practically all early sonatas the exposition is repeated, indicated by a repeat sign. The structure, therefore, of sonata form can be indicated by the scheme A A B A.

One of the movements of a sonata, a symphony or a concerto is usually written in sonata form.

73 Below is the Harvard Dictionary of Music's general definition of "sonata."

The sonata is a composition for piano (piano sonata), or for violin, cello, flute, etc., usually with piano accompaniment (violin sonata, cello sonata, etc.), which consists of three or four separate sections called movements.

74 See pp. 60-67.

75 Die ewige Wiederkehr is a phrase which was coined by Nietzsche in Also sprach Zarathustra to point toward the eternal return of the same. See Nietzsches Werke, Vol. II, page 466. Karl Heim, "Thomas Mann und die Musik," pp. 278-311, does an excellent job of discussing Doktor Faustus as a huge scoring of theme and variation, i.e., as an eternally returning of the same.

76 The reason for Thomas Mann's interest in the matrix lies in the fact that the matrix is both a symbol of mathematical rationality and of demonic alchemy. Gunilla Bergsten, Thomas Manns Doktor Faustus, p. 233, writes:

Der rationale oder intellektualistische Zug des strengen Satzes tritt ferner darin hervor, dass Mann die Technik der Komposition mit dem magischen Quadrat vergleicht . . . [D.F., p. 257]. Eine Abbildung des magischen Quadrats, das auch auf Dürers "Melencolia" vorkommt, hat Adrian ständig in seinem Zimmer hängen; es ist selbst eine Art Leitmotiv, das einerseits den Zug des Kalkulatorischen im Wesen Adrians betont, andererseits aber auch seine faustische Neigung zur Magie. Die Magie des Quadrats besteht in der überraschenden arithmetischen Tatsache, dass die Zahlen, wie man

sie auch addieren mag, horizontal, vertikal oder diagonal, immer die Summe 34 ergeben . . . [D.F., p. 125]. Diese Symmetrie stellt eine vollkommene Ordnung dar und ist doch von dämonischer Zweideutigkeit. Eben diese Art von zugleich mathematischer und magischer Ordnung fesselt Adrian, anfangs in der Mathematik . . . [D.F., p. 64] und später in der Musik.

Also worthy mentioning here is the fact that Thomas Mann's interest in the 48 possible variations of the row is expressed by the number of chapters in Doktor Faustus (48, including the Nachschrift).

⁷⁷ The example of row use comes from Arnold Schönberg's article, "Composition with Twelve Tones," which can be found in Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg, p. 239. The numbers and identification of row variations are added.

⁷⁸ See p. 48.

⁷⁹ See "tonic" and "tonality" in The Harvard Dictionary of Music.

⁸⁰ From a 1923 article on 12-tone composition found in Style and Idea, p. 207.

⁸¹ See pp. 32-33.

⁸² See pp. 37-43.

⁸³ Adorno would also claim that the orchestral color, the Klangfarbenmelodie, gains full equality with the vertical and the horizontal. Thomas Mann does not use this term in the novel, however.

⁸⁴ The Harvard Dictionary of Music gives examples of experimenta-

tion with microtones under "microtones."

⁸⁵ See pp. 34 and 45-46.

⁸⁶ See p. 65.

⁸⁷ See pp. 107-108 and 111-112.

⁸⁸ Note the use of the word produce. The word create, in its most idealistic and most accurate usage, means to bring forth in omniscience and omnipotence as a god. Yet Leverkühn's compositions are neither omniscient nor omnipotent and will be shown to provide only the deceptive appearance of truth. Therefore, the word create is replaced by the word produce, which does not have these godlike connotations.

⁸⁹ See p. 29.

⁹⁰ Leverkühn's syphilis is not only contracted through the Hetaera Esmeralda. It also appears to be a hereditary illness derived from his father. Note the tendency of his father to have migraines (D.F., p. 21).

Thomas Mann did a tremendous amount of research on the topic of syphilis before beginning the actual writing of Doktor Faustus. He studied numerous medical reports on syphilis and did case studies on apparent syphilis victims such as Nietzsche, Beethoven, Hugo Wolf, Robert Schumann, Dostoevski, and others. Gunilla Bergsten, Thomas Manns Doktor Faustus, pp. 68-90, documents this research extremely well.

⁹¹ Rather than being the shallow mythical temptor plaguing another one of God's creatures, Leverkühn's devil is the temporary

incarnation of a train of thought which has existed in varying degrees within Leverkühn throughout his life. It is for this reason that Leverkühn can tell the devil during their conversation that he (the devil) is bringing no new unheard of information to light: "Ihr sagt lauter Dinge, die in mir sind und aus mir kommen, aber nicht aus Euch" (D.F., p. 300). The devil himself could well be dismissed as a figment of Leverkühn's syphilitic imagination, but the devil's message, the importance of Leverkühn's need to produce, will be shown to be not so easily put aside.

⁹² The theme of the artist as a Hochstapler is highly autobiographical and can be found throughout Thomas Mann's works from Tonio Kröger to Felix Krull.

⁹³ See pp. 35-37 and 60-67.

⁹⁴ See pp. 28-29.

⁹⁵ Thomas Mann acknowledges his own use of deception in the music of the novel Doktor Faustus in a letter he wrote to Hans Ulrich Staeps in the latter part of 1947. Unlike Leverkühn, however, Thomas Mann had accepted his own use of deception as a useful means toward the end of expressing the theme of the book:

Mein Verhältnis zur Musik ist zugleich das eines Initiierten (so sagte wenigstens Ernst Toch einmal) und das eines Ignoranten. So entsteht eine Mischung aus--nicht ganz falscher--Zutunlichkeit und--wahrscheinlich--Unsinn, ja--wahrscheinlich--Albernheit, die--wahrscheinlich--das Hohnge-lächter der Fachwelt erregen wird. Es ist da in musikali-

schen Dingen ein Aufgebot an Schein-Exaktheit, das nur als künstlerische Fiktion. Täuschungsmittel allenfalls entschuldbar ist, und zwar, weil die Musik nur als Paradigma und Gleichnis für die verzweifelte Situation der Kunst, der Kultur überhaupt steht: eine intellektuelle Verzweiflung, über die hinweg zu helfen, zur Produktion zu verhelfen, nur der Bund mit dem Teufel noch taugt.

From: Dichter über ihre Dichtungen, Vol. 14/III, p. 101.

⁹⁶ See pp. 31-46.

⁹⁷ Schopenhauer writes that the tragedy is the "Gipfel der Dichtkunst" and that it is the most truthful genre of literature. Schopenhauer contrasts tragedy with all genres of literature which allow for any form of poetic justice. See Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, pp. 318-319. Adorno claims that the modern musician reaches true expression by using "die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks" (Adorno 1941, p. 11). Thomas Mann absorbs all this and goes on to describe true expression in Doktor Faustus through Leverkühn's devil: "[Die Kritik] erträgt Schein und Spiel nicht mehr, die Fiktion, die Selbstherrlichkeit der Form, die die Leidenschaften, das Menschenleid zensuriert, in Rollen aufteilt, in Bildern überträgt. Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick. Seine Ohnmacht und Not sind so angewachsen, dass kein scheinhaftes Spiel damit mehr erlaubt ist" (D.F., p. 321). This true expression is equated with Klage in the

Dr. Fausti Weheklage bei Zeitblom: "Die Klage nämlich und um eine immerwährende, unerschöpflich akzentuierte Klage von schmerzhaftester Ecce-homo-Gebärde handelt es sich ja--, die Klage ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, dass aller Ausdruck eigentlich Klage ist. . ." (D.F., p. 644). See also Patrick Carnegy, pp. 131-134.

⁹⁸ See p. 30.

⁹⁹ See p. 15.

¹⁰⁰ See pp. 28-29.

¹⁰¹ See p. 29.

¹⁰² Claudio Monteverdi (ca. 1567-1643) in his numerous madrigals, operas and sacred compositions, was especially famous for his representation of emotions. His representation of Klage can be found in the "Lament" from his opera Arianna (1608). See Grout, pp. 237-239, 309-312. Monteverdi is specifically helpful for Leverkühn in his use of echo-effects which symbolize Nepomuk and which symbolize the "Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung als Naturlaut. . ." (D.F., p. 644).

¹⁰³ Zeitblom's use of the words "von alchemistischem Destillationsprozess" (D.F., p. 647), is obviously intended to give Leverkühn's Dr. Fausti Weheklage magical Faustian overtones.

¹⁰⁴ See pp. 58-59.

¹⁰⁵ See pp. 31-32.

¹⁰⁶ See Leverkühn's rejection of Gnade on pp. 40-41.

¹⁰⁷ The guilt of Leverkühn in the death of Nepomuk is not as clear cut as Erich Heller makes it out to be. Nepomuk, as the incarnation of fairytale goodness, is most probably not meant to exist in a world based on the existence of both good and evil. Leverkühn is only a part of such a world and is only partly guilty in the child's death. Also, aside from his angelic personality, Nepomuk comes to Pfeiffering to recuperate from a bout with the measles. (See D.F., p. 610.) He never appears to be robust in his actions and he never fights his need to sleep. (See D.F., pp. 610-624.) About his Krankheit, it was even said that: "Kinder während der Rekonvaleszenz von Masern oder Keuchhusten wohl anfällig für sie seien" (D.F., p. 627). Gérard Schmidt attributes Leverkühn's feelings of guilt to the symptoms of syphilis rather than accepting the boy's death as murder: "Ein überaus wichtiges Symptom der fortgeschrittenen Lues ist die Selbstzuschreibung von Schuld, wie sie bei Adrian im Verhältnis zu Rudi Schwerdtfeger und Echo auftaucht" (Schmidt, p. 37).

¹⁰⁸ See excerpt on solipsism, p. 21.

¹⁰⁹ See pp. 52-53.

¹¹⁰ Gérard Schmidt mentions an interesting Zeitblom quote from Doktor Faustus, in his defense of the worth of the Dr. Fausti Weheklage. The quote, which can be found near the beginning of the book, runs as follows: ". . . Gedanken zwar möglicherweise charakterisiert, aber keineswegs entwertet werden dadurch dass sie mit Schmerzen zusammenhängen" (D.F., p. 259).

¹¹¹ Note that this is a cop-out, but only when compared to the

ideal absolute struggle of the artist, not when compared to the work of his contemporaries.

112 See footnote 107.

113 See pp. 22-23.

114 See quote at front of thesis.

115 Proof of this magic lies in the fact that the number of Doktor Faustus reviews allowing for some sort of positive ending far outnumber the negative articles.

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor Wiesengrund. Zur Philosophie der neuen Musik. Type written edition (original in Thomas-Mann-Archives in Zürich), 1941.
- , Philosophie der neuen Musik. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1949.
- , Negative Dialektik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1966.
- Adorno, Theodor Wiesengrund, and Max Horkheimer. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1969.
- Albrecht, Jan. "Leverkühn oder die Musik als Schicksal." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 45. Jahrgang, XLV. Band, 1971, pp. 375-395.
- Baer, Lydia. The Concept and Function of Death in the Works of Thomas Mann. Freiburg i.B.: Joseph Waibel'sche Buchdruckerei, 1932.
- Bergsten, Gunilla. "Musical Symbolism in Thomas Mann's 'Dr. Faustus'." Orbis Litterarum. Tone XIII, Fasc. 1-2, 1958, pp. 206-214.
- , Thomas Manns Doktor Faustus. Lund: Berlingska Boktryckeriet, 1963.
- Briner, Andreas. "Wahrheit und Dichtung um J.C. Beissel: Studie um eine Gestalt in Thomas Manns 'Dr. Faustus'." Schweizerische

Musikzeitung. 98. Jahrgang, No. 10, 1 Oct. 1958, pp. 365-369.

Prode, Hanspeter. "Musik und Zeitgeschichte im Roman: Thomas Manns 'Doktor Faustus'." Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.

17. Jahrgang, 1973, pp. 454-472.

Bürgin, Hans. "Thomas Mann und die Musik." Der Musik-Almanach. (München 1948), pp. 296-315.

Buzga, Jaroslav. "Leverkühn und die moderne Musik." Melos: Zeitschrift für neue Musik. 32. Jahr, Heft 2, 1965, pp. 37-41.

Carnegy, Patrick. Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's Novel, Dr. Faustus. London: Chatto and Windus, 1973.

Dippel, P. Gerhardt. "Thomas Mann und die Musik." Wissenschaftliche Annalen. 5. Jahrgang, 1956, pp. 687-693.

Dobbek, Wilhelm. "Thomas Manns Weg zu einer Humanen Musik." In Vollendung und Grösse Thomas Manns. Ed. Georg Wenzel. Halle: VEB Verlag Sprache und Literatur, 1962, pp. 72-86.

Dörr, Hansjörg. "Thomas Mann und Adorno: Ein Beitrag zur Entstehung des 'Dr. Faustus'." Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. 11. Band, 1970, pp. 285-322.

Dücker, Hans Udo. "Epische Symphonik in Thomas Manns 'Doktor Faustus'." In Vergleichen und Verändern: Festschrift für Helmut Motekat. Ed. Albrecht Goetze und Günther Pflaum. München: Max Hueber Verlag, 1970, pp. 242-258.

Engel, Hans. "Musik der Krise, Krise der Musik oder 'Dr. Faustus'." Neue Musik Zeitschrift. (München 1949) 3. Jahrgang, No. 1, 1 Jan. 1949, pp. 336-342.

Engelberg, Edward. "Thomas Mann's Faust and Beethoven." Monatshefte

- für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur. Vol. 47, 1955, pp. 113-116.
- Fiebig, Paul. "Objektive Beziehungen zwischen Literatur und Musik. Umsetzungs-Versuche vor allem bei Thomas Mann." Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1974.
- Förster, Wolf Dietrich. "Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion in 'Doktor Faustus'." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 49. Jahrgang, Heft 4, December 1975, pp. 694-720.
- Franklin, Glen Dale. The Music of "Doctor Faustus". Ann Arbor: Univ. Microfilms International, 1971.
- Gersdorff, Dagmar von. Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann: Die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen 'Doktor Faustus' und 'Lebens Ansichten des Katers Murr'. Diss. Freie Universität Berlin. Frankfurt a.M.: Verlag Peter D. Lang, 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Faust I. Vol. 3 of Goethes Werke. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1964.
- Grandi, Hans. "Die Musik im Roman Thomas Manns." Diss. Humboldt-Universität Berlin 1952.
- . "Thomas Mann musiziert." In Musa-Mens-Musici. Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969.
- Grout, Donald J. A History of Western Music. New York: W.W. Norton and Co., Inc., 1973.

The Harvard Dictionary of Music, 1975.

Heim, Karl. "Thomas Mann und die Musik." Diss. Albert-Ludwigs-Universität 1954.

-----". "Thomas Mann." Die Musik in Geschichte und Gegenwart.
Band 8, 1960.

Heimann, Bodo. "Thomas Manns 'Doktor Faustus' und die Musikphilosophie Adornos." Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 38. Jahrgang, Heft 1, March, 1964, pp. 248-266.

Heller, Erich. "Doktor Faustus und die Zurücknahme der neunten Symphonie." In Thomas Mann: 1875-1975. Ed. Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977, pp. 173-188.

Hoffmann, Gerd. "Die Musik im Werk Thomas Manns." Aufbau. 11. Jahrgang, Heft 6, 1955, pp. 561-572.

Jung, Ute. Die Musikphilosophie Thomas Manns. Diss. Universität zu Köln 1969. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969.

Karst, Theodor. "Johann Conrad Beissel in Thomas Manns Roman 'Doktor Faustus'." Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 12. Jahrgang, 1968, pp. 543-585.

Kaufmann, Fritz. "'Dr. Fausti Wehklag'." Archiv für Philosophie.
Band 3, 1949, pp. 5-28.

-----". The World as Will and Representation. Boston: Beacon Press, 1957.

Kesting, Hanjo. "Krankheit zum Tode. Musik und Ideologie." In Thomas Mann. Ed. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik,

1976, pp. 27-44.

Kindermann, Heinz. "'Die Musik ist immer verdächtig gewesen'...."

Illustriertes Sonntagsblatt des Tagesspiegels. (Berlin) 8 May 1949.

Kneipel, Eberhard. "Thomas Manns Version der Schönbergschen Zwölftontechnik im 'Doktor Faustus'." In Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Ed. Helmut Brandt and Hans Kaufmann. Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, 1978, pp. 272-283.

Kohlschmidt, Werner. "Musikalität, Reformation und Deutschtum: Eine kritische Studie zu Thomas Manns 'Doktor Faustus'." Zeitwende. 21. Jahrgang, July, 1949, with June, 1950, pp. 541-549.

Krey, Johannes. "Die gesellschaftliche Bedeutung der Musik im Werk von Thomas Mann." Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 3. Jahrgang, 1953/54 (5 Hefte), 1954, pp. 301-332.

Lesser, Jonas. Thomas Mann in der Epoche seiner Vorstellung. München: Verlag Kurt Desch, 1954.

Maegaard, Jan. "Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit." In Gedenkschrift für Thomas Mann: 1875-1975. Ed. Rolf Wiecker. Kopenhagen: Verlag Text und Kontext, 1975, pp. 215-222.

Mainka, Jürgen. "Thomas Mann und die Musikphilosophie des XX. Jahrhunderts." In Gedenkschrift für Thomas Mann: 1875-1975, pp. 198-214.

Mann, Michael. "The Musical Symbolism in Thomas Mann's Doctor Faustus." The Music Review. (Cambridge, England) Vol. 17, 1956, pp. 314-322.

- . "Thomas Mann: Wahrheit und Dichtung." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 50. Jahrgang, 1976, pp. 203-212.
- Mann, Thomas. Die Entstehung des Doktor Faustus. Amsterdam: Bermann-Fischer Verlag, 1949.
- . Autobiographisches. Frankfurt a.M.: S. Fischer Bücherei, 1968a.
- . Politische Schriften und Reden. Frankfurt a.M.: S. Fischer Bücherei, 1968b.
- . Doktor Faustus. Band 6. Gesammelte Werke. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1974.
- . Buddenbrooks. Frankfurt a.M.: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1975.
- . Essays. Frankfurt a.M.: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1978.
- . Thomas Mann III. Vol. 14 of Dichter über ihre Dichtungen. Ed. Hans Wyslimg. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag; München: Ernst Heimeran Verlag, 1981.
- Matthias, Klaus. "Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse." Diss. Christian-Albrechts-Universität Kiel 1956.
- Mayer, Hans. "Kulturkrise und neue Musik." Deutsche Literatur und Weltliteratur. Berlin: Rütten und Loening, 1957. pp. 301-314.
- . Thomas Mann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1980.
- Meyer, Georg. "Thomas Mann und die Musik." Der Kleine Bund. 30. Jahrgang, Nr. 38, 23 Sept. 1949 (Bern).

- Miller, Donald H. Personal interview at the University of North Dakota. June 1983.
- Mittenzwei, Johannes. Das Musikalische in der Literatur. Halle: VEB Verlag Sprache und Literatur, 1962. pp. 253-367.
- Müller, Joachim. Thomas Manns Künstlertum und Humanitätswesen. Sitzungsbericht der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Band 118, Heft 3. Berlin: Akademie-Verlag, 1976.
- Müller-Blattau, Joseph M. "Die Musik in Thomas Manns 'Doktor Faustus' und Hermann Hesses 'Glasperlenspiel'." Annales Universitatis Saraviensis. Saarbrücken, 1953, pp. 145-154.
- Nadler, Käte. "Musik als Symbol der Menschenliebe oder der Menschenverachtung." In Hermann Hesse. Leipzig: Koehler und Amelang (VOB), 1956, pp. 108-137.
- Nietzsche, Friedrich. Werke. Ed. Karl Schlechta. Frankfurt a.M.: Verlag Ullstein, 1976.
- Oehlmann, Werner. "Thomas Mann und die deutsche Musik." In Der Tagespiegel. (Berlin) 19 Feb. 1948.
- Oswald, Victor A. "Thomas Mann and the Mermaid: A Note on Constructive Music." Modern Language Notes. (Baltimore) Vol. LXV, 1950, pp. 171-175.
- The Oxford English Dictionary, 1970.
- Pinkerneil, Beate. "Ewigkeitssuppe Contra Schöpferisches Werden." In Thomas Mann und die Tradition. Ed. Peter Pütz. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1971, pp. 250-281.
- Pringsheim, Heinz. "Thomas Mann und die Musik." Schweizerische Musikzeitung. Jg. 95, 1955, pp. 286-290.
- Pringsheim, Klaus. "Der Tonsetzer Adrian Leverkühn: Ein Musiker über

- Thomas Manns Roman." Der Monat. (Berlin) 1. Jahrgang 1948/49, pp. 84-91.
- Pütz, H. P. "Die Teuflische Kunst des 'Doktor Faustus' bei Thomas Mann." Zeitschrift für Deutsche Philologie. 82. Band, 1963, pp. 500-515.
- Scher, Steven Paul. "Thomas Mann's 'Verbal Score': Adrian Leverkühn's Symbolic Confession." Modern Language Notes. Vol. 82, No. 1, January, 1967, pp. 403-420.
- Schmidt, Gérard. Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1976.
- Schönberg, Arnold. Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg. Ed. Leonard Stein. New York: St. Martins Press, 1975.
- Schoolfield, George C. The Figure of the Musician in German Literature. New York: AMS Press, Inc., 1966, pp. 164-195.
- Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung, I/I. Zürich: Diogenes Verlag, 1977.
- Schuh, Willi. "Thomas Manns Dr. Faustus." Neue Zürcher Zeitung. 6 December 1947.
- Starzycki, Andrzej. "Thomas Mann's 'Doctor Faustus'--A Contribution to the Studies of Musical Facts in Literature." Zagadnienia Rodzajów Literackich. Tom VII, Zeszyt 1, 1964, pp. 27-41.
- Stuckenschmidt, H. H. "Adrian Leverkühn." Stimmen: Monatsblätter für Musik. (Berlin) 1948, pp. 274-278.
- Toch, Ernst. "Thomas Mann und die Musik." Die neue Rundschau. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag, Stockholm, 6 June 1945, pp. 187-188.

Veil, Otto. "Die Musik und das Schicksal des Deutschtums." Die Zeit.

29 April 1948.

von Gersdorff, Dagmar. Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann; Die

Function des Künstlers und der Kunst in den Romanen "Doktor Faustus" und "Lebens-Ansichten des Katers Murr". Frankfurt a.M.:

Verlag Peter D. Lang, 1979.

Webster's New Collegiate Dictionary, 1976.

Wörner, Karl H. "Ein Dichter über Musik: Thomas Mann in seinem Roman

'Doktor Faustus'." Musica. (Kassel und Basel) 2. Jahrgang,

1948, 229-237.

Zmegac, Viktor. Die Musik im Schaffen Thomas Manns. Zagreb: Universität Zagreb, 1959.

Zuckerhandl, Victor. "Die Musik des Doktor Faustus." Die Neue Rundschau. (Stockholm) 58. Jahrgang, 1948, pp. 203-214.

----- . "Thomas Mann, der Musiker." Neue Zürcher Zeitung.

(Fernausgabe) 9 October 1965.