

Den svævende bevidsthed.

- Ironi som kunstnerisk drivkraft i Thomas Mann's Dr. Faustus.

Dr. Faustus-romanen er gennemsyret af ironi-begrebet både i beskrivelsen af bogens hovedpersoner og i omtalen af de musikværker, som skildres i romanen. Foredraget vil belyse hvilken funktion ironien har i bogen og trække paralleller til Kierkegårds bestemmelse af begrebet ironi.

Ironi er et vigtigt virkemiddel i meget moderne og modernistisk kunst både indenfor musik, digtning og malerkunst. Men hvad er ironi i dens mest radikale form? I Dr. Faustus bruges ironien i en kunstnerisk skabelses- og ødelæggelsesproces.

FOREDRAGET

Tak for indbydelsen til at sige noget om Dr. Faustus. Jeg forudsætter at dette eksklusive selskab kan sin Thomas Mann på fingrene, så det er jo både spændende og lidt afskrækkende at møde fanatiske Thomas Mann læsere.

Men jeg skal gøre mit bedste

Når jeg har givet fordraget overskriften "Den svævende bevidsthed", så kunne det selvfølgelig godt være en karakteristik af det, som I kommer ud for de næste 78 minutter, men jeg skal forsøge at bevare jordforbindelsen, selvom det godt kan være lidt svært med denne roman. Nej, det er først og fremmest, fordi det ironi-begreb jeg vil forsøge at beskrive i Th. Manns værk, at det ironi-begreb er en vigtig bestanddel af den svævende bevidsthed. Det er altså et begreb, som er mere omfattende end, når man siger, at man taler "ironisk" – det er ikke så meget et sprogligt stilmiddel (det er det også) som det er en livsforståelse eller livsopfattelse – en særlig måde at forholde sig til tilværelsen på. Og det er her, jeg gør brug af Søren Kierkegaard, som jo især i sine tidlige værker, de såkaldt æstetiske, har beskrevet denne livsopfattelse, og han skrev i 1841 en hel afhandling "Om Begrebet Ironi", som skulle gøre ham til teologisk kandidat. Jeg vil prøve

at trække nogle paralleller til dette æstetiske forfatterskab, som det kommer til udtryk i Ironiskriftet og i Enten-Eller I og så Th.Manns Dr. Faustus, hvis ene hovedperson, komponisten Adrian Leverkühn skaber sine værker, sin musik, ud fra en ironisk behandling af traditionen, iøvrigt et karakteristisk træk ved meget modernistisk kunst fra Mellemløstiden.(tænk på sådan en roman som James Joyce`Ulysses)

Denne parallellitet mellem Kierkegaard og Th. Mann skyldes ikke at Mann har læst særlig meget Kierkegaard eller har noget stort kendskab til ham, men i et af de afgørende kapitler i Dr. Faustus (Djævlkapitlet) sidder hovedpersonen og læser i Kierkegaard's afhandling om Don Juan og musikkens sanselighed. I den lille bog Th. Mann skriver i 1949 om hvordan Dr. Faustus er opstået siger han: "Kierkegaards Enten Eller var dengang (da han begyndte på Djævlkapitlet) blevet mig bekendt og jeg læste den med dyb opmærksomhed: Hans fjollede kærlighed til Mozarts Don Juan, Sanseligheden, opdaget af Kristendommen samtidig med ånden. Musikken som dæmonisk sprog, sanselig genialitet...Romanens slægtskab med Kierkegaards ideverden, uden noget kendskab til den, er yderst mærkværdig."

Hvis jeg ganske kort skal give en forestilling om den svævende bevidsthed, så har den sin rod i det der kunne kaldes refleksionstiden, som filosofisk er kendetegnet ved Kants kritiske filosofi og Hegels reaktion imod den og som litterært er kendetegnet ved den romantiske skole. Det er her den svævende bevidsthed får sin afgørende udformning og herefter hænger den faktisk nøje sammen med den udvikling den europæiske tænkning og kunst gennemløber i 1800 og 1900 tallet.

Den psykologiske kerne i den svævende bevidsthed er en evne til uendelig refleksion. En evne som bliver destruktiv og dæmonisk, fordi den har mistet sin retning udad og vender sig indad. Den bliver til den form for selvrefleksion, hvor indesluttetheden og selvoptagetheden forhindrer jeget i at blive et selv-identisk jeg. Altså et fast jeg hvor man kan hængere sine oplevelser og erfaringer op på. Til gengæld for dette tab af jeg-identitet så

har denne bevidsthedsform mulighed for at blive kunstnerisk produktiv. Dette er den æstetiske kerne i den svævende bevidsthed. Den suger alt til sig hvad der falder indenfor dens rækkevidde. Både omverden og jeget aflokkes så mange facetter som muligt for at blive reflekteret over og så igen udmøntet i stadig nye skikkelser. Det er denne produktivitet som har været fascinationspunkt både for Kierkegaard og modernisterne. Og så de uanede muligheder der viser sig når denne svævende bevidsthed forbinder sig med et bevidst kunstnerisk skabende arbejde.

Den skarpe iagttagelsesevne og dybe psykologiske indsigt, som den svævende bevidsthed kommer i besiddelse af bliver ved hjælp af ironien brugt destruktivt: omverden har kun realitet som afsæt for refleksionen. Det som ikke kan indgå heri bliver kaotisk og dæmonisk; men denne destruerede, kaotiske verden kan ironikeren overleve i på grund af den kunstneriske skaben som ironien også muliggør. Man kunne sige at kunstens vellyd lever af og skjuler samtidig en smerte.

Men refleksionsprocessen har sit eget immanente problem – gennembrudstanken (som jo er et afgørende motiv også i Dr. Faustus): Hvordan komme ud af refleksionen igen, ikke ved at unddrage sig den, men ved at føre den igennem i håbet om at nå til en ny umiddelbarhed på den anden side. Kunstnerisk betyder gennembruddet, enten at få gjort sine skabende evner uafhængige af denne ironiske bevægelse eller i det mindste at kunne fremstille smerten kunstnerisk som en klage, altså at få sin nød og indesluttethed gjort åbenbar.

Hvis jeg skulle give et kort resumé af den svævende bevidsthed, sådan som den visr sig i Enten-Eller, så kan man sige, at den tilsyneladende følger dannelsesromanens struktur og forløb: Dannelsesromanen, hvis typiske repræsentant er Goethes Wilhelm Meister og som også H.C. Andersens romaner er udtryk for og hvis mest berømte danske eksempel er Meir Goldschmidts Hjemløs fra 1857. I dannelsesromanen optræder heltens 3-fasede forløb: Hjemme-ude-hjem, med en stigende integration af jeg'et og omverden og så en sluttelig gennemsigtighed og helbredelse (når helten efter et langt liv vender hjem, så har han forsonet sig både med

virkeligheden og sig selv). Dannelsesromanen forudsætter den harmoniske verdensorden, at den samme organiserende ånd ytrer sig i kosmos og i det enkelte individ. Kierkegaard bruger udtrykket, at det indvortes er lig med det udvortes. I Enten-Eller optræder dette 3-fasede forløb som 3 forskellige bevidsthedsformer: den æstetiske, den etiske og den religiøse.

Man kunne sige at hovedpersonen i Enten-Ellers første del er blevet hjemme hos sig selv, han har med vilje standset sin vækst i dens allerførste fase, og konstaterer nu, at gennemfører man denne vækststandsning konsekvent, så udfolder der sig et helt liv, hvor man ganske vist ikke dannes, men hvor man til erstatning herfor udstyres med evner og indsigter, som en naturlig vækst ikke ville have bragt. (altså han kommer ikke ud og bliver integreret i en social omverden og virkelighed for at tage del i den, men han bliver hjemme for i stedet at sidde og reflektere over den). Disse nye evner han erhverver sig skal gøre det muligt at overleve kaos, overleve det tab af virkelighed, som vækststandsningen skaber. Man kunne jo spørge om Dr. Faustus er en dannelsesroman? Dannes Adrian Leverkühn i løbet af bogen? Det gør han vel egentlig ikke? Tilsyneladende forløber bogen jo efter skemaet: hjemme-ude-hjem. Men egentlig forlader han aldrig sit barndomshjem og by, Kaisersaschern, denne middelalderby med en atmosfære af religiøse hysteriske stigmatiseringer og mindelser om børnekorstog og Sct. Veits-dans, den forlader han mentalt aldrig, siger Serenus, den er som atmosfære tilstede i resten af hans liv og i hans musik. Og Djævelen siger faktisk til ham: Hvorfor tør du ikke sige at hvor du er, der er Kaisersaschern. Og da han så fysisk forlader sit barndomshjem og begynder at studere teologi og senere musik, så tager han jo ikke del i det sociale liv og bliver integreret med andre, han holder sig altid på afstand, ironisk afstand af andre. Han kommer ganske vidst også ”hjem igen”, men jo ikke helbredt og forsonet med sig selv og verden. Han vender hjem til noget som i det ydre til forveksling ligner hans barndomshjem, gården Buchel, et lille landsted som hedder Pfeifferring og Serenus undrer sig over denne parallelitet...”jeg har aldrig kunnet lide dette fænomen, siger han. Et sådant valg af opholdsted, der retablerer barndommens, denne skjulen

sig i det forlængst henfarne, kan vidne om hegiveness, men siger også noget deprimerende om en mands sjæleliv... Mig minder det hele snarere om en mand af mit bekendskab, der, skønt han i det ydre var robust og skægget, var så åndeligt spæd, at han, når han blev syg – og han var ret svagelig – kun ville behandles af en børnespecialist.” Vi kunne jo sige at os minder det om det jeg nævnte før, nemlig æstetikerens og ironikerens svævende bevidsthed, der netop også er standset i sin vækst og aldrig gennemløber en naturlig dannelsesproces; men som ved denne standsning kom i besiddelse af både psykologiske og skabende evner.

Altså (og nu vender jeg tilbage til Kierkegaard) det karakteristiske ved den svævende bevidsthed er den ekstreme selvoptagethed og dennes mekanisme, som æstetikerens udtrykker det: som en top at piske sig selv op på spidsen, for i næste øjeblik at falde ned i tungsind. (Adrians tungsind er jo skildret i billedet af A. Dürers træsnit Melancholia). Den svævende bevidsthed ernærer sig ved sin splittethed. Ironien er udtrykket for denne gennemskuende evne, men ironien er også det i selvoptagetheden, som gør, at æstetikerens ikke kan etablere et fast jeg at sætte sine oplevelser og erfaringer i forhold til. Samtidig opstår ønsket om at bryde igennem denne destruktive refleksionsproces og komme over i en ægte lidenskabelighed, et nærvær.

Som nævnt sidder Adrian Leverkühn og læser i æstetikerens Mozart-afhandling, da han møder Djævelen i kapitel 25. Æstetikerens gennemgang af Mozarts Don Juan er et forsøg på med sprogets og bevidsthedens refleksion, at bemestre alt det, som ligger uden for sproget: det umiddelbare, dunkle, ubestemmelige, sanselig-dæmoniske, musikken. Og det er her modsætningen mellem ånd og sanselighed bliver stillet op. En modsætning som jo også Adrian er sat i. Adrian har ingen sjæl (Djævelen har allerede taget den), dvs. Han har ikke den instans i sig, som kunne formidle mellem ånd og sanselighed. Det viser sig bl.a. ved mødet med det seksuelle, mødet med skøgen Esmaralda. Den klassiske filolog og humanist Serenus Zeitblom gør sig sine overvejelser om dette møde. Han mener at når den mest ophøjede intellektuelle stolthed, det mest eksklusive hovmod bliver berørt af det sanselige, af det erotiske, af driften, så må det

selvfølgelig yde naturen sin tribut, men den skal helst foregå på den mest skånsomme, sjæleligt opløftede form, tilsløret af elskovshengivelse og lutrende følelse. Men siger Serenus, denne forædling er et resultat af sjælen, af en mæglende, formidlende og stærk poetisk inspireret instans, i hvilken ånd og drift gennemtrænger hinanden og forsones på en vis illusionær måde... Naturer som Adrian har ikke megen "sjæl". Det er en kendsgerning, som det dybt iagttagende venskab har belært mig om: at den stolteste åndelighed står allermest uhæmmet over for det dyriske, over for den nøgne drift, er denne allermest uværdigt prisgivet..” Denne sjælløshed hos Adrian er også grunden til at han aldrig får oprettet et varmt, naturligt og kærligt forhold til andre mennesker. Een af djævlepagtens bestemmelser er jo også at Adrian aldrig skal få lov til at elske, at føle kærlighed. Alle de mennesker han begynder at holde ad, de dør.

Nå, tilbage til Enten-Eller! I Don Juan-afhandlingen opdager æstetikerens, at han på en gang er både Faust og Don Juan. Hvad Don Juan kan med sin sanselighed og erotik, det kan æstetikerens med sin ånd: forføre. Og det er så det han udfolder i sidste afsnit af Enten-Eller I: Forførerens Dagbog.

Mange af disse betingelser for kunstnerisk skaben kan man finde i Dr. Faustus, sådan som bogen jo selv beskriver den modernistiske kunstners vilkår i dette århundrede. Nogle af de gennemgående træk som vi møder når vi læser romanen er ironiens destruktive bevægelse, det er tilintetgørelsen af den verdensorden, som kunsten tidligere har hvilet i; den svævende bevidsthed akcepterer ingen "fædre", som evt. kunne legitimere dens fremgangsmåde, den moderne kunst forsøger i hvert øjeblik at føde sin egen far.

Jeg vil sige lidt om udtrykket "at føde sin egen far" – fordi det også siger noget om Adrian Leverkühns forhold til traditionen.

Een af Kierkegaards pseudonymer, Johannes de Silentio, siger, at i ethvert åndeligt arbejde gælder det om at føde sin egen far. "Her hjælper det ikke at have Abraham til far, eller 17 aner; den der ikke vil arbejde, ham passer det på, hvad der står skrevet om Israels jomfruer, han føder vind, men den der vil arbejde, han føder sin egen far."

Sætningen sammenfatter mange ting. I ethvert kunstnerisk arbejde at skulle føde sin egen far betyder, at kunstværket skal skabe de betingelser, hvorunder det selv opstår. Dette er en næsten umulig tryllekunst. Den består i, at kunstneren destruktivt vender sig mod det, der tidligere har fungeret som ”fædre”. Kierkegaard kalder det for substantialiteten, et på forhånd givet kosmos, hvori kunstneren og kunstværket havde sin bestemte plads; et kosmos, som netop ikke skulle fødes, men som omvendt selv var fødende. For den moderne kunstner er ”fædrene” også traditionen, det vedtagne, reglen, håndlaget; og når refleksionen vender sig mod dette både for at beherske det og gennemskue det som et tilbagelagt stadium, så opstår den moderne tanke, at alle kunstens konventioner kun dner til parodien og kun er betydningfulde for den intellektuelle ironiseren. Man kunne også sige, at parodien bliver det kunstneriske udtryk for den tvetydighed ved modernismen, at den skaber mens den nebyder.

Inden hovepersonen, Adrian Leverkühn, skifter sine teologiske studier ud med musikken, som han opfordres til af sin musiklærer Wendell Kretschmar, kæmper han lidt imod og skriver til W. Kretschmar, hvorfor han ikke tør tage springet. Serenus Zeitblom kalder det sigende: Adrians afværgende bekendelse. Adrian skriver: ”jeg frygter for at afgive løfter til kunsten, fordi jeg tvivler på, om min natur er skabt til at tilfredsstille kunsten, og fordi jeg ikke kan rose mig af at besidde den robuste naivitet, der så vidt jeg kan se blandt andet og ikke mindst hører til kunsten. I stedet for denne naivitet udmærker jeg mig ved en hurtigt mættet intelligens; og denne intelligens er, foruden den dermed forbundne trættelighed og tilbøjelighed til væmmelse (ledsaget af hovedpine) grunden til min skyhed og bekymring... jeg ser det komme, at den banalitet, som er det bærende skelet, den muliggørende fasthedssubstans i selv det geniale kunstværk, at det der findes deri af fælles nyttigt, kultur, af sædvanerne i opnåelsen af det skønne – at disse ting vil få mig til at genere mig, til at rødme, udmattes derved, få hovedpine, endda efter ganske kort tids forløb.” Og senere i brevet fortæller han om sin overdrevne sans for det komiske:...”jeg har altid måttet le ved de mest hemmelighedsfuldt-rystende fænomener og er fra denne overdrevne sans for det komiske flygtet over i teologien i håb

om, at denne ville byde latteren ro – for derefter at finde en mængde forfærdelig komik i den. Hvorfor må næsten alle ting forekomme mig som deres egen parodi? Hvorfor må det forekomme mig, som om næsten alle, nej, alle kunstens midler og konventioner i dag kun dner til parodien?...og en så elendig person anser De for ”begavet” for musikken og kalder mig til denne i stedet for hellere at lade mig holde ud i ydmyghed ved teoligien?” (Altså det han siger her er jo min evne til uendelig refleksion vil ødelægge den umiddelbarhed som også skal komme til udtryk i et kustværk, jeg vil ironisere traditionen i stykker)

Og det er klart, det ved Adrian også selv – det er netop sådanne egenskaber den moderne kunstner skal have. Wendell Kretschmar svarer ham: ”Folk, som han, netop sådanne folk, havde kunsten brug for i dag – sansen for det komiske, køligheden, den ”rask mættede intelligens”, sansen for det banale og absurde, den hurtige udmattelse, evnen til væmmelse – alt dette var fuldstændig egnet til at løfte det dermed forbundne talent op til kaldelsen. Hvorfor?...fordi det var udtryk for en kollektiv følelse for kunstmidlernes historiske forbrugthed og udtømthed, kedsomheden derved og stræben efter nye veje for at skabe nyt...” Her er kunsten henvist til det individ, der har den stærkeste subjektive fornemmelse af de endnu gængse midlers forslidthed, deres mangel på evne til at sige noget, deres håbløse ubrugelighed og denne stræben efter at skabe nyt betjener sig af den tilsyneladende uvitale, af den personlige udmattelse og intellektuelle kedsomhedsfølelse, den gennemskuende væmmelse ved hint ”hvordan det laves”, af den forbandede tilbøjelighed til at se tingene i lyset af deres egen parodi, af ”sansen for komik”. Og Wendell Kretschmar slutter sit brev: ”Det er bedre at få hovedpine af kanon-, fuga- og kontrapunktøvelser end af gendrivelsen af den kantske gendrivelse af beviserne for Guds eksistens. Det må være slut med Deres teologiske jomfrustand”.

Her har vi jo med citater fra Dr. Faustus kernen i den svævende bevidsthed: refleksionsprocessen i tjeneste hos den skabende kunstner, destruktion, ironi, parodi, latter. Noget af det komponisten Adrian Leverkühn retter sin parodi og ironi imod i sit kunstneriske forløb er durmol-tonaliteten i musikken, som der jo er skrevet utroligt meget smuk

musik over de sidste 4-500 år. Han vil fratage musikken dens ”kostaldvarme”. Kendetegnet på dur-mol-tonaliteten er at hvert musikstykke, hver melodifrase tilhører en eller anden toneart, dur eller mol, og der kan være mange forskellige i et stykke musik; men i hver toneart er der et hierarki mellem tonerne, der er en grundtone, en dominant, en subdominant; nogle toner er overordnet andre, andre toner har en mere tjenende karakter – det er det, der er forudsætningen for at musikken bliver ”kostaldvarm”, mener Adrian, denne behagelige følelse af at tingene går op til sidst i et harmonisk forløb, noget falder til hvile til sidst, der sker en forløsning i musikken. I den atonale musik er der intet hørbart hierarki mellem tonerne – de er lige meget værd. Her falder musikken ikke til hvile i en harmonisk sluttethed eller på en grundtone.

Thomas Mann har jo villet skildre en moderne skabende komponist, som logisk føres frem til opdagelsen af atonalitet og tolvtonemusik – og det forårsager så at Arnold Schönberg efter bogens udgivelse anklager Th. Mann for at have stjålet hans opdagelse (og han synes i øvrigt heller ikke at Adrian Leverkühn ligner ham selv). Og derfor må Th. Mann også i de efterfølgende udgaver komme med en lille efterskrift om, at han ved godt at den musik han beskriver er Arnold Schönbergs åndelige ejendom og at hans musikteoretiske afsnit står i gæld til Schönbergs ”Harmonielehre”.

De musikteoretiske overvejelser står jo også i gæld til Theodor Wiesengrund Adornos ”Philosophie der neuen Musik”, som ganske vist først udkommer i 1949, men som Thomas Mann har fået i manuskript af Adorno, der jo også er i exil i Los Angeles. Mann har store problemer med kapitel 8, som er Wendell Kretzschmer-kapitlet, hvor han udreder de musikhistoriske forhold fra Beethoven og frem (det skal jeg nok vende tilbage til - det kapitel). Og en aften i september 43 inviterer han Adorno på aftente og læser hele kapitel 8 for ham for at høre hans mening. Adorno er imponeret, men foreslår en del ændringer og tilføjelser, bl.a. i gennemgangen af Beethovens klaversonate op. 111, i c-mol; det lille arietta-tema, som får et forsonende cis til sidst i satsen (og her kommer også den eneste direkte henvisning til Adorno i bogen (O, du grüne Wiesengrund)). Nå, men efter at have talt med Adorno kæmper Mann i

flere måneder med dette kap. 8 og er på et tidspunkt ved at give op efter at have skrevet det om et par gange. Og nytårsaften 43 skriver han i sin dagbog: ”Gad vist om jeg kan komme videre med denne måske umulige roman; men imorgen vil jeg tage fat igen og håbe der kommer noget værdigt ud af det!

På et tidspunkt i bogen giver Adrian Leverkühn et bud på den strenge sats: ”en teknik, der udvikler den yderste mangfoldighed af identisk fastholdte materialer, og i hvilket der intet utematisk findes, intet, der ikke kan legitimere sig som variation af noget andet. Det er ledemotivs-teknikken i atonal tolvrækkesystem.” Og hvis man overhovedet kan betegne Th. Mann som en modernistisk kunstner (?), så er denne strenge sats jo også en beskrivelse af hans roman. Det er det, der gør den så rig og så vanskelig at analysere, fordi man hele tiden finder noget, som hænger sammen med noget andet. Ting man læser let hen over viser sig senere at få en anden og mere udvidet betydning og så må man lige slå tilbage og se hvad der nu stod om f.eks. Adrians forskellige farvede øjne eller lige repeterer hans fars naturmystiske eksperimenter. Og sådan finder man flere og flere ting som hænger sammen og tages op igen og er lige så vigtige som noget andet. Og at alle disse temaer, hvor forskellige de end, i sidste ende er identiske, er med til at karakterisere det samme.

Opløsningen af dur-mol-tonaliteten er selvfølgelig sket over lang tid i musikkens historie. I Dr. Faustus sker det allerede med Beethoven og fortsætter op gennem 1800-tallet. Noget af det Th. Mann nævner som en drivkraft er den hyppige brug af den formindskede septimakkord, som især Richard Wagner er glad for. Den formindskede septimakkord er i stand til at lade det være usikkert hvilken toneart den tilhører og Djævelen nævner den som een af de banale opløsende tendenser i musikken.

Et aspekt ved ironien og parodien er tvetydigheden. Og er der een, der er mester i det tvetydige, så er det Thomas Mann. Og det vil sige at Thomas Mann har en evne til at beskrive fænomener, som lader een i tvivl om de er positive eller negative, om de har konsekvenser, som er moralsk fordækte. Adrian bruger et udtryk om sådanne fænomener – han siger ”Dette er

betænkeligt, dvs. Værd at betænke, dvs det er både et utiltalende og fristende fænomen. Egentlig bør man holde sig fra det, men det er også noget som burde undersøges nøjere. Der er tre egenskaber ved Adrian, som er tvetydige og som alle tre bliver afgørende for hans musikalske skaben og hans pagt med Djævelen, og i det hele taget bliver betydningsbærende i resten af bogen. Ubestemmeligheden i hans øjenfarve, som er en blanding af farens blå og morens sorte øjne. Modsætningen mellem forældrenes øjne og den blanding, som deres farver havde indgået i hans egne, gjorde ham altid usikker over for andres øjne og blik. Øjnene som sjælens spejl og som middel til at få magt over andre (det er det Johannes Forførelsen kan hos Kierkegaard, forfører Cordelia med sit blik) – det hører han om i sine teologiske studier, hvor der fortælles om middelalderens hekse, som er i stand til at påføre andre legemsskade ved at kaste onde øjne på dem. To af de bipersoner i bogen, som er mest blå-øjede er en meget sanselig og intim violinist, Rudolf Schwerdtfeger, som er en af de få personer Adrian er dus med. Og så er der den lille uskyldige Nepomuk, et guddommeligt væsen med klare blå øjne – begge disse får et meget smerteligt og dramatisk endeligt. Organisten Wendel Kretzschmar holder et foredrag om ”Musikken og øjet”, hvor han fortæller, at meget musik skal slet ikke høres, men ses, fordi nodebilledet kan afsløre nogle strukturer og mønstre, som øret slet ikke kan få fat i. Her er musikkens sanselige og klanglig-hørbare virkeliggørelse løsrevet fra den åndelige plan eller ide. (Jeg hørt nogen sige at Anton Weberns musik skal ses, men ikke høres). De mest forførende øjne i hele Dr. Faustus er måske fortællerens Serenus, fordi hele hans liv stort set går med at betrage Adrian og styrer hans interesser med sit blik.

Et andet tvetydigt træk ved Adrian er hans migræne, som han arver fra sin natur-melankolske far og som første gang viser sig da han begynder at eksperimentere selvstændigt med musikken hos sin onkel. Senere hen bliver migrænen den smertelige bagside af den løftelse og inspiration han oplever, når han skaber sine musikalske værker. Og så antyder migrænen også, at det er en sygdom i Adrians hoved, et osmotisk tryk, som tilsidst gør det af med ham. Migrænen indgår forbindelse med den kønssygdom

han pådrager sig hos skøgen Esmeralda. Hans smerter er også en påmindelse om den tætte forbindelse mellem sygdom og sundhed i hans kunstneriske skaben. Kierkegaard skriver i sit Ironi-skrift om den romantiske kunstners selvforståelse og betingelserne for hans skaben (en næsten profetisk sætning): ”derfor ser man også at Poesien(Kunsten) skaffer sig luft gennem ulykkelige individualiteter, ja, at digterens smertelige tilintetgørelse bliver en betingelse for den poetiske frembringelse...Ironien er en sundhed, for så vidt den frelser sjælen ud af det Relatives besnærelser, men den er en sygdom, for så vidt den ikke kan bære det Absolute uden i form af Intet”. Altså den kunstneriske erkendelse som en sygdom man enten bevidst tager på sig eller som et Kains-mærke, der gør een udvalgt, og som skal bane vejen for den store sundhed – det er en vigtig del af 1900-tallets modernistiske kunst – den optræder hos Nietzsche og den optræder her i Thomas Manns roman. Både Adrian selv og senere Djævelen hentyder til de smerter, som den lille havfrue har i sine ben som prisen for at erhverve sig en sjæl.

Et tredje tvetydigt træk ved Adrian er hans latter, som første gang viser sig, da hans far med tårer i øjnene betragter sine eksperimenter med den uorganiske natur. Adrians latter er ikke en, der smitter af på andre, den skaber ikke et fællesskab om en fælles morsom oplevelse. Hans latter er meget eksklusiv, han ler ikke sammen med nogen, han ler ad noget. Serenus siger: at der var et element af viden og ironisk indviethed i den, hvis han opdagede en eller anden åndrig proces i et musikstykke, som ingen andre fattede – hans latter var knap, kølig, ja, ringeagtende”. Rigtig tvetydig bliver den latter, han komponerer ind i eet af sine sene værker: Johannes’ Åbenbaring (Apocalipsis cum figuris): ”Helvedeslatteren som fejer af sted gennem 50 takter og som har sit modstykke i det vidunderlige børnekor, men i disse nynnede og forklarede engletoner er der ikke een, der ikke strengt korresponderende også forekommer i helvedeslatteren.” Altså identiteten mellem helvedeslatter og englelovprisning – mere tvetydig kan det vel ikke blive.

Og dog – den mest tvetydige i bogen er måske fortælleren, biografen Serenus Zeitblom. Denne klassiske filolog er tilsyneladende en noget tør,

pedantisk og god ven til Adrian. Han tvivler hele tiden på sine egne evner til at biograferer en dæmonisk kunstnerskikkelse. For det første må man sige, at det lykkes ham ganske godt, dernæst at han er en mand, som bruger hele sit liv til at følge og iagttage et andet menneske. Serenus har en tydelig styrende funktion over for Adrian, han har et typisk Johannes Forfører-blik, som kan føre Adrian hen til de tanker, Serenus skælvende ønsker, han skal fremsætte. Jeg nævnte før middelalderens onde øjne, som kan frembringe legemligt skadelige virkninger hos andre – og som de begge hører om ved Halle-universitetet hos docent Schleppfuss. Og Serenus forklarer, hvorfor han følger de samme teologiske forelæsninger som Adrian: ”Jeg gjorde det af fuldkommen fri vilje, kun ud fra det uafviselige ønske: at høre, hvad han hørte, vide, hvad han tilegnede sig, kort sagt: at holde ham under observation – thi dette forkom mig altid højst nødvendigt, om end samtidig formålsløst.” Serenus’ andel i Adrians musik får man et indtryk af, dels i de indforståede beskrivelser, som han leverer, dels rent konkret ved udviklingen af den strenge sats, som Adrian jo første gang nærmer sig i een af de 13 Brentano-sange (O lieb Mädel). Brentano-digtene er en gave fra Serenus til Adrian, selvfølgelig var det Adrian som valgte de sange han ville skrive musik til, men stykke for stykke svarde det til Serenus’ ønsker og forventninger, og så kommenterer Serenus: ”hvad havde min moral og dannelse vel i grunden at gøre med denne romantikers genfærdsagtige bortsvævende, for ikke at sige udartende, sproglige drømmerier? Jeg kan kun sige, det var musikken som foranledigede mig til denne gave.”

Ligesom Adrian bruger den strenge sats, når musikkens sanselighed skal afkøles, når følelsesudtrykkets ”kostaldvarme” skal neutraliseres, sådan har Serenus også sit ”system”, når han udsættes for sanseligheden. Efter at have læst Adrians brev om dennes møde med skøgen Esmeralda siger Serenus: ”Hvad angår mig selv, så vil jeg kun tilstå, at jeg havde spist af æblet og dengang i 7-8 måneder plejede et forhold til en pige af folket, en bødkerdatter, og som jeg efter denne frist på god måde igen løsgjorde mig fra, da pigens dannelsesniveau irriterede mig og jeg aldrig kunne tale med hende om andet end dette ene. Det, der havde fået mig til at indgå denne

forbindelse, var ikke så meget varmblodighed som det var nysgerrighed, forfængelighed og ønsket om at omsætte antikkens frisind i forhold til det seksuelle.” Og det passer jo godt ind i disse betragtninger, at denne antikkens teoretiker senere gifter sig med en Helene – ikke mindst på grund af navnet.

Om Serenus selv er i besiddelse af den sjæl, som skulle formidle mellem ånd og sanselighed, den sjæl, som han påstår Adrian mangler, er et stort spørgsmål. Men hans interesse for andre mennesker ligner jo også lidt ironikerens og æstetikerens foregribende bevidsthed: i anelsens første gysen, at have gennemskuet alle konsekvenser, som ellers behøver lang tid for at komme til syne i virkeligheden. Om det hele bare er noget Serenus har fundet på – altså om hans biografi bare er et fiktivt værk, er nok ikke meningen fra Thomas Manns side, men der er ingen tvivl om, at denne biografi også er et både æstetisk og psykologisk eksperiment. Og i hvert fald har han kunnet holde den forfærdelige virkelighed på afstand med sit skriveri. Han siger til allersidst i bogen inden han sætter punktum: ”Jeg vil savne arbejdet med det, hvor oprivende og opslidende det end var...og det har hjulpet mig igennem år, der ville have været endnu langt vanskeligere at udholde i lediggang...Tyskland selv, det usalige, er blevet mig fremmed, vildfremmed...jeg har holdt mig tilbage fra dets synder, skjult mig for dem i ensomhed – men gjorde jeg ret heri? Jeg har knyttet mig til et smertelig betydningsfuldt menneske lige til døden og skildret dets liv, som aldrig ophørte med at volde mig en kærlig angst. Jeg føler det, som om denne troskab godt kan opveje, at jeg med forfærdelse flygtede fra mit lands skyld.”

Jeg skal også sige noget om et par af de musikalske værker, som Adrian komponerer. Og jeg skal også prøve at komme ind på nogle af de musikteoretiske overvejelser, som optræder i bogen og som er rimelig komplicerede. Thomas Mann lefler jo aldrig for sine læsere eller for sit publikum – og det gør han hverken sprogligt eller indholdsmæssigt. Man skal i bogstaveligste forstand sidde helt ude på kanten af stolen, hvis man

skal følge med i hans teoretiske udredninger, men da mange af disse udredninger cirkler om den tanke, jeg har nævnt et par gange, nemlig gennembrudstanken, altså den tanke, om det er muligt at komme ud af den destruktive, ironiske reflektionsproces, hvor alt bliver parodi og ironi, hvor traditionens forbrugthed og udslidthed gennemskues, samtidig med at det gør kunstneren mere og mere verdensfjern og ensom. Muligheden for at føre refleksionen og ironien så konsekvent igennem, at man kan komme ud af og igennem den til en ny umiddelbarhed og få etableret et "normalt" umiddelbart og forpligtende forhold til virkeligheden.

Kierkegaard antyder betingelserne for den svævende bevidstheds historiske fremkomst, når han siger: fra at hvile fast forankret i substantielle bestemmelser er forskellige fænomener blevet udsat for subjektivismens refleksion, som herved har fået dem til at svæve. Når tilværelsen er blevet løst fra sit substantielle fundament, er det enkeltindividerne selv, der skal opretholde dem. Det er dette modernismens kunst forsøger og som er udtrykt i ordene at i ethvert åndeligt eller kunstnerisk arbejde gælder det om at føde sin egen far.

I Dr. Faustus' musikteori finder denne overgang fra substantialitet til refleksion en parallelbeskrivelse i kunstens løsrivelse fra det kultisk-religiøse, dens bliven et formål i sig selv. Og gennembrudstanken knytter sig både til denne musikkens historie fra Beethoven til Adrian og knytter sig også til Adrians personlige historie, som kulminerer i hans sidste værk, Dr. Fausti Weheklag. Betingelserne for at skabe kunstneriske værker i den periode, hvor kunsten er blevet et formål i sig selv og betingelserne for den moderne kunstner hos hvem den uendelige refleksion og ironien er fremherskende beskrives af Thomas Mann som indgåelse af en pagt med Djævelen.

Hvis man skal sætte dette problemkompleks ind i den måde bogen som helhed er komponeret på fra Thomas Manns side så kunne man sige, at det han vil, Thomas Mann, det er at skrive sin epokes historie: en epoke, som dels omfatter hans egen levetid fra kort før århundredeskiftet og til udgangen af 2. verdenskrig. Det, han vil beskrive i denne epoke er for det

første: kunstnerens betingelser for at skabe kunstnerisk forsvarlige værker; for det andet: kunstnerens stadige kamp for at bryde sin isolation fra det sociale liv; og for det tredie: de ideologiske, filosofiske forudsætninger for nazismens frembud og dermed for Tysklands sammenbrud. Men han vil også beskrive det historiske tidsrum, som gik forud for og som havde givet hans egen epoke dens karakteristiske egenskaber. Det er et tidsrum i Tysklands historie, som strækker sig tilbage til slutningen af det 15. århundrede omkring Reformationen, hvor spirene til den moderne tid viser sig, og de efterfølgende 500 år indgår således på væsentlige punkter i bogen. Da nu bogen fremstår som en biografi, så spaltes hans egen tid op i 2 planer: den tid, der direkte fortælles om, dvs den biograferede kunstner, Adian Leverkühns levetid 1885-1941, og så den tid som forløber, mens biografen, Serenus Zeitblom, nedskriver sin biografi fra maj 1943 til maj 1945. Og så som et kuriosum, den fremtidige læsers tid. Kompositorisk kobles tidsplanerne sammen på den måde, at skildringen af kunstnerens liv i koncentreret form indeholder summen af Tysklands tidligere historie fra reformationen og frem, eller bliver symbol på de forudgående 500 år, samtidig med at kunstnerlivet forudgriber de katastrofale hændelser på nedskrivningstidspunktet.

Generelt om musikkens funktion i romanen kan man sige: Adrian ses som inkarnationen af den tyske ånd og det der kendetegner denne er - i følge Thomas Mann - musikalitet og Dr. Faustus bliver i høj grad en roman om den tyske musik. Problemerne i musikkens historie bliver brugt som forbillede, paradigme på de kunstneriske, kulturelle, politiske og almenåndelige problemer. Rent konkret sker dette dels ved at forskellige stadier i Adrians udvikling knyttes sammen med vigtige musikhistoriske epoker og dels – og overvejende – ved at historien inddrages i de utallige diskussioner, som føres. Bogens brug af musikhistoriens tidlige udvikling spredes over mange komponister (fra Palestrina, Monteverdi, over Bach og Vivaldi) fordi musikken i denne periode var international europæisk. Og det er nogle af disse komponisters polyfone teknik Adrian vender tilbage til, når han skal afkøle musikken. Indsnævringen i musikhistorien til tyske komponister sker fra og med Beethoven, vel fordi hans tid falder

sammen med den tyske nationalismes opblussen efter Napoleonskrigene. Det er i behandlingen af Beethoven, at musikken bliver eksemplarisk for andre kunstneriske områder, fordi ikke bare musikken men kunsten bliver et formål i sig selv. Det er jo også om Beethoven, at musikpædagogen Wendell Kretzschmer holder sine foredrag i "Selskabet for almenlystigt virke". (det besværlige kapitel 8) (kun 3-4 tilhørere)

I Beethoven kæmper to magter om herredømmet: det ene er det harmonisk-homofone princip, som romantikken overtager fra klassikken (homofoni, dvs. Hvor een stemme er hovedstemme, mens de andre stemmer akkompagnerer: Haydn, Mozart); det andet princip er det kontrapunktisk-polyfone princip, som klassikken er udgået fra (polyfoni, dvs hvor flere stemmer er af lige stor betydning og bindes sammen af kontrapunktiske regler, dvs man sætter flere stemmer op mod hinanden, så de danner et hele: Palestrina, Monteverdi og Bach). Her kommer lige en lille parentes om Monteverdi, fordi han kommer til at spille en stor rolle i Adrians 2 sidste værker: Apokalypsen og Dr. Fausti Weheklag. På et tidspunkt rejser Adrian til Basel sammen med Wendel Kretzschmer for at overvære et værk af Monteverdi og så taler han derefter med Serenus om Monteverdis frembrydende modernitet af de musikalske midler. Og Serenus kommenterer så: "Hvem vil i Adrians sene værker kunne ignorere den stilistiske indflydelse fra hin madrigalisme." Monteverdi tilhører altså madrigalisterne og det polyfone princip. Hos madrigalisterne var det vokalpolyfonien som var mode, altså et næsten uoverskueligt antal vokalstemmer, som væver sig ind i hinanden og hvor det derfor bliver umuligt at forstå hvad teksten/madrigalen handler om. Det som Monteverdi gør er at han prøver at gengive tekstens udtryk i musikken. Han vil, som han siger, knytte musikken så nær til teksten, at den bliver som et legeme uden sjæl, hvis ordene fjernes. Musikken skal give udtryk for de stemninger, der ligger i teksten. Heraf opstår recitativet i operaen, som Monteverdi også får skyld for at have opfundet. Altså ud fra polyfoniens strenge regler skaber han et følelsesmæssigt udtryk, lige som Adrian i Dr. Fausti Weheklag. Og noget af det som er bevaret af Monteverdis opera er faktisk en klage: Ariadnes klage. Parentes slut.

Men det er de to principper Beethoven slås med. Det harmonisk-homofone er subjektiviteten, også kaldet udtrykket, som sætter sig op mod de fastsatte regler og som improviserer og fremhæver jeg'et. Det kontrapunktisk-polyfone er objektiviteten, også kaldet sagligheden, som anvender strikte regler og accepterer musikkens konventioner. Beethoven lader disse to principper støde sammen i sonatens form, men Beethoven giver sig tit hen til det subjektive personlige udtryk, derfor har han det så svært med fugaen, som er den vanskeligste af alle kontrapunktiske former (den er meget regelbunden, fugaen).(Credoet i Missa Solemnis)

Nu mener Kretzscmer at der er eet sted, hvor Beethoven gennembryder det subjektive og når ud til en ny saglighed og klarhed (- og ikke kun fordi han falder tilbage til traditionens stramme regler). Dette sker i klaversonaten op. 111 i c-mol. I sine sene værker, i de 5 sidste klaversonater, får Beethoven et meget mere eftergivende og velvilligt forhold til traditionen. Konventionen er her uberørt af det subjektive og fremtræder i en dødelig afklarethed, en jeg-forladthed. Her indgår det subjektive og konventionen et nyt forhold, et forhold, der er bestemt af døddøden (W.K. stammer nemlig på de vigtige ord). Han siger at hvor storhed og død mødes opstår en saglighed, som lader selv den mest diktatoriske subjektivitet bag sig, fordi det kun personlige vokser ud over sig selv og træder ind i det mytiske, det kollektive.

Det subjektives gennembrud til en ny saglighed er det begreb, der forklarer Beethovens kamp og som også bliver hovedmotivet for Adrians kunstneriske udfoldelse, og det der bliver bogens egentlige tema. Det er jo indeholdt i det kierkegaardske begreb gentagelsen eller gennembruddet, altså overgangen fra dæmonisk refleksion til ny umiddelbarhed. Men i Dr. Faustus sigter det også til individets, nationens og kunstens gennembrud.

Med hensyn til Beethoven, så har musikhistorien op til ham været en gradvis befrielse af de musikalske former fra det religiøst-rituelle, fra liturgien (fra kirken), uden at det dog helt er lykkedes. Det er denne kunstens sækularisering, kunstens væren et formål i sig selv, som er betænkelig og farlig, fordi den fører til isolation. Beethoven længes tilbage

til de kultiske kilder, til sagligheden og objektiviteten; men de steder, hvor han bryder igennem sin isolation – det er ikke i kirkemusikken, så han når ud i et nyt religiøst fællesskab – nej, det er i sonaten og så i jubelkoret fra sidste satsen af 9. symfoni. Og det kultiske fællesskab han når ud til er ikke kirken, men menneskeheden. Satsen kaldes også ”Den altomfattende menneskekærligheds evangelium”. (Det er dette Beethovens menneskekærlige evangelium, som Adrian tager tilbage i sit sidste værk, Dr. Fausti Weheklag”, hvor Helvedeslatteren har erstattet det menneskekærlige jubelkor).

Men det gennembrud, som Beethoven når frem til i sin 9. symfoni, er dog ikke endeligt for musikkens vedkommende; for netop subjektiviteten og følelsesudtrykkets princip, som hos Beethoven befordrede gennembruddet – disse to ting forfladiges og udtyndes hos Beethovens arvtagere. Deres musik bliver så højtidelig, lidelsespatetisk og kostaldvarm, at tiden bliver moden for et nyt gennembrud – og denne tid er Adrians tid. For ham kommer det kunstneriske gennembrud til at bestå i, at komme ud af denne følelsesudvikling og så komponere et værk, som er rensset for subjektivitetens udtryk, at undgå den kostaldvarme, som har klæbet ved musikken siden Beethoven.

Adrian får tidlig den tanke, at da musikken er blevet højtidelig, patetisk, sentimental, følelsesbombastisk (tænk på Wagners operaer) ved at blive adskilt fra den liturgiske helhed og ved derfor at blive et formål i sig selv, så kunne dens fornyelse måske være, at man tilbageførte den til en beskednere rolle i tjeneste hos et højere samfund, som ikke behøver at være Kirken eller Menneskeheden, kulturen; det kunne være noget andet, uden at Adrian helt kan formulere hvad dette andet er (og så siger den forargede humanist Serenus: ”Men alternativet til kulturen er barberiet”!).

Med forestillingen om subjektiviteten og kostaldvarmen i musikken og dens afkøling – hermed er forestillingen og modsætningen mellem ånd og sanselighed tematiseret. I følge Adrian virker enhver lov afkølende og musikken har så megen egenvarme og sanselighed, at den har brug for alskens lovmæssig afkøling. Musikkens sanselighed er dens klang, dens

rytmer, dens instrumentering, dens lyd (alt det der taler til vores sanser). Musikkens ånd er de strukturer og former og regler som lægges ned over den og bestemmer de enkelte dele og deres indbyrdes forhold. Musikken gør altid på forhånd åndelig bod for sin sanseliggørelse, og dens strengthed eller form må gælde som undskyldning for dens klangvirkeligheds besnærende virkninger. For nu at finde ud af, hvad det er for et højere samfund musikken skal have en tjenende rolle i, om det skal være kirken, menneskeheden eller noget tredje – så begynder Adrian at læse teologi ved universitetet i Halle.

De første værker Adrian Leverkühn komponerer efter at han har forladt teologistudiet er værker, hvor ironien spiller en stor rolle og hvor han prøver at udtrykke det, jeg har nævnt med spændingen mellem en frigjort udtryksvilje og så hans fascination af den strenge orden. Og så er det værker, hvor hede og kulde står uformidlet over for hinanden. Allerede i sit første værk, en symfonisk fantasi, ”Morild”, afslører Adrian sig som en moderne kunstner. Som man næsten kan høre på titlen, ”Morild”, så er det en parodi på impressionistisk musik a la Debussy og Ravel, hvor klangfarverne spiller en stor rolle. Debussy, som kalder sine værker ”Images”, ”La Mer”, Clair de lune” og Ravels ”Jeux d’eau” (1901) og ”Miroir” (1905) -man kan næsten ud fra titlerne høre hvordan de lyder. Det er denne impressionistiske teknik Adrian tilegner sig eller rettere gennemskuer og parodierer i ”Morild”. Serenus karakteriserer værket på den her måde: ”Dette klangfunklende Morild var et eksempel på, hvordan en kunstner evner at yde sit bedste for en sag, som han i sit indre ikke tror på, og insisterer på at excellere i kunstneriske midler, der for hans bevidsthed allerede svæver på banalitetens punkt.” Adrian kalder denne form for destruktiv ironi for ”en tillært rodbehandling”. Og hermed forstår han, at man må beherske det allerede skabte, selvom man ikke længere anser det for væsentligt – lige som den døde tand bevares ved den mest kunstfærdige rodbalsamering (I øvrigt havde Thomas Mann tit ondt i tænderne og kendte til at blive rodbehandlet!).

Også i et andet værk, musikken til de 13 Brentano-sange finder man de her fænomener: på een gang en spot over og en forherligelse af det

fundamentale, ikke bare en ironiseren over tonaliteten, men en smertelig erindringsfyldt ironiseren af selve den traditionelle musik (altså: jeg ved godt, at jeg er afhængig af det tidligere skabte og jeg holder af det, MEN som alvorligt arbejdende komponist kan det kun indgå i mit værk som parodi). Og det er også i een af disse sange, at det lykkes Adrian at frembringe den ideelle afkølingsteknik og udvikler reglerne for den strenge sats, som jeg har været inde på og som er Arnold Schönbergs tolvtone- og rækkesystem. Den intervalrække Adrian bruger er kun på 5 toner (ikke på 12) og det er tonerne h-e-a-e-es. Og denne bogstavrække er en hentydning til Hetaere esmaralda, som også er et tvetydigt begreb i bogen. Tonerækken er altså et meget stringent formprincip, et åndeligt princip, som lægges ned over musikken og bestemmer den. Det er lige som det grundord som alle tonerne forholder sig til og ordnes efter. Men samtidig er det begreb, som dette toneord hentyder til blevet behæftet med så meget sanselighed og naturmystik tidligere i bogen, at det bliver et højst tvetydigt begreb. Esmaralda er nemlig den pige, Adrian støder ind i på bordellet i Leipzig og som han senere opsøger og går i seng med og får sin kønssygdom af – hans eneste sanselige og erotiske oplevelse. Men så er det også eet af de naturfænomener som den gamle Leverkühn har vist Adrian og Serenus i drengeårene. Han viser dem en sommerfugl hetaere esmaralda, som har den ”ironiske” egenskab, at den kan snyde sine omgivelser, udgive sig for noget den ikke er. Den har nemlig på sine vinger en violet og rosa farveplet, som i flugten får den til at ligne – ikke en sommerfugl, men et blomsterblad, der føres afsted af vinden. Det er jo Thomas Manns ledemotivsteknik i en nøddeskal, at han får bragt tre forskellige temaer sammen i et begreb, og som så har alle disse vidt forskellige betydninger med, hver gang vi møder begrebet..

Æstetikerens i Kierkegaards tidlige værker koncentrerer sig mere og mere om gennembrudstanken, et problem der efterhånden spidser sig til for ham: hvordan komme igennem den uendelige refleksion til en ny umiddelbarhed og få etableret et ”normalt”, umiddelbart og forpligtende forhold til virkeligheden – og så denne gennembrudstankes forhold til den kunstneriske skaben: at kunne åbenbare sig og skribe sin smerte ud – ikke

så den lyder som skøn musik, men så den lyder som det, den er: klage.(Phalaris´okse). I Dr. Faustus opsuger denne gennembrudstanke foruden det kunstneriske også det nationale eller politiske og det personlige. Og det sker i forbindelse med at den biografiske tid, altså Adrians tid, nærmer sig 1. verdenskrig (og Adrian trækker sig tilbage og bliver mere og mere ensom) og så den tid biografien skrives i, altså 2. verdenskrig, som nærmer sig sin afslutning. Om det nationale gennembrud siger Serenus (m.h.t. 1. verdenskrig): ”Hos et folk af vor nationale art...er det sjælelige altid det primære og egentligt motiverende; den politiske handling er af anden orden og udtryk. Det der dybest set menes med gennembruddet til verdensmagt, det gennembrud, som skæbnen nu kalder os til, er gennembruddet til verden, fra en ensomhed, som vi er os smerteligt bevidst...Det bitre er, at det empiriske fænomen er en krig, skønt dets sande indhold er længsel, higen efter forløsning...Denne længsel efter at bryde ud af indelukkeheden og bundetheden, siger Serenus (og nu ikke kun nationalt, men også kunstnerisk, æstetisk), denne længsel er dybt tysk, ja, definitionen på tyskhed, en sjælelig holdning, der trues af isolationens gift og stille satanisme.”

For kunstneren Adrian og for megen modernistisk kunst er der en længsel efter at blive ”dus” med menneskeheden, altså at det komplicerede og uendeligt reflekterede bliver lutret til det enkle og på den måde genvinder det vitale og følelseskraften. Han udtrykker det sådan: ”Den for hvem gennembruddet ville lykkes fra en intellektuel kulde til en dristig verden af ny følelse – ham ville man vel kalde for kunstens forløser og Adrian håber og tror måske på en kunst uden lidelse, sjæleligt sund, uhøjtidelig, en kunst der er ”dus” med menneskeheden.

I Adrians sidste værk, Dr. Fausti Weheklag, viser de fleste af de begreber, jeg har været inde på, sig både i skabelsesprocessen og i værket. Jeg var kort inde på helvedeslatteren i det foregående værk, Apokalypsen, og det tvetydige i, at den har sit modstykke eller parallel til det vidunderlige børne- og englekor, så de bliver identiske – det tager han med over i sit sidste værk, men her er det blevet universelt, det spænder over hele værket og lader den totalt opsluge af det tematiske. Og så een ting til, at alt det

dissonantiske, atonale, disharmoniske er udtryk for det ophøjede, det alvorlige, fromme og åndelige, mens det harmoniske og tonale og vellydende står for Helvedes verden, altså en fortærskethedens verden.

Man kunne sige, at i sit sidste værk når Adrian sin højeste geniale skaben, og får realiseret det, som var Beethovens problem: gennembruddet, hvor det subjektive følelsesudtryk vokser ud gennem sig selv og når en mytisk-objektiv eksistens; men hvor det stadig er følelsesudtryk.

Det er jo som titlen siger en klage, en klage fra dybet (Sl. 130: Fra det dybe råber jeg til dig, Herre. Herre, hør mit råb, lad dine ører lytte til min tryglen!) – altså et ekspressivt værk, et udtrykkets værk, hvor en umiddelbar følelse, klagen, strømmer ud af musikken, er musikken, Men som et resultat af den yderste formstrenghed eller måske for nu at vende tilbage til velkendte begreber: sanseligheden fødes ud af en åndelig, beregnende, reflekteret konstruktion; eller som Serenus siger: i dette værk forvandles en kalkulatorisk kulde til ekspressiv hjerteklang og organisk fortrolig hjertelighed. **DET ER GENNEMBRUDDET.** Men hvad er det så for en konstruktion, hvad er det for en afkølingsteknik han har brugt for at nå frem til dette ekspressive værk, hvilke regler og systemer har han brugt.

Ja, han har selvfølgelig brugt den strenge sats, som han fandt frem til i Brentano-sangene, hvor der fastholdes identitet mellem den yderste mangfoldighed, hvor alle variationer kan føres tilbage til en grundfigur, tolvtoneordet, som nu ikke længere kun er de 5 toner, som antyder hetae, re esmaralda, men er de tolv toner, som Adrian uddrager af Dr. Faustus' ord fra Middelalderfolkebogen om Dr. Faustus: ”Thi jeg dør som en slet og som en god kristen”. Den sætning danner hele værkets generaltema og ligger til grund for alt det der lyder og skaber identitet i alt det mangfoldige. På grund af formens totalitet bliver musikken frigjort til sprog. Det er på eengang det mest formelle og strenge værk og samtidig det mest udtryksfulde og ekspressive – det er klagen i sig selv, klagen som klage, ikke som skøn musik, den yderste fortvivlelse blevet til udtryk.

Og så bliver Serenus lidt teologisk når han siger: dette værk indrømmer til sidste øjeblik ingen fortrøstning, forsoning, forklarelse. (kort sagt ingen

happy ending!). Men Serenus er jo også katolik og humanist, så det har han det lidt svært med, derfor spørger han: jamen kan det paradoks, at udtrykket fødes som klage ud af den totale konstruktion, kan det være en parallel til det religiøse paradoks, at der af den dybeste fortabelse kan spirer et håb om nåde – det ville være håbet hinsides håbløsheden?

Og han giver måske selv svaret på det, da han beskriver på den smukkeste måde slutningen af værket: Den ene instrumentgruppe efter den anden træder tilbage og det, der bliver tilbage, det som værket klinger ud med, er en cellos høje g, det sidste ord, den sidste hensvævende lyd, der langsomt svinder hen. Så er der intet mere – tavshed og nat. Men den tone celloens høje g, der bliver ved med at svinge i tavsheden, tonen som ikke længere lyder, kun sjælen endnu lytter til og som var sorgens klingen ud – den ændrer betydning og står som et lys i natten.”(Dette høje g i celloen er måske en bøn om G-nade, nåde.

Serenus og måske Th. Mann håbede på at der ud af den samme håbløshed og fortvivlelse, som Tyskland er ved at falde ned i mod slutningen af 2. verdenskrig, også kan ske et mirakel – hvornår vil håbets lys dages for Tyskland. Og bogen slutter: ”En ensom mand (ein einsamer Mann) folder sine hænder og taler: Gud være Eders arme sjæl nådig, min ven, mit fædreland!”

For til sidst at knytte denne tanke om kunstværket som en bøn om nåde til Thomas Manns eget forfatterskab, så offentliggør han et par år efter at Dr. Faustus er udkommet en tale, hvor han blandt andet imødekommer den kritik af bogen, som en kreds af teologer og gejstlige havde rettet mod den og frakendt hans arbejde enhver kristelighed. Her siger Th. Mann: ”Hvis det er kristeligt, at føle livet, sit eget liv, som en gæld...som noget der i påtrængende grad har bekræftelse, redning og retfærdiggørelse behov, så har disse teologer ikke helt ret i deres påstand om, at jeg tilhører den a-kristelige forfattertype. For sjældent er vel et livs frembringelser så totalt udsprunget af denne bange trang til bekræftelse, rensning og retfærdiggørelse, som mit personlige forsøg på at udøve kunsten. Men formodentlig regner teologien slet ikke den kunstneriske bestræbelse for et

retfærdiggørelses- eller forløsningsmiddel, og måske har den ret heri. Ellers ville man vel se tilbage på det færdige værk med større tilfredshed og beroligelse. Men i virkeligheden videreføres denne religiøse trang til retfærdiggørelse af livet ved værket – det videreføres i værket selv, for her gives der ikke hvilen eller slåen sig til tåls, nej hvert nyt foretagende er et forsøg på at gøre det bedre end de foregående, at yde godtgørelse for deres utilstrækkelighed – og sådan vil det blive ved lige til det sidste, hvor kun een trøstende tanke bliver tilbage: Tanken om nåden, denne mest suveræne magt, hvis nærhed man allerede ofte forbavset følte i sit liv og hvem det alene tilkommer at regne det, man er forblevet skyldig, betalt”

Kunstværket som en bøn om nåde!