THOMAS MANN JAHRBUCH

BAND 7

1994

Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

THOMAS MANN JAHRBUCH · BAND 7

THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 7

1994

Begründet von
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von
Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher

VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Herausgegeben in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft
Sitz Lübeck e.V.

Redaktion und Register:
Cornelia Bernini
(Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Schönberggasse 15, CH-8001 Zürich)

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 1995

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ♾ ISO 9706
Satz: Fotosatz L. Huhn, Maintal
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
Printed in Germany
ISSN 0935-6983

Inhalt

Vorwort 7

Hans Wysling: Heinrich und Thomas Mann. Festvortrag zur Eröffnung des Buddenbrookhauses am 6. Mai 1993 9

Vorträge, gehalten am Lübecker Kolloquium 1993

Eckhard Heftrich: Zur Eröffnung des Kolloquiums „Thomas Mann und die Musik" am 6. Mai 1993 17

Hans Maier: Deutsche Musikpoesie vor Thomas Mann – ein Versuch . . 21

Hans Rudolf Vaget: Musik in München. Kontext und Vorgeschichte des „Protests der Richard-Wagner-Stadt München" gegen Thomas Mann . 41

Walter Windisch-Laube: Thomas Mann versus Franz Schreker? 71

Dieter Borchmeyer: Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns *Doktor Faustus* 123

Christine Emig: „Wagner in verjüngten Proportionen..." Thomas Manns Novelle *Wälsungenblut* als epische Wagner-Transkription 169

Marcel Reich-Ranicki: O sink hernieder, Nacht der Liebe. Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik. 187

Laudatio

Ruprecht Wimmer: Laudatio, gehalten anläßlich der Verleihung der Thomas-Mann-Medaille an Georg Potempa in Lübeck am 29. Oktober 1993 199

Dokumente

Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Gerhart Hauptmann. „Mit Hauptmann verband mich eine Art von Freundschaft". Teil II: Briefe 1925-1935, Dokumentation und Verzeichnisse. Herausgegeben von Hans Wysling und Cornelia Bernini 205

Thomas Mann: Musik in München. Teil III. Herausgegeben von Georg Potempa 293

Thomas Mann: Werkregister 299

Personenregister 303

Die Autoren 318

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V. 319

Vorwort

Vom 6.-9. Mai 1993 fand unter der Leitung von Eckhard Heftrich im Bürgerschaftssaal des Rathauses der Hansestadt Lübeck ein weiteres Internationales Thomas-Mann-Kolloquium statt, veranstaltet von der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Lübeck in Verbindung mit dem Amt für Kultur der Hansestadt Lübeck. Die Referenten sprachen zum Thema „Thomas Mann und die Musik". Wir danken ihnen, daß sie ihre Vorträge dem Jahrbuch zum Abdruck überlassen haben. Aus Raumgründen wird das Referat von Klaus Kropfinger erst im nächsten Jahrbuch erscheinen. Dasselbe gilt für Eckhard Heftrichs Laudatio auf Hans Wysling, den Träger des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck 1993, und dessen Dankesworte.

Hans Wysling hat Ende 1993, nach einer über drei Jahrzehnte währenden fruchtbarsten Tätigkeit, die Leitung des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich abgegeben und gleichzeitig auch die Mitherausgeberschaft am Thomas Mann Jahrbuch. Beide Funktionen hat Thomas Sprecher übernommen. Wir möchten Hans Wysling für seine großen Verdienste um das Thomas Mann Jahrbuch herzlich danken.

Die Herausgeber

Hans Wysling

Heinrich und Thomas Mann

Festvortrag zur Eröffnung des Buddenbrookhauses am 6. Mai 1993

Vor gut hundert Jahren, am 30. Juni 1891, schrieb in der Beckergrube 52 der Senator und Getreidekaufmann Thomas Heinrich Mann sein Testament: „Den Vormündern mache ich die Einwirkung auf eine *praktische* Erziehung meiner Kinder zur Pflicht. Soweit sie es können, ist den Neigungen meines ältesten Sohnes zu einer s.g. literarischen Thätigkeit entgegenzutreten. Zu gründlicher, erfolgreicher Thätigkeit in dieser Richtung fehlen ihm m.E. die Vorbedingnisse: genügendes Studium und umfassende Kenntnisse. Der Hintergrund seiner Neigungen ist träumerisches Sichgehenlassen und Rücksichtslosigkeit gegen andere, vielleicht aus Mangel an Nach*denken*." Soviel über Heinrich. Dann über Thomas, damals 16: „Mein zweiter Sohn ist ruhigen Vorstellungen zugänglich, er hat ein gutes Gemüth und wird sich in einen praktischen Beruf hineinfinden. Von ihm darf ich erwarten, daß er seiner Mutter eine Stütze sein wird." Wenige Monate danach war der Senator tot. Die Vormünder walteten ihres Amtes – erfolglos, denn nicht nur einer, *beide* Söhne mißrieten zu Schriftstellern.

Im Mai 1955, als Thomas Mann kurz vor seinem Tod das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt erhielt, wünschte er sich, sein Vater möchte zugegen sein, „hier und heute, in diesem historischen Saal, in diesem Hause, wo er als Senator aus- und einging"; oder der Vater hätte wenigstens den Weg des Sohnes „noch etwas weiter verfolgen und sehen können, daß ich mich eben doch, gegen alles Erwarten, auf meine Art als sein Sohn, sein echter erweisen konnte". Ähnliches hat auch Heinrich gesagt. Ein Leben lang hatten die Brüder, jeder für sich, angestrengt und manchmal bis zur Erschöpfung gearbeitet, mit unermüdlichem Bürgerfleiß und noch einigem dazu. Und beide hätten sie gerne vom Vater ein Nicken der Anerkennung entgegengenommen.

Dies zum Anfang und zum Ende. Was liegt dazwischen? Dazwischen liegen zwei Schriftstellerleben, dazwischen liegt die Geschichte eines Jahrhunderts: die Gründerjahre, der Wilhelminismus, der Erste Weltkrieg, der Zweite Weltkrieg, die Jahre des Exils – das alles von jedem der Brüder miterlebt und miterlitten und mitgestaltet. Dazwischen liegt das Werk eines jeden, es sind zwei stolze Reihen von Romanen: Heinrichs *Im Schlaraffenland, Die Göttinnen, Die kleine Stadt, Der Untertan,* der *Henri Quatre,* von Thomas die *Budden-*

brooks, Der Zauberberg, Joseph und seine Brüder, Lotte in Weimar, der *Doktor Faustus.* Es ist eine ägyptisch anmutende Allee von Riesenwerken, durch die wir uns da bewegen, und ich befürchte, mein Versuch, diese Allee vor Ihnen heraufzubeschwören, endet mit einem durchschlagenden Mißerfolg.

Ich lege fünf Schnitte. 1900. In diesem Jahr gehen *Buddenbrooks* und *Im Schlaraffenland* an den Verlag. *Buddenbrooks* hat Weltruhm erlangt. Aber es brachte dem Verfasser nicht nur Ruhm, es wurde ihm auch zur Last: An diesem Werk hat er sich ein Leben lang messen müssen. Er durfte nicht unter seine eigene Leistung gehen, er mußte sie erreichen und übertreffen, mit jedem Werk neu. Wenn einer mit 25 sein bestes Buch schreibt, wird sein Leben schwer. *Buddenbrooks,* gewiß, machte eine Zeitlang das Entsetzen dieser Stadt aus, längst ist es ihr Stolz. Einige Sätze, einige Szenen aus dem Buch sind um die Welt gegangen. *Eine* dieser Szenen zu zitieren, kann ich mir nicht versagen: 1848, es ist Revolutionszeit, die Herren der Kaufmannschaft sitzen ratlos im Bürgerschaftssaal, die Menge brodelt vor der Tür. Schließlich besinnt sich Konsul Buddenbrook auf seine Würde und tritt vor das Haus. Zuvorderst im Haufen erblickt er Corl Smolt, einen seiner Hafenarbeiter, ein Butterbrot essend.

„Corl Smolt!" ruft er ihn an. „Nu red mal, Corl Smolt! Nu is' Tied! Ji heww hier den leewen langen Namiddag bröllt..."
„Je, Herr Kunsel [...]. Dat's nu so 'n Saak ... öäwer ... Dat is nu so wied ... Wi maaken nu Revolutschon. [...] Revolutschon is öwerall, in Berlin und in Poris..."
„Smolt, wat wull Ji nu eentlich! [...]"
„Je, Herr Kunsel, ick seg man bloß: wie wull nu 'ne Republike [...]."
„Öwer du Döskopp... Ji *heww* ja schon een!"
„Je, Herr Kunsel, denn wull wi noch een."

Waren das noch Zeiten, als die Revolutionäre Butterbrot aßen und genau zu sagen wußten, was sie wollten!

Verzeihen Sie, ich komme zur Sache. Der Untertitel des Romans lautet „Verfall einer Familie", das wurde von gewissen Leuten als Verfall des Bürgertums schlechthin gedeutet. Den wollte Thomas Mann nicht zeigen. Er hatte auch keinen Anlaß dazu: Die Firma seines Vaters war solid, die Wirtschaft der Hansestadt war es, die gesamtdeutsche Wirtschaft nahm damals einen kolossalen Aufschwung. Nein, es ging dem jungen Autor um das, was der Untertitel sagt: um den „Verfall einer Familie". Sein Problem war ein biologisches, psychologisches. Die Familien kamen und gingen. Die Buddenbrooks waren in ihrer jüngsten Generation willensschwach geworden. Einst hatten sie die Ratenkamps abgelöst. Jetzt würden die Hagenströms nach oben kommen. Was Thomas Mann darstellte, war seine eigene Neigung zum Erschlaffen, sein eigener Mangel an Bewährungsmut auf bürgerlichem Felde. *Haltlos,* hat sein Bru-

der eine frühe Novelle überschrieben, und dieses Wort ließe sich leicht auf Hanno übertragen, der zum Leben nicht taugt, weil er im Grunde nicht leben will. Thomas Mann hat sich damals einem radikalen Pessimismus und Nihilismus verschrieben. Aus dem Gedächtnis zitiert er einmal zwei Zeilen von Platen:

> Dem frohen Tage folgt ein trüber,
> *und alles hebt zuletzt sich auf.*

„Dieses allgemeine ‚Sichaufheben'", fügt er bei, „ist ein durchdringend melancholischer aber auch radikal tröstlicher Gedanke. Die Welt ist gleich Null –" Aber der junge Autor war nicht Hanno. Er ist nicht einfach untergegangen, er hat aus seinem Leiden Kunst gemacht; er hat die *décadence* analysiert und seine Schwächen gestaltet.

Heinrich wendet sein Leiden gegen außen. Er greift im *Schlaraffenland* die Welt des Reichtums, des Luxus und der Ausschweifung an, er treibt die Verkommenheit der Berliner Gründer- und Großstadtwelt dermaßen auf die Spitze, daß sein Roman zu einer grotesken und makabren „Comédie humaine" wird. Das ist Gesellschaftssatire, gewiß, es ist auch Selbstwarnung. Heinrich wußte, daß seine Stärke auch seine Schwäche war: Er war fasziniert von dem, was er angriff – das wohl bis zuletzt. Er erlöste sich von der décadence dadurch, daß er ihren Versuchungen bis ins Bittere und Obszöne hinein nachgab und sich gleichzeitig von ihnen distanzierte. Erst später, nach den *Göttinnen*, wurde er zum hochgemuten und unerbittlichen Gesellschaftskritiker, als der er berühmt geworden ist.

1917. Der Weltkrieg nähert sich dem Höhepunkt und der Erschöpfung. Er ist zu einem Krieg auch zwischen den Brüdern Mann geworden. Heinrich hat sich von Anfang an gegen Wilhelm II. gewandt. In Essays über Voltaire und Zola setzt er sich für den französischen Freiheitsbegriff ein und verlangt, daß sich die Geistigen auch mit der Tat für diesen Geist einsetzen. Liberté, égalité, fraternité: Die Demokratie soll an die Stelle des deutschen Kaisertums treten.

Thomas Mann, der sich durch einige Bemerkungen des *Zola*-Essays persönlich angegriffen fühlt, wird nun zum erbitterten Gegenspieler des Bruders auch *in politicis.* Worum geht es? „Frei sein", schrieb Heinrich, „heißt: gerecht und wahr sein, heißt, es bis zu dem Grade sein, daß man Ungleichheit nicht mehr erkennt. Ja, Freiheit ist Gleichheit." „Freiheit", notiert sich Thomas Mann demgegenüber, „ist ein bis zum Nihilismus geistiges Prinzip und kann daher auf die Dauer [...] kein politisches Prinzip sein." Es geht ihm um einen radikalen Freiheitsbegriff, nicht um einen politisch-praktischen. Und wie nun Heinrich zu seinem Kernsatz kommt: „Geist ist Tat, die für den Menschen geschieht; und so sei der Politiker Geist und der Geistige handle!", hält ihm

Thomas Mann entgegen: „Nein, der Geistige handle *nicht* [...]. Der Geistige hat zu wirken, aber nicht zu handeln. Verkennt er dies, reißt seine Leidenschaft ihn ins Wirkliche, so gerät er in ein falsches Element, wo er sich schlecht, dilettantisch und ungeschickt ausnimmt [...]. Wirke Künstler, handle nicht." Die Gegensätze sind prinzipieller Art, und die Prinzipien sind bis heute nicht vereint, weil sie unvereinbar sind. Der Zwist zwischen den Brüdern, ihre Unversöhnlichkeit ist damit ein für allemal gegeben. Nicht zuletzt deshalb weist Thomas Mann 1917 Heinrichs „Versuch einer Versöhnung" schroff zurück, und als es 1922 – Heinrich ist auf den Tod erkrankt – zu einer Versöhnung kommt, weiß jeder: Sie kann nicht mehr sein als ein *modus vivendi.* Am Schluß dieser lebenslangen Fehde stehen Heinrichs Worte: „Wir kränkten uns mit unserer Unabänderlichkeit, gleichwohl habe ich dich geliebt [...], am meisten, wenn wir verfeindet waren." Heinrich hat sie in seinem letzten Roman einer alten Gräfin in den Mund gelegt.

1924. Nach dem Krieg war Heinrich der Mann der Stunde. Sein *Untertan,* 1914 schon abgeschlossen, aber von der Zensur verboten, kam endlich heraus und wurde als Prophetie empfunden. 100 000 Exemplare gingen in kurzer Zeit weg. Der Roman war Heinrichs größter Erfolg – und sein einziger großer Erfolg. Thomas Mann lag demgegenüber vollkommen falsch. Seine *Betrachtungen eines Unpolitischen* galten als nationalistisch-reaktionär. Fest stand für ihn nur eins: Er würde sich inskünftig jeder politisch-eindeutigen Stellungnahme verweigern. Sein Bekenntnis zur Weimarer Republik, 1922, ist ein fast halsbrecherischer Versuch, sich zu demokratischen Formen zu bekennen, ohne sich den Montesquieu und Rousseau anschließen zu müssen. Stattdessen stützt sich Thomas Mann auf Novalis. Was half das? Nach außen hin wurde sein Vortrag als Absage an die *Betrachtungen* und als Bekenntnis zur Republik gewertet.

Dem *Zauberberg,* den er noch vor dem Krieg als humoristische Venusberg-Geschichte begonnen hatte, versuchte Thomas Mann nun eine pädagogisch-fortschrittliche Richtung zu geben. Goethe und Tolstoi standen zu Gevatter, Hans Castorp sollte ein zweiter Wilhelm Meister werden, der Roman zu einem Bildungsroman. Mit der romantischen „Sympathie zum Tode" sollte es vorbei sein; der Roman sollte für Lebensfreundlichkeit und Mitmenschlichkeit, für eine neue Humanität werben. Das gelang und es gelang nicht. Aber von dieser Zeit an steht in Thomas Manns Werk der frühen Neigung zu Pessimismus und Nihilismus das Gebot der Lebenstraulichkeit und Zukunftshoffnung gegenüber. Skepsis und Unglaube sollen „um der Güte und Liebe willen" begraben sein oder wenigstens bekämpft werden. Diese Spannung kennzeichnet fortan sein Werk. 1929 erreicht er den Zenit seines Wirkens: Er erhält den Nobelpreis – nicht für sein Gesamtwerk, sondern für *Buddenbrooks.*

Heinrich stand in der Weimarer Republik neben Hauptmann an vorderster

Stelle. Er wurde als erster, schon 1923, zu den Entretiens de Pontigny eingeladen und war somit Deutschlands Ambassadeur. 1931 wurde Heinrich Mann Vorsitzender der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste. (Es gibt ein Bild der Eröffnungssitzung der Sektion. Alle Mitglieder im Frack! Stellen Sie sich einen Schriftstellerkongreß von heute vor, wo Krawattenlosigkeit und Windjacke schon beinahe ein Ausweis für Intellektualität sind! Da war der Frack ja doch eine Festung der Zurückhaltung und Distinguiertheit.) 1932 wurde Heinrich Mann von Kurt Hiller als Präsident der Republik vorgeschlagen. Einige Monate später war er, als einer der ersten deutschen Schriftsteller, im Exil.

Es ging rasch mit der braunen Flut. Heinrich Mann hatte in der Weimarer Republik unzählige Artikel zum Tage geschrieben und dabei seine Kraft so verzettelt, daß er keine rechten Romane mehr zustandebrachte. Er verlangte schon früh einen Zusammenschluß von Bürgertum und Sozialdemokratie, damit man der heraufkommenden Barbarei Herr würde. Das tat auch Thomas Mann. Aber die beiden Brüder wurden wie alle, die an die Vernunft appellierten, weggespült.

1933. Reichstagsbrand, Röhm-Mord, Bücherverbrennung, Kristallnacht, Ankurbelung der Wirtschaft, Autobahnen und Volkswagen, Kraft-durch-Freude-Rummel, Kriegsgerassel, die Einmärsche in Österreich, in der Tschechoslowakei, in Polen. Heinrich Mann war in Nizza, Thomas Mann einen Sommer lang in Sanary-sur-mer, dann in der Schweiz. Und mit ihnen so viele Emigranten, die saßen und verzweifelten und redeten und hofften. Es kam zu Exzessen der Trauer und des Hasses. Aber was halfen alle Tiraden, wenn sie nicht mehr gedruckt oder gehört wurden? Was blieb war die Ohnmacht, was blieb waren die Tränen, was blieb war das Keuchen aller, die da am Boden lagen.

Wieder schrieb Heinrich Hunderte von Artikeln. Einer von ihnen, 1936, trug den Titel *Der Haß.* Einen anderen überschrieb er, 1939, mit *Mut.* Thomas Mann wandte Wochen an ein Politikum, in dem er „alles" sagen wolle, um seine Seele zu retten, um „ein Ende zu machen mit dem Schand-Regime". Schlimmer als die Gewißheiten war vielleicht die Ungewißheit, waren die Fehleinschätzungen, die fehlschlagenden Hoffnungen. Noch 1939 schreibt Heinrich dem Bruder: „Zum Jahreswechsel muß Hitler am Boden liegen." 1940 überbrandete der Krieg die Westgrenze. Heinrich Mann floh zu Fuß über die Pyrenäen nach Spanien und bestieg in Lissabon das letzte Schiff. Niemand vergißt die Sätze, mit denen er von Europa Abschied nahm: „Der Blick auf Lissabon zeigte mir den Hafen. Er wird der letzte gewesen sein, wenn Europa zurückbleibt. Er erschien mir unbegreiflich schön. Eine verlorene Geliebte ist nicht schöner. Alles, was mir gegeben war, hatte ich an Europa erlebt, Lust und

Schmerz eines seiner Zeitalter, das meines war [...]. – Überaus leidvoll war dieser Abschied."

In Frankreich noch hatte Heinrich Mann seinen *Henri Quatre* abgeschlossen. Er ist das Seitenstück zu Thomas Manns *Joseph.* Beide Romane sollten ein Bollwerk sein gegen die entfesselte Gewalt des Tages. Jedesmal steht im Mittelpunkt ein einzelner, ein Erwählter. Und beide, Henri wie Joseph, sorgen für die vielen, sie werden zu „großen Ernährern" ihrer Völker. Die Parallelen sind nicht zu übersehen, auch nicht die Bezüge zur aktuellen Situation: Das Wirtschaftssystem, das Joseph in Ägypten einführt, hat viel mit Roosevelts New-Deal-Politik zu tun, einem sozialen Liberalismus, einem Sozialismus von oben, wie auch Thomas Mann ihn glaubte vertreten zu können. Le bon roi Henri erinnert – halten Sie den Atem an – an Väterchen Stalin. Dieser Bezug ist heute unverständlich. Heinrich Mann trug ein stark idealisiertes Stalinbild in sich. Daß Stalin gegen Hitler war, genügte ihm schon fast. 1937, als der Russendiktator Hunderttausende hinrichten oder deportieren ließ, nahm Heinrich das nicht wahr, er *wollte* es nicht wahrnehmen; und 1939, als er vom Hitler-Stalin-Pakt hörte, schloß er sich zwei Tage lang in sein Zimmer ein und verlor buchstäblich die Sprache. Er konnte und wollte nicht daran glauben, daß die mythische Figur, die für ihn die „Diktatur der Vernunft" verkörperte, zum Leviathan geworden sei. Der Roman *Henri Quatre* hatte den aktuellen Rückhalt verloren.

1945. Der Krieg war vorbei. Der *Doktor Faustus* erschütterte und empörte viele Leser mit der These, daß das böse Deutschland das irregegangene gute sei. „Man muß [...] die melancholische *Größe* dieses Volks seiner *Schuld* die Waage halten lassen und zeigen, wie der Teufel seine Hand im Spiele hat, daß aus Innerlichkeit Verbrechen wird", heißt es in einem Brief von 1945. Kritik gab es genug: Die historische Herleitung des Nationalsozialismus aus Reformation und Romantik sei eine verfehlte historische Konstruktion. Betroffen fühlten sich vor allem die Vertreter der bekennenden Kirche, die Luther verunglimpft sahen; betroffen fühlten sich alle, die in Deutschland geblieben waren und gelitten hatten. Thomas Mann wurde verhöhnt als einer, der von außen zugeschaut habe und nicht dazu berechtigt sei, über Deutschlands Leiden zu sprechen.

Besser als *Doktor Faustus* wurde im Nachkriegsdeutschland der Goethe-Roman *Lotte in Weimar* aufgenommen. In Goethes Namen kam Thomas Mann 1949 erstmals wieder nach Deutschland. Daß er seinen Vortrag nicht nur in Frankfurt hielt, sondern auch in Weimar, führte in der Bundesrepublik und in den Vereinigten Staaten zu einem Sturm der Entrüstung. Er hatte sich mit seiner Vermittlergebärde buchstäblich zwischen Stuhl und Bank gesetzt. Jedenfalls wurde der symbolisch gemeinte Akt weitherum als politische Instinktlosigkeit und als Zeichen narzißtischer Selbstüberschätzung getadelt.

Das hinderte Thomas Mann nicht daran, 1955 auch seinen Schiller-Vortrag in beiden Teilen Deutschlands zu halten. Er nahm Deutschland als traditionellen Kulturraum, und ohne die Wartburg, ohne Weimar und Jena, ohne Naumburg, d.h. ohne Luther, Goethe und Schiller, ohne die Schlegel, Novalis und Nietzsche konnte er sich das Land nicht denken. Am Ende seines Lebens war er wohl der deutsche Schriftsteller, der am meisten zur Analyse und zur Bewältigung der damaligen historischen Situation beigetragen hat, auch durch seine Irrtümer.

Und Heinrich? Heinrich, in den Vereinigten Staaten verkannt und vereinsamt, saß – so zeigt ihn ein Foto – eingesunken und verloren auf den Stufen seines Hauses in Santa Monica, ein Greis, der scheu, bitter und altersstolz den Tod erwartet. Das Bild ist falsch. Dieser Mann hat unentwegt weitergearbeitet, man erfuhr nur nichts davon; seine späten Romane sind erst nach seinem Tod erschienen. Aber da war, 1945, Heinrichs Lebensrückblick, *Ein Zeitalter wird besichtigt,* ein epochales Werk. Wieviel Scharfblick ist darin, wieviel Gerechtigkeit, wieviel Blindheit und Irrtum! Wieviel Zeitgenossenschaft! Aber niemand möchte die Porträts missen, die Heinrich über Wedekind, Schnitzler und seinen Bruder geschrieben hat. Niemand sein Bekenntnis zu Europa. Niemand seine mutigen, manchmal fast atemlosen Sätze. Niemand seine noble Bereitschaft zur Versöhnung dem Bruder gegenüber.

Wir feiern heute das Werk zweier Schriftsteller, die sechs Jahrzehnte europäischer Geschichte erlebten, sich maßen daran, sich rieben daran, fast zugrunde gingen daran – das Werk eines jeden bezeugt es mit seiner Ungenügsamkeit, seiner Selbstplage, seiner Melancholie, seinen Verfallenheiten, seinem Humor. Was soll da die Frage, welcher von beiden der größere war? Thomas Mann hat in diesem Zusammenhang einmal auf Goethe verwiesen. Dieser habe den dummen Streit der Deutschen, wer größer sei, Schiller oder er, mit den Worten abgetan: „Sie sollen froh sein, daß sie zwei solche Kerle haben!" Das gilt wohl auch hier und heute. Heinrich Mann und Thomas Mann: Man wird keinem der beiden vorwerfen können, sie hätten aus dem, was jedem von ihnen mitgegeben war, nicht das Menschenmögliche gemacht.

Meine Damen und Herren, dies ist ein außerordentlicher Tag. Stätten wie das Buddenbrookhaus zeichnen eine Stadt, zeichnen ein Land aus, aber sie sind nicht einfach Stätten antiquarischer Verehrung. Sie setzen Maßstäbe, sie stellen Forderungen. Die Gegenwart hat diesen Maßstäben und Forderungen in veränderter Welt zu genügen, sonst taugt sie nichts und fährt wie alles Untaugliche klanglos zum Orkus hinab. Wir brauchen – heute und zu jeder Zeit – das Ordentliche, und vor allem brauchen wir das Außerordentliche. Des Unordentlichen haben wir ohnehin genug. Es kommt von selbst.

Eckhard Heftrich

Zur Eröffnung des Kolloquiums „Thomas Mann und die Musik" am 6. Mai 1993

Herr Bundespräsident, meine Damen Ministerinnen, meine Damen und Herren!

Unser hochverehrtes Staatsoberhaupt wird es gewiß nicht für ein Zeichen mangelnder Wertschätzung halten, wenn ich, angesichts des vollen Saales, zur Ehre des Publikums und zum Trost der Veranstalter bemerken darf, daß auch die Referenten der früheren, seit 1986 stattfindenden Thomas-Mann-Kolloquien nie vor leeren Bänken zu sprechen hatten. Vielmehr war das Interesse stets groß genug, daß, selbst wenn auch ein nur den Experten bekannter Name auf dem Programm stand, nicht aber der Name eines Stars der Literatur oder der Kritik, wir mit einer großen Anzahl aufmerksamer Zuhörer stets rechnen durften. Daß auch die Wandelsterne der Literatur und der Kritik an diesem unserem Himmel erschienen sind und erscheinen, was ja allemal ein volles Haus garantiert, sei aber mit Dank erwähnt.

Man muß kein Spezialist oder Forscher sein, um zu wissen, daß das kleine Wörtchen „und" im Thema des diesjährigen Kolloquiums keine Verlegenheit signalisiert, sondern auf ein Zentrum des Werkes wie der Person Thomas Manns hinweist. Musik war ihm stets Paradigma wie Vorbild für die eigene Kunst und war ihm täglicher Trost.

Das nur bedingt lenkbare Themenangebot der zu einem Vortrag eingeladenen Referenten hat sich ohne Gewaltsamkeit zu einem organisch gegliederten Ganzen fügen lassen. Im heutigen Vortrag geht es gerade nicht darum, Thomas Mann nur einfach in eine lange Tradition der Beschreibung von realen oder ausgedachten Kompositionen einzufügen. Vielmehr dürfte der Vergleich mit den älteren, traditionellen Beispielen der Musikbeschreibung, und mögen sie selbst von Großen stammen, zutage fördern, daß durch Thomas Mann eine Art qualitativer Sprung sich ereignet hat, der bis dato ohne vergleichbare Nachfolge in der deutschen Literatur geblieben ist. Man muß schon zum ganz Großen der französischen Literatur, Marcel Proust, und den bei ihm beschriebenen Kompositionen greifen, will man auch nur annäherungsweise Vergleichbares finden. So exzeptionell ist, was bereits mit Hanno Buddenbrooks wagnerisierenden Improvisationen beginnt, sich über Hans Castorps nächtliche musikalische Regierungskunst fortsetzt, um schließlich im *Doktor Faustus* in der konkurrenzlosen Beschreibung realer Musikwerke wie in der Schaffung

imaginärer Kompositionen zu gipfeln. In Thomas Manns nicht nur dem Umfang nach größtem Werk, dem Josephsroman, war zwar kein Platz für Musikbeschreibungen. Dafür aber demonstrierte Thomas Mann hier auf höchstem Niveau, daß und wie die Musik, und das heißt immer, die von Richard Wagner, stilfördernd und werkanstachelnd sein Schaffen bestimmt hat.

In welchem Boden wurzelt dieser Zauberbaum? Das heißt, wie steht es eigentlich mit Thomas Manns musikalischer Ausbildung und seinen konkreten Kenntnissen der Musik? Darüber werden wir morgen nicht nur Bekanntes, sondern auch weniger Bekanntes, vielleicht gar bisher Unentdecktes erfahren. Einen zentralen Vortrag über Wagner zu halten, dazu war keiner der angefragten Referenten zu bewegen, einige der daraufhin Angesprochenen waren gar der Meinung, darüber sei doch alles schon gesagt. Am Rande vermerkt: das ist, glücklicherweise, ein Irrtum. Aber mit Wagner im *Doktor Faustus* geraten wir denn doch in dieses eigentliche Zentrum; ins Zentrum nicht nur von Thomas Manns Musikverständnis und produktiver Umsetzung, sondern auch ins Zentrum des *Doktor Faustus.* Denn hinter der Zwölftontechnik als Chiffrensystem steckt Wagners Leitmotiv-Kunst als Muster und Vorbild der Thomas Mannschen Kompositionstechnik. Der Ring schließt sich, wenn wir am Ende noch einmal, und jetzt gründlicher, zum jungen Thomas Mann zurückkehren, für den, wie schon für Wagner, und nicht nur für diesen, die Liebe von der Musik und die Musik von der Liebe nie zu trennen war.

Daß Hans Maier, der Redner des heutigen Nachmittags, für die meisten von Ihnen kein ganz Unbekannter sein dürfte, hängt gewiß auch damit zusammen, daß er sehr lange als Kultusminister amtiert hat. Die Zahl der Jahre allein hätte aber nicht genügt, ihn in unserer Erinnerung zu behalten. Eher schon die Tatsache, daß selbst der *Spiegel* gelegentlich fast bewundernd feststellte, es gäbe da einen im bayerischen Kabinett, der Franz Joseph Strauß zu widersprechen wage. Das war ja noch erstaunlicher als die Fama, es handle sich um den gebildetsten aller für Kultur und Bildung zuständigen Minister, die wir seit 1945 in Bund und Ländern gehabt haben. Schon seine Freiburger Kommilitonen haben seinerzeit mit Bewunderung gerätselt, in welchem seiner Studienfächer, der Germanistik, der Romanistik, der Philosophie oder der Geschichte er denn nun sich habilitieren wolle, mit welchem Fach er also wohl seine Karriere beginnen würde. Er entschied sich – für die politische Wissenschaft.

Auch wenn man nicht mit Heinrich Mann von der glückseligen Vereinigung von Geist und Macht träumt, sondern es eher mit dem skeptischeren Bruder Thomas hält, darf man doch behaupten, daß Geist, Bildung und Politik sich nicht grundsätzlich auszuschließen brauchen. Die eher privatem Interesse als amtlicher Verpflichtung entspringende Anwesenheit des verehrten Herrn Bundespräsidenten hier und jetzt erlauben wir uns dafür als einen Beweis zu

nehmen. Für einen Augenblick können wir so den düsteren Aspekt vergessen, der sich beim Namen Hans Maier auch einstellt: daß nämlich ein nicht gerade ohnmächtiger Teil der politischen Kaste glaubt, einen politischen Kopf wie ihn habe man derzeit nicht nötig. Wir freilich profitieren davon. Denn ob selbst er die Muße für einen solchen Vortrag hätte finden können, wenn er, statt wieder als Professor, und zwar jetzt auf der Lehrkanzel von Romano Guardini, zu wirken, noch immer Minister wäre, das darf man bezweifeln.

Hans Maier

Deutsche Musikpoesie vor Thomas Mann – ein Versuch

I.

Wann beginnt im Deutschen *Musikpoesie* – poetische Rede über Musik in Gedichten, Erzählungen, Predigten, Dramen, Essays? Bei Gottfried von Straßburg, Walther von der Vogelweide, Luther, Hans Sachs – oder erst im Barock, in der Aufklärung, im Zeitalter der Empfindsamkeit, der Klassik und Romantik? Das hängt davon ab, wie man Musik versteht und definiert: im älteren, weiteren, ins Mythische, Kosmische, Legendäre reichenden Sinn – oder im jüngeren, gesellschaftlichen, ästhetischen und „technischen" Sinn. Im einen Fall denken wir an Orpheus mit der apollinischen Leier – im anderen Fall an einen Liederabend oder ein Rockkonzert. Im einen Fall tönen Sonne und Planeten „in Brudersphären Wettgesang", im anderen Fall stimmen Musiker ihre Instrumente, tritt ein Dirigent ans Pult, applaudiert ein Publikum. Im einen Fall bewegt und durchdringt Musik die Welt, Menschen, Pflanzen, Tiere, Steine; im anderen Fall befinden wir uns in einer aufgeklärten Gesellschaft, in der Arbeitsteilung herrscht, Diskurse sich entwickeln, in der es Komponisten und Interpreten, Spieler und Zuhörer gibt. Im einen Fall ist Musik einfach da als tönendes Abbild des Kosmos, Symbol seiner inneren Ordnung, seines *Ineinandergefügtseins* (griechisch *harmonia*); sie muß nicht einmal ausdrücklich – für irdische Ohren – tönen und erklingen, sie kann auch stumm bleiben – eine verborgene Arithmetik auf dem Grund der Dinge. Im anderen Fall muß Musik für menschliche Ohren hörbar sein, unterscheidbar in ihren Ton- und Klangqualitäten, fähig, den Verstand zu beschäftigen, das Gemüt zu bewegen, Affekte auszulösen – eine ganz und gar irdische und menschliche Kunst.

Die Schwierigkeit unseres Themas liegt nun darin, daß jene ältere kosmische Musik vielfältig und unberechenbar in die neuere Musik hineintönt oder hineinschweigt, daß die *Musik der Welt* der *Musik des Menschen* ständig ins geläufige Wort fällt. Auch und gerade in poetischen Texten über Musik! Damit beginnt ein schier unlösbares Problem der Abgrenzungen und Zugehörigkeiten. Nimmt man Musik im älteren weiteren Verständnis „anmutiger Musenkunst" (Eduard Mörike), so sind alle *Musen*gedichte, alle Anrufe und Huldigungen an die Musen musikpoetische Äußerungen. Und Musengedichte sind nun seit Humanistentagen im Deutschen wahrlich Legion, ob es sich um die zuerst im 17. Jahrhundert gesichtete „Teutsche Musa" handelt oder um die *Singende Muse an der Pleiße* des Sperontes (1736) oder um Höltys „Muse Teutoniens" in der Ode *An*

Teuthard (1772), die „hoch am Himmel" der britischen Schwester Trotz bietet[1]. Ähnliches gilt für Orpheus und die orphische Tradition[2] – eine breite Spur in unserer Dichtung vom Barock bis zu Goethe und Rilke – oder für Apollon, Dionysos und andere mythische, mit Musik verbundene Figuren. Oder man denke an die reiche jüdisch-christliche Überlieferung: an die Psalmen und ihre Widerspiegelungen im Deutschen, an die mit „teutschen Saiten" bespannten *Harpffen Davids* (1669) und andere Lied- und Gesangbücher, an den ambrosianischen Lobgesang und seine Fortsetzungen, endlich an den unerschöpflichen Legendenschatz rings um die heilige Cäcilia, den die Romantiker neu belebten[3]. Noch weiter wird das Feld, wenn man die auf Pythagoras und die Kirchenväter zurückgehenden Überlieferungen der Welt- und Sphärenharmonie einbezieht – eine Tradition[4], der man in Klopstocks *Oden*[5], Goethes *Faustprolog*[6], Hölderlins *Hyperion*[7] begegnet und die noch in unserem Jahrhundert in Momberts *Musik der Welt*[8] und in Hesses *Glasperlenspiel*[9] eine Fortsetzung findet. Überall zeigt sich, daß unser jüngerer Musikbegriff nur ein Ausschnitt aus einem größeren Ganzen ist, zu dem ursprünglich außer Ton und Klang auch Tanz und Bewegung, poetischer Vortrag, Choreographie, dramatische Abläufe gehören; ja die Dichtung selbst ist auf diesem Hintergrund ein Teil der Musik – so wie Orpheus zugleich Dichter, Tänzer, Sänger und Spieler war und der Dienst der Musen alles umfaßte, was wir Kunst und Kultur nennen, einschließlich der rühmenden Erinnerung an die Vergangenheit.

[1] Eine Übersicht bei Walter Hinck (Hrsg.): Schläft ein Lied in allen Dingen. Poetische Manifeste von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart, Frankfurt 1985, S. 46, 73 f.

[2] *Walter Burkert: Art.* Orphik, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 6, Basel/Stuttgart 1984, Sp. 1378-1380.

[3] Ausgangspunkt ist *Herders* Aufsatz *Cäcilia* (1803).

[4] Knappe Übersicht bei *Friedrich Zipp: Vom Urklang zur Weltharmonie.* Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik, Kassel 1985 (dort weitere Lit.).

[5] Besonders: *Die Zukunft; Die Gestirne; Die Musik; Dem Erlöser.*

[6] „Die Sonne tönt nach alter Weise ...": vielleicht die populärste Formulierung der von Johannes Kepler in seinen *Harmonices mundi libri V* (1619) nach älteren Vorbildern entwickelten Parallelität von Himmelsbewegung, mathematischer Gesetzlichkeit und musikalischer Konsonanz. Nach Kepler ist die Himmelsmusik zwar nicht hörbar für menschliche Ohren, sie kann nur durch den Verstand erfaßt werden; doch bilden die Planetenbahnen die akustische Harmonie visuell ab (vgl. Zipp [Anm. 4], S. 71 f.).

[7] Kosmische Harmonie läßt die Seelen ineinander tönen – das ist ein Grundmotiv des *Hyperion.* Belege bietet fast jeder Brief, übrigens auch e contrario: so wird die Kritik an den Deutschen im vorletzten Brief u.a. durch musikalische Chiffren ausgedrückt: die Deutschen sind „dumpf und harmonienlos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes"; eine reine Seele, „verwöhnt vom heiligen Zusammenklang ..., [erträgt] den Mißlaut nicht ..., der schreiend ist in all der toten Ordnung dieser Menschen" usw.

[8] Alfred Mombert: Musik der Welt, Leipzig 1915.

[9] Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel, Frankfurt/Main 1977; vgl. auch seinen Band: Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen, Briefe, Frankfurt/Main 1976.

All diese Traditionen hier zur Sprache zu bringen würde den Rahmen dieses Versuchs weit überschreiten. Die Auswahl musikpoetischer Texte, die ich Ihnen vorstellen will, orientiert sich daher vorwiegend, wenn auch keineswegs ausschließlich, am jüngeren Musikbegriff – an einem Verständnis von Musik also, das die neuere, selbständige, von Tanz, Bewegung, Poesie weithin gelöste „Tonkunst" im Auge hat. Dabei bevorzuge ich Texte, in denen man Musik tatsächlich „hört" oder doch zu hören meint: in denen also nicht nur vage Nachempfindung herrscht, sondern Töne und Klänge mit sprachlichen Mitteln erschlossen und vergegenwärtigt werden. Abgesehen von wenigen Beispielen aus älterer Zeit – unter denen Luthers Bemerkungen über die Musik von Josquin und Senfl durch ihre Frische und Genauigkeit überraschen[10] – ist das in breiterem Maß erst im 18. Jahrhundert der Fall, in dem mit der modernen Musiktheorie und Harmonielehre auch die Kunst musikalischer Analyse beginnt; und so bewegen wir uns überwiegend im 18. und 19. Jahrhundert.

Noch ein Wort zur Überschrift: Deutsche Musikpoesie *vor* Thomas Mann. Sie setzt voraus, daß mit Thomas Mann eine Epoche der Musikpoesie abgeschlossen ist, daß mit ihm eine andere, neue beginnt. Worin besteht das Neue? Darüber wird man am Ende dieser Tagung mehr und Genaueres wissen. Vorläufig nur drei Bemerkungen: Unbestritten ist erstens die singuläre Bedeutung der Musik in Thomas Manns Werk. Ich zitiere Joachim Kaiser: „Er ist nicht nur der musikbesessenste Autor unserer modernen Literatur, sondern man kann ohne viel Angst vor Übertreibung sagen, daß es seit des (hochmusikalischen) Martin Luther Tagen keinen deutschen Schriftsteller von Weltgeltung gegeben hat, in dessen Leben und Werk die Musik einen ähnlich großen Raum einnahm."[11] Zweitens scheint mir Thomas Mann in seinen Texten die Motive und Formen, die Charakterisierungs- und Auslegungskünste der älteren Musikpoesie zu bündeln und zu steigern – man könnte von einem musikpoetischen Synkretismus sprechen, wie man von einem mythologischen Synkretismus in seinem Werk gesprochen hat[12]. Und drittens: in seinem Werk kommt nicht nur das neuere Musikverständnis, die moderne Subjektivität zu Wort (mit den klassischen Themen der Einsamkeit des Künstlers und der Unzugänglichkeit des Kunstwerks für die Menge!) – die Musik reicht bei ihm auch in vor- und außermoderne Bereiche hinein, ins Mythische, in göttliche und dämonische Sphären. Vor allem im Spätwerk Manns, zumal im *Doktor Faustus*, gewinnt Musik einen außermenschlichen und übermenschlichen, einen luzi-

[10] Hermann Unger: Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden, Köln 1940, S. 60, 67 f.

[11] Joachim Kaiser: Thomas Mann, die Musik und Wagner, in: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung, hrsg. von Carl Dahlhaus/Norbert Miller, München 1988, S. 19-28 (19).

[12] Curt Hohoff: Thomas Mann, der religiöse Grundzug seines Wesens, in: Internationale katholische Zeitschrift 21, 1992, S. 360-373 (371).

den und luziferischen Glanz. Teufelsmusik und Sphärenmusik kehren vereint zurück; zerebrale, nie gehörte, mit subtiler Kunst ersonnene Musikgebilde drängen die konventionellen Produkte des Repertoires und des Konzertsaals zur Seite. Wir begegnen dem, was Thomas Mann „konstruktive Musik" nennt[13] – Schöpfungen von strengster „astronomischer" Stimmigkeit und Gesetzlichkeit, wie sie jedenfalls in der vorangehenden deutschen Musikpoesie, so weitgespannt und reich sie ist, kein Gegenstück und Vorbild haben.

II.

Aber zurück zur älteren deutschen Musikpoesie. Sie setzt im frühen 18. Jahrhundert ein, vor dem Hintergrund des traditionellen, in vielen lateinischen und deutschen Versen gesungenen Lobes der Musik. Musik ist in diesen älteren Gedichten etwas ebenso Überirdisches wie Irdisches; sie widerspiegelt die gute Ordnung der Welt, und sie dient gleichzeitig der menschlichen Unterhaltung und Ergötzung. Im Musizieren ahmt der Mensch die Schöpfungswerke Gottes nach – ohne freilich die Vollkommenheit der Weltmusik zu erreichen. Musik ist überall, in allen Dingen, sie ist die Seele des Kosmos. In Johann Christoph Lorbers, des Weimarer Hofdichters, *Lob der edlen Musik* (1695) wird sie auf direkte Weise angeredet:

> ... Die ganze Wesenheit des Weltgebäudes steht
> Mit Dir in Kompagnie. Wo sich Saturnus dreht,
> Wo Phöbus' Schwester uns ihr blasses Silber zeiget,
> Wo sich der Erdenball zu seinem Mittel neiget,
> Da regt sich Deine Kraft. Dies alles ist erbaut
> Nach Deiner Harmonie ...[14]

Auf diesem Goldgrund von Schöpfungslob und Schöpferpreis steht auch noch Barthold Heinrich Brockes' hochartifizielles, 1721 veröffentlichtes Nachtigallengedicht; mit vollem Titel: *Die Nachtigall/und derselben Wett-Streit gegen einander*[15]. Es mündet am Ende, wie die meisten Gedichte des *Irdischen Vergnügens in Gott*, in den Erweis Gottes aus seinen Taten in der Schöpfung. Aber

[13] So in *Die Entstehung des Doktor Faustus*; vgl. Harald Wehrmann: „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt". Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus" eine dodekaphonische Struktur zu geben, in: Die Musikforschung 45, 1993, S. 5-16 (6).

[14] Zit. bei Willibald Gurlitt: Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk, Kassel 1947, S. 40 f.

[15] Barthold Heinrich Brockes: Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in verschiedenen aus der Natur und Sitten-Lehre hergenommenen Gedichten ..., Hamburg 1721 (zit. nach Walther Killy [Hrsg.]: Epochen der deutschen Lyrik, Bd. 5: 1700-1770, hrsg. von Jürgen Stenzel, München ^{2}1977, S. 86 f.; die Orthographie ist modernisiert).

zu Anfang – welch unerwarteter neuer Naturlaut, welch präzise Notation von Klängen, welch kühnes Wortprotokoll über Laute und Töne und über die Vogelkehle, die sie hervorbringt! Diese Nachtigall weckt nicht nur andächtige Gefühle in uns wie die Nachtigallen von Grimmelshausen und Paul Gerhardt. Man hört sie wirklich singen:

> Die kleine Gurgel lockt und zischt und pfeift zugleich,
> Daß sie wie Quellen rauscht, wie tausend Glocken klinget.
> Sie zwitschert, stimmt und schlägt mit solcher Anmut an,
> Mit solchem nach der Kunst gekräuselten Geschwirre,
> Daß man darob erstaunt und nicht begreifen kann,
> Ob sie nicht seufzend lach', ob sie nicht lachend girre ...
> Ein flötend Glucken quillt aus ihrer hohlen Brust;
> Ein murmelnd Pfeifen labt der stillen Hörer Herzen ...

Das sind nur acht Verse aus fünfzig; aber wie frisch und unverbraucht sind sie! Man muß im Deutschen lange warten, bis zu E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann, bis zu Mörike und Nietzsche, ehe man eine vergleichbare Präzision der Schilderung klanglicher Abläufe wiederfindet.

Leider hören wir die Nachtigallen und Lerchen der Aufklärung – es gibt sie in großer Zahl! – kaum singen. Meist beschlägt didaktischer Nachdruck ihre Stimmen. Auch die empfindsamen Lobgedichte der Anakreontik auf Lauten und Geigen, Flöten und Klaviere verbreiten zwar Stimmungen, doch erfährt man aus ihnen wenig über das Spezifische der Klänge und den Unterschied der Instrumente[16]. So bleiben aus der vorgoethischen Dichtung vor allem Texte von Gellert, Klopstock und Heinse in Erinnerung. In Gellerts vielzitiertem, vielkomponiertem „protestantischen Tedeum" *Die Ehre Gottes aus der Natur* wird noch einmal der *Schall* der Himmel hörbar – aber schon gedämpft, entsinnlicht, rationalisiert durch das göttliche Wort und den vernünftigen Diskurs, den es im Menschen auslöst[17]. Dagegen treten in Klopstocks *Oden* rhythmische und tänzerische Energien und eine schwelgerische Klanglichkeit zutage – mit dumpfbrausenden Meeren, donnernden Welten, rieselnden Bächen, dem Getön himmlischer Saiten und dem „geflügelten Hall" der Sterne[18]. Und in Wilhelm Heinses Roman *Ardinghello* (1787) wird im dritten und vierten Teil eine ganze musikalisch-mystische Weltsicht entworfen: „Pythagoras hatte recht: die Welt ist eine Musik. Wo die Gewalt der Konsonanzen

[16] Beispiele bei Killy (Anm. 15) Bd. 5 (Jürgen Stenzel), S. 204 f., 303 f., 326 f.

[17] Christian Fürchtegott Gellert: Die Ehre Gottes aus der Natur (Deutsche Gedichte aus vier Jahrhunderten, ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann, Zürich 1944, S. 111 f.). Der Diskurs beginnt schon in der zweiten Strophe mit der doppelten Frage: „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne? Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?"

[18] Siehe Anmerkung 5.

und Dissonanzen am verflochtensten ist, da ist ihr höchstes Leben; und der Trost aller Unglücklichen muß sein, daß keine Dissonanz in der Natur kann liegen bleiben."[19]

Zu später Stunde fließen pythagoreische Harmonielehre, orphische Tradition und christliche Überlieferungen in Goethes *Novelle* (1827) zusammen[20]. Die knappe Erzählung aus dem Umkreis der *Wahlverwandtschaften*, deren erste Entwürfe bis ins Jahr 1797 zurückgehen[21], berichtet von ungewöhnlichen Begebenheiten in einem kleinen deutschen Fürstentum. Schausteller sind in der Residenzstadt; ein Brand bricht aus; Tiger und Löwe entkommen aus ihrem Verschlag und bedrohen die aufgescheuchten Menschen. Aber bedrohen sie sie wirklich? Sind die Gefahren nicht in Wahrheit im Inneren der Menschen, in ihren Leidenschaften, ihrer Trieb-Natur? Während die adelige Gesellschaft sich verteidigt und der junge, in die Fürstin verliebte Ritter Honorio den Tiger erschießt, bitten die in orientalisch bunten Farben gezeichneten Spielleute um Gnade für den Löwen: ihr Kind, ein schwarzlockiger Knabe, wird ihn einfangen, zähmen, ruhig halten: durch Musik! Und so geschieht es auch: abwechselnd seine Flöte spielend – eine „sanfte, süße" kurz geschnäbelte Flöte, ein flauto dolce also, damals schon aus der Mode – und eine liedähnliche Weise singend lockt das Kind den Löwen an, der ihm willig folgt, sich neben ihm auf den Boden legt, sich den Dorn aus der Vordertatze ziehen und diese verbinden läßt und in seinem ganzen Verhalten dankbare Zufriedenheit an den Tag legt – ein überwundener Tyrann der Wälder. „Glorreich sang das Kind weiter, nachdem es mit wenigen Tönen vorgespielt hatte:"

Denn der Ew'ge herrscht auf Erden,
Über Meere herrscht sein Blick;
Löwen sollen Lämmer werden,
Und die Welle schwankt zurück.
Blankes Schwert erstarrt im Hiebe,
Glaub und Hoffnung sind erfüllt;
Wundertätig ist die Liebe,
Die sich im Gebet enthüllt.[22]

Nietzsche hat Goethes *Novelle* bewundert[23], André Gide hat sie „albern" genannt (sie sei „von einer unglaublichen, einer glückseligen Albernheit"!)[24]. Die

[19] Zipp (Anm. 4), S. 82 f.

[20] Goethes Werke (Hamburger Ausgabe Bd. 6, S. 491-513). Über Goethes Verhältnis zur Musik vgl. Giuseppe Bevilacqua: Goethe e la Musica, Fiesole 1991.

[21] A.a.O., S. 735-746 (zur Entstehungsgeschichte der *Novelle*).

[22] A.a.O., S. 512.

[23] Brief an Peter Gast vom 19. April 1887 (Nietzsches Briefe, ausgewählt und herausgegeben von Richard Oehler, Leipzig 1911, S. 293-295).

[24] André Gide: Journal 1939-1942, Paris 1954, S. 45 („d'une niaiserie [d'une *béatitude*] incroyable").

sehr verschiedenen Reaktionen – man könnte noch viele andere anführen – sind kein Zufall. Die *Novelle* steht als „unerhörte Begebenheit" in der Tat ohne Vorbild und einigermaßen herausfordernd in der klassischen Dichtung; und selbst in Goethes Werk ist sie auffällig wegen der – sonst gemiedenen – Nähe von Naturfrömmigkeit und biblisch-christlicher Symbolik[25]. Nicht nur die Spielleute in der *Novelle* tragen archaisch-biblische Züge (auch orientalisch-bunte, *Divan*-nahe!); auch die blasse Adelswelt wird im Fortgang des Geschehens verwandelt, sie taucht ein in eine „morgenländische" Atmosphäre. Am Fürsten, an der Fürstin, an Honorio erfüllt sich die Weissagung der Schrift von der Seligkeit der Sanftmütigen. „Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle", sagt Goethe, „und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung"[26]. Erstaunlich ist die völlige Natürlichkeit der Darstellung. Die symbolischen Bezüge, obwohl immer spürbar, drängen sich nicht auf. Ob man nun in dem Knaben einen christlichen Orpheus sieht oder gar ein Abbild Christi selbst, der dem Sturm und den Wellen gebietet (worauf der Vers hindeutet „Und die Welle schwankt zurück"!), oder ob man hier einfach die Reinheit des kindlichen Herzens widergespiegelt findet, dem die Zähmung der Natur mit Hilfe der Musik gelingt – immer ist das Ungewöhnliche mit dem Natürlichen verschwistert, immer bewahrt die Erzählung bei allem Märchenhaften und Legendären einen zarten und nachdrücklichen realistischen Ton.

Ein ähnlicher Realismus fehlt in Hölderlins vielfältig von Musik erfülltem Werk[27]. Zwar scheint es, als bereite sich eine musikalische Szene vor, wenn in dem Gedicht *Die Nacht* Brunnen rauschen, Glocken tönen und Saitenspiel „fern aus Gärten" erklingt – ganz wie bei Eichendorff, bei Brentano oder in Goethes *Wilhelm Meister*[28]. Aber bei Hölderlin sind Worte wie Saitenspiel, Ton, Melodie, Harmonie, Gesang nur Chiffren; sie sind nichts Reales, der Lebenswirklichkeit Entnommenes; sie verweisen auf kosmologische und geschichtliche Zusammenhänge. Die musikalischen Bilder dieser Lyrik sind „Wegzeichen" (Hans Joachim Kreutzer) auf dem Pfad zu einer eigenen Dichtart und Dichtersprache, nicht – wie bei Kleist und den Romantikern –

[25] Hierzu jüngst: Hermann Kunisch: Goethe-Studien, Berlin 1991, S. 84-130.

[26] Werke (Anm. 20) Bd. 6, S. 731 f.

[27] Zum folgenden: Hans Joachim Kreutzer: Tönende Ordnung der Welt. Über die Musik in Hölderlins Lyrik, in: Berliner Philharmonisches Orchester, Hölderlin-Zyklus (25.2.-18.3.1993) (= Philharmonische Programmhefte), S. 58-61.

[28] Friedrich Hölderlin: Die Nacht (1807) (erste Strophe der Elegie *Brod und Wein*, die als Ganzes erst 1894 gedruckt wurde!). Hier wiedergegeben nach Walther Killy (Hrsg.): Epochen der deutschen Lyrik, Bd. 7: 1800-1830, hrsg. von Jost Schillemeit, München ²1978, S. 132.

Beschreibungen oder Beschwörungen zeitgenössischer oder vergangener Musik.

Musik gewinnt bei Hölderlin den alten, weiten griechischen Sinn zurück. In dem Gedicht *Sonnenuntergang* (1800) spielt der „entzückende Sonnenjüngling" (Apoll) sein „Abendlied auf himmlischer Leyer" – „Es tönten rings die Wälder und Hügel nach"[29]. Im *Archipelagus* hallt der nächtliche Sternengesang im Wogen des Meeres wider[30]. Die alten pythagoreischen Lehren finden in Hölderlins Texten ein vielstimmiges, unablässig wiederholtes Echo. Das Leben ist eine „Irrbahn". Auf ihr kann nur Stand gewinnen, wer „in den ewigen Grundtönen seines Wesens" lebt. So sagt Diotima im *Hyperion*:

> Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht. Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar; in wandelnde Melodien teilen wir die großen Akkorde der Freude. Wie Harfenspieler um die Thronen der Ältesten leben wir, selbst göttlich, um die stillen Götter der Welt, mit dem flüchtigen Lebensliede mildern wir den seligen Ernst des Sonnengottes und der andern.[31]

Auch der bekannteste Satz aus dem *Hyperion* variiert eine pythagoreische Weisheit: „Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder."[32]

In Hölderlins Musikpoesie ist der *Hyperion* freilich nicht das letzte Wort. „Hölderlin hat die Versmaße und Gattungen der Dichtung seiner Zeit in zunehmend radikaleren Schritten verlassen, zunächst in Formen griechischen Ursprungs, zuletzt in solchen, die er selbst ‚deutsch' oder ‚vaterländisch' nannte; er verstand darunter im Kern soviel wie ‚eigenständig', ‚eigentümlich'. Die musikalischen Situationen und Bilder in seiner Lyrik gewinnen gegen 1800 eine zusätzliche, eine zeitliche Dimension, eine Haltung unmittelbarer Erwartung, ja einen eschatologischen Zug. Der Dichter übernimmt das Amt des Verkünders, sei es eines kommenden Heros, eines Friedefürsten oder überhaupt eines Reiches des Weltfriedens. Für ihn selbst, den Sänger, entsteht damit eine wachsende Gefährdung. Der Sänger in Hölderlins Dichtung ist heimatlos, ohne Eigentum, von seiner Natur ein Wanderer, ein Vorübergehender, der, beklemmend genug, Zuflucht sucht in dem, was er selbst erst erschaffen muß: ‚Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl.'"[33]

Ein später Nachklang solcher Künstler-Einsamkeit – im biedermeierlichen Diminutiv, doch artistisch verfeinert – begegnet uns in Grillparzers Erzählung

[29] Friedrich Hölderlin: Sonnenuntergang (Epochen Bd. 7, S. 12).

[30] Friedrich Hölderlin: Der Archipelagus (Erstdruck 1804).

[31] Hölderlin: Hyperion (Sämtliche Werke, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Seebaß, Berlin 1923, S. 83-291), S. 276.

[32] Ebd., S. 291.

[33] Kreutzer (Anm. 27), S. 60.

Der arme Spielmann[34]. Wieder ist, wie bei Goethe in der *Novelle*, äußerlich alles ganz realistisch: der abgesunkene Großbürgersohn, der sich in der Brigittenau, einer Wiener Vorstadt, als Straßengeiger ein paar Kupfermünzen verdient; seine Liebe zu der lebenstüchtigen Kleinhändlerstochter Barbara, die ein Lied singt, das er auf der Geige nachzuspielen versucht; sein Scheitern im Beruf und in den Geschäften, sein Verschmähtwerden in der Liebe, seine Aufopferung bei der Rettung von Kindern, sein Tod. Aber in diesem heruntergekommenen Spielmann und seinem „alten Rüststück", der Geige, leben alle Geheimnisse der Musik. Nur zögernd wagt er davon zu reden,

> daß ... der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten, und der fünfte desgleichen, und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz ... Und, wovon ich aber nichts verstehe, die fuga und das punctum contra punctum und der canon a due, a tre und so fort, ein ganzes Himmelsgebäude, eines ins andere greifend, ohne Mörtel verbunden, und gehalten von Gottes Hand.[35]

Als ein Gedemütigter, Erniedrigter, ein Orpheus zu ebener Erde erlebt Jakob, der Spielmann, „die Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerlechzenden Ohr" – die Tonleiter wird ihm, wie dem alttestamentarischen Jakob, zur Himmelsleiter[36]. Obwohl er sich eine Fülle schwieriger Kompositionen alter Meister, „schwarz von Passagen und Doppelgriffen"[37], abgeschrieben hat, bedarf es schließlich weder der gesungenen Worte noch auch der komponierten Themen: wie Barbaras Lied den Naturlaut aufnimmt, so mündet Jakobs Spiel am Ende in freie Improvisation, die mehr ist als alle fixierte Kunst, weil sie das Ungesagte, Unsagbare ausdrückt: „Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner."[38]

III.

Die ältere Musikpoesie folgt dem Naturlaut – sie kann von Nachtigallen intoniert, von einem Kind gesungen, von einem Dilettanten auf einer alten Geige

[34] Franz Grillparzer: Der arme Spielmann (1848). Die Reclam-Ausgabe (Stuttgart 1979), nach der ich zitiere, folgt der Ausgabe der *Sämtlichen Werke*, hrsg. von August Sauer und Reinhold Backmann, Erste Abteilung, Bd. XIII, Wien 1930. Zur Interpretation: Helmut Bachmaier: Franz Grillparzer, Der arme Spielmann. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1986; Hermann Lenz: Leben und Schreiben. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt/Main 1986, S. 125-141.

[35] Grillparzer: Der arme Spielmann (Anm. 34), S. 25.

[36] So Helmut Bachmaier im Nachwort zur Reclam-Ausgabe des *Armen Spielmanns*, S. 66.

[37] Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 12.

[38] Grillparzer: Der arme Spielmann, S. 25.

gekratzt werden; auf Vollendung kommt es nicht an. Demgegenüber orientiert sich die jüngere an der zunehmend komplexeren Welt des musikalischen Kunstwerks – an der wortlosen, absoluten Musik, die um 1800 beherrschend in den Mittelpunkt des Kunstlebens tritt[39]. So sind es nicht mehr Naturlaute, sondern ausgereifte hochorganisierte Kunstwerke, von denen die poetischen Texte ihren Ausgang nehmen – Werke zeitgenössischer und alter, schließlich auch neuer, noch ungeschriebener und ungehörter Musik.

So hört Jean Paul 1792 in Hof[40] eine Sinfonie von Carl Philipp Stamitz – einem Musiker, den wir heute mehr aus der Musikgeschichte als aus dem Konzertsaal kennen und der doch auf die Zeitgenossen als Meister einer empfindsam-konzertanten Sinfonik Eindruck machte[41].

In seinem Roman *Hesperus* (1795) läßt der Dichter eine kleine adelig-bürgerliche Gesellschaft das eigentümliche Leben dieser damals neuen und überraschenden Musik nachempfinden[42]. Die Töne, die der Kapellmeister aus dem Orchester zaubert – bei Jean Paul tritt Stamitz selber auf und dirigiert! –, verschmelzen in der abendlichen Gartenlandschaft mit den Empfindungen der Zuhörer. In Jean Pauls exaltierter Metaphorik geht die Musik vom „Staubregen" des einleitenden Allegro-Satzes, der „das Herz für die großen Tropfen der einfachern Töne aufweicht", zum Höhepunkt des Adagio über (Menuett und Finale werden nicht erwähnt[43]). Hier erreicht die Musik, immer engere Kreise um die Brust der Menschen ziehend, endlich ihr Inneres, das Herz: „Horion übergab sein zerstoßenes Herz mit stillen Tränen, die niemand fließen sah, den hohen Adagios, die sich mit warmen Eiderdaunen-Flügeln über alle seine Wunden legten ... der Schmerz der Wonnen befriedigte ihn, und er dankte dem Schöpfer dieses melodischen Edens, daß er mit den *höchsten* Tönen seiner Harmonika, die das Herz des Menschen mit unbekannten Kräften in Tränen zersplittern, wie hohe Töne Gläser zersprengen, endlich seinen Busen, seine Seufzer und seine Tränen erschöpfte." Am Ende heißt es: „... und die Hoffnung ließ die Harmonikatöne wie verrinnende Echos weit über die ganze Zukunft seines Lebens fließen ..."[44].

[39] Zur geistesgeschichtlichen und musikästhetischen Situation um 1800 vgl. Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hrsg.): Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten, München/Kassel 1984, S. 173-200.

[40] Dahlhaus/Zimmermann (Anm. 39), S. 178.

[41] Carl Philipp Stamitz (1745-1801) ist einer der Söhne des Begründers der „Mannheimer Schule" Johann Wenzel Stamitz (1717-1757); er war in Frankreich, England, den Niederlanden und Deutschland tätig (seit 1794/95 in Jena).

[42] Jean Paul: Hesperus (Werke, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 1, München 1970, S. 471-1236).

[43] Nach Dahlhaus (Anm. 39), S. 179, ein Zugeständnis an die Konvention des 18. Jahrhunderts – erst in der Romantik tritt das Allegro als Hauptsatz in den Vordergrund.

[44] Jean Paul: Hesperus (Anm. 42), S. 775-778.

Das mag uns heute allzu zartbesaitet und gefühlsselig erscheinen. Doch dem aufmerksamen Blick werden hinter den empfindsamen Worten die Konturen einer neuen Ästhetik, ja eines neuen Musikverständnisses sichtbar. Einmal ist jetzt der Musiker selbst der Schöpfer seiner Welt – Orpheus hat die Leier, auf der er spielt, selbst gefertigt, er empfängt sie nicht mehr aus den Händen der Himmlischen. Zweitens: die dynamische Belebung und Beseelung der Musik durch An- und Abschwellen, Crescendi und Decrescendi, also das, was man gemeinhin mit dem Begriff der Mannheimer Schule verbindet – diese Belebung und Beseelung scheint in den Zeitgenossen, wie Jean Paul verdeutlicht, ein Gefühl dafür geweckt zu haben, daß die textlose, sprachlose Orchestermusik – weit entfernt davon, eine nichtssagende Spielerei zu sein – in Wahrheit gerade das ausdrückt, was Sprache nicht mehr sagen kann. So gewinnt Musik als eine Poesie über aller Poesie eine metaphysische Dignität[45] – sie ist, mit Beethoven zu sprechen, an dessen Sinfonien sich das neue Musikverständnis orientiert, „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie". Und drittens: indem die neue Orchestermusik begriffen wird als „großer Wunsch, der nie erfüllt wurde", als „Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann", den aber „Saiten und Töne" dem Menschengeist kenntlich machen[46], intoniert Jean Paul das musikästhetische Leitmotiv des Jahrhunderts: Musik als Wunsch, als Wille, als Vorstellung – ein Gedanke, der künftig Musik und Musikpoesie begleitet, von Tieck und E.T.A. Hoffmann bis zu Schopenhauer, Wagner, Nietzsche.

Unter Liebenden und Freunden, beim Kirchgang am Sonntag, im häuslichen, von innen her erhellten Alltag: überall kann Musik in Jean Pauls Werken dem Menschen Erhebung und Enthusiasmus, ein Harmonie- und Phantasieglück verbürgen – wenigstens für kurze Zeit. Dann kann, beispielsweise, einem jungen Fräulein eine „Sphärenstimme" zuwachsen und ihre Seele zum „Nachtigallton" werden[47]; oder die Tonmuse besucht den alten strengen „Gesetzprediger", Jean Pauls Vater, im Nonnengewand der heiligen Jungfrau im Pfarrdorf Joditz und bringt ihm Kirchenmusiken mit[48]; oder der junge Jean Paul lacht und hüpft „wie in einen Frühling hinein", wenn „der Schulmeister die Kirchengänger mit Finalkadenzen heimorgelte"[49]. Doch die Grundlagen solcher Weltharmonik sind längst nicht mehr fest und sicher. Risse klaffen im musikalischen Weltgebäude. In Jean Pauls berühmtestem Text, der *Rede des*

[45] Dahlhaus (Anm. 39), S. 179.

[46] Jean Paul: Hesperus (Anm. 42), S. 776.

[47] Jean Paul: Die unsichtbare Loge (Werke, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 1, München 1970, S. 7-469); das Zitat S. 106.

[48] Jean Paul: Selberlebensbeschreibung (Werke, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 6, München 1967, S. 1037-1103), S. 1045 f.

[49] Ebd., S. 1060.

toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei, schwankt die Kirche „auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohllaut zusammenfließen wollten"[50]. Dazu paßt seltsam die *Elende Extra-Silbe über die Kirchenmusik* im *Hesperus*, wo es heißt: „Da nun der Gottesdienst mehr zur Ehre höherer Wesen als zum Nutzen der Menschen gehalten wird: so muß der Kirchenstil darauf dringen, daß Musik gemacht werde, die für höhere Wesen passet, nämlich eine aus Mißtönen, und daß man gerade die, die für unsre Ohren die abscheulichste ist, als die zweckmäßigste für Tempel wähle."[51] Ohne Zweifel ist Jean Paul der kirchlichste Autor unserer Literatur – keiner, auch Eichendorff nicht, hat Gottesdienste, Predigten, den Ablauf des Kirchenjahrs so genau und einfühlsam beschrieben wie er[52]. Doch Kirche, Gottesdienst, Gesang und Orgelspiel machen keine Ausnahme von der allgemeinen Brüchigkeit und Fraglichkeit des Weltlaufs. In der *Unsichtbaren Loge* geht ein lebendig Begrabener, der sich eben aus seinem Grab befreit hat, zur Orgel hinauf „wie zu einer löschenden Quelle".

Und als ich mit ihren großen Tönen die nächtliche Kirche und die tauben Toten erschütterte und als der alte Staub um mich flog, der auf ihren stummen Lieppen bisher gelegen war: so zogen alle vergängliche Menschen, die ich geliebt hatte, nebst ihren vergänglichen Szenen vorüber ...; ich erzählte ihnen mit Orgeltönen, was zu einer bloßen Erzählung geworden war, ich liebte sie alle im Fluge des Lebens noch einmal und wollte vor Liebe an ihnen sterben und in ihre Hand meine Seele drücken – aber nur Holztasten waren unter meiner drückenden Hand. – Ich schlug immer wenigere Töne an, die um mich wie ein ziehender Strudel gingen – endlich legt' ich das Choralbuch auf einen tiefen Ton und zog die Bälge in einem fort, um nicht den stummen Zwischenraum zwischen den Tönen auszustehen – ein summender Ton strömte fort, wie wenn er hinter den Flügeln der Zeit nachginge, er trug alle meine Erinnerungen und Hoffnungen und in seinen Wellen schwamm mein schlagendes Herz ... Von jeher machte ein fortbebender Ton mich traurig.[53]

[50] Jean Paul: Siebenkäs (Werke, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 2, München 1971, S. 7-576); die *Rede des toten Christus*, S. 270-275 (Zitat 272 f.). Man kann die Stelle als eine nachdrückliche Aufkündigung pythagoreisch-patristischer Weltharmonie ansehen: „Da kreischten die Mißtöne heftiger – die zitternden Tempelmauern rückten auseinander – und der Tempel und die Kinder sanken unter – und die ganze Erde und die Sonne sanken nach – und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei – und oben am Gipfel der unermeßlichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen ..." (S. 273 f.).

[51] Jean Paul: Hesperus (Anm. 42), S. 771 f.

[52] Vgl. Ursula Naumann: „Denn ein Autor ist der Stadtpfarrer des Universums". Zum Einfluß geistlicher Rede auf das Werk J.P.F. Richters, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 7, 1972, S. 7-39; Hans Bänziger: Kirchen ohne Dichter? Bd. I (Deutschsprachige Literatur der Neuzeit), Bern 1992, S. 24-28.

[53] Jean Paul: Die unsichtbare Loge (Anm. 47), S. 306 f.

Notabene: Wer denkt hier nicht an den Schluß des *Doktor Faustus*?

Auch in Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*[54] spielt Kirchenmusik eine zentrale, schauervolle, magisch zwingende Rolle – die Partitur einer alten italienischen Messe gewinnt im Lauf der Handlung bannende, fast schon hoffmanneske Qualitäten. Die Geschichte – vom Verfasser als Legende bezeichnet – spielt Ende des 16. Jahrhunderts, zur Zeit des Bildersturms in den Niederlanden. Ihr Inhalt ist rasch erzählt: Vier Brüder, einer Prädikant in Antwerpen, die drei anderen Studenten in Wittenberg, treffen sich einer Erbschaft wegen in Aachen. Angestachelt vom Beispiel der Niederländer, beschließen sie, ein Kloster, das vor der Stadt liegt und der heiligen Cäcilie gewidmet ist, zu zerstören. Sie rücken aus mit Äxten und Zerstörungswerkzeugen, um zunächst mit ihrem Anhang der feierlichen Messe beizuwohnen. Unglücklicherweise sind die Nonnen nicht nur schutzlos gegen den drohenden Überfall – es fehlt ihnen an diesem Tag auch die Schwester, welche die alte italienische Messe dirigieren soll, die bei solchen Gelegenheiten aufgeführt zu werden pflegt. Die Schwester ist schwer erkrankt. Doch im letzten Moment erscheint sie überraschend auf der Empore, verteilt die Noten, setzt sich an die Orgel – und nun wird alles „mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt", wie Kleist sagt:

> [...] es regte sich während der ganzen Darstellung kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem salve regina und noch mehr bei dem gloria in excelsis war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei; dergestalt, daß, den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat [...][55].

Die Dirigentin ist natürlich keine andere als die heilige Cäcilie, die die Gestalt der erkrankten Nonne Antonia angenommen hat – ihr persönliches Eingreifen rettet das Kloster vor dem unvermeidlichen, bereits in allen Einzelheiten geplanten Zerstörungswerk. Die vier Anführer des Bildersturms fallen beim Anhören der Musik in eine seltsame Lähmung, in eine Art von Wahnsinn – ihre Mutter entdeckt sie, Jahre später, im Irrenhaus der Stadt, wo sie, in langen schwarzen Talaren um einen Tisch sitzend, ein gespenstisches Klosterleben führen und jede Mitternacht „mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme" das gloria in excelsis intonieren. „So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie, zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen."[56]

[54] Heinrich von Kleist: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende (Sämtliche Werke, München 1952, S. 781-791). Jüngster Kommentar: Rosemarie Puschmann: Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literaturhistorische Recherchen, Bielefeld 1988.

[55] Kleist: Cäcilie (Anm. 54), S. 783.

[56] Kleist: Cäcilie, S. 787.

Das sind grelle Farben, verglichen mit Goethes weichem Pastell. Dafür ist Kleists Erzählung freilich auch eine Legende – der Leser mag das Erzählte glauben oder auch nicht. Ihren Realismus muß man anderswo suchen: in den genau geschilderten Raumverhältnissen der Klosterkirche, für die nach Rosemarie Puschmanns Erklärung die Dresdner Hofkirche Modell stand[57], in den Schwierigkeiten des Protestanten mit katholischer Kirchenmusik (Kleist läßt das Salve Regina vor dem Gloria erklingen, er setzt Messe und Oratorium gleich usw.). Oder sang man tatsächlich damals noch alles bunt durcheinander – lange vor den Reformen, wie sie im 19. Jahrhundert zwar nicht Cäcilia, wohl aber der Cäcilianismus bewirkte?

Begegnen wir in Kleists Cäcilienlegende dem Kirchengesang der Alten – und damit einer zweiten, ganz anderen Inspirationsquelle der Musikpoesie neben und nach der „sprachlosen" Orchestermusik der Wiener Klassiker[58] –, so tauchen wir mit den Erzählungen Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns in die gesellschaftlichen Realitäten des damaligen Musizierens, des damaligen Konzert- und Theaterbetriebs ein. Niemand hat seine Tiefen und Untiefen, seine ernsthaften und komischen Züge so gründlich erkundet und so sinnlich geschildert wie dieser in Königsberg geborene Jurist, der in Bamberg, Leipzig, Dresden und Berlin wirkte – als Dichter, Maler, Komponist, Kapellmeister und Theaterdirektor ein wahrer uomo universale unter den Künstlern der Romantik.

Seine Sprachregister sind differenziert und fangen die gegensätzlichsten Stimmungen ein: vom empfindsamen „Jubel verklärter Geister" in einer italienischen Arie bis zu den Flüchen des in Hauskonzerten von Dilettanten gequälten Klavierbegleiters; vom magischen Zauber der Musik bis zum possierlichen Capriccio, vom süßen Hörnerklang in freier Natur bis zur meckernden, den Jupiter ankündigenden Blechtrompete auf dem Schnürboden des Theaters[59]. Aus Geistertönen, musikalischen Heimlichkeiten und Unheimlich-

[57] Puschmann (Anm. 54).

[58] Vgl. Dahlhaus (Anm. 39), S. 201-221. Allgemein zur Debatte um die „Reinheit der Tonkunst" und die Bewegungen der Wiederherstellung der Kirchenmusik bei Protestanten und Katholiken im Vormärz: Georg Feder: Verfall und Restauration, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1965, S. 215-269; Karl Gustav Fellerer (Hrsg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), Kassel 1976; darin vor allem: Liturgische Besinnung und Romantik (Karl Gustav Fellerer), S. 217 f.; Restauration und Historismus (Walter Wiora), S. 219-225; Der Cäcilianismus (Johannes Schwermer), S. 226-236.

[59] C. Schaeffer: Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E.T.A. Hoffmanns literarischem Schaffen, Marburg 1909; Hans Ehinger: E.T.A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller, Olten 1954; Otto Nipperdey: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann, Köln 1957; Marianne Frey: Der Künstler und sein Werk bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann, Bern 1970; Pauline Watts: Music. The Medium of the Metaphysical in E.T.A. Hoffmann, Amsterdam 1972;

keiten, Verwandlungen der Musik und ihrer Diener, der Kapellmeister, Pianisten, Sänger und Sängerinnen entwickelt Hoffmann ein unerschöpflich variantenreiches, ebenso neues wie populäres literarisches Programm. So ist er nicht nur der einzige deutsche Romantiker, dem weltliterarische Wirkung zuteil wurde – auf Grund seiner musikanalytischen und historischen Beschlagenheit und seiner eigenwilligen künstlerischen Formen, in denen Novelle, Brief und Essay verschmelzen, darf er zugleich als größter deutscher Musikpoet vor Thomas Mann gelten.

Hoffmanns Musikerporträts zeigen oft zwiespältige Züge. Es sind Menschen zwischen Enthusiasmus und Desillusion. Abstürze sind häufiger als Aufschwünge. Eigene biographische Erfahrungen fließen ein. Gewiß, es gibt auch große Herren – Musikheroen und Musikgebieter wie den *Ritter Gluck* aus der gleichnamigen Novelle (1814)[60]. Aber das sind Ausnahmeerscheinungen; typischer ist der zwischen Komposition und Theaterdirektion, Privatunterricht und lästigen gesellschaftlichen Verpflichtungen hin- und hergehetzte, mit der Überfülle der Gesichte ringende, schließlich dem Wahnsinn verfallende Kapellmeister Kreisler aus den *Kreisleriana* (1814/15)[61] – der später im *Kater Murr* zu neuem Leben ersteht. Die Musik ist ein Himmelsgeschenk, aber zum Broterwerb wenig geeignet. Man verliert beim Musizieren viel Zeit für geringen Lohn. Das erfährt der Kapellmeister beim vergeblichen Versuch, untauglichen Schülerinnen die Kunst des Gesangs beizubringen – oder beim Hauskonzert, wo sich ehrgeizige Musiklaien um den entgeisterten Klavierbegleiter drängen:

Nach dem Duett allgemeiner Beifallschorus! Nun wechseln Arietten und Duettinos, und ich hämmere das tausendmal geleierte Akkompagnement frisch darauf los. Während des Gesanges hat die Finanzrätin Eberstein durch Räuspern und leises Mitsingen zu verstehen gegeben: Ich singe auch. Fräulein Nanette spricht: „Aber liebe Finanzrätin, nun mußt du uns auch deine göttliche Stimme hören lassen." Es entsteht neuer Tumult. Sie hat den Katarrh – sie kann nichts auswendig! – Gottlieb bringt zwei Arme voll Musikalien herangeschleppt: da wird geblättert und geblättert. Erst will sie singen „Der Hölle Rache etc.", dann „Hebe, sieh etc.", dann „Ach ich liebte etc.". In der Angst schlage ich vor „Ein Veilchen auf der Wiese etc.". Aber sie ist fürs große Genre, sie will sich zeigen, es bleibt bei der Konstanze. O schreie du, quieke, miaue, gurgle, stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere nur recht munter; ich habe den Fortissimozug getreten und orgle mich taub. – O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in

Jocelyne Kolb: E.T.A. Hoffmann's ‚Kreisleriana'. A la recherche d'une forme perdue?, in: Monatshefte 69, 1977, Nr. 1, S. 34-44; N.E. Haimberger: Vom Musiker zum Dichter. E.T.A. Hoffmanns Akkordvorstellungen, Bonn 1976.

[60] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Ritter Gluck. Zuerst veröffentlicht 1814 im ersten Band der Fantasiestücke in Callots Manier.

[61] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Kreisleriana I und II (1814/15) (im folgenden zitiert nach der Reclam-Ausgabe, hrsg. von Hanne Castein, Stuttgart 1983).

diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwängt und zerrt. Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern. Sind denn alle unreine Töne kreischender Marktschreier-Trompeten in diesen kleinen Hals gebannt?[62]

Dem armen Kapellmeister bleibt nichts übrig als sich heimlich an Bachs Goldbergvariationen zu erbauen, die auf dem Notenpult bereitliegen, jedoch – wenn sie gespielt werden – die Gäste vertreiben; oder sich bei einem echten Konzert „in einer nie gefühlten Begeisterung" ... „mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen" zu erheben[63]. Aber Kreisler kann auch, angeregt von einem C-Dur-Terz-Akkord, „in toller, wilder Lust ... über den offnen Gräbern tanzen"; oder er erlebt, diesmal in c-moll, „das bleiche Gespenst mit den rot funkelnden Augen – die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend ... die Strohkrone auf dem kahlen, glatten Schädel schüttelnd" – den Wahnsinn[64]. Die musikalischen Zahlenverhältnisse, die „mystischen Regeln des Kontrapunkts" erwecken in ihm ein inneres Grauen. „Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! – Der Uneingeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten – der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn!"[65]

Hoffmanns Kunst der Vergegenwärtigung von Musik hat gewiß ihre historischen Vorbilder – man hat eine ganze Ahnenreihe ausgemacht, von Diderot bis zu Tieck und Wackenroder[66]. Dennoch ist der Sprachwirbel, den er rings um die Musik erzeugt, das Brio seiner atemlosen Sätze, der synästhetische Tanz der Worte etwas Neues und Unvergleichliches. „... alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie, wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend, zum flammenden Bilde werden, das deinen Gesang – dich – verklärt und verherrlicht."[67] Es ist kein Zufall, daß Hoffmanns Musikphantasien viele Komponisten – von Schumann und Offenbach bis zu Wagner und Pfitzner – angeregt, daß sie neue Musik erzeugt haben; ein in der Geschichte der Musikpoesie wohl singulärer Fall. Von hier gesehen ist es nicht ohne innere Logik,

[62] Hoffmann: Kreisleriana (Anm. 61), I,1 (Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden); a.a.O., S. 8 f.

[63] Hoffmann: Kreisleriana I,2 (Ombra adorata); a.a.O., S. 18.

[64] Hoffmann: Kreisleriana II,3 (Kreislers musikalisch-poetischer Klub); a.a.O., S. 79.

[65] Hoffmann: Kreisleriana I,5 (Höchst zerstreute Gedanken); a.a.O., S. 40.

[66] Dahlhaus (Anm. 39), S. 196, 200; Hanne Castein im Nachwort zu den *Kreisleriana* (Anm. 61), S. 141-153.

[67] Hoffmann: Kreisleriana I,2 (Ombra adorata); a.a.O., S. 18.

daß die *Kreisleriana* mit einem Lehrbrief enden, den der Meister sich selbst als „Passeport" für musikalische Gilden und Innungen ausstellt. Darin wird Natur neuerlich als geheimes Vorbild der Musik entdeckt: nicht mehr im alten Sinn einer allen Naturerscheinungen zugrundeliegenden Weltharmonie, sondern in einem neuen, empirischen, physikalischen, akustischen Sinn. Wind und Wellen, das Rauschen der Blätter, der Gesang der Nachtigall, der Laut der Quellen – aus allem wird für den Musiker ein Akkord, eine Melodie. In seinem Bewußtsein vergeistigt sich Natur. Der Musiker verhält sich zur umgebenden Natur „wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet läßt"[68]. Das nimmt ein Stück moderner Ästhetik vorweg. Ich zitiere Debussy: „Die Musiker hören nur die Musik, die von gewandten Händen geschrieben wurde, aber niemals die Musik der Natur. Den Sonnenaufgang erleben ist viel nützlicher als die Pastorale hören ... Man darf auf keine Ratschläge hören, nur auf den Wind, der uns die Geschichte der Welt erzählt."[69]

Hoffmanns Virtuosität war schwer zu erreichen und kaum zu übertreffen. Man spürt sein Vorbild noch in Heinrich Heines berühmtem Paganini-Porträt aus *Florentinische Nächte* (1836/37)[70]. Auch hier gehört, wie bei Kleist, wie bei Hoffmann, der „Schrecken der Musik" zum Ensemble ihrer Wirkung hinzu: Der Teufelsgeiger ist, ganz wirklich und wörtlich, mit der Hölle im Bund – eine dunkle Gestalt, der Unterwelt entstiegen:

> Das war Paganini in seiner schwarzen Gala. Der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist. Die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine ... Ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine ...?[71]

Und seine Musik? Heine hat es leicht, sie zu beschreiben, weil sein Erzähler, mit dem musikalischen zweiten Gesicht begabt, alle Töne in Bildern sieht – so wie Kepler den Gesang der Sphären aus den Bahnen der Planeten erkannte. Im übrigen kann sich diese tönende Bilderschrift auch musikalisch hören lassen:

[68] Hoffmann: Kreisleriana II,7 (Johannes Kreislers Lehrbrief); a.a.O., S. 116-125 (123).

[69] Zit. bei Heinrich Strobel: Claude Debussy, Zürich 1940, S. 142. Debussy spricht hier durch den Mund seiner ästhetischen Kunstfigur, des „Antidilettanten" Monsieur Croche; vgl. Claude Debussy: Monsieur Croche et ses écrits, Paris 1971; dt. Stuttgart 1974 unter dem Titel: Claude Debussy: Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews; dort vor allem S. 46-50 (Gespräch mit Monsieur Croche).

[70] Heinrich Heine: Florentinische Nächte (Werke, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Preisendanz, Frankfurt/Main 1968, S. 559-612).

[71] Heine: Florentinische Nächte (Anm. 70), S. 577.

O, das war eine schmelzende, wollüstig hinschmachtende Seligkeit! Das waren Töne, die sich küßten, dann schmollend einander flohen, und endlich wieder lachend sich umschlangen, und eins wurden, und in trunkener Einheit dahinstarben.[72]

Oder die Musik klagt aus dem Dunkel hervor „mit den schneidendsten Jammertönen":

Das waren Töne gleich dem Gesang der gefallenen Engel, die mit den Töchtern der Erde gebuhlt hatten, und, aus dem Reiche der Seligen verwiesen, mit schamglühenden Gesichtern in die Unterwelt hinabstiegen. Das waren Töne, in deren bodenloser Untiefe weder Trost noch Hoffnung glimmte. Wenn die Heiligen im Himmel solche Töne hören, erstirbt das Lob Gottes auf ihren erbleichenden Lippen, und sie verhüllen weinend ihre frommen Häupter!

... Aber die Töne der Violine wurden immer stürmischer und kecker, in den Augen des entsetzlichen Spielmanns funkelte eine so spöttische Zerstörungslust, und seine dünnen Lippen bewegten sich so grauenhaft hastig, daß es aussah, als murmelte er uralt verruchte Zaubersprüche ...[73]

Doch es gibt, erstaunlich genug, in diesem Zauberreigen auch andere Klänge. Kosmische, apollinische Visionen lösen die Schreckensbilder ab. Dann wogen die Töne majestätisch wie ein Orgelchoral in einem Dom; dann steht der fahle leichenblasse Geiger plötzlich riesenhaft mit glänzenden Locken wie ein Apollo vor der Sonne.

... und wie er da fest und sicher stand, ein erhabenes Götterbild, und die Violine strich: da war es, als ob die ganze Schöpfung seinen Tönen gehorchte. Er war der Mensch-Planet, um den sich das Weltall bewegte, mit gemessener Feierlichkeit und in seligen Rhythmen erklingend ... war es der Sphärengesang, wovon Poeten und Seher so viel Verzückendes berichtet haben?[74]

IV.

Genug der Beispiele! Nach Goethe und Grillparzer, nach Kleist, Hoffmann, Heine scheint die gestaltende Kraft einer eigenständigen Musikpoesie in Deutschland vorläufig erschöpft zu sein. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es – den einzigen Mörike und weniges von Hebbel und Keller ausgenommen – in der einschlägigen Literatur mehr epigonale Wiederholungen als neue Klänge. Hatte die absolute Musik der Klassik sich vom Wort gelöst und eine Kunst jenseits aller Sprache entwickelt, so hatte die Generation der Wackenroder, Tieck, Hoffmann diese „sprachlose" Musik wiederum ins poetische Wort zurückgeholt – ohne doch deren Autonomie und ihren ästheti-

[72] Ebd., S. 578 f.
[73] Ebd., S. 580 f.
[74] Ebd., S. 582 f.

schen Eigenstand anzutasten. Das Ergebnis war eine erstaunliche Steigerung der dichterischen Ausdruckskraft. Nie vorher war Musik in der Dichtung so „erklungen" wie in dem Jahrzehnt *vor* und in den Jahrzehnten *nach* 1800.

Doch bald danach traten die von früher her vertrauten Formen der *Verschmelzung* von Musik und Sprache wieder in den Vordergrund. Drei dieser Formen sollten die folgenden Jahrzehnte beherrschen: das Klavierlied, die Oper und die Tondichtung. Im Klavierlied gaben sich Lyrik und Musik auf ungezwungene Art ein Stelldichein, so daß daraus eine neue Kunstform entstand – es ist kein Zufall, daß das „Lied", als etwas für die Deutschen überaus Typisches und Bezeichnendes, in viele Sprachen als Fremd- und Lehnwort eingegangen ist[75]. Die Oper, von Weber zu Marschner und Richard Wagner fortschreitend, vaterländische Stimmungen und romantische Schauer aufnehmend, wuchs mit der Zeit zu einem mythischen Kosmos, einem neuen Gesamtkunstwerk empor. Und vollends legten die Schöpfer von Tondichtungen der Musik literarische Programme zugrunde: Die Meisterwerke der Musik, schrieb Liszt in einem Aufsatz über Berlioz' ‚Harold'-Symphonie (1855), „nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf"[76].

Zu Ende des Jahrhunderts wurde Wagners Gesamtkunstwerk eine ähnliche Herausforderung für die Musikpoesie, wie es Beethovens Orchestermusik zu Anfang des Jahrhunderts gewesen war. Eine Herausforderung neuer und gänzlich anderer Art im übrigen – denn nun lag die Provokation nicht mehr in dem Versuch der Musik, sie selbst und nichts anderes zu sein, sondern in ihrer synkretistischen Vereinigung mit den anderen Künsten. Nietzsche hat diesen dithyrambischen Zug in Wagners Werk erkannt: „Das Wort folgt berauscht dem Zuge dieses Rhythmus; mit dem Worte gepaart ertönt die Melodie; und wiederum wirft die Melodie ihre Funken weiter in das Reich der Bilder und Begriffe [...]: – so entsteht die Tragödie, so wird dem Leben seine herrlichste Weisheit, die des tragischen Gedankens, geschenkt, so endlich erwächst der größte Zauberer und Beglücker unter den Sterblichen, der dithyrambische Dramatiker. –"[77]

Von diesem dithyrambischen Dramatiker, von Wagner, hat sich Thomas Mann in seiner Dichtung vielfältig anregen und herausfordern lassen. Ihn – und mit ihm Nietzsche und Schopenhauer – hat er nicht nur in sein essayisti-

[75] Vgl. Dietrich Fischer-Dieskau: Ein Versuch über das Klavierlied deutscher Sprache, in: ders.: Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch, München, 2. Aufl. 1969, S. 9-29; Giuseppe Bevilacqua, Nota profana sul Lied, in: 46° Maggio Musicale Fiorentino 1983, S. 167-171.

[76] Franz Liszt, Berlioz und seine 'Harold'-Symphonie (1855), in: Dahlhaus (Anm. 39), S. 319-324 (das Zitat S. 321).

[77] Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth (Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München 1966, S. 367-434); das Zitat S. 401 f.

sches Werk einbezogen, sondern auch in seine Erzählungen und Romane hineingeholt. Damit beginnt ein neues Kapitel deutscher Musikpoesie. Es stellt sich jenem würdig an die Seite, das durch Goethes *Novelle*, Jean Pauls *Hesperus*, Hoffmanns *Kreisleriana* und andere Werke bezeichnet wird – und das ich hier in ein paar Grundzügen darzustellen versuchte[78].

[78] Erst nach Abschluß der Arbeit sind mir bekanntgeworden: Johannes Mittenzwei: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht, Halle (Saale) 1962 (das materialreiche Buch leidet darunter, daß es höchst unterschiedliche Formen von Musik und Musikpoesie ohne nennenswerte Bemühung um Unterscheidung und schärferen theoretischen Umriß nebeneinanderstellt). – Anspruchsvoller die Aufsatzsammlung von Steven Paul Scher (Hrsg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1984; vgl. vor allem den einleitenden Forschungsbericht des Herausgebers, S. 9-25.

Hans Rudolf Vaget

Musik in München

Kontext und Vorgeschichte des „Protests der Richard-Wagner-Stadt München" gegen Thomas Mann

Die Musik ist das Schicksal: keine Formel scheint das Lebenswerk Thomas Manns in einem präziseren und umfassenderen Sinn auf den Begriff zu bringen als diese Abwandlung des bekannten Napoleonischen Ausspruchs. Der *Doktor Faustus* handelt letztlich von nichts anderem. Der Roman versucht zu zeigen, wie die Musik mit ihrer zum System erhobenen Zweideutigkeit und ihrer dämonischen Fähigkeit, zum Rausch zu verführen, zu einem verhängnisvollen Faktor der deutschen Geschichte werden konnte. Der *Doktor Faustus* erweist sich nun aber gerade darin als die radikale Autobiographie[1], als die er zurecht gekennzeichnet worden ist, daß sein Autor die lebensbestimmende Macht der Musik in vielfältigster Weise, als Künstler und als Zeitgenosse, am eigenen Leib erfahren hat. Die in dieser Hinsicht schmerzlichste Lektion mußte Thomas Mann von jenen über vierzig Kulturträgern hinnehmen, die 1933, unmittelbar nach der „nationalen Erhebung", im Namen der „Richard-Wagner-Stadt München" gegen seine Stellungnahme zu Wagner protestieren zu müssen glaubten[2].

[1] Vgl. Eckhard Heftrich: „Doktor Faustus": Die radikale Autobiographie, in: Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck, hrsg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt 1977, S. 135-154.

[2] Der „Protest" erschien am 16./17. April 1933 in den *Münchner Neuesten Nachrichten* und hat folgenden Wortlaut: „Nachdem die nationale Erhebung Deutschlands festes Gefüge angenommen hat, kann es nicht mehr als Ablenkung empfunden werden, wenn wir uns an die Öffentlichkeit wenden, um das Andenken an den großen deutschen Meister Richard Wagner vor Verunglimpfungen zu schützen. Wir empfinden Wagner als musikalisch-dramatischen Ausdruck tiefsten deutschen Gefühls, das wir nicht durch ästhetisierenden Snobismus beleidigen lassen wollen, wie das mit so überheblicher Geschwollenheit in Richard-Wagner-Gedenkreden von Herrn Thomas Mann geschieht.

Herr Mann, der das Unglück erlitten hat, seine früher nationale Gesinnung bei der Errichtung der Republik einzubüßen und mit einer kosmopolitisch-demokratischen Auffassung zu vertauschen, hat darauf nicht die Nutzanwendung einer schamhaften Zurückhaltung gezogen, sondern macht im Ausland als Vertreter des deutschen Geistes von sich reden. Er hat in Brüssel und Amsterdam und an anderen Orten Wagners Gestalten als ‚eine Fundgrube für die Freudsche Psycho-Analyse' und sein Werk als einen ‚mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebenen Dilettantismus' bezeichnet. Seine Musik sei ebensowenig Musik im reinen Sinn, wie seine Operntexte reine Literatur seien. Es sei die ‚Musik einer beladenen Seele ohne tänzerischen Schwung'. Im Kern hafte ihm etwas Amusisches an.

Ist das in einer Festrede schon eine verständnislose Anmaßung, so wird diese Kritik noch zur

Die notorische Aktion der Münchner Wagnerianer sollte auf unvorhergesehene und schlimme Weise Epoche machen in seinem Leben. Kaum zehn Tage nach der öffentlichen Denunziation Thomas Manns durch seine Kollegen und Mitbürger setzte sich eine behördliche Maschinerie in Gang, die mit ihrer wohldosierten Serie von Schikanen und Terrorakten eigentlich nur eines zum Ziel haben konnte: die Vertreibung, wenn nicht gar Vernichtung. Der Schutzhaftbefehl[3], der im Sommer 1933 gegen ihn erlassen wurde, hätte beim Wiederbetreten Deutschlands die Einlieferung in ein Konzentrationslager zur Folge gehabt.

Thomas Mann deutete die Münchner Aktion als „nationale Exkommunikation" (GW XIII, 91) – ein seltsam feierlicher Begriff, der die Tiefe der Verletzung ahnen läßt. Nicht nur war damit die Exilierung praktisch besiegelt, auch wenn der Betroffene sich dessen nicht sogleich bewußt war, sondern auch – und diese Tatsache wird gerne übersehen oder verdrängt – die Trennung von Deutschland. Als im Sommer 1945 sein Schriftsteller-Kollege Walter von Molo ihn aufforderte, als „guter Arzt" nach Deutschland zurückzukehren, um die Wunden heilen zu helfen, lehnte Thomas Mann vorderhand ab, nicht ohne gezielt an die „analphabetische und mörderische Münchner" Kampagne zu erinnern. Diese könne und werde er „nie vergessen"[4]. Zwar kehrte er 1949 und später besuchsweise in sein Heimatland zurück, doch als er sich endgültig in Europa niederließ, wählte er aus guten Gründen die Schweiz zu seinem letzten Wohnsitz. Die wenigen Deutschland-Besuche der letzten Jahre gehörten zu seiner Image-Pflege als deutscher Autor; es waren kosmetische Retuschen an schlecht verheilten Narben. Die Wagner-Aktion von 1933 erwies sich in der Tat als die unwiderrufliche „nationale Exkommunikation", als die der Betroffene sie sogleich empfunden hatte, und kein heiliger Speer hätte die Wunde zu schließen vermocht, die ihm die Münchner Gralshüter 1933 geschlagen hatten.

Unerträglichkeit gesteigert durch das fade und süffisante Lob, das der Wagnerschen Musik wegen ihrer ‚Weltgerechtheit, Weltgenießbarkeit' und wegen dem Zugleich von ‚Deutschheit und Modernität' erteilt wird.

Wir lassen uns eine solche Herabsetzung unseres großen deutschen Musikgenies von keinem Menschen gefallen, ganz sicher aber nicht von Herrn Thomas Mann, der sich selbst am besten dadurch kritisiert und offenbart hat, daß er die ‚Gedanken eines Unpolitischen' nach seiner Bekehrung zum republikanischen System umgearbeitet und an den wichtigsten Stellen in ihr Gegenteil verkehrt hat. Wer sich selbst als dermaßen unzuverlässig und unsachverständig in seinen Werken offenbart, hat kein Recht auf Kritik wertbeständiger deutscher Geistesriesen." Zitiert nach: Thomas Mann im Urteil seiner Zeit, hrsg. von Klaus Schröter, Hamburg 1969, S. 199 [Künftig: Schröter].

[3] Siehe Paul Egon Hübinger: Thomas Mann und Reinhard Heydrich in den Akten des Reichsstatthalters von Epp, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 28, 1980, S. 111-143.

[4] Siehe Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt 1988, S. 367, 369.

Daß die Musik, zumal die Musik Wagners, eine schicksalbestimmende Macht besitzt, verkündet das Werk dieses Autors auf Schritt und Tritt. Von Johannes Friedemann und Hanno Buddenbrook bis zu Hans Castorp und Adrian Leverkühn eignet der Begegnung mit der Musik eine im wahrsten Sinne des Wortes schicksalhafte Bedeutung, wobei die private Verzauberung in der Regel auf eine öffentlich-historische verweist. Diese auffällige Verlagerung des thematischen Schwerpunkts zur Musik und zum Musikerleben hin kommt nicht von ungefähr; sie ist fest verankert in den epochenspezifischen Bedingungen, von denen diese Schriftstellerschaft geprägt ist. Wie viele andere Literaten, die um 1890 auf den Plan traten, stand auch der junge Thomas Mann im Banne der Wagnerschen Musik. Seine Wagner-Rezeption war jedoch von zwei entscheidenden Faktoren geprägt, die seinem Wagnerismus das eigentümliche Profil und die besondere Bedeutung gegeben haben.

Anders als bei den vielen modischen Wagnerianern der Jahrhundertwende entzündete sich das Interesse des jungen Thomas Mann nicht an Wagners ästhetischen Schriften, sondern an der intellektuell wie psychologisch höchst stimulierenden Wagner-Kritik Nietzsches. Mit sicherem künstlerischen Instinkt begriff er diese Kritik als „Verherrlichung" (GW XII, 75) mit umgekehrten Vorzeichen und darüber hinaus als eine versteckte Anleitung zum Schreiben, zum Schreiben von Wagner-Kontrafakturen[5]. Über Wagners Bedeutung für die nachkommende Generation hatte Nietzsche bekanntlich festgestellt: „Durch Wagner redet die Modernität ihre *intimste* Sprache [...] ‚Wagner *resümirt* die Modernität. Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein...'"[6] Für keinen der jungen Schriftsteller dieser Epoche sollte diese Diagnose eine derart umfassende Verbindlichkeit erlangen wie für Thomas Mann. Sein Werk privilegiert die Musik Wagners in einem durchaus exzeptionellen Ausmaß: Nicht nur handeln seine Erzählungen und Romane häufig von Wagnerscher Musik, sie sind auch praktisch alle der Musik Wagners nachgebildet und durch bestimmte Wagnersche Wirkungsmittel gekennzeichnet[7]. Früh schon, unmittelbar nach *Buddenbrooks,* bekannte er denn auch „freudig bewegt", daß „nichts in der Welt" so stimulierend auf seinen Kunsttrieb wirke wie die Werke Wag-

[5] Vgl. dazu James Northcote-Bade: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns, Bonn 1975; Verf.: Von der Intertextualität der Texte Thomas Manns, in: Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1984, S. 36-42; Martin Huber: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Texte des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1992, S. 43-47, 137-151.

[6] Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner, in: F. Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Gorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 6, S. 12.

[7] Vgl. Verf.: Thomas Mann und Richard Wagner, in: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 326-347.

ners; Thomas Mann nennt ihn schlicht „meinen Meister und nordischen Gott" (GW X, 839). Der junge Thomas Mann unterscheidet sich von seinen mit Wagner aufgewachsenen Generationsgenossen vor allem darin, daß er die Musik als ästhetische Herausforderung der epischen Konventionen des europäischen Romans begriff. Hier letztlich gründet sein lebenslanger Ehrgeiz, „gute Partituren" (GW XII, 319) zu schreiben, Wagnersche Partituren, versteht sich. Und hier gründet der Versuch, den Roman, der im Naturalismus in eine Sackgasse geraten war, durch Wagner im Medium des Symbolismus gleichsam zu erlösen. *Buddenbrooks* stellt das glänzendste Beispiel dieses Epochenprojekts dar.

Es ist gut symbolistische Praxis, die Musik als Geheimsprache zu behandeln. Auch Thomas Mann bediente sich ihrer als eines Zeichensystems, in das er das permanent unter Druck stehende, erotische Begehren, das sich nur verschlüsselt und maskiert manifestieren durfte, transponieren konnte. Darüber hinaus ist die Rede von der Musik aber auch – von *Buddenbrooks* bis *Doktor Faustus* – die Geheimsprache, in der er sich mit seinen Lesern über die verborgenen Sehnsüchte und Gefährdungen der Epoche verständigen konnte. Wenn bei Thomas Mann von Musik gehandelt wird, steht somit höchst Persönliches und eminent Öffentliches auf dem Spiel. Die Musik ist der *master code* seines Schreibens.

Ein Schriftsteller, der sich so eklatant von Wagner herschreibt und sich zu ihm als seinem Meister bekennt, wird sich nicht nur als Schüler, sondern auch als Erbe empfinden. Während Thomas Mann aber seine Schülerschaft offen einbekannte, jedenfalls anfänglich, ist seine Erbfolgeschaft nur indirekt zu erschließen. Sie profilierte sich erst in der Auseinandersetzung mit anderen Erben und Erbprätendenten, als deren fatalster sich Adolf Hitler herausstellen sollte. Von einer solchen epochalen Erbstreitigkeit soll im folgenden die Rede sein. Sie hat München zum Schauplatz, die Stadt, die sich mit recht zweifelhafter Berechtigung als „Richard-Wagner-Stadt" empfand[8], die aber auch die Hauptstadt der nationalsozialistischen Bewegung war.

***

Es besteht Grund genug, sich über das Verhältnis von Anlaß und Wirkung dieses denkwürdigen, von Musikologen wie Germanisten aber weitgehend vernachlässigten Kapitels deutscher Geschichte zu wundern. Schon Thomas Mann tat es, als er seinen Denunzianten zu bedenken gab, ob denn seine un-

[8] Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: „Barrikadenmann und Zukunftsmusikus". Richard Wagner erobert das königliche Hof- und Nationaltheater, in: Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper, hrsg. von Hans Zehetmair und Jürgen Schläder, München 1992, S. 48-72: „Wagner scheint Aufführungen seiner Werke in München fast häufiger mißbilligt als befürwortet zu haben [...]" (48).

willkommene Wagner-Rede mit dem „Verlust von Heim und Vaterland angemessen bestraft" (GW XIII, 92) sei. Auch wir haben uns heute noch zu wundern. Was ist das für ein Land, in dem eine mißliebige Rede über Wagner die Ausstoßung zur Folge hat? In dem ein zum Repräsentanten Prädestinierter scheinbar über Nacht zum Märtyrer gemacht wird? Thomas Mann drückt sich vorsichtig und untertreibend aus, wenn er dazu bemerkt, „daß mit einer deutschen Revolution, die einen Menschen wie mich aus dem Lande stößt, nicht alles ganz in Ordnung sein kann"[9]. Es ist ein Land, in dem, wie Carl von Ossietzky treffend feststellte, ein Musiker Geschichte gemacht hat – verhängnisvolle Geschichte. Wenige Tage nach der Münchner Rede Thomas Manns schrieb Ossietzky in der *Weltbühne:* „Richard Wagner wirkt fort, ein tönendes Gespenst, zu Zwecken beschworen, die mit Kunst nichts mehr zu tun haben, ein Opiat zur Vernebelung der Geister. Zum zweiten Mal [nach 1914] soll aus Deutschland eine Wagner-Oper werden. Siegmund und Sieglinde, Wotan, Hunding, Alberich und der ganze Walkürenchor und die Rheintöchter dazu sind – Heiajaheia! Wallalaleia, heiajahei! über Nacht hereingebrochen mit der Forderung, über Leiber und Seelen zu herrschen."[10] Der Wagner-Artikel Ossietzkys erschien am 21. Februar 1933; am 28. Februar wurde er verhaftet und in ein Konzentrationslager gebracht. Fünf Jahre später starb der inzwischen mit dem Friedensnobelpreis Ausgezeichnete an den Folgen der erlittenen Mißhandlung. Im übrigen war Ossietzkys *Neue Weltbühne* die einzige gewichtige Stimme in Deutschland, die den „Protest" der Münchner Wagnerianer anprangerte und offen die Partei Thomas Manns ergriff[11].

Die Wagner-Oper, in die Deutschland 1933 sich nach Auffassung Ossietzkys zu verwandeln anschickte, gibt es nicht. Dem Historiker stellt sich die Verflechtung von Wagnerismus und deutscher Geschichte heute weniger plakativ dar. Nicht eine bestimmte Oper, sondern ein charakteristisch Wagnersches Motiv hat der deutschen Geschichte seinen Stempel aufge-

[9] Brief an Max Mohr, 21.4.1933, in: Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. I: 1889-1933, bearbeitet und hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Frankfurt 1976, S. 696 (33/71).

[10] Richard Wagner, in: Die Weltbühne, 21. Februar 1933, S. 282-286; Carl von Ossietzky: Rechenschaft. Publizistik aus den Jahren 1913-1933, hrsg. von Bruno Frei, Berlin und Weimar 1970, S. 356.

[11] Siehe Konrad Pfeiffer: Kantate von undeutscher Seele, in: Neue Weltbühne, Juli 1933, Nr. 28, S. 872-875. Dort heißt es u.a.: „Der Geist der Stammtischbrüderschaft, der jetzt in Deutschland alles überwältigt und die ganze Welt überwältigen möchte, hat wohl in keiner seiner Kundgebungen so deutlich stammtischbrüderliche Ausdünstungen gehabt wie in jenem Münchner Protest gegen Thomas Manns Rede über Richard Wagner." Der Titel des Artikels spielt auf Hans Pfitzners Kantate *Von deutscher Seele* (1921) an und ist insofern bemerkenswert, als damit die vermutlich führende Rolle Pfitzners bei der Protest-Aktion signalisiert wird.

drückt: das Motiv des Erbes. Es ist das alles beherrschende Motiv des reifen Wagner und durchzieht vom *Rheingold* über die anderen Teile des *Ring*-Zyklus bis zum *Parsifal* das gesamte Werk und stellt darüber hinaus die zentrale Obsession des Bayreuther Reform- und Propaganda-Unternehmens dar. Letztlich geht es bei Wagner, der selbst von der Überzeugung, ein Erbe zu sein, durchdrungen war – der Erbe Beethovens –, immer um die Frage: Was ist das Erbe? Wer ist der rechtmäßige Erbe? Wer darf es zu eigen nehmen?

Um dieses Erbe haben sich, beginnend schon zu Wagners Lebzeiten, im wesentlichen drei Lager gestritten: das nationalistisch-völkische, das in Bayreuth sein Hauptquartier hatte und als dessen Führer sich schließlich Adolf Hitler, mit dem Segen des Hauses Wahnfried, erfolgreich aufspielen durfte[12]; ein revolutionär-utopisches Lager, das in George Bernard Shaw, Anatoli Lunatscharski und Ernst Bloch seine profiliertesten Exponenten hatte[13], sowie ein kosmopolitisches und modernistisches, das sich von Baudelaire und Nietzsche herschreibt und als dessen Statthalter in Deutschland sich Thomas Mann empfand[14]. Sein großer Essay von 1933, *Leiden und Größe Richard Wagners,* war der Versuch, das Erbe Wagners im Sinne Nietzsches gegen die gänzliche Vereinnahmung und Verfälschung durch das völkische Lager zu retten. Es war ein ungleicher, zum Scheitern verurteilter Kampf – ein Florettfechter gegen eine Phalanx von Füsilieren. Das 1933 mit Gewalt monopolisierte Erbe blieb 12 Jahre in völkischer Hand. Nach dem schließlich auch von Hitler gewollten Ende des Dritten Reiches kehrten die 1933 in Acht und Bann getanen Erben zurück, um es aufs neue zu reklamieren; sie taten es äußerst vorsichtig und zögerlich und gleichsam mit zugehaltener Nase ob des Leichengeruchs, der seither auch am Erbe Wagners haftet.

***

[12] Vgl. dazu besonders Winfried Schüler: Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der wilhelminischen Ära, Münster 1971; Michael Karbaum: Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele, 1876-1976, Regensburg 1976; Hartmut Zelinsky: Richard Wagner und die Folgen, in: Hartmut Zelinsky: Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976, Frankfurt 1976, S. 6-22, 278-284; David C. Large: Wagner's Bayreuth Disciples, in: Wagnerism in European Culture and Politics, ed. by David C. Large and William Weber, Ithaca and London 1984, S. 72-133.

[13] Eine umfassende Darstellung der linken beziehungsweise marxistischen Wagner-Rezeption fehlt bisher. Vgl. Ernst Hamisch: Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung" Wagners, in: Richard-Wagner-Handbuch, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 636 ff.

[14] Vgl. dazu Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin und New York 1973, S. 82-89; Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung, Stuttgart 1982, S. 316-334.

Die Forschung zu der notorischen Münchner Femeaktion[15] hat sich in der Hauptsache auf die Suche nach dem Initiator konzentriert. Auf die Frage: wer war's? sind unterschiedliche Antworten gegeben worden, ohne daß bisher der Schwarze Peter mit Sicherheit dem einen oder anderen Kandidaten zugeschoben werden konnte. Am häufigsten genannt wurden Hans Knappertsbusch, der Direktor der Bayerischen Staatsoper, Siegmund von Hausegger, Präsident der Akademie der Tonkunst, sowie Hans Pfitzner, ein streitsüchtiger Nazisympathisant der ersten Stunde, der zudem die Protest-Aktion am heftigsten verteidigte[16]. Da sich unter den Unterzeichneten auch einige prominente Nazis befanden – Max Amann, zum Beispiel, der Verleger des *Völkischen Beobachters,* oder Hans Schemm und Adolf Wagner, beides Staatsminister des neuen Regimes in Bayern – und da zudem im *Völkischen Beobachter* schon kurz nach seiner Wagner-Rede Hetzartikel gegen den „Halbbolschewiken" Thomas Mann erschienen, regte sich der naheliegende Verdacht, daß die ganze Aktion von den neuen Machthabern in München und Berlin gesteuert worden war. Von dieser bequemen Legende ist nun endgültig Abschied zu nehmen.

Jürgen Kolbe, in seinem bekannten Buch über Thomas Mann in München, behauptet, daß in München „mit Fleiß verschwiegen" werde, wer denn den „Protest" eigentlich „angezettelt"[17] habe. Die Sache ist so geheimnisvoll nicht: Es war Hans Knappertsbusch. Ein Dokument im Bayrischen Hauptstaatsarchiv, dessen Existenz schon 1974 von Paul Egon Hübinger in einer Fußnote bekannt gemacht[18], aber von der Forschung bisher nicht weiter verfolgt wurde, beseitigt alle Zweifel. Es handelt sich dabei um einen Brief des Münchner Operndirektors vom 3. April 1933, in dem er 41 Persönlichkeiten des Münchner Kulturlebens auffordert, den beiliegenden Protest zu unterzeichnen. Alle kamen der Aufforderung nach; die Liste ist identisch mit der am 16./17. April in den *Münchner Neuesten Nachrichten* veröffentlichten. Einige Tage später folgte im selben Blatt eine Notiz, die sich auf ein weiteres Schreiben des

[15] Siehe Wesley V. Blomster: Thomas Mann and the Munich Manifesto, in: German Life and Letters 22, 1969, S. 134-146; Paul Egon Hübinger: Thomas Mann, die Universität Bonn und die Zeitgeschichte, München/Wien 1974, S. 123-135 [Künftig: Hübinger]; Hartmut Zelinsky: Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976, Frankfurt 1976, S. 195-206, 279 [Künftig: Zelinsky]; Dieter Borchmeyer: Thomas Mann und der „Protest der Richard-Wagner-Stadt München" im Jahre 1933, in: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper, München 1983, S. 51-103; Jürgen Kolbe: Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933, Berlin 1987, S. 408-419 [Künftig: Kolbe].

[16] Hans Pfitzner: Zur Kundgebung gegen die Wagner-Rede Thomas Manns, in: Frankfurter Zeitung, 2. Juli 1933; jetzt in: H. Pfitzner: Sämtliche Schriften, Bd. IV, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987, S. 308-311.

[17] Kolbe, S. 403.

[18] Hübinger, S. 129. Siehe jetzt auch Hiltrud Häntzschel: Die Rache der Wagnerianer, in: Süddeutsche Zeitung, 17./18. April 1993.

Operndirektors beruft. Darin schließen sich drei weitere Namen dem Protest an sowie das „gesamte Solopersonal der Bayrischen Staatsoper", die durch einen „bedauerlichen Irrtum" auf der ersten „Protest-Liste gegen Thomas Mann" ausgelassen worden waren[19]. Wer sonst als Knappertsbusch hätte so summarisch über das gesamte Solopersonal der Staatsoper verfügen können? Dem „Protest" wurde die erhoffte Publizität zuteil: er wurde gleichzeitig in der offiziösen *Bayerischen Staatszeitung* abgedruckt und über den Rundfunk verbreitet, wodurch er zudem den Anstrich des Offiziellen und Amtlichen erhielt.

Der bisher nur partiell bekannte Brief Knappertsbuschs hat folgenden Wortlaut:

> Euer Hochwohlgeboren!
> Herr Thomas Mann hat das Wagner-Jahr dazu benützt, um in einem zu Amsterdam gehaltenen Vortrag ein deutsches Genie, den größten Musikdramatiker aller Zeiten, zu verunglimpfen.
>
> Wie jeder produktive und reproduktive Musiker bin ich zwar an mitunter sehr seltsame Kunsturteile gewöhnt und darin geübt, sie zu ignorieren. Hier scheint mir aber Stillschweigen nicht am Platze zu sein.
>
> Bayern und München sind stolz auf den positiven Teil ihrer Beziehungen zu Richard Wagner, den sie König Ludwig II. verdanken. Was geschehen kann, um die negativen Seiten dieser Beziehungen auszugleichen, wird von der Münchner Wagner-Pflege, die zu betreuen derzeit ich die große Ehre habe, mit heißem Bemühen seit Jahr und Tag getan. Wer es deshalb wagt, den Mann, der deutsche Geistesmacht wie ganz wenige der Welt dargetan hat, öffentlich zu verkleinern, soll seine blauen, hier weiß-blauen Wunder erleben!
>
> Ich habe zunächst einem kleineren Kreise von Gleichgesinnten, den Herren Professor Dr. Hans Pfitzner, Verlagsdirektor Wilhelm Leupold und Chefredakteur Adolf Schiedt von der Münchener Zeitung, Generalintendant Frhr. Clemens von Franckenstein und Staatstheaterdirektor Dr. Arthur Bauckner, die Veröffentlichung des anliegenden Protestes vorgeschlagen und volle Zustimmung gefunden. Um der Kundgebung eine breite Basis zu geben, möchte ich mich nunmehr beehren, auch Euer Hochwohlgeboren anheimzustellen, Ihre Unterschrift unter den Protest zu setzen.
>
> Ich sehe Ihrer sehr geschätzten möglichst umgehenden Antwort entgegen und bitte um Zusendung des beiliegenden Protestes.
>
> Mit dem Ausdruck ausgezeichneter Hochschätzung
> sehr ergeben
>
> Bayrischer Staatsoperndirektor[20]

[19] Abgedruckt bei Zelinsky, S. 195.
[20] Bayrisches Hauptstaatsarchiv, Staatstheater 2014.

Kein Zweifel, mit diesem Schreiben ist die sprichwörtliche „smoking gun" gefunden. Der Brief bestätigt, was Thomas Mann schon im Juli 1933 vermutete[21], daß nämlich Knappertsbusch der Anstifter war. Besonders bemerkenswert an dem Brief ist die Erwähnung von Thomas Manns Vortrag in Amsterdam. Dort hatte er den Münchner Wagner-Vortrag am 13. Februar wiederholt; weitere Wiederholungen folgten in Brüssel und Paris. Es fällt nun auf, daß weder in dem Schreiben Knappertsbuschs noch in dem Text des „Protests" auf Thomas Manns Münchner Vortrag direkt Bezug genommen wird; es steht zu vermuten, daß keiner der Protest-Unterzeichner dem Vortrag beigewohnt hatte. Auch eine klare, unmißverständliche Bezugnahme auf den integralen Text des Wagner-Essays (GW IX, 363-426), der gerade in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht worden war, liegt nicht vor. Schon hier wird deutlich, daß die pauschale Anprangerung bestimmter, nur sehr ungenau wiedergegebener Meinungen Thomas Manns in Sachen Wagner lediglich ein Vorwand war, unter dem man mit der höchst anstößigen Gesamterscheinung Thomas Mann abzurechnen entschlossen war.

Jeder Liebhaber von Detektivromanen weiß jedoch, daß selbst eine „smoking gun" kein absolut sicheres Indiz darstellt. Andere Täter können sehr wohl die Hand im Spiel gehabt haben; was interessiert, sind die Motive und die Vorgeschichte, zumal nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, welchen zwingenden Grund der populäre Dirigent gehabt haben konnte, zu einer Aktion gegen den angesehensten Schriftsteller Münchens und Deutschlands aufzurufen. Es fällt auf, daß in dem Rundbrief Knappertsbuschs von einem „kleineren Kreis von Gleichgesinnten" die Rede ist und daß unter diesen Pfitzner an erster Stelle genannt wird. Zwar schreibt Knappertsbusch, daß der Vorschlag zu einer „Kundgebung" gegen Thomas Mann von ihm stamme, aber gleichzeitig geht aus dem Brief hervor, daß er die Zustimmung der Gleichgesinnten suchte; ohne sie hätte er wohl kaum eine so heikle Sache auf die eigene Kappe genommen.

Auch andere Anzeichen sprechen dafür, daß Pfitzner der spiritus rector jenes kleinen Kreises von Verschworenen war. Das gewichtigste Indiz liefert ein Brief vom 11. April 1934, also ein Jahr nach der Veröffentlichung des „Protests". Pfitzner gibt darin an, daß er den Ton des Manifests „bedeutend abgemildert" habe. Ursprünglich sollte der Text mit der Frage enden: „Wer ist Richard Wagner und wer ist Thomas Mann?" Knappertsbusch habe die Frage mit einem Vergleich des Chimborasso mit dem Münchner Nockerberg beant-

[21] *Antwort an Hans Pfitzner,* GW XIII, 83; vgl. dazu auch Olaf Gulbransson. Sein Leben erzählt von Dagny Gulbransson-Björnson, Tübingen 1967, S. 197: „Der Urheber des Briefes, der nicht genannt werden durfte, war der Dirigent Hans Knappertsbusch [...]."

worten wollen, doch habe er, Pfitzner, diesen Schlußpassus als unpassend verworfen. Offenbar hatte also Pfitzner ein Mitspracherecht, und Knappertsbusch akzeptierte ihn als Partner. Pikanterweise ist nun dieser Brief Pfitzners an seinen Biographen Walter Abendroth gerichtet, noch dazu mit dem ausdrücklichen Hinweis: „Vielleicht ist es Ihnen für später einmal erwünscht, diesen Brief aus der Tasche ziehen zu können."[22] Ein Jahr nach der Protest-Affäre war es Pfitzner daran gelegen, zu Knappertsbusch eine Distanz herzustellen. Während Pfitzner im März 1932 dem Dirigenten überschwenglich für die Aufführung eines Jugendwerks dankt und man sich zum gemütlichen Kegelschieben verabredet, vibriert ein Brief vom 16. Mai 1934 förmlich vor Erbitterung über die Absetzung vom Spielplan von Pfitzners früher Oper *Die Rose vom Liebesgarten* durch Knappertsbusch[23]. Offenbar sollte nun die Kumpanei bei der Aktion gegen Thomas Mann für die Nachwelt ein wenig frisiert werden: Knappertsbusch als der übermütige Polemiker, dem die ganze Sache eine Gaudi war, er selbst hingegen als der besonnene Streiter für die Sache Wagners. Unabhängig von der Intention des Schreibers jedoch belegt dieser Brief gerade die von seinen Apologeten abgeleugnete Mitverantwortung Pfitzners[24] bei der Planung und Abfassung des „Protests". Es muß deshalb als einigermaßen skandalös bezeichnet werden, daß dieser den Komponisten belastende Brief in der kürzlich erschienenen, weit über 1000seitigen Briefedition von Bernhard Adamy[25] nicht zu finden ist – ein leider bezeichnendes Beispiel für die in der Pfitzner-Literatur verbreitete Tendenz, den Schöpfer des *Palestrina* politisch zu entlasten[26].

Nun, da Knappertsbusch und Pfitzner als die Hauptverantwortlichen für

[22] Fragmentarischer Abdruck bei Bernhard Adamy: Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk, Tutzing 1980, S. 254 [Künftig: Adamy].

[23] Hans Pfitzner, Briefe, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1991, S. 621, 659 f. Zu Pfitzner und Knappertsbusch vgl. besonders Gabriele Busch-Salmen und Günther Weiß: Hans Pfitzner. Münchner Dokumente / Bilder und Bildnisse, Regensburg 1990 [Künftig: Hans Pfitzner. Münchner Dokumente].

[24] Siehe Adamy, S. 251-266; Johann Peter Vogel: Thomas Mann und Hans Pfitzner. Handelnde Anverwandlung und leidendes Beharren, in: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, 1990, NF Heft 51, S. 3-18.

[25] Hans Pfitzner, Briefe, 2 Bde.: Text und Kommentar, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1991; auch in: Hans Pfitzner. Münchner Dokumente, ist die Protest-Affäre von 1933 ausgeklammert.

[26] Vgl. dazu neben der schon genannten großen Monographie von Bernhard Adamy von 1980 die Kontroverse zwischen Adamy und Klaus-K. Hübler in der Zeitschrift für Musikpädagogik von 1978 (Heft 5 und 6) und 1980 (Heft 10) sowie das „Nachwort des Herausgebers" in: Hans Pfitzner: Sämtliche Schriften, Bd. IV, hrsg. von B. Adamy, Tutzing 1987, S. 701-752. Siehe auch die erste englischsprachige Monographie von John Williamson: The Music of Hans Pfitzner, Oxford 1992, der sich jedoch bei der politischen Entlastung Pfitzners weit vorsichtiger und zurückhaltender verhält als Adamy.

die Aktion gegen Thomas Mann als erwiesen gelten dürfen, stellen sich sogleich neue Fragen: Was hat die beiden zu dem Protest bestimmt? Waren künstlerische oder politische Gründe ausschlaggebend? Wie konnte es zu dieser öffentlichen Denunziation Thomas Manns kommen, mit dem doch beide zeitweilig ein mehr oder weniger freundschaftliches Verhältnis hatten? Pfitzner verdankte Thomas Mann die geistig hochstehendste Würdigung, die seine Oper *Palestrina* je erfahren hat, und Knappertsbusch war praktisch Thomas Manns Nachbar; beide gehörten sie demselben Rotary Club an. Und was mochte Knappertsbusch dazu veranlassen, mit den Nazis gemeinsame Sache zu machen, die ihn kaum drei Jahre später aus seinem Amt entfernen sollten?

Die einschlägige Forschung neigt zu einer im wesentlichen politischen Sicht dieser Fragen. Hübinger deutet die Vorgänge um den Wagner-Protest als einen aus dem Hintergrund gesteuerten Versuch, eine „publizistische Kulisse" zu schaffen, die dem behördlichen Vorgehen gegen Thomas Mann den Schein der Berechtigung geben sollte[27]. Den Initiatoren wird somit politischer Opportunismus unterstellt, sei es auch Naivität oder Kalkül. Auch Jürgen Kolbe postuliert eine politische Motivierung: Hier sei „bewußt" die Austreibung eines politischen Gegners betrieben worden[28]. Für Kolbe und Hübinger ist es schlechterdings unvorstellbar, daß die Protestaktion in einem ernsthaften Sinne etwas mit Wagner zu tun haben könnte. Die Wagner-Rede Thomas Manns habe lediglich als Vorwand herhalten müssen, um dem prominenten Abtrünnigen, der, wie es im „Protest" heißt, „das Unglück erlitten hat, seine früher nationale Gesinnung [...] einzubüßen", einen politischen Denkzettel zu verpassen.

Daß eine solche Motivation eine Rolle gespielt hat, ist angesichts der zitierten Formulierung nicht von der Hand zu weisen. Eine ausschließlich politische Erklärung des Wagner-Protests greift jedoch entschieden zu kurz. Gewiß stellt das Manifest keine rhetorische Glanzleistung dar; es diskreditiert sich zudem selbst durch peinliche Mißverständnisse und grobe Entstellungen. Gleichwohl lohnt es sich, den Text beim Wort zu nehmen. Es zeigt sich dann sehr schnell, daß wir es, trotz der propagandistischen Wirkungsabsicht, mit einem relativ komplexen Gebilde zu tun haben, einem Geflecht aus unterschiedlichen Diskursen Wagner betreffend. Im einzelnen richten sich die Vorwürfe gegen drei Aspekte des Mannschen Wagner-Bildes. 1. Thomas Mann habe das Werk Wagners als eine Fundgrube für die Freudsche Psychoanalyse behandelt; 2. Er habe es als einen mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebenen Dilettantismus hingestellt; und schließlich habe er die Weltgerechtigkeit und Moder-

[27] Hübinger, S. 135.
[28] Kolbe, S. 403.

nität dieses Werkes auf Kosten seiner Deutschheit überbewertet. Thomas Manns „ästhetisierender Snobismus" summiere sich zu einer Verunglimpfung „unseres großen deutschen Musikgenies", die die Unterzeichneten nicht gewillt seien, sich gefallen zu lassen[29]. Unverkennbar stammen die Argumente der Münchner Wagnerianer aus dem Arsenal des völkischen Wagner-Kults, der seinerseits 1933 auf eine lange, bewegte Vorgeschichte zurückblicken konnte.

Zumindest zwei prominente Protestanten, die Komponisten Pfitzner und Hausegger, lassen in ihren Verteidigungsschriften keinen Zweifel daran, daß es ihnen um die Sache, die Sache Wagners, gegangen war[30]. Und in der Tat, sobald wir den Blick über den Kontext von 1933 hinaus auf die Situation der Musik in München in den Jahren davor richten, enthüllt der Wagner-Protest seine eigentümliche Logik. Es zeigt sich dann, daß die Aktion von 1933 einerseits eine längere, spezifisch münchnerische Vorgeschichte hat und andererseits als eine Schlüsselszene zu werten ist in dem größeren nationalen Geschichtsdrama mit dem Titel: Der Kampf um das Erbe Wagners.

***

Wenden wir uns nun vom Tiefpunkt der nationalen Exkommunikation zu dem unbestrittenen Höhepunkt der Geltung Thomas Manns im Münchner Musikleben. Am 12. Juni 1917 kam im Prinz-Regenten-Theater, in dem sich dazu das gesamte „musikalische Deutschland" eingefunden hatte[31], Pfitzners „Musikalische Legende" *Palestrina* zur Uraufführung. Unter der Leitung von Bruno Walter und mit Karl Erb in der Titelrolle erzielte Pfitzners dritte Oper einen großen, umjubelten Erfolg. In der über 300jährigen Münchner Operngeschichte, bemerkte ein Rezensent, markiere Pfitzners *Palestrina* zweifellos einen künstlerischen Höhepunkt und einen „Ehrentag", wie man ihn seit Wagners Triumph mit den *Meistersingern* nicht mehr erlebt habe[32]. Es hatte durchaus seine guten Gründe, daß Pfitzner die *Palestrina*-Premiere Bruno Walter anvertraute. Walter, der den Komponisten seit 1899 persönlich kannte, hatte Pfitzners erste Oper, *Der arme Heinrich,* in Berlin aufgeführt (1900) und wenige Jahre später in Wien den zunächst skeptischen Mahler von den musikalischen Qualitäten von Pfitzners zweiter Oper, *Die Rose vom Liebesgarten,* überzeugt; diese von Mahler, später von Walter dirigierte Inszenierung fand

[29] Vgl. den Text des Wagner-Protests in: Schröter, S. 199.

[30] Vgl. dazu neben dem oben genannten Artikel von Pfitzner die beiden Stellungnahmen von Siegmund von Hausegger in: Münchner Neueste Nachrichten, 6.5. und 1.6.1933; wieder abgedruckt bei Schröter, S. 200-205.

[31] Karl Frieß: Palestrina, in: Neue Zeitschrift für Musik 82, 21.6.1917, S. 206-207.

[32] Ebd., S. 207.

die volle Zustimmung des sonst schwer zufriedenzustellenden Komponisten. Bruno Walter durfte also schon damals als der bedeutendste musikalische Förderer Pfitzners gelten. Er hielt dem Schöpfer des *Palestrina* auch später die Treue; ihr freundschaftliches Verhältnis überdauerte selbst das Dritte Reich beinahe unbeschädigt.

Thomas Mann war von Bruno Walter in die Partitur des *Palestrina* eingeführt worden. Er besuchte alle Aufführungen des Werkes in jenem Sommer und schrieb eine glänzende Würdigung, die noch im selben Jahr in der *Neuen Rundschau* erschien und schließlich in die *Betrachtungen eines Unpolitischen* aufgenommen wurde. Es ist sehr wohl erschütternd, wie Willi Schuh schon 1933 bemerkte[33], und durchaus einer Erklärung bedürftig, daß der so glänzend Geehrte 15 Jahre später der Hetze gegen den einstigen Propheten seines Werkes die Hand leihen konnte.

Hier ist vorab festzustellen, daß das schöne, meist verklärte Einvernehmen zwischen Pfitzner, Bruno Walter und Thomas Mann bei Gelegenheit des *Palestrina* leicht über die unter der Oberfläche schwelenden Spannungen hinwegtäuscht. Wer Thomas Manns Äußerungen über Wagner vor dem Krieg kennt, wird es als verwunderlich empfinden, daß er sich nun für eine rückwärtsblickende, an *Die Meistersinger* und *Parsifal* anknüpfende Kunst einsetzt. An dieser Unstimmigkeit ändert auch die wiederholt beteuerte Sympathie für die „metaphysische Stimmung" von Kreuz, Tod und Gruft in Pfitzners Werk nichts[34]. Hatte er nicht erst 1911, als sein Verhältnis zu Wagner in eine Krise geraten war, von seinem „Meister und nordischen Gott" als einem nicht länger verbindlichen Paradigma Abschied genommen? Damals, als er den *Tod in Venedig* schrieb, sollte das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts ein ganz und gar unwagnerisches Gepräge haben und eine „neue Klassizität" (GW X, 841) einläuten[35]. All dies wird nun angesichts der „Musikalischen Legende" Pfitzners einfach verdrängt. Das bestätigt die Vermutung, daß die Allianz mit Pfitzner weniger ästhetische als weltanschauliche Gründe hatte; sie wäre ohne die Kriegssituation und Thomas Manns glühende Parteinahme für die deutsche Sache schwer denkbar. Pfitzner hatte für ihn offensichtlich Belegfunktion. Was *Palestrina* belegte, war nicht weniger als die Einzigartigkeit der deutschen Kultur, zu deren Verteidigung der Krieg nach Thomas Manns Überzeugung

[33] Willi Schuh: Thomas Mann, Richard Wagner und die Münchner Gralshüter, in: Neue Zürcher Zeitung, 21.4.1933; wieder abgedruckt bei Zelinsky, S. 196-197 und Borchmeyer, S. 74-76; vgl. auch S. 96.

[34] Brief an Bruno Walter, 24.6.1917, in: Thomas Mann: Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1961, S. 137.

[35] Vgl. Verf.: Thomas Mann und die Neuklassik, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 17, 1973, S. 432-454.

geführt wurde. Mit Pfitzner konnte er einen lebenden Vertreter der deutschen Musikkultur vorweisen. Angesichts dieser strategischen Bedürfnisse durfte die Wagner-Skepsis der Vorkriegszeit übertönt und *Palestrina* guten Gewissens bewundert, ja geliebt werden.

Pfitzners Werk erschien ihm nun gerade darin exemplarisch, daß es demonstrativ traditionsgebunden sowie selbstbewußt national und dazu von Wagnerscher Kunstfrömmigkeit erfüllt war. In dieser Beleuchtung konnte der Schöpfer des *Palestrina* als der neue, legitime Erbe Wagners ausgewiesen werden. Ihm wird nun von Thomas Mann die Führungsrolle in der deutschen Musik zugeschrieben, die Richard Strauss, der bis zum Krieg als der „König" der Wagnerianer galt[36], mit dem populären *Rosenkavalier* verspielt hatte[37]. Pfitzner durfte nun seit dem *Palestrina* als der neue König der Wagnerianer von Thomas Manns Gnaden gelten. Alfred Einstein urteilte genau so, nur mit anderen Worten: „so selbständig das neue Werk Pfitzner als musikalischen, als melodischen und harmonischen Erfinder zeigen mag, es ist im Kerne Wagnerischer als irgend ein anderes Werk der ganzen Wagner-Nachfolge, ja sein *Neues* besteht gerade in der Kühnheit, mit der es Wagnerischer zu sein wagt als Wagner selbst"[38]. Daß Thomas Mann die Situation richtig eingeschätzt hatte, bestätigte wenige Jahre später Paul Bekker in seiner Bestandesaufnahme zur Situation der deutschen Musik nach dem Krieg. Bekker konstatierte einen „Aufstieg" Pfitzners „als Künstler", während Strauss im Krieg einen Abstieg seiner Geltung erlitten habe[39]. Bekkers geneigte Diagnose ist um so bemerkenswerter, als er wenige Jahre davor von Pfitzner aufs rüdeste angegriffen worden war[40].

Während das Verhältnis zu Pfitzner schon bald nach dem Krieg erkaltete und schließlich zerbrach, währte die Freundschaft mit Bruno Walter bis zum Ende. Thomas Mann bezeichnete ihn als seinen Lieblingsdirigenten und widmete ihm im Laufe der Jahre nicht weniger als fünf Huldigungsartikel; darüber hinaus wurde er mit dem bei Thomas Mann sehr seltenen „Du" ausgezeichnet. Bevor Thomas Mann 1943 Theodor W. Adorno kennenlernte, war der Mahler-Schüler sein bedeutendster musikalischer Führer. Bruno Walter wurde 1912 als Nachfolger Felix Mottls, eines großen Wagner-Dirigenten, nach München berufen, wobei die Auflösung seines Kapellmeistervertrags an der Wiener Hof-

[36] *Geist und Kunst,* Nr. 24, in: Paul Scherrer und Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern und München 1967, S. 123-233, hier S. 166.

[37] Vgl. dazu Verf.: Thomas Mann und Richard Strauss. Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit, in: Thomas Mann Jahrbuch 3, 1990, S. 50-85, bes. S. 62 f.

[38] Alfred Einstein: Hans Pfitzner, in: A. Einstein: Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker, Zürich/Stuttgart 1957, S. 121-124, hier S. 121.

[39] Paul Bekker: Zeitwende, in: Die Musik 15, 1. Oktober 1922, S. 1-10, hier S. 7.

[40] Siehe Hans Pfitzner: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, München 1920; auch in: H. Pfitzner: Gesammelte Schriften, Bd. 2, Augsburg 1926.

oper sich unerwartet schwierig gestaltete[41]. Man war am Hof in Wien zunächst nicht willens, den vielversprechenden jungen Künstler, den Gustav Mahler zu seinem Nachfolger im Amt des Hofoperndirektors empfohlen hatte, ziehen zu lassen. Die Einwilligung erfolgte erst aufgrund einer geheimen Absprache, derzufolge Walter nach Ablauf von sechs Jahren nach Wien zurückkehren sollte – eine Option, die jedoch 1919, nach dem Ende des Habsburger Reiches, hinfällig geworden war.

München bot dem aufstrebenden und ehrgeizigen Dirigenten eine einzigartige Chance: es hatte drei Opernbühnen und blickte auf eine ruhmreiche Operntradition zurück. Hier, wo Mozart und Wagner ihre Operträume verwirklicht sahen, hoffte er, als alleinverantwortlicher Generalmusikdirektor, seine Vorstellungen von einer lebendigen, volksnahen Opernkultur in die Tat umsetzen zu können. Der Wille, die sich ihm bietende Chance in München wahrzunehmen, war so stark, daß er ein hochdotiertes Angebot der New Yorker Philharmoniker, die Nachfolge Mahlers auch dort anzutreten, ausschlug. Und so ging der Sechsunddreißigjährige, wie er in seiner Autobiographie gestand, mit einer geradezu Napoleonischen Berauschtheit an seine Münchner Aufgabe heran, entschlossen, die Stadt musikalisch zu erobern[42].

Es kam jedoch anders. Bruno Walter war in den zehn Jahren (1913-1923), in denen er die Münchner Oper leitete, ein umstrittener Mann. Der Streit entzündete sich weniger an seiner Eigenart als Musiker – oder doch nur vorgeblich – denn an seiner Herkunft und seinem musikalischen Stammbaum. Er galt weithin als ein Zögling Mahlers, dessen *Lied von der Erde* er am 20. November 1911 in München uraufgeführt hatte. Und manchen erschien er aufgrund seiner jüdischen Abstammung als ungeeignet, die Münchner Wagner-Tradition fortzusetzen und die Nachfolge Mottls anzutreten. Offenbar dachte man über diesen heiklen Punkt am Hof, der Walter berufen hatte, anders als unter den Münchner Kritikern, den Anwälten des überwiegend bürgerlichen Publikums.

Die Anfeindungen des neuen Generalmusikdirektors ließen denn auch nicht lange auf sich warten. In einem Brief vom September 1916 konstatierte er eine „maßlose Agitation gegen mich, die von der hierin völlig einigen [Münchner] Presse betrieben" wird und die ihn schon damals mit dem Gedanken spielen ließ, München in Richtung Boston zu verlassen[43]. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich zwischen der Kritik und dem neuen Mann an der Spitze des Münchner

[41] Die folgenden Ausführungen stützen sich weitgehend auf die Personalakte Bruno Walter im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München; Archivsignatur: Staatstheater 11375.

[42] Vgl. Bruno Walter: Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken, Frankfurt a.M. 1960, S. 118.

[43] Brief an Ossip Gabrilowitsch, 30.9.1916, in: Bruno Walter: Briefe, 1894-1962, hrsg. von Lotte Walter Lindt, Frankfurt am Main 1969, S. 162.

Musiklebens bereits ein Graben aufgetan. Genau betrachtet begannen die Angriffe auf Bruno Walter schon in den ersten Monaten seiner Amtszeit. Im Mai 1913 war es eine der ersten repräsentativen Aufgaben des neuen Operndirektors, ein Wagner-Denkmal einzuweihen. In den Augen der überwiegend antisemitisch gesinnten Münchner Musikkritiker konkretisierte sich in diesem Einweihungsakt die ganze Anomalie der neuen Situation: die Pflege der Münchner Wagner-Tradition in den Händen eines Juden! Während der Festspiele dieses Sommers setzte sodann die Kritik an dem Wagner-Dirigenten Walter mit ganzer Tücke ein. Der Musikkritiker der tonangebenden *Münchner Neuesten Nachrichten,* Geheimrat Dr. Alexander Dillmann (1878-1951), bescheinigte dem neuen Operndirektor, daß ihm „beim Ring die eigentliche Tradition im guten Sinne und deshalb auch die stilistische Sicherheit fehlen". Er schwanke zwischen den beiden „Extremen des Überhetzens und des sentimental-süßlichen Zerdehnens". Überhaupt neige Walter „etwas zu stark zum Detaillieren", wodurch ihm, „zumal in den Wagner-Opern, etwas von dem, was man ‚großen Zug' nennt", verlorengehe. Auswärtige Festspielbesucher müßten einen „seltsamen Begriff von der Münchner Wagner-Interpretation bekommen", so die etwas scheinheilige Argumentation Dillmanns, der zudem, nicht ohne drohenden Unterton, den Dirigenten ermahnte, er möge „solche Experimente seiner persönlichen Auffassung bei den Festspielen besser unterlassen"[44].

Der so Angegriffene wehrte sich. Er warf seinem Kritiker musikalische Unbildung vor – „Herr Dillmann ist für einen Kritiker eines ersten Blattes zu ungebildet" – und forderte von ihm, unter Androhung eines Prozesses, eine öffentliche „Revokation". Geheimrat Dillmann verweigerte die „Genugtuung", doch wurde ein peinlicher Eklat gerade noch vermieden, indem Dillmann die Versicherung abgab, daß die „Meinungsverschiedenheiten [...] auf rein sachlichen Gebieten" lägen und daß gegen Herrn Generalmusikdirektor Walter durchaus keinerlei Verstimmung bestehe. Selbstredend war damit nichts bereinigt, die Verstimmung eher noch zementiert. Die Mehrzahl der Münchner Kritiker schlug sich auf die Seite ihres prominenten Kollegen, so daß in der Tat der Eindruck entstehen konnte, daß die Münchner Kritik „völlig einig" sei in der Agitation gegen Bruno Walter. Was die Münchner Kritik fortan dem Publikum einzuhämmern versuchte, waren die bekannten völkischen Klischees über jüdische Künstler: Bruno Walter verfehle die Eigenart der großen Werke der deutschen Musik; er habe keinen Zugang zu der großen Münchner Wagner-Tradition[45]; ihm sei es allein um äußere Ef-

[44] Münchner Neueste Nachrichten, 14. August 1913 (Zeitungsausschnitt in der Akte Walter im Bayerischen Hauptstaatsarchiv).

[45] Vgl. Ludwig Thoma: Der Münchner Kritikerprozeß, in: März 11, 1917, S. 221-222.

fekte zu tun, und diese Neigung sei typisch für artfremde Interpreten deutscher Musik[46]. Es ist offensichtlich, wer so argumentiert, will den Gescholtenen aus der Stadt hinausekeln.

Da trat schließlich im Oktober 1916 ein mutiger Musikfreund auf den Plan, der Altphilologe und Privatdozent August Mayer, und prangerte das Treiben der Münchner Kritiker als verlogenen Schwindel und krassen Dilettantismus an. Den Gegnern Walters sei es von Anfang an um nichts anderes gegangen als um seine Entfernung aus München. Mayer zeichnete die Münchner Kritiker als bornierte Stammtischhabitués, die gern im Zorn und „im heiligen Namen der Kunst" das Bierseidel auf ihren Kritikerstammtisch aufschlagen, ohne von Kunst viel zu verstehen[47]. Dem vorlauten Privatdozenten wurde prompt der Prozeß gemacht. Am 22. Februar 1917 kam es vor dem Münchner Schöffengericht zu dem sogenannten Kritikerprozeß, angestrengt von einer Gruppe von Zunftgenossen, in dem August Mayer des „Vergehens der Beleidigung" für schuldig befunden und zu 300 Reichsmark oder wahlweise 30 Tagen Gefängnis verurteilt wurde.

Im Rückblick auf diese Schlüsselepisode des Münchner Musiklebens stand später im *Völkischen Beobachter* zu lesen, der Kritikerprozeß markiere einen ersten Sieg über „jüdische Quertreibereien": einen Sieg, „den deutsches Wesen sich erkämpft, ein[en] Sieg, der zum ersten Male in Deutschland die Riesenmacht des Judentums zu Boden zwang. Es war das erste Morgenrot, das den endgültigen Sieg der Hitlerbewegung ankündigte"[48]. Man ist versucht, diese Darstellung als die Aufschneiderei eines eifrigen Nazi-Journalisten zu werten: Zur Zeit des Kritikerprozesses, Anfang 1917, war von Adolf Hitler noch nichts zu sehen und zu hören. Und doch muß man es im Hinblick auf die Bedeutung Wagners und der deutschen Musik für den Nationalsozialismus als aufschlußreich bezeichnen, daß aus der Perspektive von 1933 die Angriffe auf Bruno Walter als Vorboten der Hitlerbewegung hingestellt werden konnten[49].

Auch Thomas Mann meldete sich zu Wort. In einem längeren Artikel vom Dezember 1916, dem er den harmlos klingenden Titel *Musik in München* (GW XI, 329-350) gab und den er aus taktischen Gründen in einer Berliner Zeitung

[46] August Mayer: Bruno Walter in München. Eine prinzipielle Erörterung, in: März 10, 28.10.1916, S. 70-76, hier S. 75.

[47] Ebd., S. 73.

[48] Max Neuhaus: Hans Knappertsbusch, in: Völkischer Beobachter, 6.5.1934.

[49] Diese Deutung der Walter-Ablösung ist beileibe kein Einzelfall; vgl. etwa das „im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP" zusammengestellte Lexikon der Juden in der Musik, bearbeitet von Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin 1940. In dem Artikel über Bruno Walter heißt es: „1913-1922 Op[ern] Dir[ektor] in München; wurde dort durch das starke Anwachsen der nationalsozialistischen Bewegung zum Rücktritt gezwungen."

veröffentlichte[50], nahm er entschieden Partei für seinen neugewonnenen musikalischen Mentor. Er preist Bruno Walter als einen für München neuen Typus von Künstler, als einen modern-nervösen Leistungsethiker und unbezweifelbar großen Dirigenten aus der Schule und vom Schlage Gustav Mahlers. Es fällt auf, daß er die antisemitischen Motive des Kesseltreibens gegen Bruno Walter nicht offen anprangert. Aller Wahrscheinlichkeit nach geschah dies auf Wunsch des Betroffenen, der diese häßliche Seite des Konflikts stets herunterspielte und noch in seiner Autobiographie von einer antisemitischen Hetze gegen ihn nichts zu wissen vorgab[51]; auch die Fehde mit dem Kritiker Alexander Dillmann sowie die Affäre des Kritikerprozesses bleiben im dunkeln.

In seinem Artikel bezieht sich Thomas Mann auf einen Essay des Dirigenten über „Kunst und Öffentlichkeit", den dieser zu seiner Verteidigung in den *Süddeutschen Monatsheften* veröffentlicht hatte. In diesem Essay unterscheidet Bruno Walter grundsätzlich zwischen einem starren Festhalten am großen Erbe Wagners und einer dem Neuen und Außerdeutschen offenen Einstellung im Geiste Wagners. An die Adresse seiner Kritiker gerichtet, versichert er, daß die Bayreuther Festspielidee für den Opernbetrieb einer modernen Großstadt nicht tauge, und warnt vor der „gedankenlosen Ausmerzung aller außerdeutschen Produktion". Das „ganze und eigentliche Erbe Richard Wagners", das die Münchner Wagnerianer gepachtet zu haben wähnten, gelte es erst noch „zu erwerben, um es zu besitzen"[52].

Es sind, bei Lichte betrachtet, tollkühne Argumente: Bruno Walter und mit ihm Thomas Mann versuchten nichts Geringeres, als den Münchner Wagnerianern das heuchlerisch als heilig ausgegebene Erbe Wagners streitig zu machen. Im Unterschied zu 1933 entfaltete sich der Streit damals noch ohne Intervention der Staatsgewalt. In seinem Artikel für den bedrängten Dirigenten erinnerte der Autor der *Betrachtungen eines Unpolitischen,* befangen noch in dem Glauben an den unpolitischen Charakter von Kultur, an die versöhnenden Kräfte der Musik, die nicht von ungefähr die „Nationalkunst in Deutschland" sei; denn „eher als andere Mächte, eher als Literatur und Politik darf sie hoffen, zu binden und zu vereinigen". Bruno Walter, so hält er den in rassischen Kategorien denkenden Gegnern des Dirigenten vor, sei „kraft seines Talentes" zum

[50] Der Artikel erschien in drei Teilen am 20., 21. und 24. Januar 1917; der dritte, für die Kontroverse um Bruno Walter besonders relevante Teil ist seit der Erstveröffentlichung nicht mehr nachgedruckt worden und fehlt auch in den GW. Vgl. Georg Potempa: Thomas Mann – Bibliographie. Das Werk, Morsum/Sylt 1992, S. 213.

[51] Bruno Walter: Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken, Frankfurt 1960, S. 312.

[52] Bruno Walter: Kunst und Öffentlichkeit, in: Süddeutsche Monatshefte, Oktober 1916, S. 95-110, hier S. 100, 101, 105.

„Vermittler von nationalen Kulturgütern bestellt", und an Walters Vorstellungen zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit" könne er – „Blut her, Blut hin" – nichts Undeutsches finden. Zweifel an der Legitimität des von Walter verkörperten Künstlertums – eine „Synthese des modernen Leistungsethos und des deutschen Idealisten" – sind deshalb unberechtigt, die Charakterisierung als „unmünchnerisch" abwegig. So mündet Thomas Manns Artikel zur Verteidigung Bruno Walters in dem Wunsch, „daß diese Stadt und dieser Künstler einander noch in beruhigter Freundschaft fänden". Und in einem Anflug von pädagogischem Zweckoptimismus und noch ungebrochenem Vertrauen in die Toleranz der Kunststadt fügt er hinzu: „Auch glauben wir guten Mutes, daß es so sein wird; denn dem Unternehmend-Künstlerischen weigert München sich auf die Dauer nicht, sondern bietet ihm vielmehr [...] einen besonders günstigen Boden."[53] Es sollte nicht lange dauern, bis er die schmerzliche Feststellung machen mußte, daß München nicht länger die tolerante Kunststadt war, als die sie sich gerne gab, sondern die Stadt Hitlers.

Weder die Intervention Thomas Manns noch die musikalischen Erfolge Bruno Walters, der die Münchner Oper an die Spitze der deutschen Opernbühnen geführt hatte[54], vermochten das Blatt zu wenden. Zermürbt und erschöpft von den Anfeindungen nahm Bruno Walter nach zehn Jahren seinen Abschied von München. Die in seinem Abschiedsgesuch angegebenen Gründe sind beschönigender Natur; auf die eigentlichen Gründe wird nur in den zartesten Tönen angespielt[55]. Was ihn schließlich vertrieben hatte, war jedoch kein Geheimnis, nämlich ein lokalpatriotisch verstockter Antisemitismus, der nicht dulden wollte, daß das Erbe Wagners ausgerechnet in der Richard-Wagner-Stadt München in „artfremden" Händen lag. Außenstehende Beobachter der Münchner Szene waren eher bereit als die Kombattanten an Ort, die Sache

[53] Thomas Mann: Musik in München, in: Der Tag, Ausgabe A, Illustrierter Teil, 24. Januar 1917, S. 2 und 5.

[54] Paul Bekker: Zeitwende (Anmerkung 39), S. 4: „München war während und nach der Kriegszeit dem Spielplan, dem Personalbestand und der Aufführungsqualität nach die beste deutsche Opernbühne. Es bleibt abzuwarten, ob und wie weit sie unter Hans Knappertsbuschs Führung diesen Vorrang wird behaupten können."

[55] In dem an Karl Zeiss, den Intendenten, gerichteten Schreiben heißt es u.a.: „Meine Kräfte sind den im Zusammenhang mit den allgemeinen Bedrängnissen unserer Zeit stets sich steigernden Schwierigkeiten des Betriebs nicht mehr in nötigem Maße gewachsen [...] Wenn ich auch nicht leugnen will, daß an anderen Stellen sich Strömungen gezeigt und erhalten haben, die mir entgegengewirkt und wesentlich zur Ermüdung meiner Kräfte beigetragen haben, so war doch ausschlaggebend für meinen endlichen Entschluß – ich wiederhole es – die Einsicht, daß ich nach zehn Jahren rückhaltlosen Kräfteverbrauchs bei den noch immer steigenden Anforderungen des jetzigen Betriebs die bisherige Qualität der Gesamtleistung unserer Oper nicht länger aufrechterhalten könnte." Zitiert nach: Paul Stefan: Bruno Walter. Mit Beiträgen von Lotte Lehmann, Thomas Mann, Stefan Zweig, Wien/Leipzig/München 1936, S. 49 f.

beim Namen zu nennen. Hermann Nüßle charakterisierte in der Zeitschrift *Die Musik* die Anti-Walter-Kampagne als „eine wüste antisemitische Hetze"[56], und Paul Bekker konstatierte ebenso schlicht wie zutreffend, daß Bruno Walter in München, wie auch Fritz Reiner in Dresden, der „antisemitischen Bewegung weichen"[57] mußten.

An dieser Bewegung waren die Münchner Wagnerianer allem Anschein nach maßgeblich beteiligt. In einem Artikel von 1922, als Walters Abschied von München schon beschlossene Sache war, weist der Referent auf diese, wie es scheint, stadtbekannte Allianz hin: „Wer erinnert sich nicht an die Zeit, da manche Münchner Hotels große Hakenkreuze in der Halle anbrachten und Juden die Aufnahme verwehrten. Damals setzte auch eine antisemitische Hetze gegen Bruno Walter ein, als deren Ausgangspunkt vielfach der Pfitzner-Verein genannt wurde."[58] Offenbar hatten sich die Anhänger der Hitler-Partei, die seit 1920 in München aktiv war, die Sache der Gegner Bruno Walters zu eigen gemacht. Und diese Musikfreunde, denen es angeblich allein um die Sache ging – die Sache Wagners und der deutschen Musik –, ließen es geschehen, daß diese Sache von anderen zu politischen Zwecken der anrüchigsten Art vereinnahmt wurde. Hier zeichnet sich ein Verhaltensmuster ab, das noch der Protest-Aktion gegen Thomas Mann von 1933 seinen Stempel aufgedrückt hat. Wie umgekehrt zu bemerken ist, daß jene Aktion bereits in dem Streit um Bruno Walter und dem Zusammengehen der Walter-Gegner mit den Anhängern der Hitler-Partei vorgezeichnet ist.

Was aber jene schon zitierte Behauptung des *Völkischen Beobachters* betrifft, wonach die erfolgreiche Kampagne gegen Bruno Walter einen der frühesten Siege der Hitler-Bewegung markierte, so ist sie keineswegs, wie es auf den ersten Blick erscheinen mochte, aus der Luft gegriffen. Es kommt hinzu, daß der junge Hitler, der den Dirigenten von Wien her kannte und der ungefähr zur selben Zeit wie dieser von Wien nach München zog, ein offenbar lebhaftes Interesse an ihm nahm. Spätere Äußerungen Hitlers über Bruno Walter[59] lassen darauf schließen, daß er die Entfernung Walters so heftig wünschte wie nur

[56] Hermann Nüßle: Musikleben: München, in: Die Musik 15, Januar 1923, S. 302.

[57] Paul Bekker: Zeitwende (Anm. 39), S. 3.

[58] Anon.: Das verlorene Gesicht, in: Münchner Sonntagszeitung, 8.10.1922.

[59] Vgl. dazu die folgende Gesprächsäußerung Hitlers vom 30. April 1942: „Bruno Walter sei an der Wiener Oper als absolute Null bekannt gewesen, als die ihm geistesverwandte Presse Münchens auf ihn aufmerksam gemacht habe und er so durch ein neckisches Hin und Her der Presse in München plötzlich zu dem ‚genialsten' Dirigenten Deutschlands hochgelobt worden sei. Den Schaden habe die Wiener Oper davon gehabt. Denn mit ihrem großartigen Orchester habe er bei seinen Aufführungen mit ganz kurzen Proben lediglich Biermusik zu machen verstanden und so die Oper selbst völlig auf den Hund gebracht." Zitiert nach: Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-1942, Bonn 1951, S. 395 f.

einer der vielen Walter-Gegner in München. Daß Hitler selbst und seine Anhänger bei der Kampagne gegen den artfremden Operndirektor tatkräftig mithalfen, hat somit, wiewohl noch keine konkreten Belege ermittelt werden konnten, alle Wahrscheinlichkeit für sich.

Für Thomas Mann bedeutete die Anti-Walter-Kampagne insofern eine Verlegenheit, als die Drahtzieher allgemein in den Kreisen des „Hans Pfitzner Vereins für deutsche Tonkunst" vermutet wurden – ein Verein, dessen Mitbegründer er war und zu dessen Unterstützung er aufgerufen hatte (GW XI, 744-745). Eine Zeitlang versuchte er das Unmögliche, nämlich sich sowohl Pfitzner als auch Walter gegenüber loyal zu verhalten. Zweifellos spielte dabei die Erinnerung an das beglückende *Palestrina*-Erlebnis eine Rolle. Gegen Ende der Ära Walter jedoch trat er aus dem Dunstkreis der Konservativen Revolution heraus[60] und sagte sich von dem Pfitzner-Verein los – ein Schritt, der, als Verrat ausgelegt, weder vergessen noch verziehen werden sollte.

***

Zum neuen Mann an Bruno Walters Stelle wurde Hans Knappertsbusch berufen. Dem damals Vierunddreißigjährigen gelang es im Nu, den heiligen Speer, den Klingsor Walter entweiht hatte, den erzürnten Gralsrittern zurückzubringen. Fortan gerierte sich Knappertsbusch selbstbewußt als der Hüter des Grals – ein Amt, für das er sich gleichsam gesalbt wähnte. Der Sohn eines Elberfelder Fabrikanten, der eine Dissertation über „Das Wesen der Kundry in Wagners Parsifal"[61] geschrieben hatte und der von 1909 bis 1911 in Bayreuth Assistent von Siegfried Wagner und Hans Richter war, kam den Erwartungen der Münchner Wagnerianer in jeder Hinsicht entgegen. Ein hochgewachsener blond-germanischer Typ von tadellos nationaler Gesinnung, pflegte er einen Dirigierstil, dessen Legitimität er über Hans Richter[62] vom Meister selbst herleitete: dynamisch variabel, al-fresco statt detail-verliebt, der momentanen Inspiration ver-

[60] Vgl. dazu jetzt die eingehende Untersuchung von Herbert Lehnert und Eva Wessell: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung" und sein Essay *Goethe und Tolstoi*, Frankfurt 1991.

[61] Siehe Maximilian Kojetinsky: Hans Knappertsbusch: Bayreuther Festspieldirigent 1951-1964, München o.D. [1969], S. 6. Knappertsbusch schloß seine Promotion nicht ab; das Manuskript der Dissertation gilt als verloren. Vgl. auch W. Gustav Knappertsbusch: Die Knappertsbuschs und ihre Vorfahren, Elberfeld 1943.

[62] Siehe das einer captatio benevolentiae gleichkommende Interview mit Knappertsbusch von Joseph Jurinek in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 21.5.1922: „In Bayreuth bin ich mit fast allen großen Künstlern zusammengekommen und habe unvergeßliche Eindrücke im Haus Wahnfried für mein ganzes Leben mitgenommen. Der Abschied Hans Richters nach der denkwürdigen Meistersinger-Aufführung 1912 blieb mir besonders nachhaltig, wie überhaupt dieser geniale Mann – wie auch Muck – sehr stark auf meine künstlerische Entwicklung einwirkte."

trauend, Proben und intellektuelles Kalkül verschmähend. Es ist zweifellos, wie immer man zur Person Knappertsbusch stehen mag, eine der überzeugendsten Realisationen Wagnerscher Musik.

Knappertsbusch dirigierte zuerst als Gast im Mai 1922 in München, unter anderem *Die Walküre* und *Die Meistersinger.* Im Vorfeld dieses Gastspiels hatte er den Intendanten Karl Zeiss wissen lassen: „Ich finde es nicht ganz ohne Bedeutung, wenn ich in der Wagner-Stadt München mein Wagner-Credo auch nach außen hin zeige; daher hätte ich gern außer den Meistersingern und den Tristan oder Siegfried oder Walküre auch Götterdämmerung dirigiert."[63] Die Rede vom „Wagner-Credo" signalisiert deutlich genug, daß Wagner ihm eine Glaubenssache war – Glaube an ein als heilig empfundenes Erbe. Und die Bezeichnung „Wagner-Stadt München" ist ein unüberhörbarer Vorklang auf das Manifest von 1933. Wie eng gefaßt er im übrigen seine Wagner-Treue verstand, mag man daraus ersehen, daß er einen Wotan ohne den traditionellen Bart als eine Ungehörigkeit empfand[64].

Seine ersten Auftritte fanden eine nahezu einhellige Zustimmung sowohl beim Publikum als auch bei der Münchner Kritik, die sich förmlich überschlug vor Entzücken. Skeptische Stimmen wie die Alfred Einsteins in der *Münchner Post,* der Zeitung der Münchner Sozialdemokratie, waren die Ausnahme. Der bedeutende Musikologe, dem aus rassischen Gründen eine akademische Karriere in Deutschland verwehrt wurde[65], schrieb 1922, als der Weggang Bruno Walters schon beschlossen war: „Ein Teil der Masse, die man Münchner Publikum nennt, scheint das Gastspiel von Knappertsbusch nicht unter dem Gesichtspunkt des Gedeihens unserer Münchner Oper betrachtet zu haben, sondern unter dem der Gewinnung eines guten Wagner-Dirigenten, der Bruno Walter angeblich nicht sei oder gewesen sei: das Urteil ist dabei nicht durch Levi und Mottl, sondern mehr durch Löwenbräu und Feldherrnhalle bestimmt worden."[66] Offenbar gab man auf das Urteil Einsteins nichts; er zählte sichtlich zu jenen jüdischen Quertreibern, die perverserweise an dem „artfremden" Walter festhalten wollten. Knappertsbusch bekam zunächst einen Einjahresvertrag und wurde sodann auf Lebenszeit berufen. München war damit auf dem besten Weg, jene Richard-Wagner-Stadt zu werden, als die sie sich 1933 zu erkennen gab. Dabei wurde die Rolle Knappertsbuschs, der längst als das

[63] Brief an Karl Zeiss, 29.3.1922; Personalakte Knappertsbusch, Bayrische Staatsoper. Für die Einsicht in diese Akte und die Erlaubnis zur auszugsweisen Veröffentlichung bin ich den Herren Dr. Roland Ferber und Linka zu Dank verpflichtet.

[64] Egon Voss: Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele, Regensburg 1976, S. 58.

[65] Einstein war es erst im amerikanischen Exil vergönnt, eine Musik-Professur auszuüben: am Smith College (1939-1950) und an der University of California, Berkeley (1950). Vgl. dazu Alfred Einstein on Music. Selected Music Criticisms, ed. by Catherine Dower, New York 1991, S. 1-23.

[66] Münchner Post, 12.5.1922.

Haupt der Münchner Wagnerianer galt, auch außerhalb der völkischen Kreise allgemein gewürdigt. „Die Münchner Oper", so schließt ein Huldigungsartikel von 1932 aus der Feder von Alexander Berrsche über den „naiven, elementaren Musikanten", hat „allen Grund, der zehnjährigen Wirksamkeit ihres musikalischen Führers zu gedenken. Nicht zuletzt deshalb, weil es gerade sein Verdienst ist, die Grundzüge der echten Wagnertradition durch Zeiten allgemeiner künstlerischer Verflachung und Anarchie gerettet und bewahrt zu haben."[67]

Der Wechsel an der Spitze der Münchner Oper, der allgemein aufs lebhafteste begrüßt wurde, hatte für Thomas Mann eine Signalwirkung und zeitigte ungeahnte Konsequenzen. Außer ihm war es allein Alfred Einstein, der den Wechsel offen bedauerte. In einem Bericht in der *Frankfurter Zeitung* konstatierte Einstein eine „Krise" des Münchner Musiklebens, „die es schwer macht, noch von Übergang und nicht von Niedergang zu reden"[68]. Wenig später bescheinigte er Knappertsbusch nach einem Mozart-Dirigat „völlige Ahnungslosigkeit von diesem Größten" und faßte sein Urteil über den neuen Münchner Opernchef wie folgt zusammen: „Ein Unglück für Knappertsbusch ist es, daß er, der in seinen Grenzen ein glänzender zweiter Kapellmeister ist, an erster Stelle steht [...] Und so steht denn die Münchner Oper nicht mehr an erster Stelle."[69]

Zuvor schon hatte Thomas Mann zu dem Wechsel Stellung genommen. In seinem Kulturbericht vom Juli 1923 für die New Yorker Zeitschrift *The Dial* würdigte er noch einmal eingehend die Ära Walter und die Verdienste Bruno Walters „um die Oper der bayrischen Hauptstadt" (GW XIII, 281 f.). Knappertsbusch hingegen wird mit keinem Wort erwähnt. Statt dessen kommt Thomas Mann auf etwas anderes zu sprechen: die antisemitische Vergiftung der Atmosphäre der einstmals heiteren, heute aber verdüsterten Stadt an der Isar. In München sei das Judentum „einer populären Abneigung ausgesetzt [...], die gelegentlich derbste Formen annimmt". Und dann fällt erstaunlicherweise, zum ersten Mal in Thomas Manns Werk, der Name Hitler – ein halbes Jahr vor dem Putschversuch, mit dem Hitler die politische Bühne betrat. „München", so erklärte Thomas Mann seinen amerikanischen Lesern, sei heute „die Stadt Hitlers, des deutschen Faschistenführers, die Stadt des Hakenkreuzes, dieses Symbols völkischen Trotzes und eines ethnischen Aristokratismus, dessen Gebaren freilich nichts weniger als aristokratisch ist" (GW XIII, 288). In Thomas Manns Augen zeichnet sich somit schon hier jene ominöse Konstellation

[67] A.B.: Ein Gedenktag unserer Oper, in: Münchner Zeitung, 8.9.1932.

[68] A. Einstein: Münchener Musik, in: Frankfurter Zeitung, 5.12.1923.

[69] Bericht in der *Frankfurter Zeitung* [?] vom 8. März 1926, zitiert nach Kurt Dorfmüller: Alfred Einstein als Münchener Musikberichterstatter, in: Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag, hrsg. von Ernst Herttrich und Hans Schindler, Tutzing 1985, S. 117-155, hier S. 147.

Wagner – München – Hitler ab, die zehn Jahre später eine tiefe Zäsur in dem Kampf um das Erbe Wagners markieren sollte.

***

Was Thomas Mann bei der Walter-Ablösung in der Münchner Szene beobachten konnte, wiederholte sich wenig später in einem größeren, nationalen Rahmen. Im Sommer 1924 kam es zum ersten Mal nach dem Krieg und nach Versailles wieder zu Festspielen in Bayreuth. Sie gestalteten sich zu einer unverhohlenen Kundgebung der nationalen, republikfeindlichen Kreise, die schon damals auf Hitler setzten. Auf dem Festspielhaus wehte demonstrativ nicht das Schwarz-Rot-Gold der jungen Republik, sondern das Schwarz-Weiß-Rot des alten Reiches[70]. Im Jahr darauf erfüllte sich Adolf Hitler einen langgehegten Herzenswunsch und besuchte zum ersten Mal die Wagner-Festspiele. Seit er am 1. Oktober 1923 Wahnfried seine Aufwartung gemacht hatte[71], durfte er als ernstzunehmender Akteur auf der politischen Bühne gelten. Und seit Houston Stewart Chamberlain und Winifred Wagner ihn in offenen Briefen als den künftigen Heilsbringer identifiziert hatten[72], galt er der Wagner-Gemeinde als der künftige, politische Sachwalter des heiligen Erbes. Für jeden, der sehen konnte, war deutlich genug zu erkennen: Hier war, „dem Abgrund entstiegen", ein neuer Prätendent erstanden, der sich anschickte, das Erbe Wagners entschlossen an sich zu reißen – unter Zustimmung der großen Mehrheit der deutschen Wagnerianer.

Thomas Mann war einer der wenigen, der damals begriff, was für ein schlimmes Spiel hier gespielt wurde. Schon 1925 warnte er vor dem Mißbrauch Wagners zum Zwecke der Volksverführung. Bei den „Restaurationsversuchen Bayreuths" müsse Wagner als „Schutzherr einer höhlenmäßigen Deutschtümelei und Vertreter roher Biederkeit" herhalten, während der eigentliche Wagner, der Wagner Baudelaires und Nietzsches, unterdrückt werde (GW X, 190). Es ist durchaus bemerkenswert und einzigartig, daß Thomas Mann hier schon das gefährliche Potential Wagners als Medium der „Verführung" und „Düpierung" des deutschen Volkes erkennt und beim Namen nennt. Er näherte sich damit einer politischen Deutung des deutschen Wagner-Kults, wie sie Heinrich Mann schon vor dem Krieg, im *Untertan*, artikuliert hatte. Nicht weniger bemerkenswert ist die Erkenntnis, daß die Vorgänge in und um Bayreuth im

[70] Vgl. Zelinsky, S. 171-176.

[71] Vgl. dazu Friedelind Wagner and Page Cooper: Heritage of Fire. The Story of Richard Wagner's Granddaughter, New York and London 1945, S. 7-17; M. Karbaum, Teil I, S. 67-69; Teil II, S. 65 f.; Zelinsky, S. 278 f.

[72] Siehe die beiden Briefe Chamberlains bei Zelinsky, S. 169-170.

Lichte zweier rivalisierender Wagner-Bilder zu deuten seien: eines völkisch nationalistischen und eines artistisch-kosmopolitischen.

Etwa zur selben Zeit, aus Anlaß einer Faksimile-Ausgabe der *Tristan*-Partitur, die man ihm zum Geburtstag geschenkt hatte, konstatierte Thomas Mann eine Diskrepanz, die heute größer sei denn je, zwischen dem „ästhetischen Zauber" des Wagnerschen Werkes und dem ethischen Verantwortungsbewußtsein des nationalen Wagner-Kults. Auch ihm, so gesteht er, bedeute Wagners *Tristan* immer noch ein „Letztes, Höchstes, Geliebtestes". Gleichwohl ermahnt er sich selbst nicht weniger als seine Leser, von der Welt des *Tristan* innerlich Abschied zu nehmen. Wagner, so beschwört der *Zauberberg*-Autor seine Zeitgenossen, sei einfach „nicht zuträglich der europäischen Seele, welche dem Leben und der Vernunft zu retten ein hartes Stück Arbeit und eine Sache der Selbstüberwindung" sei (GW XIII, 314). Mit dem Nietzscheschen Begriff der Selbstüberwindung ist ein entscheidendes Stichwort zum Verständnis der inneren Biographie Thomas Manns benannt; es bietet den Schlüssel zum Verständnis seines schwierigen Entwicklungsgangs vom Bekenntnis zur Republik bis zum *Doktor Faustus*.

Selbstüberwindung praktizierte Thomas Mann zunächst im Hinblick auf Pfitzners *Palestrina*. Noch 1923 sagt er von diesem Werk, daß es als „geistige Erscheinung die gesamte zeitgenössische Opernproduktion [...] um Hauptes-länge überragt" (GW XIII, 282). Freilich erleichterte ihm Pfitzner die Selbstüberwindung, indem er seinerseits die Freundschaft zu dem einstigen Verkünder seines Werkes aufkündigte. Das geschah taktloserweise zu Thomas Manns 50. Geburtstag. In dem Geburtstagsbrief bekannte Pfitzner, „daß mich Ihre letzten öffentlichen ‚politischen' [...] Kundgebungen schmerzlich Ihnen entfremdet haben"[73]. Vorausgegangen waren Thomas Manns Bekenntnis zur Republik am 15. Oktober 1922 sowie die Kürzung der *Betrachtungen eines Unpolitischen* in der Neuauflage von 1922. Dieser vom Verleger gewünschten Kürzung waren einige demokratiefeindliche und nationalistische Formulierungen zum Opfer gefallen, die seinen ehemaligen Gesinnungsgenossen von der Konservativen Revolution besonders teuer waren. Arthur Hübscher und Paul Nikolaus Cossmann, die zum engsten Kreis um Pfitzner gehörten, verwickelten den politisch „verschlankten" Autor 1927 in eine öffentliche Polemik über jene Streichungen, die ihm als Verrat und Abfall vom Deutschtum ausgelegt wurden[74]. Es hat durchaus seine fatale Stimmigkeit, daß im Protest der Münchner Wagnerianer, der zudem in Cossmanns *Münchner Neuesten Nachrichten* erschien, Thomas Mann der Abfall von seiner „nationalen Gesin-

[73] Brief an Thomas Mann, 18.6.1925, in: Hans Pfitzner, Briefe, Bd. I, S. 405 f.
[74] Vgl. dazu Kolbe, S. 393-395.

nung" noch einmal gleichsam unter die Nase gerieben wurde. Waren Pfitzners Freunde 1928 der rhetorischen Brillanz Thomas Manns, der in zwei scharfen Artikeln – „Antwort an Arthur Hübscher" (GW XIII, 602-607) und „Die Flieger, Cossmann, ich" (GW XIII, 609-613) – seine Widersacher verspottete, noch wehrlos ausgeliefert, so wußten sie 1933 die Kräfte der „nationalen Erhebung" hinter sich. Diese Kräfte machten sich – ein Jahr vor dem Wagner-Protest – die von Hübscher und Cossmann artikulierten Vorwürfe gegen Thomas Mann zu eigen und benutzten sie in ihrer Kampagne gegen den als unpatriotisch und opportunistisch beschimpften, prominentesten Verteidiger des „Systems" der Weimarer Republik: Ein Artikel im *Völkischen Beobachter* vom Januar 1932 bedient sich der gleichen Taktik und Argumente gegen den Verfasser der *Betrachtungen eines Unpolitischen* wie die Münchner Pfitzner-Freunde[75].

Als ein wesentlicher Punkt in der schrittweisen Verfeindung der einstigen Verbündeten müssen Pfitzners Sympathiebekundungen für Hitler seit 1923 gewertet werden. Als Hitler noch ein „kleiner Volksredner" war, über München hinaus noch kaum bekannt, empfing Pfitzner ihn zu einer längeren Unterredung im Schwabinger Krankenhaus. Man redete über den „Krieg und seine Auswirkungen, über Judenhaß und Antisemitismus und [...] Otto Weininger"[76]. Keinem Beobachter konnte verborgen bleiben, daß sich Pfitzner als Patriot wie als Musiker von Hitler angezogen fühlte. Und es ist keineswegs ein Zufall, daß Pfitzner 1933 von seinen eigenen Zunftgenossen „in die erste Front der geistigen Führer des neuen Deutschland" eingereiht wurde. Im übrigen verkündete er damals selbst nicht ohne Stolz: „Ich habe Zeit meines Lebens in diese Kerbe gehauen, die heute als theoretische Voraussetzung der nationalsozialistischen Weltanschauung gilt."[77] Und welcher Verblendung und Borniertheit Pfitzner bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus erlegen war, dokumentiert auf ebenso erschreckende wie erschütternde Weise seine *Glosse zum Zweiten Weltkrieg* (1946)[78].

Man wird es als Zeichen der ideologischen Vorreiterrolle Pfitzners auf der Münchner Musik-Szene werten dürfen, daß er als erster Thomas Mann als politischen Gegner identifizierte. Es ist bezeichnend dafür, daß er 1933, in der Replik auf Willi Schuh, jenen Brief an Thomas Mann von 1925 auftischte, um zu belegen, daß die Trennung von dem einstigen Verbündeten nicht erst jüng-

[75] Siehe den bei Schröter, S. 194-196, nachgedruckten Artikel von Ludwig Brehm: Thomas Mann – der Bekenner, in: Völkischer Beobachter, 16. Januar 1932.

[76] Vgl. dazu Walter Abendroth: Hans Pfitzner Biographie, München 1935, S. 252; B. Adamy, S. 299-301; Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat, Frankfurt 1982, S. 215 f.

[77] Siehe den von Joseph Wulf vorgelegten Artikel vom Dezember 1933, „Fanfare für Hans Pfitzner", in: J. Wulf: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek 1963, S. 336 f.

[78] Hans Pfitzner: Sämtliche Schriften, Band IV, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987, S. 327-343.

sten Datums sei. Thomas Mann seinerseits bewies ein bemerkenswertes Gespür für die Implikationen ihrer gegenseitigen Entfremdung. „Es steht uns frei, uns zu verfeinden", teilte er Pfitzner gelassen mit; seiner Liebe zu *Palestrina* könne sein politischer Gesinnungswandel „bis in den Tod" nichts anhaben[79]. Um ihrer Trennung die angemessene psychologische Nuancierung zu geben, zitiert er sodann Wagner. „Du folgtest selig der Liebe Macht...", ruft er dem Schöpfer des *Palestrina* zu, der sich sicher die Fortsetzung der Worte Wotans zu Brünnhild leicht ins Gedächtnis rufen konnte: „folge nun dem, den du lieben mußt!" (W III, 3) Die Worte Wotans beziehen sich auf Siegfried, der an dieser Stelle der *Ring*-Handlung noch gar nicht die Bühne betreten hat, der aber dem Tod verfallen ist und die Götterdämmerung herbeiführen wird. Es ist bezeichnend für die zwischen ihnen anhängigen Erbstreitigkeiten, daß Thomas Mann aus jenem Werk zitiert, das den Kampf um Wagners eigenes Erbe ahnungsvoll antizipiert. Die intuitive Diagnose Thomas Manns an diesem historischen Scheideweg identifiziert Pfitzner also als den Verfechter einer dem Untergang geweihten Sache – der Sache jenes anderen Wagnerianers, dem Pfitzner, mit der grenzenlosen Verblendung des „Nichts-als-Musikers", seit der Unterredung im Schwabinger Krankenhaus in der Tat zu folgen entschlossen war. Angesichts der offenkundigen Sympathie Pfitzners für den Nationalsozialismus als Weltanschauung, im Unterschied zum Regime, will es wenig bedeuten, daß er nie Parteimitglied wurde und sich im Dritten Reich, wie auch sonst, mißverstanden und boykottiert wähnte.

***

Die Distanzierung von Thomas Mann fand ihre logische Entsprechung in Pfitzners Annäherung an Knappertsbusch, dessen Musikpflege primär dem Wagner-Erbe gewidmet war. Obgleich das persönliche Verhältnis der beiden eigentlich kühl und gespannt war und es schon 1934 zum offenen Bruch kam[80], entwickelte sich seit Knappertsbuschs Anfängen in München zwangsläufig jene Interessenkoinzidenz in Sachen Wagner, die die entscheidende Voraussetzung bildete für ihr Zusammenstehen gegen Thomas Mann 1933. Im Jahre 1929 war Pfitzner endlich, nach langjährigem Betreiben des Pfitzner-Vereins, als Kompositionslehrer an die Münchner Akademie der Tonkunst berufen worden. Knappertsbusch, der dem Verein angehörte, fiel es zu, die Münchner Feierlichkeiten zu Pfitzners 60. Geburtstag zu leiten. Sie gestalteten sich zu einer extravaganten Ehrung, der größten, die dem Komponisten des *Palestrina*

[79] Brief an H. Pfitzner, 23.6.1925, in: Thomas Mann: Briefe 1889-1936, S. 241 f.
[80] Vgl. dazu Hans Pfitzner. Münchner Dokumente, S. 73 ff.

und der programmatischen Kantate *Von deutscher Seele* vergönnt war. Während einer Pfitzner-Woche kamen praktisch alle seine Werke zur Aufführung; den Abschluß bildete eine große „Kundgebung für die deutsche Kunst" am 5. Mai 1929. Ausführlich berichtete darüber der *Völkische Beobachter:* „2000 Mitwirkende stellten sich in den Dienst dieser heiligen Sache, die Knappertsbusch mit gewohnter Meisterschaft leitete und die überwältigend getragen war von Hans Sachsens Gebot: ‚Ehrt eure deutschen Meister!'"[81] Seither durften Knappertsbusch und Pfitzner, der außerdem einen Gastspielvertrag bei der Oper und beim Münchner Konzertverein hatte, als die beiden Hauptpfeiler des musikalischen Establishments in München gelten. Als solche waren sie nicht zuletzt auch für die würdige Gestaltung der Feiern zu Wagners 50. Todestag am 9. Februar 1933 mitverantwortlich.

In München hatte man sich für diesen Anlaß mehr vorgenommen als in anderen Städten. Alle Bühnenwerke Wagners, einschließlich der Jugendwerke, sollten mustergültig zur Aufführung kommen. Der Anspruch Münchens, als *die* Wagner-Stadt Deutschlands zu gelten, sollte nachdrücklich untermauert werden. Für Knappertsbusch, der nach Bayreuth als seinem künstlerischen und weltanschaulichen Mekka blickte, dort aber noch nie hatte dirigieren dürfen, bot das Wagner-Jubiläum von 1933 die einmalige Chance, sich zu profilieren. Darüber hinaus versprach er sich von dem Gedenkjahr geistige Anstöße für die „zukünftige Entwicklung der Oper". Die gegenwärtige „geistige Unproduktivität", erklärte er in einem Interview zu Weihnachten 1932, sei auf die Veruntreuung des Wagnerschen Erbes zurückzuführen; in der „Abtrünnigkeit der jungen Generation von Wagner" läge der „ganze Schlüssel" für die gegenwärtige Sterilität[82].

Viel stand also auf dem Spiel für Knappertsbusch. Verständlich, daß er auf jeden vermeintlichen Unterminierungsversuch allergisch reagierte und entschlossen war, dem Störenfried seine „weiß-blauen Wunder" zu weisen. Noch dazu in einem so publizitätswirksamen Fall wie dem Thomas Manns, der die Wagner-Stadt als „Hort der Reaktion" und als „Sitz aller Verstocktheit und Widerspenstigkeit gegen den Willen der Zeit" angeprangert hatte; die Stadt sei durch „antisemitischen Nationalismus und Gott weiß welche finsteren Torheiten" vergiftet (GW X, 223 f.). Abgesehen von solchen Nestbeschmutzungen lag gegen Thomas Mann in Sachen Wagner ein beträchtliches Sündenregister vor, das kürzlich erst durch den Skandal um die französische Übersetzung von *Wälsungenblut* um ein weiteres belastet worden war[83]. Gründe, gegen diesen

[81] Ebd., S. 21.

[82] Oskar Geller: Musikfragen der Gegenwart. Von Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch, in: Münchener Zeitung, 24./25.12.1932.

[83] Vgl. Verf.: „Sang réservé" in Deutschland. Zur Rezeption von Thomas Manns „Wälsungenblut", in: German Quarterly 57, 1984, S. 367-376.

Mann im Namen Wagners zu protestieren, gab es also genug; aus der Sicht der Münchner Gralshüter waren es durchaus zwingende Gründe.

Nach allem, was hier rekonstruiert worden ist, kann m.E. keine Rede mehr davon sein, daß die Protestaktion gegen Thomas Mann nichts mit Wagner zu tun hatte. Der Eindruck, daß hier der bare politische Opportunismus am Werk war, rührt in erster Linie daher, daß der Aktion der Münchner Wagnerianer eine Serie von Ereignissen vorangegangen war, die den „Protest" auf den ersten Blick als Ausfluß der „nationalen Erhebung" erscheinen lassen: die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, das Ermächtigungsgesetz, die Gleichschaltung der Medien und Theater usw. Auch die behördlichen Maßnahmen gegen Thomas Mann im Gefolge des Wagner-Protests scheinen auf eine partei-offizielle Initiative zu deuten. Doch der Anschein trügt. Die Initiative ging von Knappertsbusch als dem hauptverantwortlichen Betreuer der „Münchner Wagner-Pflege" aus. Die eigentlichen Beweggründe reichen jedoch weit zurück bis zum Anfang der Walter-Ära.

Was nun dem Wagner-Protest seine von den Initiatoren sicher nicht vorhergesehene explosive Wirkung verlieh, war eine vorübergehende, durch das Wagner-Jubiläum begünstigte Interessenidentität der völkisch-national gesinnten Kulturträger mit den Kräften der „nationalen Erhebung". In beiden Lagern galt Thomas Mann als eine Zumutung und Provokation: Den einen war er ein Halbbolschewik und „Gegner der nationalen Bewegung", den anderen galt er als Abtrünniger und Nestbeschmutzer. Erst aufgrund des Zusammenwirkens dieser beiden Faktoren weitete sich die lokale Wagner-Affäre zur nationalen Exkommunikation des prominentesten deutschen Schriftstellers aus. Von hier führt eine direkte Linie zur offiziellen Ausbürgerung Thomas Manns am 2. Dezember 1936, die im *Völkischen Beobachter* unter der Überschrift „Ausstoßung von Volksschädlingen" bekanntgegeben wurde.

Nicht zu verkennen ist schließlich, daß der Wagner-Affäre von 1933 eine geradezu emblematische, historische Bedeutung zuzuerkennen ist. Das Zusammengehen des national gesinnten Bildungsbürgertums mit den Nationalsozialisten im Namen Wagners hat das Dritte Reich ermöglichen helfen: es war eine entscheidende Weichenstellung auf dem Weg dorthin. Im *Doktor Faustus* hat Thomas Mann versucht, diesen Zusammenhängen von Musik und Politik auf den Grund zu kommen[84] – melancholisch sinnierend über die Ambivalenzen des vermeintlich unpolitischen „Kulturglücks" und im klaren Bewußtsein des *tua res agitur.*

[84] Vgl. dazu Verf.: *Salome* und *Palestrina* als historische Chiffren. Zur musikgeschichtlichen Codierung in Thomas Manns *Doktor Faustus,* in: Festschrift für Eckhard Heftrich, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt 1993.

Walter Windisch-Laube

Thomas Mann versus Franz Schreker?

Am 13. Februar 1919, „nach dem Frühstück", wohnt Thomas Mann mit Katia der Generalprobe zu Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* im Münchener Hoftheater bei. Ins Tagebuch notiert er des weiteren:

Dauer von 10 bis 3/4 2 Uhr. Erwärmte mich nicht. Koloristik. Gestopfte Zauberklänge mit Cembalo und Harfen. Höchster Aufwand um Gleichgültigkeiten.

Damit scheint für Thomas Mann der Fall Schreker vorerst erledigt zu sein. Doch immerhin verzeichnet das Tagebuch auch, daß Mann abends mit Bruno Walter ein Telefonat „über die Oper" geführt, und ein Brief gleichen Datums an Ida Boy-Ed in Lübeck schließt ebenfalls mit Reflexionen über die Schrekersche und die Oper im allgemeinen. Dort lesen wir:

Die Einstudierung war eine Riesenarbeit: 30 Orchesterproben, höre ich. Daß ich sehr erwärmt war, kann ich nicht sagen. Die Musik ist koloristisch ja fabelhaft, aber motivisch doch arm, wie mir schien, und was für ein Stoff müßte es sein, der diesen Aufwand an Mitteln rechtfertigte! Das ist die ewige Antinomie in allen modernen Opernwerken. Das Genre selbst ist zu problematisch. Die wenigen wirklich künstlerischen Fälle sind Ausnahme- und Glücksfälle wie der „Palestrina"[1].

Was für ein Stoff ist es, der diesen Aufwand an Mitteln (für Schreker) rechtfertigt?

Alviano, Schrekers 30jähriger[2] trauriger Held muß beschrieben werden als „nicht schön [...]", und „mit seiner spitzen und hohen Brust, seinem weit ausladenden Rücken [...] [bietet] er einen höchst seltsamen Anblick"[3]. Der so ‚krüppelhaft' gezeichnet ‚ins Leben Getretene'[4] schafft sich ein surrogates Reich der Schönheit und des Theaters, kultiviert seine Sehnsucht. Unversehens gerät er in die Nähe der Frau, nein der Tochter des quasi ‚Bezirkskommandanten'[5], einer kränklich Gezeichneten, in arte Dilettierenden, wird vom Strudel der Leidenschaft zu ihr erfaßt, wirft sich in der Einsamkeit ihrer Gartenlandschaft der Begehrten zu Füßen, schließlich, von ihr verstoßen, stürzt er sich ins Nichts. Dies alles spielt in einer norditalienischen Hafenstadt nebst Insel, sei es

[1] Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1975, S. 201 f.

[2] GW VIII, 83, Schreker 1918, S. 5.

[3] GW VIII, 78, vgl. Schreker 1918, S. 5.

[4] GW II, 27, vgl. Schreker 1918, S. 8.

[5] GW VIII, 83; bei Schreker: Podestà der Stadt Genua.

um eine farbenprächtige, womöglich nach Moder duftende Rosenhecke[6], sei es „angesichts der gewaltigen Loggia, vor der sich eine geräumige Mosaikfläche ausbreitet, und schräg gegenüber dem Palast des Regenten"[7], sei's im Umkreis von San Lorenzo in einem Palazzo, zu dessen Ausstattung selbstredend ein Savonarola-Sessel gehört[8], oder im Hintergrund deutet sich „des Rialto prächtig gespannter Marmorbogen"[9] an. Eine, die Schlüssel-Szene trägt sich im Atelier der Malerin zu[10], als existentieller Dialog zwischen ihr und dem Ästheten, dem Helden, oder: zwischen der als fremd und dem als behindert Gezeichneten, zwischen der Bürgerlichen und dem verkrüppelten Edelmann[11]. Er, Alviano, „menschenscheu" (GW VIII, 1044), der es vermögen wird, „daß die Menge wie ein einziger Körper zusammenzuckt"[12], während ihn die Geliebte zugunsten des Anderen ‚von sich stößt'[13], ist „Herr[] der Schönheit" „und häßlich", ‚ausgeworfen mit wüsten Trieben' und „düstere[r] Brunst"[14].

Soweit der Versuch, den stofflichen Inhalt jener Schreker-Oper *Die Gezeichneten* mit Worten und Bildern aus Werken Thomas Manns zu skizzieren; einen Anhaltspunkt dafür haben Abbildungen geboten, die von der Münchener *Gezeichneten*-Inszenierung überliefert sind[15]. Jene kleine Zitat-Montage aus *Der kleine Herr Friedemann, Gladius Dei, Tonio Kröger, Fiorenza, Königliche Hoheit* und *Der Tod in Venedig* deckt die gehaltlich-motivische Verwandtschaft keineswegs ab[16].

Von Franz Schreker, der sein eigener Textdichter war, wird bezeugt, er sei ein Leser Thomas Mannscher Werke gewesen[17]; freilich führen wir jene motivischen Berührungspunkte nicht an, um zu behaupten, Schreker habe sein Libretto bis 1913 aus dem damaligen Œuvre Manns kompiliert. Vielmehr rücken sie die Frage nach Thomas Manns Interesse an Schrekers Oper ein wenig neu ins Licht.

Die Gezeichneten ist das Drama des oder der im Leben Schlechtweggekom-

[6] GW II, 46, vgl. Schreker 1918, S. 37, 50, 70, GW II, 357.
[7] GW VIII, 198, vgl. Schreker 1918, S. 28.
[8] Vgl. Bild und Text bei T.M., S. 48, 376, auch 64, sowie GW VI, 343, 473.
[9] GW VIII, 483, vgl. 463.
[10] Vgl. GW VIII, 292 ff., Schreker 1918, S. 39 ff.
[11] Vgl. GW II, 283-85, hierzu besonders Schreker 1918, S. 47 f.
[12] GW VIII, 975, vgl. Schreker 1918, S. 70-74.
[13] GW VIII, 1044, vgl. Schreker 1918, S. 79, 82.
[14] GW VIII, 1062, vgl. 1043, 453, Schreker 1918, S. 5, 8 f.
[15] Abb. der Bühnenbilder (nach Bildmaterial v. Haidy Schreker-Bures) in: Die Gezeichneten, S. 201. Bühnengestaltung zum 1. Akt anspielend auf die Loggia dei Lanzi in Florenz, 2. Akt: Interieur mit Savonarola-Sessel, 3. Akt (u.a.): verzierter Brückenbogen, vgl. unten betr. *Zauberberg*-Kap. „Schnee".
[16] Vgl. des weiteren Molkow, S. 87.
[17] Schreker-Bures 1981, S. 175.

menen, eines Nietzscheschen Typus, ist ein Lehrstück um die Macht der Triebsphäre gegenüber dem Geist oder – mit Schopenhauer zu sprechen – des „Willens" über die „Vorstellung", eine theatralisch-berauschende Demonstration dionysischer Entfesselung gegenüber dem ins Groteske gemalten Apollinischen. Der Krüppel Alviano wird vom Volke zum ‚Zaub'rer', zum „Apollo" gar stilisiert und mit einer Rosenkranzkrone gekrönt[18]. Alviano, der Häßliche, hütend den (selbstgeschaffenen) Hort der Schönheit, und den „Lieblingskinder[n] Gottes" (GW VIII, 125) ihr (schamloses) Glück neidend, erinnert, selbst der Liebe entzogen, natürlich auch an Wagners Nibelungen Alberich – und damit in einem weiteren Gedankenzug an Thomas Manns *Bajazzo,* der gerne zu jenen ‚spöttischen, verwöhnten, launischen, übermütigen' „Lichtmenschen" (GW VIII, 125f.) gehören würde; als ein solcher ist, mit nahezu den gleichen Attributen, ausdrücklich Alvianos Gegenspieler Tamare (vom ‚Übermenschen'-Typus) charakterisiert[19], ein Enkel zugleich des Wagnerschen Tannhäuser. Und Alvianos leitmotivisch wiederkehrendes ‚Sehnsuchts-Thema', mit dem Schrekers *Gezeichneten*-Ouvertüre beginnt, läßt das nämliche aus Wagners „Wunderwerk" (GW IX, 515) oder „‚Wollust der Hölle'"[20] *Tristan* anklingen[21].

Erscheinen bei alledem Manns Zeilen noch ganz glaubhaft, wonach ihm solches Bühnengeschehen nicht mehr gewesen sei als „Gleichgültigkeiten", ‚fabelhaft koloriert'? Daß Thomas Mann zweimal im Tagebuch (11.2., 12.2.) vom bevorstehenden Generalproben-Besuch der Schrekerschen Oper schreibt, läßt auf einigermaßen gespannte Erwartung schließen. Sie gilt der nach Hans Pfitzners *Palestrina* ersten großen ‚Renaissance-Oper' in Deutschland. Schon 1915/16 hatte Bruno Walter, mit dem Thomas Mann ja in recht engem Kontakt stand, *Die Gezeichneten* in München zur Uraufführung bringen wollen[22], wurde aber durch eine nationalistische Presse-Kampagne daran gehindert. In Manns Anfang 1917 erschienener Betrachtung *Musik in München* ist hierauf offensichtlich angespielt[23]. Außerdem dürfte Manns Erwartungshaltung dadurch mitbegründet gewesen sein, daß Schreker mit der dann Frankfurter Uraufführung der *Gezeichneten* 1918 zum ersten Mann des deutschen Musiktheaters avanciert war. Schreker sei, so Paul Bekker in der *Frankfurter Zeitung* vom 26.4.1918, „unter den Zeitgenossen der einzige, der den ur-

[18] Schreker 1916, S. 219 ff., 286 f., 291 ff., Schreker 1918, S. 56 f., 70, 71 f.

[19] Schreker 1916, S. 107 ff., Schreker 1918, S. 31.

[20] GW IX, 406, VI, 327, vgl. 191, 194, 327 f. Vgl. Heftrich I, S. 79, 333 (Anm. 38), 343 (Anm. 77), 369 (Anm. 55), Heftrich II, S. 314 f. (Anm. 62), auch Tb. 25.6.46.

[21] Vgl. Molkow, S. 86 f.

[22] Vgl. Jugendstil-Musik?, S. 157.

[23] GW XI, 341, vgl. 1152; vgl. Jugendstil-Musik?, S. 157, 152.

sprünglichen Beruf zum Musikdramatiker in sich trägt"[24]. Ein anderer Rezensent konstatiert, Schreker habe Debussy weit hinter sich gelassen – hervorgehoben wird neben Klanggebung und Instrumentation die „feine, weitverästelte motivische Arbeit"[25]; im *Nürnberger Anzeiger* steht zu lesen: „Es ist eine höchst moderne Tonschöpfung, die in der Mannigfaltigkeit der Mittel und deren souveräner Verwendung oft über Richard Strauß hinausgeht, ein rauschendes Meer von Tönen, in dem aber jede Welle ihren Platz und ihr Ziel hat und, ein Meisterwerk einer farbenglühenden Instrumentation ist, alles rein musikalisch genommen und aufs Orchester bezogen [...]"[26]. Somit aber wird Schreker direkt oder indirekt gegen Pfitzner, R. Strauss[27] und d'Albert in den Rang des legitimen Wagner-Erben erhoben[28].

Natürlich war Schrekers Musiksprache für Mann eher gewöhnungsbedürftig, war als – trotz mancher Gustav-Mahler-Nähe[29] – doch unvertraute eine nicht sonderlich geliebte. Und Schrekers Diktion ist in der Tat eher dazu angetan, sich an ihr zu berauschen – oder eben nicht –, als daß sie einen ‚erwärmen' könnte. Es mag sodann sein, daß Thomas Mann es unangenehm berührte, sich selbst gespiegelt zu sehen in Alvianos Versagen, die Lust einer Frau zu stillen[30]; zumal in der Konfiguration Alviano/Tamare auch das Brüderlichkeits-Problem Thomas/Heinrich in aller Drastik sich stellte – der erfolgreiche ‚Renaissance-Nietzscheanist' Tamare wird schließlich von seinem Gegenspieler sogar niedergestochen. Der Haupt-Konflikt in Manns Haltung gegenüber Schrekers Kunst liegt zunächst allerdings wohl bei der von Mann empfundenen Konkurrenzsituation. Sicher nicht ganz zufällig, noch dazu an Wagners Todestag, eben jenem 13. Februar[31], operiert Mann mit ähnlichen Denkfiguren wie schon vor dem Ersten Weltkrieg, als er seine Passion für Richard Wagner relativiert und

[24] Cit. Musikblätter des Anbruch (MdA) II/1920, S. 64 (abgedruckt in: Die Gezeichneten, S. 132).

[25] Cit. ebd., S. 65 (S. 133) – H. Schlemüller im *Frankfurter General-Anzeiger.*

[26] Cit. MdA II/1920, S. 67 (sowie: Die Gezeichneten, S. 135).

[27] Nach Meinung vieler hat Strauss zur damaligen Zeit den Zenit seines Schaffens bereits überschritten – vgl. z.B. Storck (1922), S. 25, 36 f. Auch das auf Strauss angewandte Schlagwort ‚Musizieroper' (P. Bekker 1982/1919, S. 18, vgl. J. Beck in MdA II/1920, S. 13) klingt im Hinblick auf die Entwicklung des Musiktheaters abfällig.

[28] Ganz offen dann in P. Bekkers *Schreker* (1919; hier: 1982) u.ö. – z.B. durch Max Broesike-Schoen in MdA I/1919, S. 23. Vgl. ferner (Scholtze's) Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern, hrsg. von Johannes Scholtze, Berlin [5]1921, S. 699, Storck (1922), S. 80 f.

[29] Vgl. GW VI, 215; bei Schreker namentlich in Punkten, die auch Leverkühnsche Schaffens-Charakteristika sind: der „zum Äußersten gehende[] Ausdruckswille[]" (GW VI, 237) und die Einbindung von „Banalitäten'" (242).

[30] Vgl. Heftrich II, S. 114 ff.

[31] Nach der Wagner-Rede zu desssen 50. Todestag und der Begegnung mit Werfels *Verdi* dürfte T.M. spätestens beim Wiederlesen der Tagebücher zur *Faustus*-Zeit dies Datum aufgefallen sein, zumal es 1909 auch den Abschluß von *Königliche Hoheit* gebracht hatte.

die Schutz-Distanz gegenüber der Dramatik, auch der Richard Strauss'schen Musikdramatik[32], verfestigt hatte: mit dem Gedanken von der Fragwürdigkeit des Genres und der Position gegen die ‚Unüberbietbarkeit der Wirkungsmittel'[33]. Manns Abwehrhaltung wird nun ausgedehnt auf die Kunst jenes Bühnen-Erotikers par excellence, dem schon 1912 (und 1914 in München) mit dem *Fernen Klang,* erst recht dann mit den *Gezeichneten* gelungen war, was Thomas Mann stets ein unbewältigtes Anliegen blieb: der durchschlagende Theater-Erfolg. Es erscheint so nur folgerichtig, wenn er eine alte Zuflucht des weniger Erfolgreichen oder des Ringenden gegenüber dem Gekrönten, scheinbar leichthin Schaffenden aufsucht: die Flucht in den Vorwurf der Oberflächlichkeit und der Effekthascherei –

„koloristisch ja fabelhaft, aber motivisch doch arm",
„höchster Aufwand um Gleichgültigkeiten",
„was für ein Stoff müßte es sein, der diesen Aufwand an Mitteln rechtfertigte!"[34].

1920, am 29. Oktober, kommt es zu einer persönlichen Begegnung zwischen Franz Schreker und Thomas Mann: „[...] bei Walters zum Thee [...]" (Tb.). Im März des gleichen Jahres war Schreker zum Leiter der Berliner Hochschule für Musik als Nachfolger Hermann Kretzschmars berufen worden; der offizielle Amtsantritt hatte im August stattgefunden, im Oktober begann an der neugeordneten Hochschule der Unterricht[35]. Schreker trat Bruno Walter und Thomas Mann mithin als frischgekürter Kretzschmar-Sukzessor gegenüber; die

[32] Vgl. Vaget, S. 59 ff.

[33] Vgl. „Geist und Kunst", Nr. 89 (S. 198), sowie *Über die Kunst Richard Wagners* (GW X, 841 f.), ferner Verf., S. 327. Sogar der Schluß des kurzen Essays von 1911 scheint hier, 1919, leise wieder aufzuglimmen, wenn von ‚gestopften Zauberklängen' die Rede geht. Doch Carlotta, Schrekers weibliche Hauptfigur, ist jenem letzten Absatz T.M.s über Wagners Kunst um einiges näher, indem sie bang und sehnsüchtig von einem ‚sinnbetörenden Zauber' singt, „dem sie erliege" (Schreker 1916, S. 155, 1918, S. 41).

[34] Die Anschauungsmuster sind im Grunde die gleichen, wie sie T.M. schon gegen R. Strauss erprobt hatte. Wir lesen: „vergleichsweise uninteressant" („Geist und Kunst", Nr. 53 – S. 178 –), der „Kalte, der Techniker" (ebd. Nr. 94 – S. 200 –), „Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz" (5.2.1911 an H.v. Hofmannsthal bzgl. *Rosenkavalier* – Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt a.M. 1988, S. 202). Anfang 1920 notiert sich Thomas Mann über Straussens *Frau ohne Schatten:* „Riesiges Orchester, virtuose Tonstürme, Schwirren der Dämonen. Bedeutende Klangschönheiten, phantastisch. Dazwischen Trivialität und ennui." (Tb. 2.3.20) – vgl. Vaget, S. 61-64.

Nicht ganz unerwähnt bleiben können hier einige Aspekte einer Zeitungskritik von Paul Ehlers (einem der führenden Musikkritiker seinerzeit), die am 16.2.1919 in den *Münchner Neuesten Nachrichten* erschien und T.M.s Blick auf Schreker hinfort womöglich mitbestimmte: Der (mit Strindberg verglichene) Operndramatiker wird als ‚intellektueller Ethiker' der Sexualerotik vorgestellt, dessen Kunst, mehr wahr als schön, sich der Mittel moderner Musik bediene.

[35] Vgl. Csipák, S. 76 f.

Berufung des Wieners Schreker an die führende Musik-Ausbildungsstätte in Deutschland war auch insofern aufsehenerregend und zugleich ein Politikum, als dies Institut damit – gemäß den Reformplänen Leo Kestenbergs – vom Traditionalismus sich lösen und zur musikalischen Moderne hin öffnen sollte[36].

Am Tag des Zusammentreffens von Schrekers und Manns ist Katia, wie das Tagebuch vermerkt, „vormittags in der Generalprobe zu Schrekers neuer Oper gewesen". Schrekers ‚neue Oper', das ist nicht wie die Anmerkungen zum Diarium mitteilen, *Der Schatzgräber,* sondern *Das Spielwerk* – in einer ersten Fassung vor den *Gezeichneten* entstanden –, dessen überarbeitete Version nun in München zur Uraufführung gelangt. Das vorangestellte Nietzsche-Motto „Doch alle Lust will Ewigkeit [...]" aus *Zarathustra* aufnehmend, gemahnt der neugestaltete Schluß mit „Kaum bist du gestorben, schon kehrst du wieder, ein and'rer vollendet, was einer begann"[37] an das Ende von Ferruccio Busonis *Doktor Faust*-Libretto, wo mit dem ‚ewigen Willen, Faust' auf Nietzsches ‚Willen zur Macht' Bezug genommen wird[38]. Einiges von dem, was Katia ihrem Mann Thomas vom *Spielwerk* in seiner 1919er Fassung erzählt haben mag, gilt es hier – mit Voraus-Blick auf Manns *Faustus* – kurz festzuhalten[39]: die mittelalterliche Szenerie (samt der gleichsam rahmenden Gestalt der „Graben-Liese"[40]), die ‚fürstliche Dirne' mit ihrem ‚Teufelsgelüst' als Hauptgestalt – Salome nicht unähnlich –, das wiederum ausgeprägt Dionysisch-Rauschhafte, die Rückkehr des verlorenen, kranken Sohnes in den Schoß der Mutter und das Apokalyptisch-Visionäre der Schlußbilder[41].

Im Unterschied etwa zu Richard Strauss taucht Schrekers Name in Manns

[36] Vgl. ebd. (passim).

[37] Franz Schreker: Dichtungen für Musik, Wien/Leipzig (Universal-Edition) 1920, S. 147, vgl. S. 97 (Motto); vgl. den 4. Satz von Mahlers III. Symphonie.

[38] Ferruccio Busoni: Doktor Faust, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1925 (Textbuch), S. 42 f. Beidemale wird der ‚Gedanke der ewigen Wiederkehr', laut Nietzsche ‚Gipfel der Betrachtung', als Bühnengeschehen verwirklicht.

[39] Was damit schon anklingt, daß nämlich T.M.s Schreker-Erfahrungen der Jahre 1919/20 nicht ohne Bedeutung für sein Werk geblieben sind, erhält eine zusätzliche Note durch den Umstand, daß ebenfalls 1920 Katia Manns Zwillingsbruder Klaus Pringsheim mit Schreker offenbar über die Komposition einer Schauspielmusik zu Goethes *Faust* verhandelte. Pringsheim war seinerzeit musikalischer Oberleiter der Berliner Reinhardt-Bühnen, und erhalten hat sich (im Franz-Schreker-Fonds der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien) ein Brief von seiner Hand – mit Datum 29.3.1920 –, in welchem er gleichzeitig zu Schrekers Berufung ins Hochschul-Direktorat gratuliert.

[40] Vgl. Kaisersascherns „Keller-Liese" (GW VI, 52 f.).

[41] In einem Buch *Die Musik der Gegenwart* aus dem Jahre 1922 können wir über beide Opern, mit denen Mann solcherart in Berührung kam, ihren Grundgedanken zusammenfassend lesen: „daß der Schönheitsdrang im Künstler für ihn eine Not darstellt gegenüber der wirklichen Welt, daß er mit seinem Schönheitsschaffen wohl andere, nicht aber sich selbst beglücken kann, weil das Zwangsgebot des Künstlers letzterdings Entsagung ist" (Storck, S. 81).

Schriften nicht wieder auf – weder im literarischen noch im essayistischen Werk, weder in den Briefen noch in den erhaltenen Tagebüchern. Von einer manifesten Beschäftigung mit Schreker kann also kaum die Rede sein. Bis Thomas Mann 1943 durch Lektüre und vermutlich auch gesprächsweise wieder auf Franz Schreker stoßen wird, scheint sich jedoch sehr wohl eine innere, zu großen Teilen womöglich unbewußte Auseinandersetzung mit Schreker zu vollziehen, und zwar nicht ohne Zusammenhang mit der fortschreitenden Distanzierung gegenüber Pfitzner ebenso wie mit dem allmählichen Sinken der Schrekerschen Erfolgskurve[42].

Schon im Juni 1919, in der *Tischrede auf Hans Pfitzner,* einer recht ‚schweren Geburt'[43], schließt Thomas Mann den Gedanken an Schreker sicher mit ein, als er die „europäisch-intellektualistischen Sensationen" ins Feld führt, „die durchaus wert waren, gefeiert zu werden, aber mit dem Geheimnis des Deutschtums wohl eigentlich weniger zu tun hatten als, sagen wir, mit internationalem Betrieb" (GW X, 419). Dies sei, so der nächste Absatz, was die Zeit als das Moderne, den Fortschritt, die ingeniöse Zukunft empfunden habe im Gegensatz zur Romantik, zum rückwärts gewandten Traum, zur Sympathie mit dem Tode (GW X, 420). Hier beginnt in Thomas Mann, auch musikbezogen, ein Prozeß, der seine Kulminationspunkte in der Rede *Von deutscher Republik* (1922) und mit dem *Zauberberg*-Roman erreicht[44]. Im vorletzten Absatz jener schlüsselhaften Ansprache blickt Mann zurück: „Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht."[45] Pfitzner fühlt sich durch den Text als ganzes und im besonderen sicher durch diesen – von Manns *Palestrina*-‚Betrachtungen' her – auf ihn zu beziehenden Satz befremdet.

Ebenfalls vor der persönlichen Begegnung mit Franz Schreker erhält Thomas Mann erste Kenntnis davon, wie sich Hans Pfitzner lauthals zum Schreker-Antagonisten[46] aufschwingt. Mann liest Ende 1919 Pfitzners Schrift *Die*

[42] Schrekers zweifellos erfolgreichstes Werk war und blieb *Der Schatzgräber,* 1920 uraufgeführt.

[43] Vgl. Tb. 1.6., 3.6., 12.-18.6.1919.

[44] Der Beginn der Mannschen Neuorientierung läßt sich vielleicht sogar schon im *Palestrina*-Essay von 1917 ansetzen, wo bei allem Ressentiment gegen den musikalischen Fortschrittsgedanken dieser doch nicht vollständig verworfen wird: „*Vielleicht wohl hat er recht!*" (Worte aus Pfitzners Oper, cit. GW XII, 418). Vgl. ferner den *Aufruf gegen Übermut* (Tb. 7.5.19 u. Anm. S. 668 f.).

[45] GW XI, 851; vgl. XII, 423 f. bzgl. Pfitzner. In Adrians Teufels-Gespräch wird dessen Wandel von der Adorno- zur Schleppfuß-Gestalt (GW VI, 325, vgl. 134) durch das Wort von der „Metamorphose ins Altvertraute" begleitet. Hierin verbirgt sich die Andeutung, daß wir es, zwar nicht nur, doch auch mit einer Pfitzner-Karikatur zu tun haben (vgl. Anm.70).

[46] Das Gegensatzpaar Schreker/Pfitzner durchzieht seither als ein Topos das Schrifttum (vgl. z.B. Bekker 1982, S. 32, Kapp, S. 41 ff., Schiedermaier, S. 302, Mayer, Ermen). Vgl. Schreker selbst: Mein Charakterbild, in: MdA III/1921.

neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?, welche zuvörderst gegen Paul Bekker und „die international-jüdische Bewegung in der Kunst“[47] gerichtet ist, aber in beträchtlichem Maße auch eine Invektive gegen Schreker darstellt[48]. Den seit der *Gezeichneten*-Uraufführung spektakulär Erfolgreichen hatte Bekker in einer Anfang 1919 erschienenen Schrift als Wagner-Fortführer gefeiert. Gewiß nicht zufällig stellt Pfitzner seiner Polemik ein Shakespeare-Zitat voran, das auch in Schrekers Oper an bedeutsamer Stelle vorkommt: „Schön ist häßlich, häßlich schön“, bzw. – bei Schreker –: „Im Taumel der Orgie/ wird häßlich schön/ und das Schöne wird/ häßlich. Die Gegensätze/ schwinden im Rausch.“[49] Diese gleichsam Anrufung des Hexen-Dialogs vom Beginn des *Macbeth* ist für Schrekers Oper durchaus bedeutsam, vertieft sie doch mit der Dimension des Grauens zugleich die Macht des Trieblebens[50]. In der „Schnee“-Vision des *Zauberbergs* haben – ein Aspekt, der unsere Aufmerksamkeit vorsorglich verdient – Shakespeares Hexen gleichfalls ihren Ort. Sie bilden zum Schönen das Scheußliche[51]. Der indirekte Angriff Pfitzners auf Schreker gipfelt in einem Satz, den späterhin die nationalsozialistische ‚Kultur‘-Politik propagandistisch aufgriff: „[...] wer das nihilistische Geseires seiner [d.h. der Bekkerschen] Frankfurter Zeitungs-Lieblinge für die legitime Nachfolge der Werke Beethovens und Wagners hält, kann geschissen nicht von gemalt unterscheiden.“[52] Der Tagebucheintrag Thomas Manns am

[47] Pfitzner, S. 123 f.

[48] Vgl. Ermen, S. 48.

[49] Pfitzner, S. 5; Schreker 1916, S. 137 f., 1918, S. 37. Aufgegriffen auch durch Otto Schneider im Schreker-Sonderheft der MdA (II/1920, S. 8). Der Schrekersche zweite Satz ist zugleich Allusion an Schillers *Nänie:* „Auch das Schöne vergeht“.

[50] Bei Schreker läßt sich sogar eine doppelte Bezugnahme am Werk sehen, denn der Hexen-Eingang zu Shakespeares blutigster Tragödie evoziert aus der Sicht des 20. Jahrhunderts zugleich Fontanes berühmtes Gedicht *Die Brücke am Tay* (das jene Eröffnung der Hexen ebenfalls herbeizitiert) und mit ihm die Sentenz „‚Tand, Tand / Ist das Gebilde von Menschenhand‘“, welche sodann ohne Not auf Alvianos künstliches Paradies „Elysium“ zu beziehen wäre. Mit Shakespeares *Macbeth* verbindet Schrekers *Gezeichnete* ferner die Dramaturgie der tragischen Ironie.

[51] Auch wenn bei T.M. die nur zwei – gegenüber Shakespeares drei – Hexen anders als dort ein Blutmahl halten, spricht doch vieles dafür, daß Shakespeares Vorgabe im Hintergrund der Mannschen Szenerie rangiert. Im 4. Akt der Tragödie (1. Szene) sitzen die Shakespeareschen Hexen, als sie den ‚Helden‘ gewahr werden, in einer Höhle um einen Kessel, dem sie u.a. den Finger eines Neugeborenen einverleiben und dem später ein blutiges Kind entsteigt. Das von T.M. im Grauen-Teil der Traumszene selbst und v.a. in ihrer Reflexion durch Castorp verwendete Vokabular (GW III, 683) wirkt wie eine approximative Aufbereitung jener bei Schreker und Pfitzner (ohne nähere Angabe) widerklingenden Shakespeareschen Formel ‚Schön ist wüst, und wüst ist schön‘ (so die Formulierung in Dorothea Schlegel-Tiecks Übertragung, die T.M. besaß): ‚graue Weiber‘/‚blond‘, ‚wüst‘, ‚grausend‘, ‚greulich‘, ‚übel‘, ‚Grausen‘, ‚scheußlich‘, ‚Greuelweiber‘, „reizend und fürchterlich“, „Schönes wie Scheußliches“.

[52] Pfitzner, S. 123. Während Pfitzner die Formulierung später milderte (Gesammelte Schriften, Bd. II, Augsburg 1926, S. 244), griff nationalsozialistisches Propagandadenken erwartungsgemäß auf die frühere zurück (vgl. Wulf, S. 334).

20.12.1919 zu Pfitzners Schrift vermerkt: „sehr schlecht geschrieben"[53]; Pfitzners Philippika wird für Manns *Faustus* insofern einmal gedankliche Bedeutung erlangen, als sie, von Deutschtümelei durchsetzt und beschlossen, im Zeichen der Inspirationsfrage anhebt. Spätestens Januar 1920, als Thomas Mann in der Frankfurter Zeitung Paul Bekkers Replik[54] auf Pfitzners Büchlein las (Tb. 20.1.), muß ihm bewußt geworden sein, daß Schreker ein Hauptanstoß für die Streitschrift gewesen war. In der Folgezeit lernt Thomas Mann den Musikschriftsteller Bekker mehr und mehr schätzen[55]. Schreker, so können wir mutmaßen, bleibt ihm zumindest unterschwellig gegenwärtig und rückt Thomas Mann in etwa dem Maße näher, in welchem sich sein Verhältnis zu Pfitzner über Verstimmung bis zu Bruch und Feindseligkeit[56] mehr und mehr der Sphäre des *Doktor Faustus* zubewegt[57]. Der Musik und Deutschtum stetig verquickende Pfitzner-Strang freilich sollte wohl, um in *Faustus* produktiv zu werden, einer Gegenlinie bedürfen, jenem in heimlicher Identität verbunden.

Während Thomas Manns Nachlaßbibliothek Pfitzners streitsüchtige Schrift nicht enthält, hat sich dort ein Büchlein von 1922 erhalten, in welchem sie überlaut gepriesen wird: *Hans Pfitzner. Seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik* aus der Feder des Literarhistorikers und Gralshüters deutschen Kulturerbes Conrad Wandrey, mit dem Mann zwischen den *Betrachtungen* und der Rede *Von deutscher Republik* in angeregtem Geistesaustausch stand. Wann auch immer Thomas Mann Wandreys scheinbar (dem Tonfalle nach) moderate Abhandlung gelesen haben mag[58], ihr Widerklang in *Faustus* ist, wiewohl – unseres Wissens – bisher nicht erkannt, schwerlich verkennbar.

[53] Vgl. auch Tb. 12.1.20 u. 20.2.20.

[54] Auch in MdA II/1920, S. 133 ff.

[55] Vgl. GW XIII, 413 (1925); bzgl. Bekkers *Beethoven*-Buch (²1912) vgl. Tb. 21., 26., 28., 29., 30.10.1944, 28.11.44, 4.12.44 sowie Anm. S. 511.

[56] Wir müssen den quasi Hauptstrang, das Verhältnis Mann/Pfitzner hier nicht im einzelnen nachzeichnen – über Verstimmung bis zu Bruch und Feindseligkeit. Manns Hinwendung zur Republik spielt im Gang der Entfremdung die führende Rolle, Musikalisches im *Zauberberg*-Umfeld schallt hinein, auch die beiderseitige Beziehung zu Paul Cossmann. Zeitliche Fixpunkte sind 1925 – der Briefwechsel anläßlich M.s 50. Geburtstag –, 1931 – T.M.s ‚Ansprache an den Bruder' *Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit* –, 1933 – der *Richard-Wagner-Protest* mit allem, was ihn und v.a. was *er* auslöste – und schließlich 1945 – während der *Faustus*-Bearbeitung: die Rede *Deutschland und die Deutschen* (von späterem kann hier gänzlich abgesehen werden). Vgl. die zusammenfassende Darstellung „Pfitzners Beziehung zu Thomas Mann" bei Bernhard Adamy: Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk, Tutzing 1980, S. 223 ff., wiewohl zu apologetisch gestimmt und bzgl. T.M. nicht immer zureichend; vgl. ferner Prieberg, S. 215 ff., 45 u.ö., Wulf, S. 303-10 u.ö. Einige Anregung verdanke ich dem bisher ungedruckten, am 4.11.1988 in Lübeck gehaltenen Vortrag von Georg Potempa: Thomas Mann – Hans Pfitzner. Geistesverwandtschaft und Gegensätzlichkeit, den mir der Autor freundlicherweise zur Verfügung stellte.

[57] Vgl. Anm. 70 u. 195 sowie Verf., S. 335.

[58] Im Tagebuch und Briefwerk T.M.s findet diese Schrift Wandreys keine Erwähnung.

Da für eine Darlegung hier der Raum nicht sein kann, seien die gravierenden Aspekte wenigstens stichpunktartig angedeutet: der Künstler als inkarnierte ‚Idee seines Volkes'[59] zwischen „Zwang und Freiheit"[60]; Parsifal, Simplizissimus, Faust als Verkörperung, die Musik als Ausdruck deutschen Wesens[61]; der romantische Künstler wie im besonderen Pfitzner als religiosus[62], als Leidender, Entsagender[63]; die Figur des Parsifal als künstlerische Selbstdeutung[64]; Pfitzner als der „berufene Nachfolger" Wagners[65]; Inspiration als überragender Schaffensquell[66]; Begrenztheit des Œuvres[67]; Kunstschaffen als „Kampf auf Leben und Tod"[68]. Manches davon erscheint im *Faustus* gegenüber Wandreys Tenor durchaus umgedeutet, namentlich was die Etikettierung (Pfitzners) als des ‚letzten Romantikers'[69] und daraus sich ergebende Blickwinkel betrifft[70]. Die für den vorliegenden Zusammenhang entscheidenden Passus allerdings sind jene – zugleich die am meisten deutsch-völkisch ausgerichteten[71] –, die sich im Rundumschlag gegen neuere Zeitströmungen der Musik versuchen. Paul Bekker wird als „‚Zivilisationsliterat' in rebus musicus" tituliert[72], Thomas Mann zum Kronzeugen der Gegenseite erhoben[73]. Mehrmals holt Wandrey vernehmlich – obschon ohne Namensnennung – in Schrekers Richtung zum Angriff aus: gegen das ‚Farbige' und ‚Aufgeregte'[74], gegen das modische

[59] Wandrey, S. 13 f.
[60] Ebd., S. 18.
[61] Ebd., S. 20 ff.
[62] Ebd., S. 38 f.
[63] Ebd., S. 40 f., 70.
[64] Ebd., S. 47 ff.
[65] Ebd., S. 52, 74.
[66] Ebd., S. 66 f., 78; vgl. u.a. S. 70: ‚Augenblicke des Durchbruchs'.
[67] Ebd., S. 67 f.
[68] Ebd., S. 73.
[69] Ebd., S. 19.
[70] Das Büchlein wird eröffnet durch ein fotografisches Porträt Pfitzners in En-face-Darstellung, wie sie bis hin zu Dürers – von T.M. (vgl. Bild und Text bei T.M., S. 402 f.) verwendetem – Selbstbildnis der Figur Christi vorbehalten war; hier: der Künstler Pfitzner streng blickend mit gefalteten Händen. Diese Pose als Mischung von Biedersinn, Askese und Dämonie scheint bei Mann in der Schilderung des Theologie-Dozenten und Teufelsgesprächs-Partners Schleppfuß (GW VI, 134, 325) persifliert, bei gleichzeitiger Kontrafaktur der ‚Alte-Meister'-(Inspirations-)Szene aus Pfitzners *Palestrina* ins Spitzbübisch-Zynische verkehrt: Das Bärtchen ist nun geteilt, der Oberlippen- zum Knebelbart gedreht, der Konterfeite zeigt ‚scharfe Zähne', seine Hände nicht mehr ‚ordentlich gefaltet', sondern die Fingerspitzen im Schoße durcheinandergesteckt mit weggespreizten Daumen, sitzt schließlich nicht länger wie ein Wort-zum-Sonntag-Redner am Katheder, sondern rittlings im Halbsitz auf der Sofalehne; und nicht mehr die schriftlich niedergelegte Polemik ist seine Domäne im Wort, sondern der geschliffene freie Vortrag.
[71] „kreist doch jede neue Sonne um die eine deutsche Erde" (Wandrey, S. 91).
[72] Ebd., S. 80.
[73] Ebd., S. 80-82.
[74] Ebd., S. 43.

‚Interesse', welches den „Geist der Oberflächlichkeit" verbreite, „indem es vorgibt, das Tiefe zu suchen"[75], schließlich – und nun unüberhörbar, da im Zuge einer Apologie der ‚Impotenz'-Schrift – gegen das ‚Outrieren des Urelements Klang', was Zersetzung und Verfall gleichkomme[76].

Manns spätere Orientierung am Gedankengut Paul Bekkers ebenso wie sein literarischer, sagen wir: ‚faustischer' Umgang mit dem Wandreys legen Zeugnis davon ab, in welchem Maße und in welcher Weise das Pfitzner-Erlebnis der ‚Betrachter'- in die *Faustus*-Zeit hineinwirkt. Ganz gleich, ob man hierzu den Begriff der Negation im Hegelschen Sinne bemühen möchte, liegt es nahe, Manns Werk zum *Doktor Faustus* hin nicht nur auf die (ironische) Abwendung von Pfitzner, sondern gleichermaßen auf parallel erfolgte Hinwendung zu anderen, Pfitzner entgegengesetzten Entwicklungen zu befragen; in unserem Falle vertreten durch den ‚Operntypus Franz Schreker'[77].

Suchen wir nach möglichen Spuren der Münchener *Gezeichneten*-Inszenierung in Thomas Manns Werk zwischen 1920 und 1943, so finden wir sie bemerkenswerterweise genau dort, wo sich persönlich-politische Neuorientierung und Abgrenzung in starkem Maße vollzieht: in Hans Castorps „Schnee"-Traum mit seiner szenenbildhaft abgeschilderten Doppelheit von apollinischer Idyllik und dionysischem Grauen, im Atmosphärischen des sehr ähnlich wie Schrekers Alviano als ‚Volksbeglücker' vorgeführten ‚Zauberers' – Marios Widerpart und erotisierter Dämon des fascismo –, sodann in einem Schlüsselbild jener den Mythos humanisierenden Erzählung aus der zweiten Kriegszeit, *Die vertauschten Köpfe,* nämlich in der Schilderung des Kali-Tempels.

Hält man Gustav Aschenbachs orgiastischen Traum in Venedig (GW VIII, 516f.) und Hans Castorps Schnee-Traum (GW III, 677ff.) nebeneinander, so fällt auf, daß die frühere Schilderung dionysischen Seelen-Treibens vor allem aus Bewegung und Klang lebt, einen dynamischen, alles mitreißenden Strom erzeugend, während die spätere, aus der Zeit nach Manns Schreker-Rezeption[78] und nach seiner Hinwendung zur Republik stammende Traum-Erzählung

[75] Ebd., S. 61; hier mit weiteren Hieben in bezug auf das schnelle Arbeiten, auf „Rufe nach dem Monumentalen", „dem Märchen, der realistischen Wahrheit".

[76] Ebd., S. 86.

[77] Frei nach dem Titel eines Aufsatzes von Sieghart Döhring (Der Operntypus Schrekers, in: Franz Schreker, Am Beginn, S. 19-30), der sich, ausgehend von P. Bekkers Studie (1918/19, hier: 1982), mit Wesenszügen des Musikdramatikers auseinandersetzt.

[78] Während 1919 in T.M. Schrekers Oper nachwirkt, keine zwei Wochen nach dem Aufführungsbesuch, bekundet das Tagebuch (27.2.): „Nasser Schnee. – Dachte gestern mit Lust und Hoffnung an den ‚Zauberberg'" – dies eingebettet in die politischen Wirren, welche die Tagebucheinträge der Zeit bestimmen.

in der Abfolge einzelner Bilder besteht, als Aneinanderreihung von (Theater-) Szenen. Bekanntlich sind einige dieser Szenerien durch Werke des Malers Ludwig von Hofmann inspiriert, namentlich der dritte Absatz der Traum-Schilderung[79]. Zwei wesentliche Aspekte der Gesamt-Komposition nebst etlichen Einzelheiten könnte Thomas Mann allerdings seiner Erinnerung des Schrekerschen Bühnengeschehens entnommen haben: sie betreffen die apollinisch-dionysische Dualität sowie die Nichtvereinbarkeit des Kunst- und Läuterungstraumes mit der (fiktiven) Wirklichkeit. Das motivische Zentrum von Schrekers Oper bildet die Insel „Elysium", vom ‚Gezeichneten' Alviano als Gegenwelt, als Reich der Schönheit erbaut. Der erste von sieben Text-Absätzen in Castorps Traum entspricht dem in toto, aber auch in vielen Details. Es handelt sich um eine südliche Landschaft, synästhetisch wirken ihre Reize. Das Meer als offene Bucht, Gebirgshintergrund und Zypressenhaine erinnern stark an das Bühnenbild zum dritten Akt der Münchener *Gezeichneten*-Aufführung, und wenn in Manns Eröffnung von Musik, „Harfenklang, mit Flöten untermischt und Geigen" (GW III, 677), sodann ausgiebig von einem Tenor und schließlich vom Erinnern einer nie erreichten Landschaft die Rede geht, so können diese Momente sehr wohl als Signale gelesen werden, daß Castorps Traum eine Wurzel in jenem Theater-Erlebnis hatte – wie ja auch seine Perspektive „von oben" (GW III, 678) stark an den Blick aus einer Theater-Loge gemahnt. In pantomimischer Stummheit bewegen sich die Gestalten, welche Manns/Castorps Arkadien bevölkern; mit einer mythologischen Tanzpantomime beginnt traumartig Schrekers „Elysium"-Akt. Die Stufen und Säulen, bei denen Castorp sich träumend wiederfindet, konnte Mann gleichfalls aus dem Münchener Bühnenbild von Hans Wildermann beziehen, dessen dritter Akt, eben die „Elysium"-Szenerie, auf den Kontrast zwischen korinthischer Säulen-Zier und Felsgestein abhebt (wobei die Felsblöcke und Zypressen im Hintergrund offenbar bewußt Assoziationen an Arnold Böcklins seinerzeit allbekannte *Toteninsel*-Gemälde wecken) und zugleich nahe an Schrekers Regieanweisungen bleibt. Wie bei Schreker im Hintergrund der Szene, dem optischen Zugriff zunächst entzogen, später dem Blick sich auftuend, vollzieht sich die Schattenseite des Paradiesisch-Apollinischen. Bei Schreker wie bei Mann scheitert der elysische Traum im fiktiven wirklichen Leben, auch von ihm ins Utopische verwiesen, und es wird sich dem Tode anheimgestellt. So verharrt die Waage zwischen jener ‚Sympathie', welche der Pfitzner-Essay als Rückschau vorausdeutend visiert hatte, und dem „Entschluß zum Lebensdienste"; wobei das geträumte Landschaftsbild eine Distanznahme zu jenem ‚deutschen Meister' einschließt.

[79] Vgl. Saueressig, sowie: Bild und Text bei T.M., S. 178 ff.

Felsentempel, Säulen, wilder Berg, Bildwerke des menschlich Elementaren, das sind in Stichworten die (Schrekerschen) Merkmale des äußeren Tempelbezirkes in Manns ‚indischer' Erzählung; der innere, der ‚Mutterleib', bei Schreker die unterirdische Liebesgrotte der renaissancehaft-‚männlich' entfesselten Lust, bietet Bilder des Grauens, eine Schlachthaus-Atmosphäre, in welcher Schrecken und Leidenschaft, Begierde und Tod ineinanderfließen (GW VIII, 745-47). Zugleich mit der Schlüsselszene des Kali-Tempels in der Erzählung von 1940 scheint sich für Mann die Erinnerung an thematisch Wesentliches aus Schrekers Oper eingestellt zu haben. Da ist zum einen das Begehren des anderen, des andersartigen Körpers: Bei Schreker begehrt der häßliche Alviano die schöne Carlotta, und die kranke Carlotta begehrt nicht allein die Augen, den Kopf des einen, sondern zugleich Körper und Gewalt des kraftstrotzend gesunden Tamare. Zum zweiten hat bereits Schreker jenes Nietzschesche Gedankengut seiner Oper einverleibt, das dann bei Mann wiederum eine tragende Rolle spielt: die Entlarvung der Schopenhauerischen Askese-Ideale als Selbstwiderspruch, der Primat des Körperlichen vor dem Geistigen resp. die Unvereinbarkeit von Natur und Geist im Sinne eines problematischen erotischen Spannungsverhältnisses. Als Dreiecksgeschichte (Carlotta zwischen zwei Männern) hatte solches auch Schreker in Szene gesetzt. Eigentümlicherweise ist Samadhi, die Frucht der Dreierbeziehung Nanda-Sita-Shridaman, ein (dämonisch-ironisch)[80] ‚Gezeichneter', nahezu blind und von auffallend heller Hautfarbe – aber es mag nicht auszuschließen sein, daß er damit zum Vorformer eines neuen Humanitätsideales wird. Hier schafft Thomas Mann einen schwebenden Gegenpol zu Verhunzung und Mißbrauch mythischer Gehalte durch den Nationalsozialismus[81].

Konnte Thomas Mann für die ‚Humanisierung des Mythos' in der ‚indischen Legende' auf die eigene ‚Schreker-Inszenierung' im *Zauberberg*-Roman zurückgreifen, so leistete er umgekehrt, schon 1930, anscheinend ebenfalls in Schreker-Nähe, Vorarbeit für jene bedenkliche (zugleich selbstkritische) Dämonisierung des Faschismus, die ihre oder seine höchste Ausprägung im *Faustus* erhalten sollte. *Mario und der Zauberer* ist ganz handgreiflich auf Schrekers *Gezeichnete* zu beziehen. Im Brennpunkt steht hier wie dort der verkrüppelte italienische ‚Volksbeglücker'[82], auch bei Schreker wird er als ‚Zaub'rer' apostrophiert, und Alvianos für das Publikum unfaßbare Angebote der Lust-Insel grenzen durchaus an Zauberei, wobei in beiden Fällen die Fas-

[80] Zu GW VIII, 799 und 806 f. vgl. Heinrich Zimmer: Die indische Weltmutter. Aufsätze, hrsg. und eingeleitet von Friedrich Wilhelm, Frankfurt a.M. 1980, S. 28 f. u.30 f. (im Titel-Vortrag).

[81] Ein Brief T.M.s vom 28.6.1941 an Heinrich Zimmer (ebd., S. 13 f.) macht deutlich, daß T.M. *Die vertauschten Köpfe* keineswegs losgelöst von der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit dachte.

[82] Schreker 1916, S. 142, 1918, S. 39.

zination des Unbegreifbaren auf die Kinder expressis verbis vergegenwärtigt ist. Die äußere Ähnlichkeit beider ‚Zauberer' in der ‚Narretei'[83] geht über ihren Buckel hinaus: Beide sind auch häßlich von Angesicht, haben auffallende Augen und wirken hastig[84]. Sie werden, einer wie der andere, indirekt als Künstler vorgestellt, Dionysos-Priester auf der Stufe der Verhunzung, und vollführen im Laufe der Handlung einen Machtkampf mit einem körperlich überlegenen Jüngling, dem sie letztlich zum Opfer fallen, nicht ohne jedoch vorher (vermeintlich) Rache für ihr eigenes Schicksal geübt zu haben. Abermals ist es Nietzsche, der die innere Brücke zwischen Schrekers Oper und Manns Erzählung bereithält: den Typus des Schlechtweggekommenen und seinen Willen zur Macht, welcher von der Schopenhauerischen Macht des Willens gleichsam überholt wird.

Der Deutung bleibt bei Schreker wie bei Mann offen, ob es letztendlich der Künstler ist, der scheitert, die Kunst gar oder ihr Mißbrauch – oder vielmehr die Gewalt zum Scheitern verurteilt? Schrekers Oper bietet vor dem eigentlichen Schluß – als Erzählung eines angeblich Erlebten, als Fiktion in der Fiktion – einen dem Mannschen Schluß ähnlichen an: Der bucklige Fiedler wird, durch den Starken seiner Schönen beraubt, zur Rache ansetzend, mit seiner eigenen Fiedel erschlagen.

Kein Zweifel: Die Grundlage und viele Details der Mario-/Cipolla-Handlung halten sich an durch Mann selbst Erlebtes[85]. Allein schon der Umstand freilich, daß er seine Eindrücke am gleichen Küstenstreifen sammelt, an dem Schrekers Oper spielt, läßt angesichts der Übereinstimmungen vermuten, daß die Erinnerung an jene Opern-Szenerie erneut geweckt wurde. Hierfür spricht insbesondere das Bedrohliche der Atmosphäre, das so (nach Manns eigener Aussage[86]) in der erlebten Realität nicht gegeben war – und wenn Thomas Mann für den Ort des Geschehens den Namen „Torre di Venere", ‚Turm der Venus', findet, so stellt er damit, genau wie es in der Oper der Fall ist, das Ganze in die Einflußsphäre des Eros. Damit aber verdichtet der (sei es auch unterschwellige) Schreker-Einfluß den Zusammenhang von *Zauberer*-Erzählung und *Doktor Faustus*.

Die innere Beziehung zwischen Schrekers Oper und Manns wohl politischster Erzählung, *Mario und der Zauberer,* dürfte darauf schließen lassen, daß dem schreibenden ‚Zauberer' im Laufe der zwanziger Jahre allmählich jene Di-

[83] GW VIII, 674; Schreker 1916, S. 85 f., 138, 289, 352, Schreker 1918, S. 25, 38, 71, 82.

[84] GW VIII, 674, Schreker 1918, S. 5.

[85] Vgl. Lore Hergershansen: Au sujet de *Mario und der Zauberer* de Thomas Mann: Cesare Gabrielli – Prototype de Cipolla?, in: Études Germaniques XXIII/1968, S. 268-75; Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1984, S. 222 f.

[86] Vgl. T.M. an Otto Hoerth vom 12.6.1930 (T.M. Briefe II, S. 299).

mension der *Gezeichneten* aufgegangen ist, die Schreker selbst, wenn auch eher ironisch, einmal so ausgedrückt hat: „In der Musik, in dem degenerierten Charakter dieses Werkes ist der Zusammenbruch Deutschlands, ja der Untergang unserer Kultur, einem Kainszeichen gleich, deutlich erkennbar"[87].

Ob oder wieweit Thomas Mann zwischen dem 1. Dezember 1921 und dem 15. März 1933 von Werk und Lebensweg Franz Schrekers erneut Notiz genommen hat, kann nicht mehr anhand der Tagebücher rekonstruiert werden, und die überblickbaren Briefe geben keine Auskunft. Als Schreker 1934 starb, war Thomas Mann in der Schweiz unterwegs. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat er von Schrekers Tod erfahren und dabei zugleich die Kenntnis seines Lebens und Werkes vertieft. Das Tagebuch nämlich bezeugt, daß Thomas Mann genau an jenen Märztagen 1934 die *Neue Zürcher Zeitung* aufmerksam las, als diese Schreker ausgiebig würdigte[88]: am 23. und am 26.3., jeweils in der Kultur-Rubrik der Titelseite. Die erste Meldung vom Tode des ‚56jährigen'[89] Schreker

[87] Die genaue Kenntnis der in vollständiger und exakter Form unveröffentlichten Quelle *Zwiespältiges aus meinem Leben* von 1921 (aus Schrekers Nachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien) verdanke ich Ulrike Kienzle, Frankfurt a.M. In den gleichen handschriftlichen Betrachtungen umschreibt Schreker seinen Weg vom ‚unpolitischen' Künstler zum ‚Internationalisten' und bezeichnet sich (vgl. „Nacht" in Goethes *Faust* I) als ‚zweiten Nostradamus'. Allerdings ist beim Umgang mit diesem Text in Rechnung zu stellen, daß er offenbar den Charakter einer Selbstverteidigung hat und weder der Ironie noch des Sarkasmus entbehrt. Abweichende Textfassung: Schreker-Bures 1970, S. 22.

[88] Für die Ermittlung und Beschaffung der betreffenden Ausgaben danke ich den MitarbeiterInnen der Universitätsbibliothek Tübingen.

[89] Diese Altersangabe (vgl. ebenso *Frankfurter Zeitung* vom 30.3.1934) ist insofern nicht ohne *Faustus*-Tragweite, als Beethoven und Dürer wie – rechnet man nach den blanken Jahreszahlen – auch Nietzsche das gleiche Alter erreichten. T.M. hat sich die Angabe für Beethoven in P. Bekkers *Musikgeschichte* markiert (1926, S. 166) und ist in seiner ursprünglichen Konzeption vom Tod des 56jährigen Leverkühn im Jahre 1941 ausgegangen (vgl. Voss, S. 79, 87, GW VI, 9). Die Änderung auf 55 Jahre und 1940 begründet sich wohl v.a. wie folgt: Nietzsche hatte, als er am 25. August starb (dem gleichen Tag, an welchem Zeitblom – GW VI, 675 – die Nachricht von Leverkühns Ableben erreicht), sein 56. Lebensjahr noch nicht vollendet; auch erhielt die Zahl 55 durch die „auf 55 gebrachte Neuausgabe von ‚Deutsche Hörer'" (Tb. 3.12.45, vgl. 19.2.46) eine politische Aufladung. 55 ist der Komposition des *Faustus* eingeschrieben als Zahl der klar voneinander abgesetzten Stücke, aus denen sich das Werk aufbaut (47 Kapitel, davon 2 mittels Sternchen zweigeteilte, 2 dreigeteilte, dazu die Nachschrift in 2 Teilen – vgl. Wehrmann 1988, S. 126 f., 1993, S. 14). Wie stark T.M.s Inklination zu Zahlenkabbalistik war, zeigen ganz besonders seine Anstreichungen in W. Reichs *Alban Berg* (S. 44 – mit Zahl 55 –, 82 f., 87, 90, 113, 131, 202 u.ö.). Auch die zahlensymbolischen und -spielerischen Strukturen des *Doktor Faustus* (v.a. mit 21 und 34) reichen entschieden weiter, als es hier dargestellt werden kann. Dabei überlagern einander wohl 3 Ebenen: die der Dodekaphonie-Zahl 48, die der 55 und jene der 7x7 = 49 Kapitel mit dem Teufelsgespräch genau in der Mitte, worauf u.a. Johannes Krey (1953/54), Hans J. Elema (1965) und Oskar Seidlin (1971) eingegangen sind. Daß F. Schreker (1878-1934; zu seiner *Faustus*-Vorbildrolle siehe unten) die Vollendung seines 56. Lebensjahres um zwei Tage verfehlte, also wie Leverkühn und Nietzsche ebenfalls genau 55 Jahre alt wurde, kann als besondere Pointe des Zufalls gelten.

findet sich in der Morgenausgabe des 23., direkt neben einem längeren Bericht über *Die älteste Harfe der Welt*, einen Grabungsfund aus der sumerischen Königsstadt Ur; in der Abendausgabe dann der zweieinhalbspaltige Artikel *Franz Schreker†*, in der Abendausgabe des 26. März der beinahe vier Spalten umfassende Nekrolog *Abschied von Franz Schreker* aus der Feder des Musikologen und *Anbruch*-Schriftleiters Paul Stefan. Die Schreker betreffenden Beiträge mochten insofern bei Mann gerade zu dieser Zeit auf den fruchtbaren Boden gesteigerter Rezeptionsbereitschaft fallen, als er sich 1933/34, namentlich im Februar und März des letzteren Jahres, verstärkt mit Gedanken an die „Faust-Novelle" (Tb. 11.2.34 u.ö.) trug[90], flankiert von zahlreichen Reflexionen zur eigenen Situation wie zur politischen in Deutschland und sogar einer Rückblende auf die Zeit der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Tb. 18.3.). Die Komplexe verschränken sich in einem Eintrag am 20. März, welcher die „Widerstandskraft der Intellektuellen" im Zusammenhang der Ähnlichkeit Hitlers mit Luther und Wagner behandelt[91]. Die Zeitungsartikel anläßlich Schrekers Tod verdienen auch dadurch unsere Aufmerksamkeit im Hinblick auf die Mannsche Schreker-Erinnerung, daß sie etliche Gesichtspunkte berühren, die für Manns Schreker-Begegnung 1919/20 und/oder die Leverkühn-‚Biographie' eine Rolle spielen. Da ist zu lesen von einem ‚tragischen Musikerschicksal' mit ‚glänzendem Aufstieg', ‚einem Kometen gleich', ‚Verkündigung' und ‚explosiven Erfolgen', ‚Undank der Welt', ‚viel und großem Unrecht', „Kaltstellung" und ‚Schweigen', das ‚sich über die Werke legte'. Als charakteristisch für die Libretti werden ‚Mysterien des Liebesverlangens' ‚aus der Ekstase und zur Ekstase hin' angeführt sowie (Paul Bekker zitierend) „sonderbare Vergnügungslokale polizeiwidriger Art", „Weiningersche Sexual-Erotik und noch allerlei Teufelszeug aus der vorgestrigen und nicht eben sehr feinen Literatur". Relativierung erfährt die Schreker einst zugewiesene Rolle als ‚Nachfolger' oder ‚eigentlicher Überwinder Wagners (und Straussens)'. Schreker sei nicht jener „Wegebahner" gewesen, der „ein zweiter Wagner (gibt es das?)" hätte sein müssen, Schrekers neues „‚Operngesamtkunstwerk'" sei „alles andere als ‚neue Musik'" gewesen. „Sein ‚Spielwerk' geleitete eine absterbende Epoche zu Grabe". Der Komponist erhält – wiewohl ohne Debussy nicht zu denken – eine Position zwischen ‚deutscher Tiefe' und ‚romanischer Form' zugewiesen[92]. Paul Bekker wird als „Freund", „Vorkämpfer" und Kritiker Schrekers aus-

[90] Explicite: Tagebucheinträge vom 11.2., 12.2., 27.2., 11.3., (14.3.), 6.5.; vgl. Reed, S. 131.

[91] Vgl. GW XII, 731 (*Leiden an Deutschland*).

[92] Vgl. den Namen Adrian Leverkühn. Von Dürer wird ähnliches gern gesagt. Auch W. Waetzold im ‚Apokalypse'-Kapitel seines Dürer-Buches kommt auf die Vereinigung italienischer Stileinflüsse mit deutschen Wesenszügen des näheren zu sprechen (S. 65/57), von dort aus dann auf Dürers Christophorus-Darstellungen (vgl. unten).

führlich (herbei-)zitiert, Frankfurt als Schauplatz der großen Schrekerschen Opernerfolge namhaft gemacht, und von den Schülern des ‚Meisters'[93] oder ‚Magiers' sind unter anderem Ernst Křenek und Alois Hába genannt[94]. In besonderem Maße erwähnenswert erscheint hinsichtlich Manns Faust-Projekt der Schluß des ersten Nachrufs: Mit Worten Paul Bekkers wird die „schöpferische Tat" als Ausweg aus dem Schaffens-Dilemma beschworen; freilich – so fügt der Schreiber des Artikels an –: „die schöpferische Tat hat der vom Tode Gezeichnete [!] nicht mehr geben können".

Nicht allein die Beiträge der *Neuen Zürcher Zeitung* kommen als feuilletonistische Quelle für Mannsche Schreker-Erinnerung und/oder -Information in Betracht, auch andere Blätter, wie die *Frankfurter Zeitung* oder gar der *Völkische Beobachter*[95] (vom 23.3.1934). In der *Frankfurter Zeitung* erschien – jeweils auf der Titelseite – eine erste Meldung zu Schrekers Tod im 1. Morgenblatt des 23. März[96], ein Nachruf[97] im 1. Morgenblatt vom 30.3. Beidemale werden steiler Aufstieg ‚aus dem Dunkel ans Licht' und Fall Schrekers, das ‚Still-werden' um ihn, ebenso zur Sprache gebracht wie seines Schaffens „irre und wirre Erotik" (30.3.), im ersten Beitrag außerdem die Momente der Klang-Vision und des Klang-Rausches sowie der Schauplatz Frankfurt, im zweiten auch *Die Gezeichneten* und Schrekers Physiognomie und äußere Erscheinung[98].

Recht wahrscheinlich ist, daß auch Schrekers Absetzung in Berlin zu Thomas Mann vordrang. 1932 wurde Franz Schreker als Direktor der Hochschule suspendiert, im Mai 1933 – wie Arnold Schönberg[99] – auch von der sich anschließenden Stellung als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste[100] und – Ironie des Schicksals – kurzzeitiger

[93] T.M. spart Zeitblom das erste Auftreten des Wortes „Meister" für Adrian bis zu der Stelle auf, an welcher er auf dem ‚gezeichneten' Pferdeknecht Thomas reitet (GW VI, 37; vgl. unten), Agent Fitelberg (siehe ebenfalls unten) beginnt und endigt seine Ansprache an den „Gezeichneten" Leverkühn mit der Anrede „Maître" (GW VI, 530, 542). Als „Meister" ist von T.M. mehrfach der Pfitznersche Palestrina, desgleichen sein Schöpfer tituliert worden.

[94] Für beide entwickelte T.M., wie die Anstreichungen in Křenek (S. 78, 162-65) und *The Book of Modern Composers* (S. 353-62) zeigen, einiges Interesse. Gedankengut und kompositorischer Ansatz der zwei Künstler haben im *Faustus* ihren Niederschlag gefunden (bzgl. Hába vgl. Tiedemann, S. 26), genannt werden beide im Roman allerdings nicht.

[95] Vgl. Anmerkungen 155 f., 158, 255 f.

[96] N.N.: Franz Schreker†. (Privattelegramm der „Frankfurter Zeitung").

[97] Karl Holl: Franz Schreker. Ein Abschied, S. 1-3.

[98] In Entsprechung zum Beitrag der *N.Z.Z.* ist des weiteren von mangelnder Treue der Freunde die Rede und von Schrekers übernationalem Zug, jenem auch in den Süden.

[99] Vgl. Arnold Schönberg, Gedenkausstellung, S. 326 f., Wulf, S. 40 ff.

[100] Vgl. Wulf, S. 45-47, Károly Csipák: Franz Schrekers Schicksal in Berlin, in: Franz Schreker. Am Beginn, S. 76-88, hier S. 81 ff., Arnold Schönberg – Franz Schreker, S. 82 f. Zur gleichen Zeit, da T.M. dem damaligen Akademiepräsidenten, dem Komponisten Max von Schillings, seinen Austritt aus der Sektion für Dichtung erklärte (Tb. 18.3., 19.3.1933), schrieb an ihn auch Schreker zwei Briefe (am 14. u. am 20.3.).

Kollege Pfitzners. Zu dieser Zeit hatte Mann, wie sein Diarium belegt, reges Interesse an den Vorgängen im Zusammenhang mit der Akademie[101].

Zum Anknüpfungspunkt für Manns Schreker-Rückschau wird im Vorfeld des *Doktor Faustus* mutmaßlich ein Buch Paul Bekkers. Vom 4. bis 11. April liest Thomas Mann im Rahmen seiner ‚Faust-Studien', die er seit dem 17. März in gesteigerter Intensität betreibt, Bekkers *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*[102]. 1927 bereits vom Autor zum Geschenk erhalten, wird dies Buch des einstigen Schreker-Verfechters Bekker für Thomas Mann zur musikhistorischen und musikphilosophischen Grundlage des *Faustus*-Romans vor Schreibbeginn am 23. Mai 1943; Ergänzung und Vertiefung im Musikalischen[103] bieten Materialien zu Hugo Wolf und zu Robert Schumann[104], die Memoiren Igor Strawinskys, die Aufsatzsammlung *Wege zur Musik* von Hermann Hans Wetzler und eine Instrumentenkunde von Fritz Volbach[105], außerdem hört Thomas Mann in jenen Tagen – soweit bekannt – Werke von Wagner, Mahler, Gounod, Berlioz sowie Bach[106] und verzeichnet ein anregendes Zusammentreffen mit Arnold Schönberg.

Als Thomas Mann am 11.4.1943 „Das Buch von Becker [sic!] mit größter Aufmerksamkeit beendet", liest und markiert er auf den letzten Seiten Ausführungen auch zu Franz Schreker. In Bekkers Darstellung ist Schreker[107] – gegen Hans Pfitzner gestellt – derjenige, welcher die deutsche Romantik und ihre „Zersplitterung der Subjektivismen" überwindet; und er wird als jüngstes Beispiel angeführt für eine spezifische Linie in der vierhundertjährigen Geschichte der ‚harmonischen Instrumentalmusik', für jene (post-)romantische Richtung, die „den Hauptakzent auf die Bewegung der harmonischen Mittelstimmen" lege und damit eine „Aufsprengung der Harmonie", eine „Zerstäubung", „Atomisierung der Harmonik" betreibe. Schreker prägt diesen Typus, wie Bekker schreibt, in „koloristischer Beziehung" aus.

[101] Wiewohl die Namen Schreker und Schönberg im Tagebuch dabei nicht auftauchen, sollte davon ausgegangen werden, daß er von den Fällen der beiden prominenten Musiker und Schicksalsgefährten erfuhr. Vgl. Tb. 17.5., 18.5., 21.5., 26.5., 29.5., 4.6., 5.6.1933.

[102] Vgl. Tb. und GW XI, 159 f.

[103] Siehe – wo nicht anders vermerkt – Tb. März-Mai 1943.

[104] Vgl. Voss, S. 21 ff.

[105] T.M. besaß nachweislich Bd. I von Volbachs *Das moderne Orchester* (sein Exemplar ist – im Zürcher Thomas-Mann-Archiv – erhalten). Bd. II (Untertitel: Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung, Leipzig/Berlin 1919) widmet den auf ein Loblied Pfitzners folgenden Absatz S. 117 f. der „neuen Wiener Schule" um Franz Schrecker [sic!], dessen Farben-Kunst „höchsten Raffinements" als „nicht deutsch", da „unnatürliche Nachahmung" der französischen Musiknatur, bemängelt wird.

[106] Vgl. Tb., sowie Brief vom 6.5. an Bruno Walter (T.M. Briefe II, S. 310).

[107] Bekker 1926, S. 220 f., 227 (außerdem S. 222, 232).

Thomas Mann hat sich mit zwei vertikalen, einander unverbunden überlappenden Rand-Anstreichungen folgende Passus in seinem Exemplar des Bekkerschen Buches hervorgehoben[108]:

tritt bei *Pfitzner* im Anschluß an die Vermittlererscheinung Humperdincks eine Art Synthese der Spätromantik Wagners mit der Frühromantik Schumanns ein. Sie führt zu einem nochmaligen Durchbruch des romantischen Subjektivismus, der im zähen Beharren am jüngst Vergangenen seine Aufgabe und sein Schicksal findet.

In den Erscheinungen *d'Alberts* und besonders *Schrekers* macht sich zuletzt die Verschmelzung der deutschen Romantik mit der italienisch-französi-[schen Theaterkunst deutlich bemerkbar.]

Es handelt sich bei den so gekennzeichneten Stellen um die jeweils ersten Erwähnungen Pfitzners und Schrekers im Buch. Nicht ohne Bezug auf Schreker, erfahren auch jene Absätze An- und Unterstreichungen, in denen – wie oben angedeutet – die ‚Auseinanderpressung, Aufsprengung der Harmonie' bis an die ‚Grenze' thematisiert ist. Auf die ‚koloristische' Ausprägung Schrekers gekommen, fährt Bekker – von Mann angezeichnet – fort[109]:

was nun? Gewiß wird es noch mancherlei Möglichkeiten der modulatorischen und koloristischen Harmonie-Entfaltung geben. Aber wir dürfen doch annehmen, daß das Wesentliche durch die Romantik erfaßt ist und etwaige Erweiterungen von der bisherigen Grundlage aus nur noch als Spielarten im einzelnen wirken könnten. Demnach stünden wir also an einer Grenze der harmonischen Möglichkeiten, und die drei Bewegungskräfte: die des Basses, die der melodischen Oberstimme und die der modulierenden Mittelstimmen hätten sich leergelaufen?

In direktem Konnex mit Schreker gelangt Bekker mithin zur zentralen *Faustus*-Frage des Durchbruchs; die weiterführende ‚neue Musik' läßt der Autor im Rückgriff auf die polyphone Kunst ansetzen[110]. ‚Verdichtung', ‚zusammenziehende Tendenz' sind die Schlüsselvokabeln, Busoni, Schönberg und Strawinsky werden namhaft gemacht, letzterer als Anreger für die „*formale* Zusammenpressung"[111]. Auch diese Meister freilich seien den Weg „hinab bis zur alten, *wirklichen Polyphonie*" noch nicht zu Ende geschritten, „da erst wäre der große Kreis geschlossen", der „Weg [...] über die entgegengesetzte Hälfte der Kugel" durchlaufen[112].

[108] Bekker 1926, S. 220. In dieser Art voneinander abgesetzte Markierungen finden sich bei T.M. vergleichsweise selten.

[109] Bekker 1926, S. 227; „Grenze der harmonischen Möglichkeiten" von T.M. zusätzlich unterstrichen.

[110] Ebd., S. 230, mit An- und Unterstreichung.

[111] Ebd., S. 230-33.

[112] Bekker 1926, S. 231, 230; mit Anstreichungen T.M.s, vgl. GW VI, 410, 489, 494, 499 – letztere drei Stellen in Kap. 34.

Für den Bekker-Leser Thomas Mann ist diese „rückläufige Bewegung", die „vielleicht noch über die harmonische Musik Bachs und Händels tiefer in die Vergangenheit hinabführen" werde[113], sicherlich derjenigen verwandt, mit welcher zu Beginn der *Joseph*-Tetralogie unter Anspielung auf Wagners *Rheingold* (und zugleich auf Dante) zur „Höllenfahrt" tief in den „Brunnen der Vergangenheit" hinabgestiegen wird (GW IV, 9); und wenn Bekker im letzten Absatz seines Buches schreibt: „So blicken wir heut zurück auf das hinter uns versinkende Reich der instrumentalen Harmonie. Wir erkennen es keineswegs mit dem Gefühl des Überwundenhabens eines Veralteten, sondern im Bewußtwerden eines Schönen, das uns nicht mehr gehört"[114], so folgt ihm darin der Blick Thomas Manns nicht nur auf ‚seine musikalische Heimat'[115], sondern ebenso von seinem Standort als Schriftsteller aus[116]. Schreker ist nach Bekkers Darstellung von 1926 eine Art Portalfigur: am äußersten Ausgang der Romantik, teilhabend gleichzeitig an entscheidenden Tendenzen der ‚neuen Musik': dem Primat der Melodie[117] und der Führungsrolle des Vokalklanges[118]; einen Passus zur letzteren hat Mann sich mitsamt der Nennung Schrekers wiederum qua Bleistiftstrich gekennzeichnet[119]. Mit Paul Bekker wird Thomas Mann Leverkühn (und Zeitblom) unter Berücksichtigung Franz Schrekers ein musikalisches Fortschrittsdenken zu eigen machen, gegen das er selber im *Palestrina*-Essay, Pfitzner beipflichtend, Position bezogen hatte (GW XII, 414-16).

Mann interessierte sich, das ist kaum zu verkennen, für Schreker lediglich als einen unter anderen Komponisten; daß ein Interesse[120] in der Tat vorhanden war, bezeugen die Anstreichungen in gleich mehreren von Manns musikgeschichtlichen resp. -philosophischen Quellenwerken. Die Lesespuren in zwei

[113] Bekker 1926, S. 231; Mannsche An- und Unterstreichung mit „!" am Rand. Vgl. GW VI, 494 (Kap. 34).

[114] Bekker 1926, S. 234; wiederum mit Mannschen Bleistift-Lesespuren.

[115] Vgl. Tb. 28.9.44, während der ‚mühsamen' Arbeit am Zwölfton-Kapitel 22: „Die Dreiklang-Welt des Ringes ist im Grunde meine musikalische Heimat."

[116] Vgl. Zeitblom in Kap. 34: „Das Gefühl, daß eine Epoche sich endigte, die nicht nur das neunzehnte Jahrhundert umfaßte, sondern zurückreichte bis zum Ausgang des Mittelalters, bis zur Sprengung scholastischer Bindungen, zur Emanzipation des Individuums [...]" (GW VI, 468 f.).

[117] Bekker 1926, S. 231, vgl. S. 221.

[118] Bekker 1926, S. 232 (mit An- und Unterstreichung sowie „!" T.M.s), vgl. S. 221.

[119] Bekker 1926, S. 232.

[120] Das Wort ‚Interesse' scheint hier treffend, da Zeitblom und Leverkühn diesen Affekt bestimmen als „Liebe, der man die animalische Wärme entzogen hat" (GW VI, 96, vgl. 311 – im Teufelsgespräch –), und T.M. von Schrekers Musik zweifach notiert hatte, sie ‚erwärme' ihn nicht. Im Mittelstück von Kap. 34 schreibt Zeitblom von Leverkühns ‚Apocalipsis' als einem Werk, das ihn „auf eine bewunderungsvolle Art [...] verschreckte, besser gesagt: auf eine ängstliche Weise *interessierte*" (GW VI, 480, Hervorhebung von T.M.) – zu den Schreker-Bezügen der ‚Apocalipsis' vgl. unten.

später, erst während der Niederschrift des *Doktor Faustus* studierten Büchern verdeutlichen auch die offenbar während der Bekker-Lektüre sich abzeichnende Rolle, welche Schrekers Person und Werk für die Biographie Leverkühns zugewachsen ist: eine neben *der* stofflicher Anregung transitorische Funktion innerhalb jenes gleichsam Integrals[121] der neuen Kunst, wie es von Mann hier zu geben versucht wird[122]. Bezeichnenderweise streicht Thomas Mann (vermutlich noch im Juni 1943[123]) in *Music Here and Now* des Schreker-Schülers Ernst Křenek folgenden Passus (insgesamt, sowie zusätzlich mit den im folgenden kursiv wiedergegebenen Unterstreichungen) bezüglich des Schreker-Schülers Alois Hába an:

the quarter- and sixth-tones, by which he became known, as in the invention of the *so-called „athematic" style.* As he studied in Vienna and Berlin in circles surrounding Franz Schreker and Arnold Schoenberg [...][124],

und ein gutes Jahr später markiert Mann innerhalb von *The Book of Modern Composers*[125] zu Křenek die drei Druckzeilen von „pathos" bis „matter-of-course":

The desire to exploit the entire supply of styles in vogue was the greater because he had grown up in the sensualistic atmosphere of Franz Schreker's operas – those post-romantic products of morbid, erotic mysticism which outdid Wagner's harmony in detached clangour, his orchestration in luscious timbre and colouristic [!] orgies. Křenek, in striving for purification from the pathos of such a work as Schreker's *Der ferne Klang,* counteracted the degenerate mixture of naturalism and mysticism by a purposefully sober, even mechanical and matter-of-course projection of the melodic line[126].

Was die ‚modernen' Komponisten betrifft, so sind es bei Schreibbeginn lediglich Schönberg, Schreker und Strawinsky, mit denen Thomas Mann Näheres verbindet: Strawinsky vor allem durch sein autobiographisches Buch[127], Schönberg über die schon bestehende persönliche Bekanntschaft[128], Schreker endlich als Wegmarke aus der Zeit von Des- und Neuorientierung, im übrigen

[121] Von einem Integral an dieser Stelle zu sprechen, mag neben der wortspielerischen Verwandtschaft mit ‚Gral' dadurch gerechtfertigt sein, daß zwar das verwandte Material objektiv begrenzt, die durch das dichterische Subjekt daraus geschaffene Möglichkeit assoziativer Verwandtschaft und Anverwandlung sich aber ins (scheinbar) Unendliche fortbewegt.

[122] Vgl. Scherliess, S. 193-95.

[123] Lektüre des Křenek-Buches verzeichnet das Tagebuch vom 24.-27.6., am 30.6. („lange"), 7.7., 9.7., 11.7., 12.7.1943 („beendet"), dann nochmals am 4. und 13.6.1944; vgl. auch GW XI, 170.

[124] Křenek, S. 78.

[125] Mannsche Lektüre im Tagebuch vermerkt am 26.7., 29.7., 30.7., 6.8. und 7.8.1944; vgl. GW XI, 204.

[126] The Book of Modern Composers, S. 356 f. Weitere Erwähnungen Schrekers (ohne Mannsche Lesespuren): S. 337, 353 f., 357.

[127] Erste Lektüre T.M.s bereits vom 10.-14.11.1942 (siehe Tb.).

[128] Vgl. Tb. 6.4.38, 19.4.38, 22.9.40, 17.8.41, 8.5.43.

stellvertretend für Manns wohl überhaupt erste Begegnung mit dem, was nach dem Ersten Weltkrieg als ‚moderne Musik' propagiert und umkämpft war[129].

Imstande, eine Mannsche Er-innerung der Begegnung mit Schreker und insbesondere mit den *Gezeichneten* zu schüren wie zu illustrieren, war auch das Kapitel „Die Apokalypse" in Wilhelm Waetzolds *Dürer und seine Zeit;* für letztere wird hier eine Szenerie entworfen, welche der durch Schreker dargestellten – etwa zeitgleichen – in vielem, namentlich Kolorit und Drastik, ähnlich ist. Manns Beschäftigung mit den einschlägigen Stellen des Buches fiel ebenfalls in den April 1943[130], in die Zeit nach der Lektüre von Bekkers *Musikgeschichte.*

So plausibel die Ausführungen von Siegfried Kross[131] und Wolf-Dietrich Förster[132] zur ‚dodekaphonischen Struktur' des *Doktor Faustus,* seine Einteilung in 12x4 Kapitel betreffend, prinzipiell sein mögen, so hinfällig muß mittlerweile die von Harald Wehrmann – unlängst erneut[133] – vertretene These wirken, Thomas Mann habe schon vor Beginn der Niederschrift den Roman in Anlehnung an eine Zwölftonreihe und ihre Grundgestalten zu gliedern beabsichtigt[134]. Noch während der Arbeit an Kapitel 8 und 9 ist er sich nicht darüber im klaren, wohin „Adrians musikalische[] Entwicklung" führen solle: „In welcher Richtung wirkt die paralytische Inspiration? Problem." Dies ver-

[129] Vgl. z.B. Paul Bekker: Klang und Eros, Zweiter Band der Gesammelten Schriften, Stuttgart/Berlin 1922, S. 21; Hans F. Redlich: Die kompositorische Situation von 1930, in: Anbruch XII/1930, S. 187-190: „Von den älteren Meistern interessiert uns vor allem der Produktionsstand *Schönbergs, Strawinskys* und *Schrekers.* Strauß und Pfitzner hatten ihre Entwicklung lange vor 1918 schon abgeschlossen und sich in ihrer privatisierenden Eigenart verkapselt [...]" (ebd., S. 188). Der Autor bringt sein ungebrochenes Vertrauen in die „Regenerationsfähigkeit" Schrekers zum Ausdruck und verspricht sich von der neuen, „heiteren Oper" Schrekers [*Der Schmied von Gent*] „eine nachhaltige Stilerneuerung"; Schönberg habe die Gefahren des koloristischen Impressionismus überwunden und sei ‚in beglückender Region angelangt'. Im gleichen Heft des *Anbruch* – vgl. dazu unten – findet sich ein Aufsatz Adornos über *Reaktion und Fortschritt* (vgl. GW VI, 489-94). R. Strauss kommt übrigens in den Tb.-Aufzeichnungen jener ersten *Faustus*-Zeit nicht vor; ansonsten während der Exilzeit zumeist im Sinne eines Ärgernisses für T.M.

[130] Siehe Tb. 15.4., 19.4.; vgl. Voss, S. 52 f., 74-76, 133-41, 243 f., Tb. 21.4.44. Bemerkenswerterweise wird Waetzolds Buch in der *Entstehung des Doktor Faustus* ebensowenig erwähnt wie Ernst Bertrams *Nietzsche* (u.a.).

[131] Siegfried Kross: Musikalische Strukturen als literarische Form, in: Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, hrsg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 217-227, hier v.a. S. 224-27.

[132] Wolf-Dietrich Förster: Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im *Doktor Faustus,* in: Deutsche Vierteljahrsschrift IL/1975, S. 694-720, hier v.a. 702-06. Bei Förster sind (S. 696 ff.) die fragwürdigen Aussagen Wehrmanns allerdings in nuce bereits angelegt.

[133] Wehrmann 1993; die Ausführungen entsprechen weitgehend jenen in Wehrmann 1988, S. 120-29.

[134] Wehrmann 1988, S. 121, Wehrmann 1993, S. 7.

traut Mann am 27.10.1943 dem Tagebuch zusammen mit der Erwähnung neuerlicher Lektüre „in Adornos Schrift" an; sogar zur Zeit der Bearbeitung von Kapitel 10 ist die Schwierigkeit zur Gänze keineswegs beseitigt:

Mit Adorno über die musikalische Problematik des Romans. Wohin geht der „Durchbruch"? Er weiß es auch nicht. Verspricht Schrift über Alban Berg, der in demselben Jahr geboren wie Adrian[135].

Unmittelbar nach beendetem erstem Studium von Adornos Typoskript zur *Philosophie der neuen Musik* hat Mann am 26.7.1943 (während der Arbeit an Kapitel 7) lediglich „Augenblicke der Vermutung, wie Adrian zu stellen sei". Im übernächsten Tagebuch-Satz dann wird deutlich, daß nicht (wie Wehrmann annimmt) die Dodekaphonie, sondern ein anderes den „Motiv-Komplex in toto" (GW XI, 168) bestimmte, mit welchem zu arbeiten Thomas Mann gleich anfangs möglich gewesen sei[136]:

Die verzweifelte Lage der Kunst ein stimmiges Moment. Hauptgedanke der erkauften Inspiration, die im Rausch darüber hinwegträgt, nicht aus dem Gesicht zu verlieren[137].

In der Tat enthalten die ersten acht Kapitel keinerlei Andeutungen zur Zwölftonmusik, vielmehr zeigt sich dort (und weit darüber hinaus) immer wieder, wie stark die musikbezogenen Ausführungen vom Gedankengut Paul Bekkers (mit-)bestimmt sind[138].

Zwar hatte Thomas Mann eine gewisse Vorstellung von der Zwölftonmusik – vielleicht aber nur dem Namen nach – schon in der Vorbereitungsphase des Romans[139]; daß er allerdings bereits einen Begriff von der technischen Seite der

[135] Tb. 23.1.44, vgl. GW XI, 192.

[136] Daß die offen sich abzeichnenden Motive, Stränge, Beziehungen nicht zuvörderst Musikalisch-Technischem galten, erweisen die Vorarbeiten ebenso wie die Eingangskapitel selbst, etwa in den Entsprechungen Buchel / Pfeiffering oder bei Ausführungen zum Künstlertum.

[137] Tb. 26.7.43, vgl. GW XI, 172. Zur Frage des Motiv-Komplexes vgl. auch GW XI, 187 sowie Voss, S. 221 f.

[138] Bekkersche Gedanken werden schon in Kapitel 1 aufs engste mit der Inspirations-Thematik verknüpft, wenn die Erörterung ‚lauteren und unlauteren' Genies mit dem Begriff der ‚Harmonie' verquickt erscheint: „Nun ist dieses Wort ‚Genie', wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters [...]" (GW VI, 10); eine halbe Seite weiter jedoch gibt Zeitblom zu bedenken, daß – wegen der dämonischen und widervernünftigen Anteile an der Sphäre des Genies – Epitheta wie ‚harmonisch' doch „nicht recht darauf passen wollen" (11). Wohl kaum zufällig unternimmt Adrian seine ersten, bald zu überwindenden Klangexperimente auf einem *Harmonium*. Zum Einfluß von Bekkers *Musikgeschichte* vgl. weiter solche Passus zu Leverkühns Jugend, welche sich mit dem Verhältnis von Homo- und Polyphonie auseinandersetzen: GW VI, 42-44, 66-68, 104 f., ferner (allerdings durchsetzt mit Ideengut Adornos, Schönbergs und Wetzlers) 73, 77-83, 95, 100-05.

[139] Vgl. den Tagebucheintrag vom 8.5.43: „Nach Schönberg ist seit ca 1940 moderne Musik, auch 12 Ton-Musik, in Nazi-Deutschland zugelassen u. gewissermaßen begünstigt trotz ‚entarteter Kunst'." Dabei handelt es sich zwar um eine verkürzende und von Schönberg so wohl nicht ge-

Dodekaphonie gehabt hätte, darf energisch bezweifelt werden. Diesbezügliche Grundkenntnisse gewann Thomas Mann höchstwahrscheinlich weder von Schönberg noch von Adorno, sondern aus *Meyers Lexikon*[140], sowie insbesondere aus *Music Here and Now* von Ernst Křenek im Juni/Juli 1943, während der Arbeit an den Kapiteln 4 und 5. Die Benutzerspuren des Mannschen Exemplars im Zürcher Archiv lassen das mit ziemlicher Eindeutigkeit erkennen[141]. Harald Wehrmann bezeichnet den zwölfsilbigen und durch Leverkühn fiktiv zwölftönig vertonten Satz „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ" als von Thomas Mann gewählten „Vorwurf für die musikalische [‚dodekaphonische'] Struktur des Romans"[142]. Dieser Faust-Satz hat jedoch keinesfalls mit der strukturellen Genese auf dieser Ebene zu tun; Mann selbst schrieb in einem später getilgten Passus zur *Entstehung des Doktor Faustus:* „Er [Adorno] war es, der, geistreich genug, aus dem alten Text den zwölfsilbigen Satz vom ‚guten und bösen Christen' herausgriff und mir riet, es zum Generalthema des Variationenwerkes und seiner ‚Ringe' zu machen [...]"[143]. Das geschah im November 1946, als 43 Kapitel des Romans bereits geschrieben waren[144]. Vorausgesetzt, man konzediert grundsätzlich die Gegebenheit einer (rein symbolisch zu verstehenden) Gliederung des Romans nach den vier Grundgestalten einer Zwölftonreihe – 4x12 Roman-Kapiteln entsprechen 4x12 Reihen-Töne –, so hat sich diese Schicht (oder Sicht) des Gefüges erst während der Entstehungszeit allmählich herausgebildet und ist auch im Ergebnis nicht eigentlich statisch zu nennen[145]; solches erwirkt Thomas Mann durch die

troffene Aussage; hieraus jedoch zu folgern, Mann fasse unter ein vulgarisierend-pauschalierendes Verständnis von ‚Zwölftonmusik' allerlei atonale oder mißtönende Klangkunst, wäre gleichfalls zu kurz gegriffen. Er mag von Schönberg einerseits über Gründungen der frühen 40er Jahre informiert worden sein wie „Gesellschaft für neue Musik" (Düsseldorf), „Freunde der zeitgenössischen Musik" (Essen), „Arbeitskreis für Neue Musik" (Straßburg) – vgl. Prieberg, S. 298 –, andererseits Kenntnis bekommen haben, daß unter der in Aufführungen geduldeten Neuen Musik auch einzelne Spielarten von Zwölftonmusik nicht regelrecht bekämpft wurden: Werke von Paul von Klenau, Winfried Zillig, Luigi Dallapiccola oder auch Ernst Rößler (vgl. ebd., S. 303-06, 298 f., Wulf, S. 332).

[140] Vgl. Voss, S. 224.

[141] Křenek, S. 169-91, auch S. 88; Anstreichungen zu den rein technischen Aspekten: S. 170-75. Die durch Wehrmann (1993, S. 14) als Beleg Mann-/Leverkühnscher Zwölftonkenntnis angeführte Zahl der möglichen Reihen (479 001 600) findet sich auf S. 170 des Křenekschen Buches von Mann markiert. Ein anderes sind die auf Adorno sich gründenden musikphilosophischen Erörterungen in Kap. 22 (vgl. dazu auch T.M.s Aussage in einem später getilgten Passus zur *Entstehung*: Tb. 1946-48, S. 949 – Text No. 58 –).

[142] Wehrmann 1993, S. 7, vgl. S. 10 f., Wehrmann 1988, S. 121, vgl. S. 122.

[143] Tb. 1946-48, S. 952 – Text No. 61 –; vgl. Tiedemann, S. 27 und Anm. 49 (das gleiche aus dem Blickwinkel Adornos).

[144] Vgl. Tb. 21.11., 23.11., 25.11.1946.

[145] Auch in dieser Hinsicht können wir der Darstellung Wehrmanns (1988, S. 120, 1993, S. 7) nicht folgen.

Mehrdeutigkeit seiner Kapiteleinteilung. Noch das Auftreten der (in auffälliger Weise montierten) diabolischen Figur des Dr. Schleppfuß in Kapitel 13 – entstehungsgeschichtlich zu einer Zeit, da Thomas Mann fraglos mit der Zwölftontechnik bereits vertraut ist – bedarf zur strukturell und zahlensymbolisch hinreichenden Erklärung keineswegs der dodekaphonisch orientierten Anlage; die Zuordnung der Kapitel-Ziffer 13 zu Schleppfuß erfolgte sogar erst während der Ausarbeitung der ihn betreffenden Absätze[146]. Allein im Zusammenspiel mit Kapitel 25 und Kapitel 37 als weiteren Angelpunkten[147] erhält die Zahl 13 auch in bezug auf die Zwölftonmusik Bedeutung[148].

Leverkühn und Zeitblom sind, wenn man so sagen darf, bei Beginn der Niederschrift demzufolge noch nicht im Entwicklungsstadium der Dodekaphonie angelangt, befinden sich vielmehr (dem Fortschrittsdenken Bekkers und Adornos nach) auf einer früheren, Schreker als vorübergehendes Modell freilich begünstigenden Stufe – auf der sich ein Aufbruch allenfalls, nicht jedoch der „Durchbruch" abzeichnet. Unter dem Material, das Thomas Mann bei Schreibbeginn im Mai gleichsam um sich ausgebreitet hat (wobei Bekkers *Musikgeschichte* einen prominenten Platz einnimmt), befindet sich der ausfindig gemachte 3-Zeilen-Plan[149]. Die hier skizzierte Künstlergestalt steht Schrekers Alviano nicht fern: Gezeichnetsein, ‚Sehnsucht', ‚Verlobung' und Scheitern stecken beider Weg ab; auch Alviano ist ein Künstler[150] und taucht zuletzt, als die Vergeblichkeit seines Liebens offenbar wird, musikbezogen in die ‚tiefe

[146] Vgl. Tb. 8.3.44.

[147] Zu bemerken ist, daß die in den Kapiteln 13, 25 und 37 auftretenden Schlüsselgestalten die (vom Protagonisten abgesehen) wohl am stärksten *montierten* Figuren des Romanes sind. Im Falle des zentralen Kapitels 25 kann dies als evident gelten. Schleppfuß setzt sich gewissermaßen zusammen aus Zügen von Pfitzner (vgl. Anm. 45, 70), Goebbels und Mephistopheles, Naphta und Otto Weininger; obendrauf wird noch der berühmte Hut des Dirigenten Hans Knappertsbusch plaziert, des Initiators des Anti-Mann-*Protests der Richard-Wagner-Stadt München* von 1933 (vgl. im vorliegenden Jahrbuch den Beitrag von Hans Rudolf Vaget; ihm sei auch sonst für Anregungen im Zusammenhang mit dieser Studie gedankt!). Zu Fitelberg vgl. weiter unten, aber auch das Beschreibungs-Detail, daß er, Esmeralda gleich, „Mandelaugen" hat (GW VI, 529, 191).

[148] Arnold Schönbergs abergläubische Furcht vor der nämlichen Zahl erheischt an dieser Stelle einmal mehr der Erwähnung (vgl. z.B. Katia Mann, S. 134 f.).

[149] „*Zum Roman.* Der syphilitische Künstler nähert sich von Sehnsucht getrieben einem reinen, süßen jungen Mädchen, betreibt die Verlobung mit der Ahnungslosen und erschießt sich dicht vor der Hochzeit" (T.M. Notizbücher 7-14, S. 138); vgl. Tb. 17.3.43. Flankiert wird solches durch die Rückerinnerung an *Mario* und v.a. *Die vertauschten Köpfe;* vgl. Tb. 21.3.43, 11.5.43, GW XI, 158, dazu Tb. 25./26.3.1943; Briefe vom 17.3. an Martha Hofmann und an Helen T. Lowe-Porter, 26.3. an Christiane Zimmer, 3.4. an Alfred A. Knopf, 13.5. an Agnes E. Meyer, 14.5. an Gottfried Bermann Fischer, 18.5. an Erich von Kahler (siehe dazu: Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. II, bearb. u. hrsg. unter Mitarbeit v. Yvonne Schmidlin von Hans Bürgin† u. Hans-Otto Mayer, Frankfurt a.M. 1980).

[150] Adrian dies dem Faust-Stoff gleichsam zum Trotz, Alviano entgegen dem Handlungs-Vordergrund.

Nacht' des Wahnsinns. Im oben wiedergegebenen Tagebucheintrag zum 26.7.1943 dann klingen der 9-Zeilen-Plan von Anfang des Jahrhunderts[151] und die Bekkersche Frage nach dem kompositorischen ‚Was nun?' gemeinsam an. ‚Verzweifelte Lage der Kunst' und ‚Rausch' sind fraglos zwei Haupt-Triebfedern des Schrekerschen Werkes[152], und das Dionysisch-Rauschhafte spielt für Thomas Mann in der Vorbereitungsphase zum Roman eine tiefere Rolle als selbst der Faust-Mythos[153]. An jenem Tage im April, als er Bekkers *Musikgeschichte* beendet, fehlt laut Tagebucheintrag noch völlig „die menschenfigürliche Ausgestaltung des Buches". „Irgendwie muß [sic!] aus der Vergangenheit, aus Erinnerung, Bildern, Intuition schöpfen", notiert Mann[154].

Schreker eignete sich in mehrfacher Hinsicht besonders zu einem Ausgangspunkt jener ‚radikalen Autobiographie', die über das Autobiographische so weit hinausreichen sollte: Er war ein Schicksals- und Leidensgenosse Manns (im Gegensatz zu Pfitzner), jedoch als musikalischer Sachwalter von Rausch, Psychologie und Massenwirkung nicht freizuhalten von eigenen Anteilen am Werden und Wesen des ‚Nationalsozialismus'[155] – und wie Mann selbst fast stetig (noch in der Abwendung) auf Wagner bezogen. Hinzu kam, daß die An-

[151] „*Novelle oder zu ‚Maja'.* Figur des syphilitischen Künsters: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber *holt ihn der Teufel*: Die Sache mit dem reinen jungen Mädchen, mit dem er es bis zur Hochzeit treibt, geht vorher." (T.M. Notizbücher 7-14, S. 155, vgl. Voss, S. 15).

[152] Symptomatischerweise propagiert der Held Tamare gegen Schluß der *Gezeichneten* (samt Allusion an R. Strauss) gegen Alviano den „Tod in Rausch und Verklärung" (Schreker 1916, S. 338, 1918, S. 80).

[153] Vgl. Voss, S. 15-20, Reed, S. 132 f.; Brief v. 27.4.1943 an Klaus Mann (T.M. Briefe II, S. 309). Zur Zeitgeschichte und Romanhelden verknüpfenden Kategorie des Rausches vgl. u.a. Tb. 8.3.34, 29.7.34; GW XII, 717, 720 (*Leiden an Deutschland*).

[154] Vgl. GW XI, 160.

[155] Für T.M. wie F. Schreker ist gleichwohl zu vermuten, daß sie bei entsprechendem Opportunismus einen (wie auch immer faulen) Kompromiß mit dem NS-Staat hätten schließen können (vgl. Tb. 19.3.33, 2.4.33, 20.11.33, 22.11.33, 16.3.34, 23.3.34, 1.4.34, 2.5.34, GW XI, 239, XIII, 104) – was Schrekers Musiksprache betrifft, so war sie nicht eigentlich ‚moderner' als die eines Werner Egk; am 23. März 1934 erschien gar im *Völkischen Beobachter* ein gemäßigter Nachruf auf F. Schreker – veranlaßt offenbar von seinem Bruder (vgl. Schreker-Bures 1981, S. 74) –, ein Nekrolog, der mit Schreker weit weniger scharf ins Gericht geht als sein Kontrahent Pfitzner. Viel später ist es als Schrekers ‚doppelte Tragik' bezeichnet worden, daß seine Werke, „gefährlich triviale Mischung von Rausch und Tragik", aus „eben jenem Geist der Unwahrheit und des Unpräzisen" heraus gewachsen seien, dem der Komponist samt seinem Schaffen zum Opfer fiel (F.C. Heller in der Einleitung zu: Arnold Schönberg – Franz Schreker, S. 22 f.). Manches an dieser Einschätzung beruht sicher, wie es oft auch Mann widerfahren, auf Mißverständnis, doch wird die Rezeption zum Teil des Werkes. Hierin berühren einander Schreker und Mann: daß der ‚Drang', „das Verborgenste zu enthüllen, das Tier im Menschen wie seine sublimsten Regungen" (GW VI, 496), als Obskurantismus auszulegen war (vgl. GW XI, 818 f.) und so *den* des Hitler-Deutschland mit herbeiführte.

griffe gegen Schreker von NS-Seiten einen ganz ähnlichen Tenor hatten wie gegen Manns Wagner-Bild: herausgestrichen wurde das ‚Sexual-Pathologische' (ein Verdikt, das Thomas Mann ebenso wie Leverkühn betraf[156]), das ‚Perverse', ‚Tierisch-Triebhafte', ‚Zersetzende', ‚Krankhafte'[157]. Für Thomas Mann konnte sich das quasi Einstiegs-Modell Schreker des weiteren als durchaus vereinbar mit den Schönbergschen Gedanken des Romans erweisen, wurde Schreker doch von nationalsozialistischer Hetze und ihren Wegbereitern beständig in einem Atem mit Schönberg genannt[158].

Auch im Gehalt der Schrekerschen *Gezeichneten*-Handlung boten sich Angriffsflächen für Thomas Mann. Der „dämonisch beeinflußte" (GW VI, 12) Bretter-Held Alviano hat auf sehr ähnliche und gleichermaßen gespaltene Weise teil am Cercle der faschistoiden Renaissance-Junker, ihren Umtrieben und ihrer Geisteshaltung, wie es für Adrian im Zusammenhang mit dem ‚Winfried'- und Kridwiß-Kreis offengelegt werden wird. Die Protagonistin Carlotta versucht wie dann Adrian, ihren sexuellen Berührungsängsten im künstlerischen Schaffen zu entrinnen. Sie erstrebt – gleich Leverkühn – das Ideal einer „‚Kunst mit der Menschheit auf du und du'"[159], die Vision einer Beethoven ähnlichen Kunst-Heroen-Gestalt vor Augen[160]; übrig bleibt beidemale schließlich die faszinierende Darstellung des Grauens[161]. Denkbar, daß zum tieferen Verständnis einer geheimen Anziehung, die von den *Gezeichneten* auf Thomas Mann ausgegangen sein mag, auch Psychoanalytisches herangezogen werden muß (so weit kann freilich hier nicht ausgeholt werden). Zum dritten haben Grundkonstellation und Einzelheiten des Marie-Godeau-Handlungszuges *ein* Vor-Bild im Verhältnis Alviano-Carlotta-Tamare (dazu unten mehr).

[156] In der Ausstellung „Entartete Musik" wurde Schreker als „Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten" bezeichnet (Wulf, Abb. 11). Hirschfeld hatte sich in seinen Schriften zur Sexualkunde insbesondere mit dem Phänomen resp. Problem der Homosexualität auseinandergesetzt.

[157] Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955, hrsg. von Klaus Schröter, Hamburg 1969, S. 201/Wulf, S. 286 f. (s.v. Hausegger), vgl. T.M. im Urteil seiner Zeit, a.a.O., S. 199 (*Protest*-Wortlaut), Wulf, Abb. 11 (nach S. 224), des weiteren S. 327, 334, 374.

[158] Das alliterierende Namenpaar ‚Schönberg und Schreker' (vgl. Wulf, S. 374 – R. Sommer 1938 –, 334 – H. Gerigk 1940 –, 327 – E. Bücken 1941 –; Prieberg, S. 288 – F.W. Herzog 1934 –, vgl. S. 229 f. – H.H. Stuckenschmidt 1935 –, und vgl. Alexander Berrsche: Werk und Wiedergabe, in: Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken, München 1942, S. 711 – 1921 –) diente als eine Art Gegenschlagwort zu ‚Bach und Beethoven', womit ‚nationale Werte' aufgerufen schienen. Für *Doktor Faustus* fungieren „Bach und Beethoven als ein Anfang" (so Feruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* – Leipzig ²1917, S. 12, cit. GW XII, 414 –, dessen mögliche Einflüsse auf T.M. und insbesondere *Doktor Faustus* näher zu untersuchen wären) – vgl. Scherliess, S. 190.

[159] GW VI, 429; vgl. Schreker 1916, S. 178-80, 1918, S. 47. Auch das Motiv der Hände, von Carlotta obsessiv immer neu malend variiert, kann in einer Schicht als urtümliches Sinn-Bild der Verbrüderung gefaßt werden.

[160] Vgl. Schreker 1916, S. 89-93, 1918, S. 26 f.

[161] Vgl. Schreker 1916, S. 147 ff., 181 ff., 348 ff., 1918, S. 39 f., 48 f., 82.

16. April 1944: Thomas Mann beendet Kapitel 14 seines Romans, das der endgültigen Hinwendung Adrians zur Musik und der erneuten Intensivierung seiner Kontakte zu Wendell Kretzschmar vorausgeht. An den Tagen zuvor hat er Nietzsche, unter anderem in *Der Wille zur Macht,* gelesen und war durch das aktuelle politische Geschehen auf die Endzeit des Ersten Weltkriegs zurückverwiesen worden (Tb. 12.4.). Vor dieser Folie erhält eine Formulierung besonderes Gewicht, die nach allem Gesagten ohnedies auffällt: Es ist nämlich von Adrian die Rede als „dem unsichtbar Gezeichneten, der den Weg des Geistes und der Problematik nie verlassen sollte" (GW VI, 170). Ähnliche Attributierungen Leverkühns kehren noch zweimal im Roman wieder: In Kapitel 19 – es ist das der venerischen Infektion – findet ihn Zeitblom „äußerlich unverändert, in Wahrheit als einen Gezeichneten, vom Pfeil des Schicksals Getroffenen" wieder (GW VI, 203), und in Kapitel 37 unterscheidet der Impresario Fitelberg den „vom Genius Gezeichneten" sogleich vom „schlichten Gymnasialprofessor" Zeitblom (GW VI, 528). Nahezu undenkbar will es scheinen, daß Thomas Mann beim Niederschreiben dieser Textstellen nicht des Schrekerschen Opern-Titels gewärtig war, und es fällt natürlich auch auf, daß wenige Zeilen nach der ersten dieser ‚Gezeichneten'-Nennungen Kretzschmar ins Spiel tritt[162] – wir erinnern: Kretzschmars Nachfolger in Berlin wurde Franz Schreker im gleichen Jahr, als Thomas Mann ihn persönlich kennenlernte.

Genau jene Kapitel, die Leverkühn als ‚Gezeichneten' vorführen, deuten auch darüber hinaus in besonderer Weise auf Schreker. Kapitel 14 zeigt Adrian als Alchimisten des Akkordischen im Rahmen jener ‚Winfried'-Gespräche um Renaissance (GW VI, 158-60), Theologie und Zeitgeschichte am Scheideweg zwischen sozialistischer und völkischer Gemeinschaft, Kapitel 19 geleitet Leverkühn auf einem Pfad, der auch Spuren Schrekers aufweist, zu *Salome*, und Kapitel 37 läßt mit Fitelberg einen Namen aus der Schrekerschen Biographie auftreten. Allen drei Gedankenkreisen sei im folgenden nähere Aufmerksamkeit gewidmet[163].

[162] In Kapitel 14 selbst findet er schon zweimal Erwähnung: GW VI, 150, 152.

[163] Geht man mit solcher Perspektive zurück an den Beginn des Romans, so lassen sich gleich in den ersten zwei Kapiteln etliche Passagen zwanglos, wenn auch vielleicht nicht zwingend, auf Schreker beziehen. In Anbetracht des „erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers" Leverkühn sinniert Zeitblom mehrfach über das Dämonische sowie die Frage nach dem „Unterschied von lauterem und unlauterem Genie" (GW VI, 11). Schrekers spektakulärer Aufstieg, seine Sensationserfolge, ließen den Vorwurf der Effekthascherei, mithin des Unlauteren schnell aufkommen. Die ‚plutonische Spalte', derer Zeitblom (mit Mannschem Seitenblick auf *Zauberberg*-Kap. 6 u. 7) angesichts des Dämonischen gedenkt, steht in einem ganz ähnlichen Verhältnis zum olympischen Griechentum wie die unterirdische Grotte auf Alvianos Insel zu diesem seinem ‚Elysium'. Zeitbloms Ideal der „begütigenden Einbeziehung des Nächtig-Ungeheuren" (17) ist freilich bei Schrekers *Gezeichneten* ebenso ins Gegenteil verkehrt wie beim Mann-/Zeitblomschen.

Der ‚unglaubliche Klangsinn', wie er Leverkühn schon früh bescheinigt wird, war als Schrekers herausragendes Kennzeichen allenthalben gerühmt worden. Hervorhebungen von Klang und Klang-Farbe durchziehen den gesamten *Faustus,* auf Schreker beziehbar namentlich in den Teilen zu Beginn des Romans. Aufschlußreich ist der Kontext gleich der ersten Stelle hierzu[164]. Da erscheint zum einen der (wie Schrekers Alviano) bucklige Pferdeknecht Thomas, dessen Verwachsung Adrian als bequemer Reitsitz dient[165], zum anderen, an der Wand als Schmuck im elterlichen Wohnzimmer, eine Gitarre, auf der Adrians Mutter gelegentlich „einige Akkorde griff" (GW VI, 34). Vermeintlich beiläufiges Musizieren dieser Art, Laborieren übers Anschlagen von Harmonien betreibt Adrian vor allem in seiner Jugendzeit, und Schreker berichtet über sich selbst: „Schon als Knabe liebte ich es, mir einen jener ‚Wagnerschen' Akkorde am Klavier anzuschlagen und lauschte versunken seinem Verhallen. Wundersame Visionen wurden mir da, glühende Bilder aus musikalischen Zauberreichen. Und eine starke Sehnsucht!" Diese Äußerung findet sich – unter anderem – in einem Artikel *Meine musikdramatische Idee* zu Beginn jenes November-Heftes 1919, mit dem die berühmten *Musikblätter des Anbruch* eröffnet wurden[166] (siehe Kapitel 36 des Romans und vgl. unten). Eine später ausgeschiedene Passage zu Kapitel 9 führt mit Kretzschmar auf Wagner „unmittelbar durch einen Akkord, einen vagierenden, [...] den sogenannten Tristan-Akkord"[167]. Der Mentor weist Adrian auf die seelische Bedeutung dieses Klanges qua Exponiertheit hin und gibt ihm von hier aus „ein Bild des überschwänglich wollüstigen und schlafsüchtigen Werkes". Die Parallelität der Vorgänge ist offenkundig, auch wenn für Schreker das Visionäre, für Kretzschmar und Adrian das Geistes- und Kompositionsgeschichtliche im Vordergrund rangiert. Bemerkenswerterweise stützt sich die von Mann später getilgte

[164] Vorbereitet wird sie durch zwei (in etwas anderem Sinne) Klang-Farben-Phänomene (GW VI, 23, 28).

[165] Noch der ‚gezeichnete' „Meister" versichert, laut Zeitblom, das Komfortable dieser Position (GW VI, 35).

[166] MdA I/1919, S. 6. Im gleichen Artikel sinniert Schreker über den Klang als Ausdrucksmittel der Wortdichtung und die unübertreffliche Wirkung der „Stille. Jenes unheimliche Schweigen, in dem laut wird, in dem wir innerlich hören, was weder Wort noch Ton zum Ausdruck bringen kann: das Sich-loslösen von allem Irdischen – das Grauen." (ebd., S. 7) Im nämlichen Heft finden sich außerdem Schreker-Huldigungen von Max Broesike-Schoen (S. 23) und im Rahmen einer Rezension des Bekkerschen Schreker-Buches (hier: 1982) durch Rudolf Stephan Hoffmann (S. 30 f.), Tenor jeweils: Schreker als eigentlicher Wagner-Fortführer. Wiedergabe der Schrekerschen ‚Wagner-Akkord-Aussage' auch bei Kapp (1921, S. 44), Schiedermaier (1930, S. 302).

[167] Tb. 1946-48, S. 873 (Text No. 6 im Anhang). Die Anschauung des ‚Tristanakkordes' als eines vagierenden entstammt Schönbergs *Harmonielehre* (S. 308 f.), wo der Passus jedoch ganz im Musiktheoretisch-Technischen verbleibt. Zu T.M.s eigener klavieristischer Versunkenheit in Wagnersche (*Tristan*-)Akkorde vgl. demgegenüber Tb. 14. und 28.9.1944, GW XI, 208.

(mehrseitige) Textpassage massiv auf mehrere Passus aus Bekkers *Musikgeschichte:* inbesondere solche[168] zu Brahms, zu Wagner und dazwischen auf jenen, welcher der einen Schreker-Stelle, dem Bekkerschen ‚Was nun?', unmittelbar folgt[169]. In einem auch später beibehaltenen Satzteil des ersten (Brahms betreffenden) Abschnittes ersetzt Thomas Mann Bekkers Ausdruck „Zurückstellung des rein modulatorisch koloristischen [!]"[170] durch die Formulierung: „dem modulatorisch farbigen ernst entgegentrete und es zurückdränge" (GW VI, 105). Hier scheint der Terminus ‚Koloristik'[171] absichtsvoll vermieden zu sein, offenbar um später desto gezielter eingesetzt werden zu können (siehe unten).

Einleitend zu Adrians ersten akkordlichen Experimenten, beginnt Zeitblom seine Musikinstrumenten-Schau in Kapitel 7 (dem der Ersterwähnung Kretzschmars) mit der Celesta, dem ‚Glockenklavier', und endigt sie mit der Pedalharfe (GW VI, 57, 60). Den Text gliedernd werden hier jene zwei Instrumente eingesetzt, die zur Hoch-Zeit Schrekers beinahe metonymisch für seine Klangkunst genannt wurden. Auch Theodor W. Adorno verwandte in seinem *Schreker*-Essay (1959) Harfe und Celesta formstiftend[172]. Womöglich wußte er, der Schreker-Kenner, mehr über die kryptischen Beziehungen des *Faustus,* der ja in gewissem Grade auch ‚sein Roman' war. Thomas Mann jedenfalls scheint hier in Kapitel 7 einen Fehler von 1919 gleichsam zu korrigieren. Seinerzeit schrieb er von „Zauberklängen mit Cembalo und Harfen" – ein Cembalo kommt jedoch in der *Gezeichneten*-Partitur gar nicht vor; so liegt es einigermaßen nahe, anzunehmen, daß Mann damals Cembalo und Celesta verwechselt hat[173]. Nun, 1943, ist er, nach der Lektüre von ‚Volbachs Instrumentenkunde', kundiger geworden.

Ebenfalls in Verbindung mit einem Klang – nämlich der Hetaera-Esmeralda-Chiffre –, erzählt Zeitblom von Adrians Reise zur Grazer *Salome* resp. nach Ungarn, wo die venerische Infektion seinen Durchbruch vorzeichnet[174].

[168] Bekker 1926, S. 212-14, S. 202 (jeweils mit Anstreichungen T.M.s). Vgl. außerdem – gleichfalls markierte – Ausführungen zu Bach, v.a. S. 111 f.

[169] Ebd., S. 227-29 (ebenfalls mit Anstreichungen in T.M.s Exemplar).

[170] Ebd., S. 214, vgl. S. 121, 212, 233.

[171] Vgl. nicht nur oben T.M.s Äußerungen und Anstreichungen zu Schrekers Musik, sondern auch eine Mannsche Markierung im Wagner-Kapitel des Buches: „[...] Mittel der harmonischen Modulation und der Klangkoloristik [...]" (Bekker 1926, S. 196).

[172] Adorno XVI, S. 371/73 („Saiten"/„Harfe"), S. 373/74 („Celesta"/„Celesta" + „Tropfen der Harfe").

[173] Oder war T.M. ‚Opfer' der Schrekerschen (wie Leverkühnschen) Fähigkeit zu ‚unenträtselbaren Klangmischungen' (GW VI, 202)? Schrekersche Instrumentation (mit Celesta und Harfe) klingt später in der Beschreibung der ‚Tempest'-Kompositionen und der ‚Fausti Weheklag' nochmals an (GW VI, 623, 649).

[174] Vgl. Heftrich II, S. 173 ff., auch S. 304 f., Vaget, S. 59, 78 ff.

Über Schreker berichtet eine Monographie aus dem Jahre 1921, daß für ihn das Erlebnis von Straussens *Salome* eine Art künstlerischen Durchbruch markiert haben soll[175], und an gleicher Stelle lesen wir von einer ungarischen Gräfin, die sich als seine Gönnerin versucht habe[176]. Eine Seite vor dem ‚Ungarn'-Kapitel 19 sprechen von der „‚Wurzelbehandlung'"[177] ‚Meerleuchten' des Kretzschmar-Schülers folgende Worte:

Es ist ein Stück ausgesuchter Tonmalerei, das von einem erstaunlichen Sinn für berückende, fast unenträtselbare Klangmischungen Zeugnis gibt, und ein wohltrainiertes Publikum sah in dem jungen Verfasser einen hochbegabten Fortsetzer der Linie Debussy-Ravel. Er war es nicht und hat ein Leben lang diese Demonstration koloristisch[!]-orchestralen Könnens fast ebensowenig zu seiner eigentlichen Produktion gerechnet wie die Handgelenklockerungen und Schönschreibübungen, deren er sich vorher unter Kretzschmars Aufsicht befleißigte: die sechs- bis achtstimmigen Chöre, die Fuge mit drei Themen für Streichquintett und Klavierbegleitung [...]. (GW VI, 202)

Die zuletzt genannten Werke hat Mann bekanntermaßen der Berg-Monographie von Willi Reich entnommen[178], andere Momente des Passus hingegen deuten eher auf Schreker: die „berückende, fast unenträtselbare Klangmischung[]", die „Linie Debussy-Ravel", das ‚Koloristische', unterstrichen zudem durch erneute Nennung am Beginn des darauffolgenden letzten Absatzes von Kapitel 18 („dies glaubenslose Meisterstück koloristischer Orchesterbrillanz")[179], schließlich die Erwähnung Kretzschmars[180]. Leverkühn eignet zweifelsohne mehr von Alban Berg[181] als von Franz Schreker. Die aufgezeigte, auch

[175] Kapp, S. 18, vgl. Rudolf Stephan: Franz Schreker, in: Schreker-Symposion, S. 13-22, hier S. 17, 22. Durch diesen Aspekt wird freilich nicht außer Kraft gesetzt, daß als Haupt-Quelle für Adrians Pilgerfahrt ‚zu *Salome*' nach Graz diejenige des Schönberg-Kreises (samt Gustav und Alma Mahler) zu gelten hat. T.M. wußte um sie aus W. Reichs Berg-Monographie (S. 8 mit Anstreichung; vgl. Tb. 18.6.44: erneute Lektüre während Kap. 19) und aus Almas *Erinnerungen an Gustav Mahler.* Vgl. unten bzgl. ‚Überdetermination'.

[176] Zur *Faustus*-Rolle (erst ab Juni 1943) der Beziehung Tschaikowsky/Frau von Meck vgl. Voss, S. 160 Anm. (resp. T.M. Briefe II, S. 324); eine „Dame aus Budapest" (cit. Voss, S. 89) war demgegenüber schon vorher geplant.

[177] GW VI, 201 f., vgl. 491 (im Mittelteil von Kap. 34).

[178] Reich, S. 9 – von T.M. markiert –, vgl. Tiedemann, S. 12.

[179] Ein Bogen spannt sich von Kap. 18 zu Kap. 19, der durchaus auf Schreker bezogen werden kann. Der auszugsweise zitierte Abschnitt beginnt mit ‚Orchestrationsstudien unter Kretzschmars Leitung', der darauffolgende mit besagter ‚Koloristik', der nächste (Kap. 19) mit einem verhältnismäßig langen Satz, der auf den ‚Gezeichneten' Adrian zuläuft.

[180] Ein Wortspiel mit ‚koloristisch' scheint T.M. bei der abermaligen Nennung von ‚Meerleuchten' in Kap. 21 zu treiben: „bei dessen kritischer Aufführung er auf Kohlen saß" (GW VI, 238) – „kritischer" + „Kohlen" = ‚koloristischer'.

[181] Vgl. Hanspeter Brode: Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns „Doktor Faustus", in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XVII/1973, S. 455-472, hier S. 457-59, Scherliess, S. 192 f. Die ausgiebige Nutzung des Berg-Buches von W. Reich durch T.M. (im Entstehungsprozeß ab Kap. 11) ist inzwischen anhand des Adornoschen Exemplars mit T.M.s Anstreichungen zweifelsfrei nachweisbar (vgl. Tiedemann, S. 192 f.). Mannsche Lektüre verzeichnet das Tb. am 28.1., 30.1. („viel"), 31.1 („viel"), 18.6.1944; vgl. GW XI, 192.

an anderen Stellen zu vermutende Verbindung beider läßt auf Kooperation mit Theodor Wiesengrund-Adorno schließen. Adorno nämlich hat in seinen Schriften zu Berg und zu Schreker wiederholt auf beider Berührungen und Trennstellen hingedeutet[182].

Der Figur des Agenten Fitelberg liegen, wie man weiß, mindestens drei reale Personen zugrunde[183]. Der Fitelberg der Strawinskyschen Memoiren wurde 1879 in Polen geboren und war als Komponist, mehr noch als Dirigent ein [Zitat Saul Fitelberg] „angesehene[r] Vorkämpfer[] avantgardistischer Kultur" (GW VI, 530), unter anderem – wie dieser Mannsche Fitelberg – in Paris. Tourneen führten jenen zu Manns Münchener Zeit auch (und besonders erfolgreich) nach Deutschland. Ob Thomas Mann ihn dort einmal gesehen hat? Jedenfalls paßt die von Zeitblom gegebene Beschreibung des Saul F. ausnehmend gut auf jenes Konterfei, das uns vom wirklichen, von Gregor F. überliefert ist[184]. Er gehörte zu den Musikern, die dem Schreker-Heft der *Musikblätter des Anbruch* 1928 zum 50. Geburtstag des Komponisten einen Gruß-Artikel beisteuerten; Fitelberg einen sehr warmherzigen, in dem er sich als Schrekerianer bekennt[185]. Damit aber nicht genug: Sein Sohn Jerzy Fitelberg, zu Manns amerikanischer Exilzeit ein dort geehrter Komponist, war Schüler Franz Schrekers[186].

Spätestens an diesem Punkt stellt sich erstmals dringlich die Frage nach den Quellen, aus denen Thomas Mann Informationen solcher Art geschöpft haben könnte. Noch weniger wahrscheinlich als die Mutmaßung, Schönberg oder Křenek hätten über derlei Detailkenntnisse verfügt resp. sie mitgeteilt[187], erscheint, daß Thomas Mann die Schreker-Monographie von Julius Kapp (1921) zur Verfügung gehabt haben könnte. Auffallend ist allerdings: Die genannten Motive ‚Wagner-Akkorde am Klavier', ‚*Salome*', ‚ungarische Gräfin' finden alle drei nur in dieser Schrift über Schreker Erwähnung, nicht

[182] 1956 in *Alban Berg* (Adorno XVI, S. 87 f.), 1959 in *Schreker* (ebd., S. 373), 1968 in *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (ebd. XIII, S. 404 f.) – hier mit ausdrücklichem Bezug auf *Die Gezeichneten* –; indirekt schon 1929 in *Berliner Opernmemorial* (Anbruch XI/1929, S. 261-266, Adorno XIX, S. 267-275), wo Aufführungsberichte von Bergs *Wozzeck* und Schrekers *Fernem Klang* nebeneinandergesetzt sind, sowie 1932 in *Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern* (ebd. XVI, S. 97): ‚fortgeschrittene impressionistische Fälle' – ‚klangliche Konfiguration als musikalische Struktur' [ohne Nennung von, aber mit recht deutlichem Blick auf Schreker].

[183] Vgl. Voss, S. 160 ff.; GW XI, 279 f.

[184] Die Musik in Geschichte und Gegenwart IV, S. 281. Vgl. allerdings GW XI, 279 f. sowie Tb. 21.7.46 und Katia Mann, S. 83.

[185] MdA X/1928, S. 86.

[186] Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart XVI, S. 298 f.

[187] Křenek, obgleich seinem Lehrer Schreker von Wien nach Berlin gefolgt, neigte zeitlebens eher zur Bagatellisierung der eigenen Schreker-Erfahrung (vgl. Csipák, S. 81). Er allerdings läßt sich am ehesten im geistigen Besitze der fraglichen Informationen denken.

etwa bei Paul Bekker (1919) oder Rudolf Stephan Hoffmann (1921). Vielleicht hat Theodor W. Adorno jenes Buch besessen. Er seinerseits gehörte – wie es Thomas Mann zur *Entstehung des Doktor Faustus* mitteilt – einige Jahre der *Anbruch*-Redaktion an[188], hatte aber auch vorher schon etliche Artikel für das Wiener Blatt geschrieben. In die Zeit seiner Mitarbeit fiel das dritte Schreker-Sonderheft 1928 (mit Grußadressen unter anderem von Schönberg und Berg sowie der besagten von Gregor Fitelberg)[189]; 1932 brachte *Anbruch* einen Beitrag über Jerzy Fitelberg[190]. Auch als Quelle für die Wagner-Klang-Exploration kommen die *Musikblätter* ja in Betracht. Thomas Manns Schwager, Katias Zwillingsbruder Klaus Pringsheim, stand 1920, im Jahr des ersten Schreker-Sonderheftes, in (brieflichem) Kontakt mit Schreker[191] und war zur gleichen Zeit ebenfalls Mitarbeiter der ‚Blätter'[192]. Anscheinend weder Adorno noch Mann selbst ist freilich ein kleiner ‚Fehler' aufgefallen, der beim ‚Einschwärzen' des *Anbruch* in den *Faustus* unterlief: auf den Winter 1918/19 datiert Zeitblom einen „dem Schaffen Adrians gewidmeten Artikel" in „der radikal-progressiven Wiener Musikzeitschrift ‚Der Anbruch'" (GW VI, 516f.); nicht vor November 1919 jedoch existierten die *Musikblätter des Anbruch* überhaupt, und unter dem geänderten Namen *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* erschienen sie erstmals 1929. Von daher scheint unwahrscheinlich zumindest, daß Adorno Thomas Mann frühe Exemplare der Musikzeitschrift in die Hand gegeben haben könnte. Oder sollte sich der ‚Fehler', wie bei Thomas Mann schon gelegentlich der Fall, als ironisch bestimmte Absicht erweisen[193]? Der viel größere ‚Lapsus' liegt nämlich recht eigentlich darin, daß der Verleger der Universal-Edition (in der Wirklichkeit: Hertzka, im Roman: Dr. Edelmann) durch einen ‚Anbruch'-Artikel auf Leverkühn aufmerksam geworden sein soll[194]; die

[188] GW XI, 173: „1928 bis 1931 war er als Redakteur des Wiener ‚Anbruchs' im Sinne der radikalen modernen Musik tätig." Laut Heft 1 von 1929 (S. 3) trat Adorno „mit Beginn dieses Jahrganges" in die Redaktion ein. Die Differenz löst sich auf, berücksichtigt man das Elaborieren jenes 1. Heftes noch in 1928. Zu folgern ist allerdings erstens, daß T.M. die Angabe wohl von Adorno selbst erhalten hat, zweitens, daß Adorno der mit besagtem Heft erfolgte Namenwechsel der Zeitschrift sehr bewußt gewesen sein muß.

[189] MdA X/1928 (H. 3/4), S. 82 (Berg, Fitelberg), S. 86 (Schönberg).

[190] Sydka Pfau: Jerzy Fitelberg, in: Anbruch XIV/1932, S. 20 f. (u.a. mit Erwähnung seines Schülerstatus zu Schreker und seines Violinkonzertes aus dem Jahre 1928), vgl. Anzeigenteil des gleichen Heftes 1 sowie ebd. (H. 4/5), S. 122: Werke von J. Fitelberg (bei der Universal-Edition).

[191] Vgl. Anm. 39.

[192] Vgl. MdA II/1920, S. 496, III/1921, S. 301, IV/1922, S. 85, S. 137.

[193] Immerhin konnte T.M. in W. Reichs *Alban Berg* (S. 155, 172, 192) auf den korrekten ersten Titel der Zeitschrift stoßen.

[194] Eine dafür evtl. modellhafte wirkliche Gegebenheit, daß nämlich dem Erscheinen von Bergs *Wozzeck* bei UE (zugleich Verlagswechsel) ein Artikel Ernst Viebigs in der Berliner Zeitschrift *Die Musik* vorausging, berichtet das Buch von Reich (S. 13, sogar mit Mannschen Bleistiftspuren).

Musikblätter des Anbruch waren jedoch das Publikations-Organ eben jener Universal-Edition und der Zeitschrift ureigenste Tätigkeitsfelder naturgemäß Vita, Wesen und Werk der ‚hauseigenen' Komponisten. Womöglich also befand sich Thomas Mann (durch Adorno) genauestens im Bilde. Wie dem auch sei, sicher konnte oder mußte in manchen Fällen, was etwa Schrekeriana betraf, des einen oder anderen Erinnerungsvermögen in die Bresche springen[195]. Ihm auf die Sprünge zu helfen vermochte des weiteren möglicherweise jenes Heft 3 der Münchener Nationaltheaterzeitschrift *Der Zwischenakt,* das zur Erstaufführung der *Gezeichneten* im Februar 1919 erschienen war[196]. Sodann kommt Alma Mahler-Werfel als Informantin Thomas Manns in Frage. Von ihr blieb bis heute fast gänzlich unbekannt, daß sie vor ihrer Beziehung zu Oskar Kokoschka, 1911, für Franz Schreker regelrecht entbrannt war[197]; und Almas offenbar leidenschaftliche und zugleich keusche, von künstlerischer Arbeit geprägte Liebe zu Schrekers Freund Alexander von Zemlinsky, der von ihr als „scheußlicher Gnom" geschildert wird[198], spielt in das Libretto der *Gezeichneten* hinein. Während der Vorbereitungen zum Fitelberg-Kapitel 37 gab es ein Zusammentreffen der Manns mit Alma Mahler (Tb. 17.7.46), am Tage darauf konstatiert das Diarium den Namen Fitelberg (endgültig anstatt des zuvor gleichfalls erwogenen ‚Strawinskyschen' Impresario-Namens Jean Wiener[199]). Auch im Vorfeld des ‚Salome'-Kapitels 19 war bei Begegnungen mit dem Ehepaar Werfel Gelegenheit, von Alma Mahler Anekdotisches aus dem Schreker-Umfeld zu erfahren: am Abend des 6. Juni 1944, kurz vor Abschluß von Kapitel 17, las

[195] Andere Fälle, in denen bisher kein unmittelbar verwendetes Quellenmaterial über das Erinnerte hinaus namhaft gemacht werden kann, sind die Transpositionen einiger Ludwig von Hofmannscher Bildvorlagen in das *Zauberberg*-„Schnee"-Kapitel (vgl. Saueressig, besonders S. 6, Bild und Text bei T.M., S. 179, 181) und des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo in den *Faustus*-Roman (vgl. ebd., S. 391). Beidemale liegen die in Frage kommenden persönlichen, unmittelbaren Eindrücke eine Vielzahl von Jahren zurück; ähnlich auch bei Pfitzners (allerdings von T.M. ausgiebig perzipiertem) *Palestrina,* der mit vielen Einzelheiten im *Faustus* kontrafaziert wird (vgl. Verf., S. 335), ohne daß eine neuerliche Libretto-Lektüre dem Tagebuch, der *Entstehung* oder Briefen irgend zu entnehmen wäre.

[196] Größeren Bemühungen sowie der Unterstützung durch MitarbeiterInnen der Bayerischen Staatsoper zum Trotz konnte kein Exemplar dieser Publikation zu Schreker ausfindig gemacht werden. Ein späteres Heft der gleichen Reihe – No. 6 zur UA des Dramas *Brabach* von Heinrich Mann – befindet sich im Zürcher Archiv (nicht aus dem Nachlaß T.M.s stammend).

[197] Dies geht aus Liebesbriefen von ihrer Hand hervor, die sich in Franz Schrekers Nachlaß (Österreichische Nationalbibliothek, Wien) befinden; die Kenntnis der Dokumente verdanke ich Ulrike Kienzle, Frankfurt a.M. Almas heftige Neigung blieb offenbar unerwidert; den Schreker gewidmeten Absätzen ihrer Autobiographie *Mein Leben* (S. 52 f.) läßt sich eine erotische Komponente der Bekanntschaft nur indirekt über die Aussage entnehmen, Kokoschka habe eine geplante Dedikation der Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* an Alma Mahler verboten.

[198] Vgl. Mahler-Werfel, S. 28 f.

[199] Vgl. Voss, S. 161 f.

Mann den Werfels „Adrians Brief" (mit der Leipziger Bordell-Szene) vor, am Abend des 16.6., nachdem der Morgen den Anfang des nämlichen Kapitels 19 erbracht hatte, verlangten sie „sehr nach Weiterem aus dem Roman"[200]. Überhaupt muß wohl Alma Mahler als Zuträgerin einer gewissen Art von Informationen wesentlich schärfer ins Auge gefaßt werden denn bisher[201]; ihr Hang zur Kolportage kam einem ebensolchen Thomas Manns (wie auch Schrekers) bedeutend entgegen, und mit kaum jemandem sonst hatten die Manns im Exil derart stete Fühlung wie mit Alma und Franz Werfel[202].

„Saul Fitelberg kannte sie wohl, – aber gewiß! [...]" (GW VI, 557f.), heißt es in Kapitel 39 von Marie Godeau, die Mutter Leverkühn der Stimme nach so ähnlich ist (558), daß sie zum Komplement Adrians wie geschaffen scheint. Sie ist – gleich Schrekers Carlotta – bildende Künstlerin, und sie hat eine unmittelbare Beziehung zum Musik-Theater, indem ihre Entwürfe für „Pariser Opern- und Singspielbühnen" (556) als Vorlage dienen[203]. „Denn sie war Zeichnerin" (556), lesen wir, und der ‚Gezeichnete' Adrian läßt um sie werben, sie, die von seiner ‚Apokalypse' gehört hat (568) – wovon noch zu sprechen sein soll. Bemerkenswerterweise werden Maries „schlanke[] und dünnknochige[] Hände[]" (556) von Zeitblom sonderlich hervorgehoben – auch dort, wo sie sich dem Jüngling, dem ‚Herzensbrecher' Schwerdtfeger (591, 588f.) anheimgibt. Wieder die Parallele zu Schrekers Oper: Anstelle des ‚Gezeichneten' Alviano wird der ‚schmucke Knabe' von der Künstlerin erhört[204]. „Gib deine Hand", läßt Schreker sie da, den personifizierten Tod aus jenem Claudius-/Schubertschen Dialog vom Tod und dem Mädchen zitierend, zugleich Goethes Gretchen im Kerker, „Gib deine Hand", läßt er jene sagen, die in grotesker Dürer-Allusion[205] von der Obsession bedrängt ist, Hände zu malen: „Feine, schlanke" oder „derbknochige"[206]. Der ‚Verführer' wird – bei Schreker wie bei Mann – bald darauf getötet sein, und der ‚Betrogene', der diesen Tod herbeiführt, sich dem Wahnsinn anheimgeben – Alviano ebenso wie Adrian.

[200] Tb. 16.6.44. Zu weiteren Begegnungen mit Alma Mahler-Werfel vgl. Tb. 19.5.46, 15.6.46, 6.7.46 (während der Arbeit an den Kapiteln 34, 35, 36).

[201] Vgl. auch Tb. 9.8.44, GW XI, 193.

[202] Gerade sie waren durch fortgesetzte Vor-Lesungen fast stets über den Gang des Romans im Bilde. Zu Kontakten im Vorfeld der Niederschrift vgl. Tb. 17.4., 3.5., 8.5.1943.

[203] Zu Marie Godeau des weiteren vgl. Voss, S. 108 ff.

[204] Schreker 1918, S. 69.

[205] Ausgehend von den bekannten Dürer-Bezügen des Romans, insbesondere der ‚Apocalipsis' (siehe: Bild und Text bei T.M., S. 384-99), erscheint uns Zeitbloms Schlußsatz (GW VI, 676) als Andeutung des – nebst den Geldschein-Bildnissen – wohl geläufigsten Dürer-Werkes (siehe Waetzold, Abb. 102).

[206] Schreker 1918, S. 39.

Thomas Mann ist dem Namen Schreker weitere Male auch bei der Lektüre zum *Faustus* begegnet[207]; und zumindest wohl eine der neuerlichen Konfrontationen hat im Roman ihren Niederschlag gefunden: jene mit den Schreker-Passus in Arnold Schönbergs *Harmonielehre,* die Mann während der Arbeit an Kapitel 9 studierte[208]. Dort überlagern einander im Ausloten von Adrians musikalischer Entwicklung Schönbergsche und Adornosche ‚Beiträge'. Der *Harmonielehre* (GW VI, 100) sind die Gedanken zur Differenz von musikalischem Handwerk und Komposition entlehnt sowie zur Konstituierung zwölftöniger Akkord-Felder[209], sodann jene zur verschiedenartigen Auflösung „sehr starke[r]" (Schönberg: „‚schärferer[r]'") Dissonanzen[210]; in bezug auf die „Identität von Horizontale und Vertikale" sowie auf die „polyphone[ ] Würde" von Akkordgebilden (GW VI, 101f.) gesellen sich zu Schönbergs Anschauungen[211] solche Adornos aus der *Philosophie der neuen Musik*[212]. Schönberg seinerseits deutet auf die Wechselwirkung von „zusammenklangbildende[r] Fähigkeit der Dissonanzen"[213] und Stimmenbewegung gerade anhand eines Notenbeispieles aus Schrekers Oper *Der ferne Klang* (vgl. unten)[214] – eingebettet in Überlegungen zu komplementärzwölftöniger Harmonik[215] sowie zwei Exempel aus Werken von Anton Webern und Alban Berg; und just an diesem Knotenpunkt Leverkühnschen Denkens greift Thomas Mann auch auf die Darstellungen Paul Bekkers zurück. Im nämlichen Roman-Kapitel 9 kommen Kretzschmar und Leverkühn ebenso wie ihr Autor an genau diejenige Stelle des ‚Was nun?', auf die Bekker mit dem Beispiel Schreker geführt hat: das Vordrängen des „stimmenmäßige[n] Prinzip[s]", ohne „wahre Polyphonie" (GW VI, 105), zu

[207] Während der Vorbereitungsarbeit zum ‚Apokalypse'-Kapitel 34 (vgl. Tb. Anf. Jan. 1946) fügt T.M. seinen *Faustus*-Materialien einen Ausschnitt aus der Zeitung *Der Ruf* vom 1.1.46 ein (TMA: Mat. 6/50): den Artikel *Die moderne Oper* von Karl H. Wörner. Wenn der darin erwähnte Schreker ebensowenig wie Pfitzner von T.M. mit Anstreichung versehen worden ist, so mag dies v.a. darin begründet liegen, daß es T.M. hier ums Materialsammeln für die ‚Einschwärzung' realer Fakten in den Roman ging; die Markierung einzelner Werke des modernen Musiktheaters deutet darauf hin (von Schreker nennt der Essay keine Einzelwerke, die darin erwähnten Opern von Pfitzner und R. Strauss bleiben unangestrichen). In T.M.s Bibliothek befand sich ferner der Band *Annals of Opera,* enthaltend auch die Daten zu Schrekers Bühnenwerken.

[208] Vgl. Tb. 20.9.43, 25.12., 26.12., 28.12.1943, 2.1., 3.1., 7.1., 9.1.44 sowie 20.2.1944.

[209] Schönberg ([3]1922), S. 492 ff.; 504 f., 502 f.

[210] GW VI, 100; Schönberg, S. 486.

[211] Schönberg, S. 20 ff., 26 ff., 461; 466, 27 f., 178, 311 f., 372 ff., auch 318 f.

[212] Vgl. Rosemarie Puschmann: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns „Doktor Faustus". Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz, Bielefeld 1983, S. 29-32.

[213] Schönberg, S. 504.

[214] Schönberg, S. 504, vgl. S. 502-07, 487.

[215] Vgl. GW VI, 100.

schaffen. Leverkühns ‚ungarische Muse' wird ihn, kooperierend mit Theodor Wiesengrund, befähigen, diese ‚Schrekersche Stufe' hinter sich zu lassen[216].

Einige Tritte weiter in Bereiche der Spekulation führt die Beobachtung, daß Franz Schrekers äußeres Erscheinungsbild offenbar nicht ohne Ähnlichkeit gewesen ist mit jener Beschreibung, die Chronist Zeitblom indirekt, über Mutter Leverkühn, vom Aussehen des jungen Adrian gibt. Wir haben Thomas Mann zu glauben, wenn er beteuert, bei Adrian Leverkühn habe ihm [aufs Ganze gesehen] kein konkretes Vorbild vorgeschwebt[217]; das schließt freilich nicht aus, daß es vorübergehend auch Bilder personaler Orientierung vor Manns innerem Auge gegeben hat. Ein solches scheint sich anzudeuten, hält man das von Zeitblom skizzierte Leverkühn-Porträt neben eine weitverbreitete Fotografie Schrekers aus der Zeit um 1920[218]. Sie zeigt den Fotografensohn Franz Schreker in jenem Alter, da Thomas Mann ihn kennenlernte. Was er Zeitbloms Feder, einleitend durch jene Schilderung des Klangsinnes, im 4. Kapitel unter Bezugnahme auf das (Dürerisch inspirierte) Konterfei von Adrians Mutter über sein Äußeres preisgeben läßt, will auf keinen anderen Komponisten jener Zeit so gut passen wie gerade auf Schreker: „der brünette Teint", „der Augenschnitt", die „still und freundlich blickenden Augen" (GW VI, 32, vgl. 34), der „geruhige[], ohne Üppigkeit noch Schärfe geschnittene[] Mund", das „kurze Oval" des Gesichts „mit eher spitz zulaufendem Kinn" (GW VI, 33, vgl. 34) und schließlich das „Welsche" dieser Physiognomie, verbunden mit einer „gewisse[n] germanische[n] Derbheit der Gesichtsbildung" (womit zugleich etwas über die Verbindung von italienischem Lyrismus und deutscher Tradition in Schrekers Kunst – siehe Paul Bekkers *Musikgeschichte* – gesagt wäre).

> Am Horizont, ich bin dessen sicher, stand schon damals, wahrscheinlich schon seit Ausbruch des Krieges, der ja für eine Divination wie die seine einen tiefen Ab- und Einschnitt, die Eröffnung einer neuen, tumultuösen und grundstürzenden, mit wilden Abenteuern und Leiden überfüllten Geschichtsperiode bedeutete, – am Horizont seines schöpferischen Lebens stand bereits die ‚Apocalipsis cum figuris', das Werk, das diesem Leben einen schwindelnden Auftrieb geben sollte [...].

Mit diesem ‚echt' Thomas Mannschen Satz[219] wird in Kapitel 31 das dreigeteilte 34. antizipiert, ‚das schwerste', wie Thomas Mann schrieb (Tb. 20.1.46), ein Fluchtpunkt des Werkes im Ineinander von Autobiographie, Politik, Musik und Renaissance-Zeit. Frühjahr 1919, jenes Datum, das Zeitblom an den An-

[216] Namentlich Adornos Lehrer Berg konnte (wie es bei seinem Schüler mehrfach anklingt) als ein Fortsetzer Schrekers verstanden werden (vgl. unten).

[217] GW XI, 203, Tb. 22.7.44 – während der Arbeit an Kap. 20.

[218] In MdA II/1920 (H. 1); Hoffmann; *Die Gezeichneten* (jeweils am Beginn); auch in Schreker-Bures 1970: nach S. 32.

[219] GW VI, 419. Die Syntax gibt in kunstreicher Weise Aussagegehalt und Vorausdeutung.

fang von Kapitel 34 stellt, bescherte Thomas Mann im zeitlichen Gefolge der Begegnung mit Schrekers Oper einerseits persönliche Orientierungslosigkeit und politische Krisis – davon geben besonders die zu *Faustus*-Zeiten wieder herangezogenen Tagebücher Kunde –, andererseits die *Zauberberg*-Wiederaufnahme; im Roman dient jener Abschnitt des Leverkühnschen Werdegangs Thomas Mann wie kein zweiter zur kritischen Reflexion der eigenen politisch-ästhetischen Vergangenheit. Was in bezug auf Leverkühns „Résumé aller Verkündigungen des Endes" (GW VI, 475, XI, 248) zitiert wurde, läßt sich genau auch auf Schreker und seine ‚Apocalipsis' *Die Gezeichneten* anwenden, gleich dem Leverkühnschen vorletzten für seinen Schöpfer ein Werk des Durchbruchs und dabei ein Werk auch über bildende Kunst.

Wenn Zeitblom die Uraufführung von Adrians ‚Apocalipsis' im Februar 1926 unter Otto Klemperer in Frankfurt am Main stattfinden läßt (GW VI, 500, 601, 515, 602, 603), so knüpft sich daran einmal mehr Thomas Manns Beziehungskunst. Mittels geringfügiger Verschiebungen erscheinen Informationen aus Strawinskys Autobiographie subtil mit Daten aus Schrekers, Manns eigenem und Bergs Werdegang verwoben. Als Schlüsselworte gibt der Text: Frankfurt, Klemperer, Frühjahr, Bruno Walter. Nicht unerheblich zum Verständnis des Montage-Organs ‚Apocalipsis cum figuris' ist, daß Mann an Kapitel 34 vom 14. Januar bis 2. März 1946 arbeitete, bei warmem Frühlingswetter, begleitet von regelmäßigem Kontakt mit Adorno, der zur Schilderung des Oratoriums, namentlich im Februar 1946, Wesentliches beisteuerte[220]. Frankfurt, durch Zeitblom auffällig betont, der Ort, an dem die meisten Schrekerschen Opernwerke ihre Uraufführung erlebten, hatte spätestens mit den *Gezeichneten* den Ruf der Schreker-Stadt erworben[221]; Frankfurt war zu jener Zeit aber auch allgemein als Forum für Neue Musik bekannt, worauf Strawinsky in seiner Autobiographie verschiedentlich zu sprechen kommt. Mann exzerpierte sich das Faktum aus dessen *Erinnerungen* in die Notizen zum *Faustus*[222]; desgleichen, daß Klemperer die Uraufführung des Strawinskyschen *Ödipus* in Berlin leitete: das war in einem Februar, allerdings nicht 1926, sondern 1928, und nicht in Abwesenheit des Komponisten, auf welche Zeitblom für Leverkühn ausführlich eingeht (GW VI, 601ff.). Manns Exil-‚Nachbar' Otto Klemperer hatte auch eine Schreker-Uraufführung dirigiert[223], nämlich im

[220] Vgl. Voss, S. 187 ff., Tiedemann, S. 16-18, GW XI, 247-49, Tb. 1946-48: 950 f. (Text No. 60); Tb. 3.1., 6.1., 13.1, 20.1., 16.2., 22.2.1946.

[221] Auch von Schreker wohlgesonnener Seite blieben Bedenken gegen die Ausschließlichkeit der Konzentration auf sein Werk am Frankfurter Opernhause nicht aus (vgl. „A.W."; Schrekers Schatzgräber, in: Neue Musik-Zeitung XLI/1920, S. 191).

[222] Vgl. Voss, S. 161 ff.

[223] Vgl. Schreker-Bures 1970, S. 29, 94. Zum Verhältnis Schreker/Klemperer wußte Alma Mahler-Werfel (vgl. a.a.O., S. 62 f.) Anekdotisches beizutragen.

Frühjahr 1924 die der Oper *Irrelohe*, woran Schreker zur Zeit des Zusammentreffens mit Thomas Mann gerade arbeitete und welche dann von Bruno Walter für Schrekers musikalisch gelungenstes Werk gehalten wurde[224]. Walter, dem Thomas Mann nebst Auskünften zum *Faustus* sowie vielerlei Münchener Musikerlebnissen die Begegnung mit Schreker verdankte, wird von Zeitblom kurz nach einer weiteren Ausführung zum Frankfurter ‚Apocalipsis'-Ereignis lobend erwähnt (GW VI, 516). Nicht unter Klemperers Leitung, aber in Frankfurt und im Frühjahr fand – 1918 – die Uraufführung der *Gezeichneten* statt, und nach München brachte sie Bruno Walter im Februar des darauffolgenden Jahres. München wird im Zusammenhang der ‚Apocalipsis'-Erstaufführung ebenfalls namhaft gemacht, einmal auf indirekte Weise: es „wurde der äußerst schwierige Part mit Meisterschaft von einem Tenoristen eunuchalen Typs namens Erbe gesungen" (GW VI, 500) – unüberhörbar ein Anklang an jenen Meister-Tenor Erb, der die Protagonistenrolle sowohl in Pfitzners *Palestrina* als auch in Schrekers *Gezeichneten* verkörpert hatte[225]; Erbes „durchdringende Ansagen" im Roman nehmen sich „wie ‚neueste Berichte vom Weltuntergang'" aus – Pfitznersche, Schrekersche oder Mannsche? Zum anderen, bzw. dies ergänzend, erscheint bei Zeitblom die Isar-Stadt direkt, in einem nicht unbedingt schmeichelhaften Lichte: dem der „nationalistisch-wagnerisch-romantischen Reaktion, wie sie namentlich in München zu Hause war" (GW VI, 515f.). Klingt hier die Selbstrevision kaum überlesbar an, so erheblich stärker noch im Notizen-Konvolut:

> Die Republik der 20er Jahre: Versuch der ‚Demokratisierung', Europäisierung Deutschlands, Einbeziehung ins internationale Kulturleben. Glaube in anderen Ländern an diesen Prozeß; in Deutschland selbst hoffnungsvolle Bewegung in dieser Richtung – gegen die nationalistisch-wagnerisch-romantische Reaktion[226];

und in Klammern fügt Mann hinzu: „(Pfitzner, Hausegger)", sodann in weiter (selbstkritisch) verschärftem Tone: „Diese militant und kritisch agressiv im Gefühl ihrer Rückständigkeit. ‚Nicht deutsch, Internationale Angelegenheit.'". Ohne Zweifel: hier spannt Thomas Mann einen Bogen von seiner eigenen Rolle als ‚Unpolitischem' bis zum Wagner-*Protest* jener Köpfe gegen ihn.

[224] Vgl. Schreker-Bures 1970, S. 29. *Irrelohe* stimmt mit T.M.s *Zauberberg* darin überein, daß einerseits die Gestaltungsmittel (mehrschichtig) verschärft werden – bei Schreker: Polytonalität und Chromatik jenseits der Funktionsharmonik –, zum andern sich letztendlich ein Besiegen der dunklen Mächte abzeichnet (vgl. Werner Oehlmann: Schreker und seine Oper, in: Ebd., S. 53-91, hier S. 79 ff.; Gösta Neuwirth: Der späte Schreker, in: Franz Schreker. Am Beginn, S. 106-110, hier S. 107 f.). Eine Variante der weiter oben anläßl. *Mario* referierten *Gezeichneten*-Schlußerzählung Tamares (Schreker 1916, S. 345-47, modifiziert 1918, S. 81) bildet – unter dem Einfluß von Adalbert Stifters *Narrenburg* – den Handlungskern der Oper *Irrelohe*.

[225] Siehe Theaterzettel zur EA (vgl. auch: Jugendstil-Musik?, S. 157); GW XII, 424 f.

[226] Cit. Voss, S. 162, vgl. S. 161 f.

Weitere Betrachtungen[227] des ‚politisierten' Mann enthält eine Zeit-Tafel innerhalb der *Faustus*-Vornotizen, wo es für das Jahr 1925 heißt:

Dieses und folgende die *Jahre des sog. Kultur-Bolschewismus,* zu dem man seine Musik stellt, wobei nur störend ist, daß sie den Intellektualismus durchbricht, inspirativ ausbricht. [...][228].

Eine Notiz, die wohl weder auf Schönberg noch auf Strawinsky noch etwa auf R. Strauss so gut paßt wie (außer evtl. noch zu Alban Berg) auf Franz Schreker. Eine deutlichere Sprache spricht der entsprechende Passus in Roman-Kapitel 36; hier treten zum „‚Kultur-Bolschewismus'"[229] weitere Schimpf-Worte hinzu: „Kunstverhöhnung", „Nihilismus", ‚musikalisches Verbrechertum' (GW VI, 515) – oder um es mit den indirekt auf Schreker gemünzten Worten Hans Pfitzners zu paraphrasieren: ‚nihilistisches Geseires, cacare'. Schließlich scheint Mann/Zeitblom sogar auf Paul Bekkers *Schreker*-Buch hinzudeuten, wenn er das ‚Widerspiel zur Münchener Reaktion' durch „intelligente, des Wortes mächtige Verteidiger" 1927 „auf seine Höhe" kommen läßt (GW VI, 515f), mithin im Jahr nach der ‚Apocalipsis'-Aufführung – ganz so, wie Bekkers Schrift ein Jahr nach der *Gezeichneten*-Uraufführung erschien[230].

Die vorstehenden Abschnitte sind in ihrem Schreker-Bezug allerdings insoweit zu relativieren, als bei dem behandelten mit einiger Sicherheit jene Überdetermination wirksam wird, welche die Mannsche Passion zum Beziehungsreichen seinem Werk aufprägt. Nicht selten bleibt mehr herauslesbar, als bewußt hineingearbeitet ist, fügt sich der Zufall dem Künstler, dem Kunstwerk und den Interpreten zur Hilfe[231]. Andererseits sollte gerade bezüglich auf-

[227] Dies Wort fällt kaum zufällig im Kridwiß-Teil von Kap. 34 (GW VI, 485).

[228] Cit. Voss, S. 165 (Hervorhebung von T.M.).

[229] Das späterhin (vgl. Prieberg: Register) epidemisch um sich greifende Schlagwort „Kulturbolschewismus" tauchte wohl zum ersten Male in einer Zeitungskritik nach der UA von Bergs *Wozzeck* 1925 auf (vgl. Hans W. Heinsheimer: Menagerie in Fis-Dur, Zürich/Stuttgart 1953, S. 29); T.M. bezog es (in musikalischer Hinsicht) anscheinend aus Křeneks *Music Here and Now* (siehe S. 142 u. S. 191, mit Anstreichungen), die Parallele ‚Atonalität'/‚Bolschewismus' hatte aber bereits H. Pfitzner in seiner Schrift gegen Bekker (und Schreker, 1920) konstruiert.

[230] Mit der Wahl des Datums *1926* bringt T.M. ein Jahr zur Sprache, das ihm selbst ebenfalls äußeren Erfolg beschied: Mitgliedschaft der Preußischen Akademie der Künste und Professorentitel durch den Senat der Stadt Lübeck. *1926* (*Frühjahr*) brachte auch die EA der 3 *Wozzeck*-Fragmente in A. Bergs Heimatstadt Wien (seine UA erlebte dies Triptychon 1924 in *Frankfurt*) und die tschechische *Wozzeck*-EA zu Prag (in Bergs Anwesenheit; mit Theaterskandal) – vgl. Reich, S. 13 f., wo sich T.M. die Stichworte „Frankfurt am Main" und „Prag" unterstrich. *1927* wiederum war für T.M. mit P. Bekker über sein schließlich so bedeutsames Widmungsexemplar der *Musikgeschichte* von *1926* verbunden.

[231] Ein Beispiel dafür bieten die (zunächst nicht intendierten) Berg-Bezüge des Romans, wesentlich angeregt durch das mit Leverkühn gemeinsame Geburtsdatum 1885 (vgl. GW XI, 192, Tb. 23.1.44, 27.1.-1.2.1944).

führungsgeschichtlicher Fakten um Schreker (und Frankfurt)[232] der Horizont Theodor W. Adornos ebensowenig unterschätzt werden wie sein Einfluß bei der *Faustus*-Entstehung, der just zur Zeit des Werdens von Kapitel 36 einen abermaligen Schub erlebte[233]. Adorno hat ja in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren eine Fülle von (vor allem Frankfurter) Opern- und Konzertkritiken geschrieben, darunter einiges betreffs Schreker[234]. Zu bedenken gilt es auch die Wegbereiter-Rolle, welche Schreker in mancher Hinsicht für Deutschland und über seine Grenzen hinaus spielte. In einem Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 1927 – dem Thema Oper gewidmet – lesen wir: „Schreker ist einer der stärksten Träger der neuen Oper, er hat der jüngsten Generation [darunter Křenek] vorangeleuchtet [...]"[235]. Das erinnert an Dantes „Gleichnis von dem Manne, der in der Nacht ein Licht auf seinem Rücken trägt, das ihm nicht leuchtet, aber hinter ihm den Weg der Kommenden erhellt"[236] – ein von Zeitblom implizite auf Adrian bezogenes

[232] Einige davon konnte T.M. den *Annals of Opera* (a.a.O.) entnehmen.

[233] Vgl. Tb. 27.6., 4.7., 14.7.1946.

[234] Manche Passagen können durchaus den Eindruck vermitteln, Adorno habe sie T.M. zu lesen gegeben. Bemerkenswert ist etwa die Besprechung eines symphonischen ‚Montagskonzertes' mit 6 programmatischen *Visionen* von Hermann H. Wetzler, der über seine Vorträge-Sammlung *Wege zur Musik* zum Teil- (und biographisch zum Haupt-)Vorbild des Leverkühn-Lehrers Wendell Kretzschmar wurde (ursprünglich war für den späteren Kretzschmar der Name Wetzler tatsächlich vorgesehen – vgl. Voss, S. 89 –). H.H. Wetzler (gest. am 29.5.1943, wenige Tage also nach *Faustus*-Schreibbeginn) hatte genau wie Kretzschmar „an kleinen Stadttheatern des Reiches und der Schweiz als Kapellmeister gewirkt [...]. Auch trat er als Komponist von Orchesterstücken hervor und brachte eine Oper [...] zur Aufführung [...]" (GW VI, 68); sogar der Titel der einen Wetzlerschen Oper bildet eine Entsprechung zu der einen Kretzschmars (nach Eichendorffs Venus-Novelle *Das Marmorbild*): *Die baskische Venus.* Zu diesen und weiteren Vita-Analogien Wetzler/Kretzschmar vgl. einschlägige Musiklexika: Riemann und New Grove Dictionary. Adorno (später selbst Kretzschmar-Modell) über Wetzlers o.g. Werk: die „Sätze [...] bemühen gleich vergeblich Dante, Michelangelo und ein großes Orchester. Sie sind lehrreich als Exempel dafür, wie wenig heute Können fruchtet, das aus Tradition und handwerklicher Tüchtigkeit stammt, wie wenig es Können ist; Wetzler verfügt gewandt, virtuos und peinlich gewandt über die instrumentalen Farben, die er fertig vorfindet, und wendet sie daran, Strauss zu banalisieren, Mahlers Ironie unterhaltsam zu verflachen oder Schreker nachzuahmen. Bedenklicher freilich als solche genügsamen Freuden verspäteten Neudeutschtums stimmt der Adagioteil, der sich beethovenisch gebärdet und eine fatale Tiefe aufbringt." Und nun die Pointe: Die Direktion hatte Ernst *Wendel* (vgl. Wendell Kr.) – er bzw. sie „verhalf dem Erzeugnis zu dem Erfolg, der als oberstes Formprinzip der Partitur einkalkuliert scheint" (Adorno XIX, S. 50 f. – März 1925 –). Das Ganze liest sich wie eine meta-ironische Vorwegnahme der Kretzschmarschen Rolle und Relation zu Adrian in Manns Roman, zumal wenn weitere Passus Adornos hinzukommen; so vom Juni 1925: abermals unter Wendels Dirigat („gediegen im guten und bösen Sinne") gelangten Busoni, eine Suite Schrekers, wiederum Wetzlers *Visionen* und das Violinkonzert von Pfitzner zur Aufführung – „ad notam" sei zu nehmen, „daß Pfitzners Sterilität Anleihen macht bei jener vorgeblichen ‚musikalischen Impotenz', wider die der Komponist ehedem streitend zu Felde zog" (ebd., S. 58 f.).

[235] MdA IX/1927, S. 9 (Paul Stefan: Einleitung. Die Oper nach Wagner).

[236] GW VI, 217, vgl. 651: Schluß von Kap. 46.

Sinn-Bild[237]. Inwieweit Schreker über Wagner hinausgeht, wird an gleicher Stelle (wieder auf Leverkühn anwendbar) so gedeutet: „Und er ist ein Erotiker wie Wagner, an dem Eros gehen die Menschen tragisch zugrunde, finden keine Erlösung, suchen sie aber auch nicht wie bei Wagner und noch bei Pfitzner." Vorreiter war Schreker gleichermaßen darin, daß seine Oper *Der ferne Klang* als erstes Bühnenwerk der neugegründeten Universal-Edition erschien – in Form eines Klavierauszuges, den Alban Berg erstellt hatte, wovon mancher Impuls auf letzteren ausging[238]. Die erste Sondernummer der *Musikblätter des Anbruch* galt Franz Schreker. Seiner (Berliner) Schule – Werken von Hába, Křenek und anderen – war auch das erste Konzert der „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Musik" vorbehalten (bei einem weiteren erklang unter anderem Alban Bergs Klaviersonate)[239]. Hier trifft man möglicherweise nebenbei auf eine Spur zum Thema „Einschwärzung" (GW XI, 165) realer Fakten in den Roman[240]. Paul Stefan schreibt in seiner Besprechung *Neue Kammermusik in Donaueschingen*[241], die Gruppe der Schreker-Schüler habe „Musiziermusik von frischen und neuen Farben" gegeben; das paßt zu jenen Zügen von Adrians vorgeblich in Donaueschingen uraufgeführten (GW VI, 516) ‚Gesta Romanorum', die auf Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* weisen[242], ebenso wie auf Adrians programmatische Äußerungen anläßlich der ‚Gesta': Es sei ihm um die „Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft" (GW VI, 428) zu tun, um den „*Durchbruch* [...]

[237] Explicite (GW VI, 218) wird es auf Brahms als Vorreiter der – v.a. Schönbergschen – Moderne bezogen.

[238] Vgl. Arnold Schönberg – Franz Schreker, S. 18 f., sowie oben Anm. 182. Anläßlich der letzten Schreker-Aufführung, jener der Oper *Der Schmied von Gent* 1932 in Berlin, schreibt der Schreker-Freund Paul Stefan in *Anbruch* (XIV/1932, S. 204 f.) einerseits noch von Schreker als einem führenden Geist der zeitgenössischen Musik, versäumt aber auf der anderen Seite nicht, auf *Wozzeck* als das gelungene Experiment einer neuen Operngeneration hinzuweisen.

[239] Vgl. Neue Musik-Zeitung XLII/1921, Heft 20 (S. 314 f. u.ö.).

[240] Der Hinweis von Volker Scherliess (S. 189) auf Eduard Erdmanns Sinfonie op. 10 beim Tonkünstlerfest in Weimar 1920 (UA) als Vorbild für die UA der Leverkühnschen ‚Kosmischen Sinfonie' daselbst (außerdem erklangen u.a. Schönbergs „alle fünf Stücke" – GW VI, 516 – für Orchester op. 16) läßt zum einen die Frage nach einem entsprechenden Anstoß auch für die Donaueschinger UA aufkommen (siehe das im weiteren Ausgeführte), zum anderen – für beide Fälle – erneut die Frage, woher T.M. solche Information bezogen haben mag. Von den (Opern-)Komponisten der Mannschen Zeit zeigte im übrigen kein anderer solch eine Inklination zu ‚kosmischer Musik' wie Schreker, bei dem Sphärenharmonien und dergleichen quasi zum guten Ton gehören. Daß Bruno Walter als Dirigent der Leverkühnschen ‚Kosmischen Sinfonie' in die Fiktion tritt – Kap. 36 –, könnte überdies gespeist sein durch dessen Neigung (vgl. Arnold Schönberg. Gedenkausstellung, S. 184, auch Tb. 11.7.45) zu – nur – einem Schönbergschen Werk: *Verklärte Nacht,* zugleich wohl das einzige Opus Schönbergs, mit dem T.M. (zwiespältigerweise) wirklich vertraut war (vgl. Tb. 8.9.44, 1.12.44, 24.6.46 – gegen Ende von Kap. 35! –, 20.1.47).

[241] MdA III/1921, S. 293.

[242] Vgl. (u.a.) Scherliess, S. 195.

aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls" (428), der sich in Abwendung von der harmonischen Musik und ihrer Erlösungs-Sendung zuzutragen habe – „‚Die ganze Lebensstimmung der Kunst wird sich ändern, und zwar ins Heiter-Bescheidenere [...]'" (429).

Wieviel oder wie wenig über alles bisher Geschilderte hinaus von Schrekers Œuvre in Thomas Manns Werk Eingang gefunden hat, läßt sich allenfalls noch indirekter als im Falle der *Gezeichneten* beantworten. Man ist versucht, die beiden am meisten faustischen Werke des jungen und des späten Schreker in Manns *Doktor Faustus* wiederfinden zu wollen: Schrekers erstes, noch vorläufiges Durchbruchswerk *Der ferne Klang* und sein – in für Schreker ungewöhnlichem Ringen entstandenes – Spät-Werk *Christophorus oder „Die Vision einer Oper"*. Handeln doch beide Bühnenwerke vom Suchen, Erleben und Schaffen eines musikalischen Künstlers, der aus dem Durchleben von Eros und Welt visionär zur Vollendung seines schöpferischen Werkes findet. Vieles trennt die Künstler Fritz und Anselm, trennt die Art ihrer Darstellung von Adrian Leverkühn; Verbindungslinien zeichnen sich gleichwohl ab.

Es ist kaum anzunehmen, daß die Münchener Erstaufführung von Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang* im Februar 1914 an Thomas Mann völlig spurlos vorübergegangen sei. Was Mann bezüglich Schreker 1919 und 1920 niederschrieb, läßt zwar nicht den Besuch einer früheren Aufführung vermuten, doch stand Thomas Mann zu jener Zeit, als unter der Leitung des Widmungsträgers Bruno Walter *Der ferne Klang* in München auf dem Spielplan war, aller Wahrscheinlichkeit nach auch schon in nachbarschaftlichem Verkehr mit dem neuen ‚Königlich bayerischen Generalmusikdirektor'[243]. In irgendeiner Weise wird Thomas Mann also an dem kulturellen ‚Stadtgespräch' um das „große [Opern-]Ereignis der letzten Zeit"[244] teilgehabt haben, und sei es nur, daß er in den *Münchner Neuesten Nachrichten* des 1.3.1914 vom ‚musikali-

[243] Festzustellen, wann genau T.M. und Bruno Walter einander kennenlernten, bleibt Aufgabe philologischer Detektivarbeit. Zu vermerken ist jedenfalls, daß beide räumliche Nachbarn nicht erst wurden, als die Familie Mann die Villa Poschingerstraße 1 ihr Eigen nannte, sondern schon zu jener Zeit, da Walters, im Dezember 1912, ihr Domizil in der Mauerkircherstraße bezogen (vgl. Bruno Walter: Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken, Stockholm 1947, S. 305), während die Manns in derselben (No. 13) eine doppelte Etagenwohnung innehatten. Die persönliche Bekanntschaft datiert demnach mit ziemlicher Sicherheit auf 1913, und zwar auf eine Zeit, als Katia Mann nicht in München war (vgl. ebd., S. 311); voraus ging der ersten Begegnung zwischen T.M. und Bruno Walter ein telefonischer Kontakt zwischen letzterem und Katia (vgl. K. Mann, S. 50, dazu auch Walter, a.a.O., S. 311). T.M. war an jenen letzten Februartagen 1914, als Generalprobe und Premiere des *Fernen Klangs* stattfanden, (allein, ohne K.) seinem Briefverkehr zufolge in München. Nicht ganz zutreffend sind nach Lage der Dinge die erläuternden Angaben zu jener Bekanntschaft in: T.M. Notizbücher 7-10, S. 224.

[244] Eugen Schmitz, in: Allgemeine Musikzeitung 1914, Nr. 41, cit.: Jugendstil-Musik?, S. 157.

schen Futurismus', von der Tonalitätsauflösung beim ‚musikalischen Revolutionär' und Bilderstürmer Schreker gelesen hat[245] – Charakterisierungen freilich von nicht gerade einladender Art für den Großschriftsteller. Der Kritiker, Max Mahler, kommt naturgemäß auch auf die Stärke Schrekers zu sprechen, seinen ‚unerhörten' Klangsinn, er sei „Kolorist allerersten Ranges". Natürlich muß Mann das nicht gelesen haben, um 1919 zu seiner ähnlich lautenden Einschätzung zu kommen; inwieweit er über den Inhalt der früheren Oper im Bilde war, läßt sich nur spekulieren, und manches von dem, was da als verblüffende Übereinstimmung im Handlungsverlauf zwischen *Fernem Klang* und *Faustus*-Roman erscheint, mag seinen Ursprung schlicht in verbreiteten Vorlieben des Post-Fin-de-siècle haben, wie etwa der Weininger-Lektüre oder der laut August Halm ‚faustischen Krankheit'[246]. Frappierend ist die Koinzidenz darin, daß die Montage-Idee beidemale eine führende Rolle spielt (auf sie hatte Max Mahler gleichfalls hingewiesen). Was das Werk Leverkühns betrifft, so gilt Entsprechendes vor allem bezüglich der ‚Apocalipsis'. Auch für den Künstler Fritz im *Fernen Klang,* von dem offenbleibt, ob er Komponist oder Theaterdichter oder beides ist, wird eine Frau, insonderheit als Dirne, zur Katalysatorin fruchtbaren Unglücks und schließlich zur Trösterin, die Rettung nicht bieten kann. Auch er, faustisch suchender Künstler par excellence, endet im Wahnsinn und stirbt – bärtig – im mittleren Mannesalter, sein letztes und Meister-Werk unvollendet zurücklassend, jenes Werk, das Stoff und Motivik, Ringen und Scheitern des Protagonisten in die Binnenhandlung projiziert. Der mißlungene letzte Akt des Fritzschen Bühnenwerkes ‚Die Harfe' mißlingt auch im Handeln der fiktionalen Opern-Realität, so wie die Auflösungstendenzen der Adrianschen ‚Doktor Fausti Weheklag' ihre Entsprechung finden im Eklat der ‚faustischen' Versammlung[247].

[245] Cit. MdA II/1920, S. 53 f.

[246] August Halm: Von der faustischen Krankheit (1912), in: Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze, Wiesbaden 1978, S. 73-77. Halm diagnostiziert, anläßlich Paul Bekkers *Beethoven* und zurückführend auf Hermann Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal,* eine seinerzeit übertriebene Vorliebe für das Faustische – hier im Bereich der (‚hermeneutisch' orientierten) Musikschriftstellerei; der Befund läßt sich jedoch auf Tendenzen der Jahrhundertwende-Kultur überhaupt ausdehnen.

[247] Denkbar ist auch ein indirektes Nachwirken des *Fernen Klanges* auf T.M. über Adorno. Selbst wenn er nicht eigens Material über Schreker zur Verfügung gab, kann solches mit den Unterlagen zu Berg (vgl. Tb. 23.1., 27.1., 31.1.44) auf T.M. gekommen sein; namentlich in Gestalt des von Adorno 1929 in *Anbruch* (XI, S. 261-266) veröffentlichten *Berliner Opernmemorials* (Adorno XIX, S. 267-275). Hier geht es zunächst um Klemperer, zuletzt um *Wozzeck* – „der dunkle Weg, den Musik genommen hat, um herrschend und rettend in die Unterwelt der verlassenen Inwendigkeit einzudringen" (S. 273), „das Espressivo [...] in den bodenlosen Abgrund" (S. 274) mit einer einzigartigen „Gewalt der Trauer". Vor diesen Eindrücken, die man in Adrians ‚Fausti Weheklag' nachklingen zu hören meint, mit ihnen sogar korrespondierend, gleichsam als Mittelstück des Triptychons, findet sich (S. 272 f.) der Text über eine Aufführung des *Fernen Klangs* im Opernhaus

Franz Schreker ist nach ungeahnten Erfolgen, „schneidend und groß" (GW VI, 601), mit seiner Kunst gescheitert. Es muß als tragisches Zusammenspiel gelten, daß dies genau jenem Künstler widerfuhr, der das Scheitern der Kunst wie kein anderer auf die Opernbühne gebracht hatte. Hans Mayer[248] deutete darauf, daß die Dramatik Schrekers auf einer dreifachen Negation basiere: der von Kunst und Leben, der einer Symbiose von Mann und Weib und einer dritten, worin der Eudämonist Schreker zum Antagonisten des Asketen Pfitzner werde: daß nämlich ein Ausweichen in künstlich-künstlerische Paradiese nicht mehr als möglich vorgestellt, sondern ins Utopische verwiesen sei – der Mythos vom Ende der Kunst, gestaltet als Kunstwerk. Hierin steht Schrekers Botschaft, die Botschaft des *Fernen Klangs* wie der *Gezeichneten,* neben der Misere Leverkühns, dem nur toxische Inspiration über die ‚Unpäßlichkeit' des Werkgedankens hinweghelfen kann. Adrian Leverkühn geht – die politische Situation evoziert es – einen Schritt weiter als Schrekers Künstlergestalten: er nimmt mit der Neunten Symphonie zugleich das ‚Gute und Edle' überhaupt zurück (GW VI, 634).

Kurz vor Beginn der *Faustus*-Niederschrift trifft Thomas Mann zum ersten Male quasi projekt- und fachbezogen auf Arnold Schönberg – und zwar im Hause der Werfels (Tb. 8.5.43). Es gehört nicht viel dazu, sich auszumalen, wie Mann seinem Gegenüber von dem Romanprojekt spricht, seinen Helden Anselm (so hieß er damals noch) auftreten läßt – und er von Schönberg darauf aufmerksam gemacht wird, daß ein Komponist namens Anselm in jüngerer Zeit Hauptgestalt einer Künstleroper gewesen ist, nämlich in Schrekers *Christophorus.* In den Tagen darauf fällt Manns Entscheidung gegen den Namen Anselm, für Adrian[249] – das Notizenkonvolut wird demgemäß geändert[250]; eigenartig, daß Thomas Mann die Reihenfolge der Begebenheiten im ‚Roman eines Romans' umkehrt (GW XI, 163): erst Hervorhebung des Namens, dann Begegnung mit Schönberg – fast scheint es, als wollte er einen kausalen Zusammenhang mit Schönberg unkenntlich machen. Dies gibt um so mehr zu denken, als hier die Parallelen abermals augenscheinlich werden. Schrekers *Christophorus,* ein Werk, das in Schrekers und Manns Zeit nie zur Aufführung kam, ist „Arnold Schönberg in Freundschaft"[251] gewidmet; er hatte sogar an der Ge-

Unter den Linden: einst ein „Stück Umsturz", zweite Romantik, die sich als Schein selbst enthüllt, „pointierte[] Trivialität des Geschehens (so werden Dirnen in Illustrationen alter naturalistischer Romane gerettet)", Schockwirkung und Abkehr von der bürgerlichen Kunst, „symbolische[] Kupplerin", „Wunschbordell in Venedig", Postkarten-Montage, Orchester-„Rauschen", „geladene Gespensteratmosphäre", „dämonische[] Gewalt", „Kolportage", „plötzliche Helle des Scheins, die die Realität zugleich verzaubert und erleuchtet".

[248] Mayer, S. 36 ff.

[249] Vgl. Tb. 17.5.43.

[250] Vgl. Voss, S. 75, 81 f., 88.

[251] Schreker 1931, Titelblatt.

nese des Textbuches einigen Anteil[252], und sein Schüler Erwin Stein fertigte den (1931 erschienenen) Klavierauszug. Wir können also annehmen, daß Schönberg das Werk einigermaßen gut kannte. Nicht unwahrscheinlich, daß er an jenem 8.5. Thomas Mann erzählt hat, was ihm davon noch erinnerlich war, Allgemeines, Stoffliches, Kompositorisches[253] – *daß* er die Erinnerung an Schreker in sich wachhielt, bezeugt vielleicht am besten Schönbergs Vorhaben, sein 1950 erschienenes Buch *Style and Idea* neben Berg, Webern und wenigen anderen auch seinem ‚geistig verwandten Freund' Schreker zu widmen[254]. Durch die Gegenwart Alma Mahlers an jenem 8.5. erhöht die Wahrscheinlichkeit sich noch, daß man auf Schreker näher zu sprechen kam. Sein zu Lebzeiten als letztes aufgeführtes Werk war *Der Schmied von Gent* nach dem Kunstmärchen *Smetse Smee* des flämischen Dichters Charles de Coster. Was mag Thomas Mann bewogen haben, am 15.5.43 (laut Tb.) abends de Costers ‚Schmied Smetse' zu lesen[255]?

Die für 1932/33 in Freiburg geplante Uraufführung von *Christophorus* fiel im Prinzip den gleichen politischen Umtrieben zum Opfer wie Manns weiteres Bleiben nach seiner Wagner-Rede[256]. Die Oper spiegelt und bricht auf vielschichtige Weise den Christophorus-Stoff[257], betreibt dessen Verschränkung mit Faust-Momenten[258] und stellt dabei eine Reflexion auch des Pfitzner-Schreker-Antagonismus dar, des Widerstreits zwischen sogenannter asketischer und erotischer Schule sowie der (von Pfitzner polemisch geführten) Inspirations-Debatte. Schlagend ob der Übereinstimmung mit Manns Roman

[252] Vgl. Hailey, S. 117.

[253] Es mag des weiteren sogar sein, daß T.M. zwei Wochen vor Schreibbeginn des ersten ‚Echo'-Kapitels (7.11.46) bei einem anderen Zusammentreffen mit Schönberg (am 22.10.46) Informationen zu Schrekers *Christophorus* auffrischte.

[254] Vgl. Arnold Schönberg. Gedenkausstellung, S. 354.

[255] Man könnte die Fäden hier noch weiterspinnen. Alma und Franz Werfel wohnten in der Charlottenburger Oper der Aufführung von Schrekers Teufelspakt-Oper *Der Schmied von Gent* bei. In *Mein Leben* (S. 53) spricht Alma von einem „Fiasko" (vgl. Schreker-Bures 1970, S. 37: skandalerregende Posaunenglissandi in der Höllenszene [vgl. GW VI, 496 f.], antisemitische Randale). Alma Mahler-Werfel wußte vermutlich auch, daß Schreker durch eine Puppentheatervorstellung (vgl. Adrians ‚Gesta') zu dieser Komposition angeregt worden war (vgl. dazu Schreker in: Anbruch XIII/1931, S. 150).

[256] Vgl. Hailey, S. 122. Auf diesen Umstand, der Schönberg mit Sicherheit bekannt war, weist u.a. der Schreker-Nachruf hin, welcher im *Völkischen Beobachter* vom 23.3.1934 erschien (vgl. Anm. 155).

[257] Schreker arbeitet bei diesem Werk in erstaunlichem Maße mit den Mitteln der Stil-Parodie, des Zitats und der Montage, mit kammermusikalischen Gestaltungsmöglichkeiten und einer Zurücknahme der post-romantischen Satz-Hypertrophie. Vgl. den Bau des Mannschen Romanes selbst und Leverkühns ‚Geschmack' „für das Zitat, die erinnernde wörtliche Anspielung" (GW VI, 183).

[258] So scheint Schrekers Schluß auf den von F. Busonis *Doktor Faust* ganz bewußt anzuspielen – ein Umstand, der näher untersucht werden müßte.

sind insbesondere inhaltliche Züge der Oper. Anselm gleich zu Beginn: „Statt des Teufels in der Legende/ wähl ich zum Drama:/ Lisa, Lilith, die Schlange, den holden Satan“[259]. Die Oper bzw. die Oper in der Oper thematisiert, in Analogie zur Christophorus-Legende, die Identität von Gut und Böse (in Gestalt der Frau) ebenso wie die Inspiration durch Eros und Rauschgift – um nur zwei der zentralen Motive zu nennen; Realität und Fiktion fließen auch auf der Ebene des Fiktionalen ineinander. Zum Schluß wandelt Schrekers, Anselms Werk die Legende in einem entscheidenden Punkt ab: das ‚süße Kind‘[260], Christophs eigenes, ‚aus dessen Augen wie eine ferne Verheißung Einfalt, Reinheit, Unschuld, Liebe leuchtet‘, dies ‚reine, unschuldige Kind‘ stirbt – mitleidheischend wie Adrians ‚Gottskindlein‘ Echo, und ihm gleich zuvor von Fieber und Licht bedrängt. Ob Thomas Mann Echos grausamen Tod schon intendiert hat, als er unmittelbar vor jenem Zusammentreffen mit Schönberg den Entschluß konkretisierte, in seinen Roman das soeben mit Enkelkind Frido Verlebte einzubauen[261]? Uns will es doch fraglich scheinen, ja wir gehen noch einen Schritt weiter, indem wir fragen: Hat nicht die ‚Echo‘-Handlung überhaupt viel mit dem Christophorus-Motivkreis der überlieferten Legende(n) zu tun?

Starken Rückhalt bekommt eine entsprechende These durch den Umstand, daß Wilhelm Waetzolds *Dürer*-Buch – eine entscheidende Quelle für *Doktor Faustus* – die Wiedergabe zweier Dürerscher Holzschnitte mit der Christophorus-Thematik als Einschaltung in das Kapitel „Apokalypse“ enthält[262], welches Thomas Mann für den Roman am intensivsten studiert[263] und am extensivsten ausgewertet hat. Obendrein ist der jene Christophorus-Darstellungen erläuternde Passus durch Thomas Mann mit einer Rand-Anstreichung versehen worden[264]. Die bei Waetzold abgebildete späteste der Dürerschen Christophorus-Arbeiten, von dem Kunsthistoriker als „derb und deutsch“ bezeichnet, zeigt den „Heilsträger“[265], „den Kopf zur Schulter geneigt“ (GW VI, 640), gleichzeitig aufwärts blickend[266], in belebter Kommunikation mit dem Kinde und seiner ‚Sendung‘. Das Antlitz des Christophorus scheint dabei – in

[259] Schreker 1931, S. 8 f. Vgl. GW III, 456, dazu Heftrich II, S. 162 f., 169.

[260] Schreker 1931, S. 175 f.

[261] Vgl. Brief an Bruno Walter vom 6.5.43 (T.M. Briefe II, S. 310 f.), auch Tb. 6. u. 7.5.1943).

[262] Waetzold, S. 68, 70.

[263] Dies lassen die Anstreichungen in Manns Exemplar deutlich erkennen.

[264] Ebd., S. 68.

[265] Ebd., S. 69.

[266] Dürer gestaltet dieses auf höchst kunstvolle Weise: indem der linke Arm des Heiligen zum Christuskind emporgehoben dargestellt ist, so, daß der Daumen das Kreuz auf dem Reichsapfel berührt, die übrigen Finger den Kopf des Knaben wie schützend rahmen und zugleich mit dessen zum Segen erhobener Hand korrespondieren.

starkem Maße ‚humanisiert' – Darstellungen des erwachsenen Christus angenähert zu sein[267]. Wie weit im Roman die Christophorus-Spuren reichen, müßte im einzelnen erkundet werden[268]. Das Motiv klingt bereits mit der Gestalt des buckligen Pferdeknechtes Thomas an[269]; ein Brennpunkt etlicher Detail-Entsprechungen liegt im Bezug des göttlichen ‚Echo'-Knaben zu Adrians „Globus mit zerrissenen Ländermassen, einschneidenden Meerbusen [!], Binnengewässern absonderlicher Gestalt und blauend raumbedeckenden Ozeanen" (GW VI, 622). Die Weltkugel figuriert in bildnerischen Christophorus-Thematisierungen als ein Attribut des Jesuskindes (womit zugleich der Atlas-Mythos angespielt wird) – eine Gegebenheit, die innerhalb von Waetzolds ‚Apokalypse'-Kapitel ebenfalls zum Ausdruck kommt: indem Christophs-Kind (mit dem Reichsapfel-Insignium) und *Christuskind mit der Weltkugel*[270] einander wechselseitig bespiegeln.

In mancherlei Hinsicht könnte Schrekers Oper *Christophorus* als sein ‚Parsifal' apostrophiert werden. Die ‚Vision einer Oper' ist sein am meisten von Theologie und Mystik, ja sogar von okkultistischem Gedankengut durchdrun-

[267] Ähnlichkeiten bestehen u.a. zu den von T.M. verwandten Bildnissen Nr. 12 und Nr. 19 (der Waetzoldschen Ausgabe, a.a.O.): *Selbstbildnis* und *Schmerzensmann* (vgl. Bild und Text, S. 402-05). Dürer bezieht damit in seine Christophorus-Gestaltung des Motiv ‚Christus mit dem geschulterten Lamm' ein.

[268] Hier einige Grundgedanken: Adrian, genau wie Christophorus zu stolz, einer anderen als der stärksten Macht oder sich selbst zu dienen, versucht sich vom Teufel durch Arbeit zu entsühnen, nimmt sich des göttlichen Kindes an, wird von der Liebe zu ihm emporgetragen, indem er es mit sich zieht, und niedergedrückt durch sein Leid – aber der Knabe bedeutet hier wie dort den eigentlichen, letzten Durchbruch. Von Christophorus erzählt man, sein Verfolger habe auch Dirnen nach ihm ausgesandt, die der auf dem Wege zum Märtyrer Befindliche dann bekehrt habe (anstatt des Begehrens und Berührtseins). Und wird nicht auch Leverkühn nach den ‚Echo'-Ereignissen, nunmehr bärtig, ‚monströs' (GW VI, 639, 644) ‚Riesenhaftes' (645) arbeitend, als „großer Freund", wie Zeitblom ihn nennt (649), mehr und mehr zum Märtyrer?

Ein weiteres: Wasser und Regen haben im ganzen ‚Echo'-Teil eine ähnlich hervorgehobene Rolle inne wie in der Schilderung jenes Globus, der in Adrians Beschäftigung mit Echo zum Tragen kommt. Auch die sprachliche Vergegenwärtigung des Oheims Adrian, an dem Echo „ausnehmend hing", als eines unter den Ackerbürgern „mit Scheu betrachtete[n]" (GW VI, 621) gemahnt an den Riesen Christophorus, zumal Adrian im anschließenden Passus mit Echo, dem „Leichten" (621) oder „leicht schwebende[n]" (619), „durch die feuchte Sättigung der Jahreszeit" wandert. Und kann man nicht ohne Mühe das dem Riesen immer schwerer werdende Christuskind imaginieren, wenn es von Echo im nächsten Kapitel heißt: „Schwer war es zu sehen, wie er, sein Heil suchend, von einem, der ihn liebte, zum anderen ging und ihn umhalste" (628). Adrian scheitert wie Schrekers/Anselms Christoph als ‚Nothelfer vor plötzlichem Tod' und weist damit indirekt für sich, wie sein Faust, den Gedanken an Rettung als Versuchung zurück (650).

[269] GW VI, 35; vgl. oben. Mit dem (biblischen) Namen Thomas assoziiert sich ähnlich wie mit Christophorus ein zu bekehrender Unglaube.

[270] Abb. zw. S. 48 u. 49. Außerdem ist in diesem Zusammenhang zu beachten, daß *Der Syphilitiker* auf Dürers Flugblatt-Illustration zu Häupten eine Himmelskugel hat (vgl. die von T.M. stark markierten Ausführungen Waetzolds dazu, S. 49).

genes Werk, zugleich sein abgeklärtestes. Die weibliche Hauptgestalt Lisa zeigt sich als eine der Kundry[271] äußerst verwandte Figur – darin mit ‚Hetaera Esmeralda' zu messen. Wie *Parsifal* für Nietzsche zum Auslöser der Erbitterung wurde, so drohte Schrekers *Christophorus* nationalsozialistische Haßtiraden und mehr zu entfesseln.

Gerade zu jener Zeit, als sich in Thomas Mann die Frido-Erlebnisse zu Kapitel 44 und 45 verdichten, beschäftigt er sich hörend und lesend fortgesetzt mit Wagners *Parsifal*[272]. Mitten in der Niederschrift der ‚Echo'-Kapitel notiert Mann ins Tagebuch (23.11.46)[273]:

Der Vergleich mit „Parsifal" und dessen Verhältnis zu allem Vorhergehenden drängt sich mir immer wieder auf. Nie hat mich, dabei bleibt es, eine Arbeit so erregt und bewegt.

Schon vor dem 1. Weltkrieg, so Thomas Mann 1943, habe er die Teufelsverschreibungs-Geschichte als seinen „Parsifal" gedacht[274]; und im Jahre 1909 hatte Franz Schreker, Nietzsche nah, einen ‚neuen Parsifal' beschworen, einen freien, kühnen, mitleidlosen Künstler-Egoisten, der die „Erlöser", „Schöngeister" und „Grübler" ebenso hinter sich lasse wie die „Gezeichneten"[275]. Ist er in Leverkühn gelungen?

Wie wäre, ungeachtet möglicher Ab-, vielleicht aber auch Aufstriche, die angezeigt sein könnten, einstweilen die Rolle Schrekers für Thomas Manns Werk insgesamt und insbesondere für *Doktor Faustus* zu umreißen? Als einigermaßen gesichert kann nach den ergründeten Befunden gelten, daß Künstlergestalt und Werk Schrekers spätestens ab 1919 zum Einzugsgebiet des Mannschen Schaffens zählen. Für den *Faustus*-Roman wird Schreker kaum in einem engeren Sinne musikalisch, sondern gewissermaßen phänomenologisch und psychologisch wirksam – oder, was die ‚Außenseite' anbetrifft: zeitgeschichtlich und szenenbildlich, greifbar letzten Endes in sprachlichen Allusionen. Seine konzeptionelle Bedeutung sollte dabei nicht überschätzt werden; gleichwohl ist dem Assoziationsfeld Schreker eine motivierende Kraft bei der Entfaltung des Romangefüges zuzugestehen, die Funktion etwa *eines* Fermen-

[271] Vgl. im *Faustus:* GW VI, 85 f.

[272] Vgl. Tb. 11.10., 4.11., 22.11.1946, auch GW XI, 213.

[273] GW XI, 293.

[274] 27.4.1943 an Klaus Mann (T.M. Briefe II, S. 309), vgl. GW XI, 157.

[275] Cit. Schreker-Bures 1970, S. 16 f. Auch Schrekers *Gezeichnete* sind – im Hinblick auf das Erotische als düsteres Symbol – mit *Parsifal* verglichen worden (Max Broesike-Schoen in MdA I/1919, S. 23). *Der ferne Klang* galt dem Kritiker William Ritter 1914 (in der *Revue Française de Musique,* nach der Münchener EA; cit. MdA II/1920, S. 46) für die erste moderne Oper in Deutschland und das bedeutendste Musiktheater-Ereignis seit Wagners *Parsifal.*

tes in seinem Nährboden, und zugleich wird Franz Schreker, in Adrian Leverkühn eingeflossen, zum Baustein jenes alchimistischen Stoffes, aus dem stufenweise und doch nahezu übergangslos *der* Roman der modernen Musik geworden ist.

Thomas Mann versus Franz Schreker? Der Dichter des *Doktor Faustus* hat sich, wie wir anhand seiner ‚Aufarbeitung' der *Gezeichneten* zu zeigen versuchten, Schreker zugewandt, als er sich kritisch gegen sich selbst und sein Herkommen wandte; mehr noch: Parallelen in beider Leben und Werk scheinen durch eineinhalb Jahrzehnte einander sich zugeneigt zu haben – unterm Leitstern einer Zeitgenossenschaft, die nicht ohne weiteres Brüderlichkeit, ja diese dem Zwist so Naheliegende nicht einmal in einem weiteren Sinne bedeutet, nicht Brüderlichkeit also, und doch „wieviel Ähnlichkeit" (GW XII, 424) im Leiden an Deutschland (GW XII, 684 ff.), an Wagner, Nietzsche und um eine Sprachkunst, die den Willen zur Musik nicht leugnet!

Bibliographie mehrfach angeführter Literatur

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften XIII, XVI, XIX, hrsg. von Rolf Tiedemann zus. mit Gretel Adorno (XIII) und Klaus Schultz (XIX), Frankfurt a.M. 1970, 1978, 1984.

Annals of Opera 1597-1940, compiled from the Original Sources by Alfred Loewenberg, Cambridge/New York 1943. TMA

Arnold Schönberg – Franz Schreker. Briefwechsel, hrsg. von Friedrich C. Heller, Tutzing 1974.

Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974, Redaktion: Ernst Hilmar, Wien 1974.

Bekker, Paul: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Berlin/Leipzig 1926. TMA

Bekker, Paul: Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper (1918), Aachen 1982 (Neudruck der 1919 publizierten Schrift).

Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, hrsg. von Hans Wysling unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin, Bern/München 1975.

Csipák, Károly: Franz Schrekers Beitrag zur Neugestaltung der „Königlich akademischen Hochschule für Musik in Berlin", in: Franz-Schreker-Symposion (s.d.), S. 74-82.

Die Gezeichneten, Programmheft der Oper Frankfurt, Spielzeit 1978/79, Redaktion: Klaus Zehelein, Frankfurt a.M. 1979.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel usw. 1949ff.

Ermen, Reinhard: Der ‚Erotiker' und der ‚Asket'. Befragung zweier Klischees am Beispiel der ‚Gezeichneten' und des ‚Palestrina', in: Franz Schreker (1878-1934) zum 50. Todestag, hrsg. von R. Ermen, Aachen 1984, S. 47-57.

Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978.

Franz-Schreker-Symposion 1978, Berlin West, hrsg. von Elmar Budde und Rudolf Stephan, Berlin 1980.

„Geist und Kunst". Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay". Ediert und kommentiert von Hans Wysling, in: Paul Scherrer/ Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern 1967, S. 123-233.

Hailey, Christopher: Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Christophorus*, in: Franz-Schreker-Symposion (s.d.), S. 115-140.

Heftrich, Eckhard: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann (I), Frankfurt a.M. 1975; Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann (II), Frankfurt 1982.

Hoffmann, Rudolf Stephan: Franz Schreker, Leipzig/Wien/Zürich 1921.

Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918. Katalog (No. 40) zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek, Redaktion: Robert Münster unter Mitarbeit von Renata Wagner, Wiesbaden 1987.

Kapp, Julius: Franz Schreker. Der Mann und sein Werk, München 1921.

Křenek, Ernst: Music Here and Now, New York 1939. TMA

Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben, Frankfurt a.M. 1960.

Mann, Katia: Meine ungeschriebenen Memoiren, hrsg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann, Frankfurt a.M. 1976.

Mayer, Hans: Franz Schreker und die Literatur, in: Franz Schreker. Am Beginn (s.d.), S. 31-43.

Molkow, Wolfgang: Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers, in: Franz-Schreker-Symposion (s.d.), S. 83-94.

Pfitzner, Hans: Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?, München 1920.

Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Frankfurt a.M. 1982.

Reed, Terence J.: Thomas Mann und die literarische Tradition, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 95-136.

Reich, Willy: Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek, Wien/Leipzig/Zürich 1937. Adornos Handexemplar (bewahrt im Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a.M.) enthält auf dem Vorsatzblatt folgende Eintragung des Mitautors: „Sämtliche Bleistifteintragungen in diesem Band rühren von der Hand Thomas Manns her." Ich danke Christoph Gödde (nebst Auskünften) und Rolf Tiedemann, daß sie mir Einsicht in das fragile Exemplar gewährt haben!

Saueressig, Heinz: Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum, Biberach 1967.

Scherliess, Volker: Über Adrian Leverkühn. Notizen zur Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus", in: Der Wagen. Ein Lübeckisches Jahrbuch, hrsg. von Rolf Saltzwedel, Lübeck 1980, S. 180-197.

Schiedermaier, Ludwig: Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens, Leipzig 1930.

Schönberg, Arnold: Harmonielehre, Wien ^{3}1922.

Schreker, Franz: Die Gezeichneten. Oper in 3 Aufzügen. Klavierauszug von Walther Gmeindl, Wien/Leipzig (Universal-Edition) 1916.

Schreker, Franz: Die Gezeichneten (Textbuch), Wien/Leipzig (UE) 1918.

Schreker, Franz: Christophorus oder „Die Vision einer Oper". Oper in 2 Akten (3 Bildern), Vorspiel und Nachspiel. Klavierauszug von Erwin Stein, Berlin (Edition Adler) 1931.

Schreker-Bures, Haidy (sowie Hans Heinz Stuckenschmidt und Werner Oehlmann): Franz Schreker, Wien 1970.
Schreker-Bures, Haidy: Spaziergang durch ein Leben, Buenos Aires (Privatdruck) 1981.
Storck, Karl: Die Musik der Gegenwart, Stuttgart ²1922.
The Book of Modern Composers, ed. by David Ewen, New York 1942. TMA
Thomas Mann. Briefe 1889-1936 (I), 1937-1947 (II), hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1962, 1963.
Thomas Mann. Notizbücher 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M. 1992.
Tiedemann, Rolf: „Mitdichtende Einfühlung". Adornos Beiträge zum *Doktor Faustus* – noch einmal, in: Frankfurter Adorno Blätter I/1992, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, München 1992, S. 9-33.
Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann und Richard Strauss: Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit, in: Thomas Mann Jahrbuch III/1990, hrsg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, Frankfurt a.M. 1990, S. 50-85.
Verf.: Thomas Mann und die Musik, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 327-342.
Voss, Lieselotte: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975.
Waetzold, Wilhelm: Dürer und seine Zeit. Große illustrierte Phaidon-Ausgabe, Wien 1935. TMA
Wandrey, Conrad: Hans Pfitzner. Seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik, Leipzig 1922. TMA
Wehrmann, Harald: Thomas Manns „Doktor Faustus". Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans, Frankfurt a.M. 1988.
Wehrmann, Harald: „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt". Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus" eine dodekaphonische Struktur zu geben, in: Die Musikforschung XLVI/1993, S. 5-16.
Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.

In den Anmerkungen steht die Abkürzung „MdA" für: Musikblätter des Anbruch. In der Bibliographie mit „TMA" gekennzeichnete Werke befinden sich in Thomas Manns Nachlaßbibliothek im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Mein besonderer Dank gilt den Damen dieser Forschungsstätte, voran Frau Cornelia Bernini.

Dieter Borchmeyer

Musik im Zeichen Saturns
Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns *Doktor Faustus*

Raymond Klibansky zugeeignet

Tiefsinn eignet vor allem dem Traurigen.
Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

... vielmehr ist ... die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichtes Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt.
Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*

1.

„Ein großer Fehler der Sage und des Gedichts" vom Magier Faust sei es, daß sie ihn „nicht mit der *Musik* in Verbindung" gebracht hätten, bemerkt Thomas Mann 1945 in seinem Vortrag *Deutschland und die Deutschen*. Faust „müßte musikalisch, müßte Musiker sein", fährt er bekanntlich fort.

Die Musik ist dämonisches Gebiet, – Sören Kierkegaard, ein großer Christ, hat das am überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlich-enthusiastischen Aufsatz über Mozarts *Don Juan*. Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Sie ist berechnetste Ordnung und chaosträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantativen Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt [...]. (GW XI, 1131 f.)[1]

Im *Doktor Faustus* hat Thomas Mann dieses vermeintliche Versäumnis der Sage und des Gedichts – mit dem natürlich Goethes *Faust* gemeint ist – nachgeholt. Adrian Leverkühn ist der in einen Musiker verwandelte Faust, und die soeben zitierte berühmte Passage enthält in nuce schon die Musikästhetik des Romans über den „deutschen Tonsetzer". Ihre Prämissen sind von der Tradition der abendländischen Musiktheorie her freilich recht anfechtbar, verwandeln sie doch die Tonkunst in das, was sie – folgt man dem Hauptstrom dieser Theorie – gerade nicht war und nicht sein sollte: in eine von Dämonen umwit-

[1] Die Zitatnachweise beziehen sich hier und im folgenden auf die Ausgabe: Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt a.M. 1974 (2. Aufl.).

terte melancholische Kunst. Adrian Leverkühns Vertonung eines der bedeutendsten englischen Melancholie-Gedichte: der *Ode on Melancholy* von Keats ist dafür das thematische Symbol.

Abstraktheit und Mystizismus, „berechnetste Ordnung" und „Zahlenzauber", sie verbinden sich zumal in dem paradigmatischen Bilddokument der Thomas Mann wohlvertrauten Melancholie-Tradition: in Dürers *Melencolia I*, deren magisches Quadrat eines der Leitmotive, um nicht zu sagen: *das* musikalisch-literarische Strukturmotiv des *Doktor Faustus* ist[2]. „Ein sogenanntes magisches Quadrat, wie es neben dem Stundenglase, dem Zirkel, der Waage, dem Polyeder und anderen Symbolen auch auf Dürers *Melencolia* erscheint" (GW VI, 125), hängt bekanntlich in Adrian Leverkühns Studentenzimmer in Halle, und seine numerische Summe: 34 wird die Zahl des dreigeteilten Romankapitels bilden, das Leverkühns Hauptwerk: die „Apocalipsis cum figuris" und seine Zeitumstände zum Inhalt hat.

Seit den bahnbrechenden Dürer-Forschungen der Warburg-Schule, zumal durch Panofskys und Saxls „quellen- und typengeschichtliche Untersuchung" aus dem Jahre 1923, deren Ergebnisse Thomas Mann, wenn er sie nicht selbst gelesen hat[3], zumindest mittelbar (nämlich durch ihre Wiedergabe in Wilhelm Waetzoldts Dürer-Buch und Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*) bekannt waren, wissen wir, daß der Grundgedanke der *Melencolia I* die Verwandtschaft von arithmetisch-geometrischer Wissenschaft und melancholischer Ingeniosität ist[4]. Für Dürer, der sich selbst als Melancholiker sah und von dessen „melancholia generosissima" Melanchthon gesprochen hat[5],

[2] Vgl. dazu (und zur älteren einschlägigen Literatur) besonders Rosemarie Puschmann: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz, Bielefeld 1983, ferner: Hans Wysling (Hrsg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, Bern/München 1975, S. 378 f. sowie Peter-Klaus Schuster: Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1, 1982, S. 71-134, hier S. 106 ff.

[3] Rosemarie Puschmann hat in ihrem – was die Quellendokumentation betrifft, außerordentlich verdienstvollen, was die Interpretation des Romans betrifft, freilich allzu spitzfindig auf das magische Quadrat fixierten – Buch (siehe vorstehende Anmerkung) behauptet, daß Thomas Mann die Studie von Panofsky und Saxl „höchstwahrscheinlich gelesen hat" (S. 129). Die Tatsache, daß er zumal Panofsky von Princeton her gut kannte, wie auch die Tagebücher bezeugen, ist dafür allerdings kein rechter Beweis. Elisabeth Mann-Borgese hat der Autorin in einem Brief vom 8. Febr. 1982 gestanden, daß die Beziehungen ihres Vaters zu Panofsky, obwohl er mit ihm verkehrte, eher kühl gewesen seien – kein Wunder, muß Panofsky sich doch durch sein eminent dominierendes Auftreten vielfach unbeliebt gemacht haben.

[4] Erwin Panofsky / Fritz Saxl: Dürers *Melencolia I*. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg), Leipzig/Berlin 1923.

[5] Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a.M. 1990, S. 26 u. 508. Thomas Mann kannte dieses Zitat aus Wilhelm Waetzoldts Buch *Dürer und seine Zeit* (1936), Neuauflage Köln/Zürich 1953, S. 43.

war die Geometrie die Wissenschaft schlechthin. Seine Maxime lautete: „Und will aus Maß, Zahl und Gewicht mein Fürnehmen anfohen"[6]. Nicht zuletzt in dieser Hinsicht, aufgrund der von ihm praktizierten strikten mathematischen Organisation des Kunstwerks ist er eines der historischen Vorbilder für Thomas Manns Adrian Leverkühn. Dürers Kupferstich mit seiner beunruhigenden, für den Renaissancehumanismus signifikanten Verschmelzung von Logizität und Magie wird für Thomas Mann das Exemplum für die paradoxale Einheit von Ordnung und Beschwörung, rationaler Organisation und rauschhafter Widervernunft, welche die Signatur der Musik Adrian Leverkühns – und nicht nur seiner Musik – bildet[7].

Freilich: Dürers Kupferstich ist zwar in der Tradition der Artes-Bilder vollgepfropft mit den Utensilien der Meßkunst, Astrologie und Alchemie, mit dem Instrumentarium der Baumeister, Zimmerleute und anderer traditionell als saturnisch eingestufter Berufe, aber nichts finden wir in diesem Bild, das auf die Musik hindeutet. Kein Wunder: Saturn, die finstere Planetengottheit der Melancholie – der Schwarzgalligkeit – gilt von jeher als musikfeindlich, während sein sanguinisches Gegengestirn: der heitere Jupiter die musikliebende Gottheit, der Urheber der Musengesänge ist[8]. „Saturn: das ist brütende Melancholie", so sagt Thomas Mann selber einmal in bezug auf Schillers Wallenstein, „es sind die abseitigen und im Verborgenen gärenden Gedanken" (GW IX, 905). Von ihnen aber will die Musik traditionsgemäß gerade befreien.

Eben weil sie keine melancholische Kunst ist, sondern jahrhundertelang als Heilmittel gegen die krankhaften Erscheinungen der Schwarzgalligkeit verstanden wurde – wie Günter Bandmann in seinen „ikonographischen Studien" über *Melancholie und Musik* (1960) umfassend verdeutlicht hat –, deshalb konnte man auch nicht auf die Idee kommen, Faust mit der Musik in Verbindung zu bringen, denn der Teufelsbündner Faust ist im Volksbuch und in der ihm folgenden Stofftradition der homo melancholicus par excellence. Das gilt auch und gerade noch für Goethes Faust; seine saturnischen Züge sind von der Forschung genau beschrieben, ihre Spuren bis zum Renaissancehumanismus – zu Ficino, Pico della Mirandola oder Agrippa von Nettesheim[9] zurückverfolgt worden[10]. Carl Gustav Carus hat schon 1835 Goethes Faust mit Dürers *Me-*

[6] Ebd., S. 477 ff.

[7] Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln und Opladen 1960.

[8] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 65 u. Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln und Opladen 1960, S. 39 f.

[9] Mit ihm hat sich auch Thomas Mann in der Entstehungszeit des *Doktor Faustus* befaßt: vgl. GW XI, 271.

[10] Vgl. Ferdinand van Ingen: Faust – homo melancholicus, in: Wissen aus Erfahrung. Festschrift für Herman Meyer, Tübingen 1976, S. 256-281 sowie Rolf Christian Zimmermann: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1969/1979, hier bes. Bd. II, S. 92 ff.

lencolia verglichen, vor allem hinsichtlich der ihnen gemeinsamen „tiefschmerzlichen, von trüben dämonischen Gedanken umschwebten Sehnsucht“[11]. Auch in der französischen Rezeption der Dürerschen *Melencolia* spielte *Faust I* „die wichtige Rolle eines Katalysators“[12]. Für Waetzoldt, dessen Dürer-Buch von 1936 zu den wichtigsten Quellen für Thomas Manns *Doktor Faustus* gehört, ist Goethes Drama geradezu der Ausgangspunkt der Interpretation des Dürerschen Kupferstichs: dessen Gehalt sei „der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust zu dem Geständnis treibt, daß wir nichts wissen können“[13]. Und noch in dem Opus summum der Melancholieforschung: *Saturn und Melancholie* von Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl wird die *Melencolia I* – auch, wenngleich nicht ausschließlich – als „Ausdruck faustischen ‚Nichtwissenkönnens‘“ interpretiert[14].

Thomas Mann selbst hat schon in seinem Aufsatz zum vierhundertsten Todestag Dürers 1928 von der „faustischen Melencolia“ gesprochen (GW X, 231). Die Verwendung des lateinischen Wortes zeigt, wie wohl ihm bekannt ist, daß die faustisch-Dürersche Melencolia, die in der antiken Lehre von den „humores“ gründet – den vier Körpersäften Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle, denen die vier Temperamente Sanguiniker, Phlegmatiker, Choleriker und Melancholiker zugeordnet sind –, etwas wesentlich anderes ist als die moderne empfindsam-weltschmerzliche ‚Melancholie‘. Wenn er jene Melencolia ganz und gar mit der Gedankenwelt Nietzsches in Verbindung bringt, meinen wir uns schon mitten im *Doktor Faustus* zu befinden[15]. (Nietzsche hat selber

[11] Carl Gustav Carus: Briefe über Goethes *Faust*, Leipzig 1935, Neuausg. Hamburg 1937, S. 52 (2. Gespräch).

[12] Ulrich Finke: Dürers *Melancholie* in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 30, 1976, S. 67-94, hier S. 71. So findet sich etwa in Théophile Gautiers Gedicht *Melancholia* eine detaillierte Beschreibung von Dürers Stich, welche seine emblematischen Gegenstände mit dem Hausrat Fausts vergleicht: „Le règle et le marteau, le cercle emblématique, / Le sablier, la cloche et la table mystique, / Un moblier de Faust, plein de choses sans nom.“ Ludwig Völker (Hrsg.): „Komm heilige Melancholie“: Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte, Stuttgart 1983, S. 446.

[13] Wilhelm Waetzoldt: Dürer und seine Zeit, Neuauflage Zürich/Köln 1953, S. 103.

[14] Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 512.

[15] Merkwürdigerweise stellt Thomas Mann die Frage: „Kommt des Nürnbergers Name bei Nietzsche vor? Ich wüßte nicht.“ (GW X, 230) Ihm ist entgangen, daß von Dürer sogar im 20. Kapitel der *Geburt der Tragödie* die Rede ist, ausgerechnet auf derselben Seite, wo die berühmte Formel vom „hellenischen Zauberberg“ auftaucht. Hier wird Schopenhauer mit dem „Dürerschen Ritter“ verglichen: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1980, Bd. I, S. 131. Nietzsche hat diesen Vergleich, ohne Dürer zu erwähnen, auch an anderer Stelle verwendet. Wenn Thomas Mann sich darauf bezieht und fragt: „Ginge man fehl, wenn man an den Rand dieser Stelle den Namen Dürer schriebe?“ (GW X, 230), so kann man ihm nur zustimmen.

im Juli 1871 ein Gedicht *An die Melancholie* verfaßt[16], das offenbar auf sein Interesse an Dürers *Melencolia I* zurückgeht: er hat sich 1869/70 intensiv darum bemüht, in den Besitz des Stichs zu gelangen. Tatsächlich hat er das Blatt durch Vermittlung von Erwin Rohde erhalten[17] und es Cosima Wagner geschenkt[18]. Ob Thomas Mann davon wußte, entzieht sich unserer Kenntnis.)

Alle Melancholie, alle Schwermut und Traurigkeit „kömmt vom Satan", hat Martin Luther in seinen *Tischreden* betont[19]. Ganz bewußt wird von den Melancholiekritikern immer wieder mit der Namensverwandtschaft von Saturn und Satan gespielt, wie beide ja auch als gestürzte Dämonen in der Unterwelt hausen. „Wo ein melancholisch- und schwermütiger Kopf ist", so Luther, „da hat der Teufel ein zugericht Bad"[20]. Auf den *Melancholie*-Gemälden von Lukas Cranach sehen wir deshalb immer wieder eine von Satan angeführte Hexenschar durch die Luft jagen[21], und in Tschernings berühmtem Gedicht *Melancholey redet selber* – Thomas Mann kannte es aus Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – heißt es: „Es möchte bey der Welt der Argwohn von mir seyn / Als ob vom Höllengeist ich etwas wolt' ergründen."[22]

Martin Luther, der gegenüber der Nobilitierung der Melancholie im Umkreis des Florentiner Neuplatonismus (Ficino) noch auf ihrer mittelalterlich-negativen Sicht beharrt, für den sie also des Teufels ist, spielt in *Deutschland und die Deutschen* und im *Doktor Faustus* eine bedeutende, freilich alles andere als schmeichelhafte Rolle. „Ich liebe ihn nicht", gesteht Thomas Mann offen, ja er bekennt seine „instinktive Abneigung" gegen diese „riesenhafte Inkarnation deutschen Wesens", seine Verbindung von Musikalität, Grobianismus und Aberglauben. „Ich hätte nicht Luthers Tischgast sein mögen [...] und bin überzeugt, daß ich mit Leo X., Giovanni de' Medici, dem freundlichen Humanisten, den Luther ‚des Teufels Sau, der Babst' nannte, viel besser ausgekommen wäre." (GW XI, 1132 f.) Als Tischgast des Reformators hätte Thomas Mann freilich eine musikalische Belehrung erhalten, die zu seinem dämonischen Bild von der Musik, das er ja nicht zuletzt in bezug auf Luther entfaltet, nicht recht passen will. Die Musik erscheint da immer wieder als die

[16] Kritische Studienausgabe, Bd. VII, S. 389 f.

[17] Vgl. seinen Brief an Erwin Rohde vom 11. November 1869, in dem er diesen bittet, ihm das Dürersche Blatt zu besorgen, und seinen Dank für den erfüllten Wunsch vom 6. Mai 1870: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1986, Bd. III, S. 73 u. 121.

[18] Vgl. Cosima Wagner: Die Tagebücher, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München/Zürich 1976, Bd. I, S. 243 f.

[19] Vgl. Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 563.

[20] Zitiert ebd., S. 12.

[21] Vgl. Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 534 f.

[22] Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1963, S. 160.

Freudenmacht, die dem unmusikalischen Schwermutsgeist des Teufels den Garaus macht. „Satan est spiritus tristitiae, ideo non potest ferre laetititiam, ideo longissime abest a musica." Satan ist der Geist der Traurigkeit, daher kann er keine Freude bringen – daher ist er am weitesten vom Geist der Musik entfernt.

Darumb wenn ihr traurig seid [...], so sprecht: Auf, ich muß meinem Herrn Christo ein Lied schlagen auf dem Regal, es sei Te Deum oder Benedictus etc., denn die Schrift lehret mich, er höre gern fröhlichen Gesang und Saitenspiel. Und greift frisch in die Claves und singet drein, bis die Gedanken vergehen, wie David und Elisäus taten. Kommet der Teufel wieder und gibt Euch eine Sorge oder traurige Gedanken ein, so wehret euch frisch und sprecht: Aus Teufel, ich muß itzt meinem Herrn Christo singen und spielen.[23]

Luther erinnert an eines der für die Tradition der abendländischen Musiktheorie wichtigsten Exempla der Melotherapie, der melancholielösenden Wirkung der Tonkunst: die David-Saul-Episode des *1. Buches Samuel* (XVI, 14-16,23)[24]. Mit seinem Harfenspiel gelingt es David, den bösen Geist, der Saul befällt, zu vertreiben, ihn – so sah es die Tradition seit frühchristlicher Zeit – von der krankhaften Melancholie zu befreien. Ihre bedeutendste Verbildlichung hat diese Episode in Rembrandts spätem Gemälde gefunden, das zeigt, wie sich die Schwermut des biblischen Tyrannen bei den Klängen der Harfe Davids unter Tränen löst. („Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!", ruft auch der zum Selbstmord bereite Melancholiker Faust [Vs. 784], als er die „Himmelslieder" der Osternacht hört[25].)

Wegen der exemplarischen Rolle der Saul-David-Episode ist es zumal das Saitenspiel, dem traditionell die melancholielösende Wirkung zugeschrieben wird. So empfiehlt Dürer in seinem geplanten Malerbuch: der Lehrling, in dem „die Melencoley überhand mocht nehmen", solle sich im „kurzweilig Saitenspiel [...] zur Ergetzlichkeit seines Geblüts" üben[26]. Bereits Marsilio Ficino, dessen Werk *De Vita triplici* für die neuzeitliche Auffassung der Melancholie – wie wir sehen werden: auch in Thomas Manns *Doktor Faustus* – grundlegend ist, erinnert an Davids Spiel und Psalmengesang, wenn er beschreibt, wie oft auch ihm die Süßigkeit des Harfenspiels und des Gesanges gegen die schwarze

[23] Tischreden Nr. 194 und Brief an Hieronymus Weller 1534. Vgl. Bandmann, S. 21.

[24] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 21 f. u. Bandmann, S. 11-21.

[25] Die entspannende, tränenlösende Wirkung: die Katharsis (welche bekanntlich schon die Griechen der Musik zugeschrieben haben) zeigt sich auf Rembrandts Gemälde auch in der geöffneten Hand Sauls, ist doch die geschlossene Faust eines der ikonographischen Topoi der Melancholie – so auch auf Dürers *Melencolia I*. Die musikalischen Eindrücke in Marienbad „falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt", schreibt Goethe am 24. August 1823 an Zelter.

[26] Dürers schriftlicher Nachlaß, hrsg. v. K. Lange u. F. Fuhse, Halle 1893, S. 283 f.

und bittere Melancholie geholfen habe: „Ego etiam [...] quantum adversus atrae bilis amaritudinem dulcedo lyrae cantusque valeat, domi frequenter experior."[27]

In einer deutschen Bearbeitung von Ficinos *De Vita triplici* aus dem Jahre 1508 sehen wir eine Abbildung, auf der sich ein in typischer Melancholiehaltung versunkener Alchemist von einem harfespielenden Jüngling in seinem Laboratorium aufheitern läßt[28]. Der verdüsternde Einfluß Saturns wird durch das Geschenk Jupiters, durch musikalische ‚Jovialität' ausgeglichen. „Was der Saturnus Uebles tut, das pringt der Jovis alles gut", lautet ein bekannter jatromedizinischer (heilsastrologischer) Merkvers[29]. Hier handelt es sich um ein auch literarisch immer wieder verarbeitetes Melancholiemotiv. Ein Musterbeispiel ist jene Szene in Schillers *Wallenstein*, wo der Titelheld – dessen „saturnische Unheimlichkeit" Thomas Mann in seinem *Versuch über Schiller* (1955) eindringlich beschrieben hat (GW IX, 905 f.) – nach Gesang und Zitherspiel der Tochter verlangt: „Eine solche Stimme brauch / Ich jetzt, den bösen Dämon zu vertreiben, / Der um mein Haupt die schwarzen Flügel schlägt." (*Wallensteins Tod*, Vs. 1472-74) Die schwarzen Flügel, welche der Dämon der Melancholie um das Haupt des von ihr Befallenen schlägt, bilden eines ihrer wichtigsten traditionellen Embleme[30]. Die Musik als sanguinische Kunst aber vermag das Haupt von allen dämonischen Schatten der Melancholie zu befreien. Auf zyklischen Darstellungen der vier Temperamente erscheint die Personifikation des sanguinischen Temperaments bis ins 18. Jahrhundert immer wieder mit Musikinstrumenten als Attributen[31]. Das melancholische Temperament hingegen gilt, wie gesagt, bis zum Anbruch des Zeitalters der Empfindsamkeit als genuin unmusikalisch.

Thomas Mann stülpt dieses traditionelle Verhältnis von Musik und Melancholie im *Doktor Faustus* genau um. Der in Melancholie versunkene Alchemist in seinem Laboratorium – das ist nun der Musiker selber. In seinem großen Brief an Kretzschmar im Kapitel XV vergleicht Adrian Leverkühn das Komponieren geradezu mit dem Laborieren von „Alchemisten und Schwarzkünstlern". „Hermetisches Laboratorium" und „Goldküche" ist ihm die Musik (GW VI, 176 f.). Sie steht in geheimer Verbindung zu den „Elementen" (GW VI, 86 f.) wie zu den Sternen. Wiederholt wird sie auf einen Nenner mit der Astrologie gebracht (GW VI, 364), so im berühmten Kapitel XXII, in dem Le-

[27] Ficino: Opera, Basel 1561: De Vita triplici, I, cap. 9.

[28] Bandmann, S. 31.

[29] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 44.

[30] Vgl. Dieter Borchmeyer: Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein, Frankfurt a.M. 1988, S. 88 f.

[31] Bandmann, S. 39.

verkühn die dodekaphonische Methode entwickelt. Von „Konstellation" im ursprünglichen Sinne, „sternensystemhafter [...] Ordnung und Gesetzlichkeit" redet er da (GW VI, 257 f.) und zieht in diesem Zusammenhang wiederum das magische Quadrat der Dürerschen *Melencolia I* als Struktursymbol – für die sowohl horizontal als auch vertikal lesbare, Melodik wie Harmonik regulierende Zwölftonreihe – heran.

„Vernunft und Magie" werden in dem – das gesamte musikalische Material rational durchorganisierenden – „strengen Satz" (GW VI, 255) nach Leverkühns Worten eins. Für Zeitblom hingegen ist das nichts anderes als in „Aberglauben" umschlagende „Rationalität" (GW VI, 258 f.). Bekanntlich haben hier Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* und die aus ihren Prämissen entwickelte *Philosophie der neuen Musik* von Adorno Pate gestanden. Die „objektiv notwendige konstruktive Erhellung der Musik" schlage „aus ebenso objektiven Gründen [...] in ein Finsteres, Mythologisches zurück", referiert Thomas Mann Adorno in der *Entstehung des Doktor Faustus* (wobei es erstaunlich ist, daß er, dem der Mythos so viel bedeutete, sich hier Adornos negativen Begriff der Mythologie zu eigen macht), und er setzt hinzu: „Was konnte sich besser fügen in meine Welt des ‚Magischen Quadrats'?" (GW XI, 174)

„Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt", so Adorno, „mahnt an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, daß viele ihrer Adepten dieser verfielen"[32]. Eine Anspielung auf Schönbergs abergläubische Schwäche, welche den Komponisten tief verletzt hat, der die dodekaphonische Methode durch den ihm suspekten Adorno zudem in ein ihm völlig fremdes dogmatisches System gepreßt sah. (Das ist der von Thomas Mann nicht durchschaute tiefere Grund für Schönbergs Empörung über die Adaptation der Zwölftontechnik im *Doktor Faustus*[33].) „Die Zwölftonrationalität

[32] Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a.M. 1976, S. 67.

[33] Vgl. dazu namentlich Jan Maegaard: Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit, in: Rolf Viecker (Hrsg.): Gedenkschrift für Thomas Mann 1875-1975, Kopenhagen 1975, S. 215-222. Schönberg wehrte sich vor allem gegen die Unterstellung, er betrachte seine „Methode" als die allein gültige, als schulbildendes, dogmatisches „System", und gegen ihre Verabsolutierung zum notwendigen Ergebnis des irreversiblen Fortschrittsprozesses des musikalischen Materials (im Sinne Adornos). Vgl. Maegaard, S. 218 f. Die These vom dialektischen Umschlag von „rationaler Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials" (Adorno: Philosophie der neuen Musik, S. 56) in repressive ‚Mythologie' mußte Schönberg daher schon im Ansatz verfehlt erscheinen. „Was er an Adornos Kritik der dodekaphonischen Methode für nicht stichhaltig, ja falsch gehalten hat, ist genau dasselbe, was Thomas Mann ganz besonders anregte" (Maegaard, S. 219). Vgl. neuerdings auch Bernhold Schmid: Neues zum *Doktor Faustus*-Streit zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann, in: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1989, Tutzing 1990, S. 149-179 und den unter gleichem Titel von demselben Verfasser veröffentlichten „Nachtrag" (mit erstmals publizierten Briefen Thomas Manns an Schönberg) im Augsburger Jahrbuch für Musikwis-

nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System", so Adorno, „in welchem die Konstellation unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird, dem Aberglauben sich an"[34]. Diese Hypothese Adornos kam Thomas Mann also für sein Melancholie-Konzept der Musik überaus gelegen, so wenig sie Schönbergs eigenen Intentionen gerecht wird[35].

In einer Fußnote zu der eben zitierten Passage hat Adorno übrigens darauf hingewiesen, daß die Musik, indem sie sich dem Geist der Astrologie nähere, ihrer alten Bestimmung widerspreche, derzufolge sie der Feind des determinierenden Schicksals gewesen und ihr „die Macht des Einspruchs gegen die Mythologie" zugekommen sei[36]. Was Adorno hier auf den Nenner seines negativen Mythologiebegriffs bringt, ist nichts anderes als die alte Macht des Einspruchs der Musik gegen die Melancholie, ihr Gegenzauber wider alle Arten dämonischen Verhängnisses.

Freilich läßt sich nicht leugnen, daß es zu der melotherapeutisch-optimistischen Sicht der Musik auch immer Gegenbewegungen gegeben hat[37]. Nie war der antike Mythos vom todbringend-verführerischen Gesang der Sirenen vergessen. Zweifel an der therapeutischen Wirksamkeit der Musik wurden – nicht zuletzt unter Hinweis auf die Tatsache, daß Sauls Schwermut nur vorübergehend durch Davids Harfenspiel geheilt wird – ebenso laut wie Stimmen, die sie als Teufelswerk verdammten. Die Skepsis oder Feindschaft gegenüber der Musik betraf aber nur ihre unterste Stufe: die ‚musica instrumentalis'. Seit Boethius' Buch *De institutione musica* wurden nämlich drei Grade der Musik unterschieden: als der höchste die ‚musica mundana' – die Musik des Makrokosmos, die Harmonie der Sphären –, als der mittlere die ‚musica humana' – die Musik des Mikrokosmos, die Harmonie des menschlichen Organismus, die Konsonanz von Seele und Leib – und als unterster die ‚musica instrumentalis' – die

senschaft 1990, Tutzing 1991, S. 177-192. Thomas Mann schreibt am 13. Oktober 1948 an Schönberg: „Die Reihentechnik und die konstruktive Musik überhaupt haben in meinem Buch (das dabei selbst konstruktive Musik ist!) eine Bedeutung, einen Sinn angenommen – sind eine Verbindung eingegangen mit der Vorstellung schwarzer Magie und Teufelskälte, die Ihnen in Wirklichkeit ja *nicht* zugehört, und die aus Ihrer Creation etwas anderes macht, als sie im Leben, ausserhalb des Buchs ist." (abgedruckt bei Schmid 1991, S. 191) Ob das die wahre Ansicht Thomas Manns war – und nicht nur ein diplomatisches Argument, das Schönberg beschwichtigen sollte –, ist zweifelhaft, hatte er doch 1944 schon geahnt, Schönberg werde ihm „die Freundschaft kündigen", wenn er erfahre, „daß die Reihentechnik sich [...] als Teufelswerk herausstellt" (DüD [siehe Anm. 45] 30). Und noch 1948 äußert er Albert Moeschinger gegenüber seine Sympathie für dessen negative Einschätzung der Dodekaphonie: „Wie gut wir uns verstehen, geht aus Ihrer Bemerkung hervor, daß Sie in der Zwölf-Ton-Technik ‚etwas Reaktionäres' empfinden. Genau so und obendrein als Teufelseingebung ist sie im *Faustus* beschrieben." (DüD 154).

[34] Adorno, S. 67.

[35] Vgl. dazu auch Carl Dahlhaus: Fiktive Zwölftonmusik, in: Musica 37, 1983, S. 245-252.

[36] Adorno, S. 67, Fußnote 22.

eigentlich sinnlich-hörbare Musik. Letztere bezeichnet nicht nur die Instrumentalmusik im modernen Sinne, sondern jegliche von künstlichen wie von natürlichen ‚Instrumenten' – deren vornehmliches die menschliche Stimme ist –, erzeugte Musik, also auch die Vokalmusik.

Seit dem Spätmittelalter, als das Interesse sich zunehmend von der spekulativen Musikbetrachtung ab und der rein empirischen, sinnlich-konkreten Musik zuwandte, erfuhren ‚musica humana' und ‚musica instrumentalis' eine Umdeutung zu Vokal- und Instrumentalmusik[38]. Die ‚musica mundana', in christlichem Geiste als ‚musica coelestis vel divina' interpretiert, wurde durch die ‚musica angelica', die Engelsmusik ersetzt. In dieser Umdeutung wirkte die boethianische Konzeption weit über das Mittelalter hinaus. Eines der bedeutendsten Dokumente dafür ist Raffaels *Heilige Caecilia* in der Pinakothek von Bologna[39]. Zu Füßen der Heiligen sehen wir Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente in verächtlicher Unordnung auf dem Boden herumliegen: musica instrumentalis. In ihren Händen hält sie ein Portativ, eine tragbare Handorgel, auf der sie zuvor, mit Luther zu reden, ‚ein Lied geschlagen' haben mag: musica humana. Doch die Heilige hält das Instrument nun mit den Pfeifen nach unten, es scheint fast ihrer Hand zu entgleiten, denn sie richtet – als einzige der fünf Heiligengestalten – ihr Haupt divinatorisch nach oben, wo in einer Wolke die Engel singen: musica mundana.

Die reine Instrumentalmusik galt lange als Tummelplatz der Dämonen, trug jedenfalls den Makel des Irdischen[40]. Wo das Wort als Abbild des göttlichen Logos fehlte, konnte sich Satan einschleichen, so im Gewande der zu Wollust verführenden schönen Lautenspielerinnen. Schon Boethius deutet die Ambivalenz der Musik an, welche die Sitten sowohl veredeln als auch verderben kann. Überdies wurden auch in der Musik der humoralpathologischen Tradition gemäß Ausdrucksformen der vier Temperamente unterschieden, die sich zumal in den verschiedenen Tonarten ausprägen. So gilt

[37] Vgl. J. Quasten: Musik und Gesang in der Kultur der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Münster 1930.

[38] Vgl. Gerhard Pietzsch: Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto, Halle 1929, S. 118 und den Artikel „Musica" von Hans Heinrich Eggebrecht in: Riemann Musiklexikon. Sachteil, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Mainz 1967, S. 595 f. Mein besonderer Dank gilt Ludwig Finscher und Walter Windisch-Laube für klärende Hinweise zu diesem Punkt.

[39] Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Willibald Gurlitt: Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia (1938), in: W.G.: Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge, hrsg. [...] v. H.H. Eggebrecht, Teil I, Wiesbaden 1966, S. 31-45. Gurlitt geht freilich noch von der boethianischen Unterscheidung der musica mundana und musica humana als Musik des Makro- und Mikrokosmos aus, die für Raffaels Bildkonzeption schwerlich mehr bestimmend ist.

[40] Vgl. Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905.

die lydische Tonart als spezifisch sanguinisch[41], die mixolydische dagegen als melancholisch[42].

Das ändert nichts an der Tatsache, daß die Musik als solche nach abendländischer Tradition eine übermelancholische Kunst ist. Bezeichnend, daß man sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein musikalisches Trauerspiel nicht eigentlich vorstellen konnte, daß die Oper – gleichzeitig mit den Blütezeiten der neuzeitlichen Tragödie – strikt an der zum glücklichen Ausgang, zum ‚lieto fine' führenden Handlung festhielt, daß noch Gluck den tragischen Ausgang des Orpheus-Mythos zu einem glücklichen Ende umbiegen mußte. Thrasybulos Georgiades hat – in einer angesichts der Musikgeschichte der beiden letzten Jahrhunderte vielleicht problematischen Überspitzung – das harmonische Ende geradezu zu einem Naturgesetz des musikalischen Theaters, ja der Musik überhaupt gemacht. Ihre Struktur sei im Grunde die der Komödie, eigentliche Tragik bleibe ihr fremd, werde durch sie verdeckt oder im harmonischen Schluß aufgehoben.

Daß ein Moll-Stück bis zu Bachs Tod in der Regel in Dur schließt, ist nichts anderes als die Herstellung des ‚harmonischen' Schlusses. Moll ist getrübtes Dur. Der durch die Mollterz getrübte Dreiklang wird am Schluß des Stücks durch das Erklingen nun der Durterz in ungetrübte, strahlende Schlußharmonie verwandelt. Die Natur der Musik liebt nicht einen Schluß wie den des *König Lear*: Tod auf Tod, und den Ausblick in die ‚trübe Zeit, der, klagend, wir gehorchen müssen'. Die Musik, als die Harmonie, will nicht am Schluß des Werks ‚Weh!'-klagen; sie strebt danach auszurufen: ‚Alle Menschen werden Brüder!' Das Schließen in Dur, strahlend wie in Beethovens *Neunter Symphonie*, ist für mehrsätzige, in Moll stehende Werke die Regel.[43]

Das mag überakzentuiert sein, aber es trifft für die abendländische Musikgeschichte doch weit eher zu als Thomas Manns, auf Kierkegaard rekurrierende,

[41] Das scheint Beethoven bewußt gewesen zu sein, wenn er in seinem Streichquartett Op. 132 dem dritten Satz den Titel gibt: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart". (In Wirklichkeit handelt es sich freilich um die hypolydische Tonart.)

[42] Vgl. etwa *De occulta philosophia* (1533) von Agrippa von Nettesheim. Dieser setzt die dorische Tonart mit dem phlegmatischen, die phrygische mit dem cholerischen, die lydische mit dem sanguinischen, die mixolydische aber mit dem melancholischen Temperament gleich: *De occulta philosophia*, II, cap. 26. Trotzdem kehrt auch bei Agrippa – nicht zuletzt unter Verweis auf die Saul-David- Episode – die Vorstellung von der melancholieheilenden Wirkung der Musik wieder: II, cap. 24. Thomas Mann hat im Mai 1946 eine deutsche Agrippa von Nettesheim-Ausgabe von Feuchtwanger geschenkt bekommen, in der er die Schrift *De vanitate scientiarum* las (vgl. Rosemarie Puschmann, S. 89), die ein wesentlich anderes – negativeres – Bild von der Musik entwirft als *De occulta philosophia*. So konnte Thomas Mann zu der Ansicht gelangen „Sie [die Musik] ist immer verdächtig gewesen", in: Tagebücher 1944-1946, hrsg. v. Inge Jens, Frankfurt a.M. 1986, S. 8. Vgl. auch *Die Entstehung des Doktor Faustus*, wo dem gleichen Satz hinzugefügt wird: „am tiefsten denen, die sie am innigsten lieben, wie Nietzsche" (GW XI, 271).

[43] Georgiades: Das musikalische Theater (1965), in: Thr. G.: Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 133-144, hier S. 136 f.

Auffassung von der Musik als „christlicher Kunst mit negativem Vorzeichen", die er auch dem Teufel des *Doktor Faustus* in den Mund gibt. Der „in die Ästhetik verliebte Christ" habe Bescheid gewußt, urteilt der Böse: „der [...] verstand sich auf mein besondres Verhältnis zu dieser schönen Kunst, – der allerchristlichsten Kunst, wie er findet, – mit negativem Vorzeichen natürlich, [...] aber verneint und ausgeschlossen als dämonisches Bereich" (GW VI, 322 f.). „Allerchristlichste Kunst" ist die Musik – die Idee der musica coelestis vel divina beweist es – in der Tat von jeher gewesen, doch ohne das „negative Vorzeichen", das der Teufel des *Doktor Faustus* und Thomas Mann selber dieser Bestimmung voranstellen, und unbeschadet der negativen Wirkungen, die sie auf der Stufe der musica instrumentalis zeitigen konnte.

Thomas Mann kannte die Idee der musica mundana, aber sie erfährt im *Doktor Faustus* eine Sinnverkehrung (um eine Lieblingsvokabel des Autors zu verwenden), die vermeintlich im Wesen der Musik gründet, denn diese ist ja Adrian Leverkühn zufolge „die Zweideutigkeit [...] als System" (GW VI, 66). Das musikalische Struktursymbol dieser Zweideutigkeit ist die „enharmonische Verwechslung" (GW VI, 66). Eine solche gibt es im *Doktor Faustus* auch zwischen Himmel und Hölle, Engels- und Teufelsgetön – bis hin zur musikalischen Strukturidentität von „Höllengelächter" und „kosmischer Sphärenmusik" (GW VI, 502) in Leverkühns „Apocalipsis cum figuris" (wo freilich, wie wir sehen werden, das System der Zweideutigkeit seine positive Sinnverkehrung erfährt).

Immer wieder ist im *Doktor Faustus* von der alten Theologie der Musik die Rede. Da ist die „engelhaft über den Köpfen der Versammlung" schwebende Musik von Ephrata, die auf den amerikanischen Sektierer Beißel zurückgeht: keine „Musik für das Ohr", wie der Musikgelehrte Wendell Kretzschmar ausführt, sondern ein „Klang tief in die Seele und nicht mehr oder noch minder als ein Vorgeschmack des Himmels" (GW VI, 92 f.) – ein Widerklang der unhörbaren musica mundana mithin. Von ihr, von der Sphärenharmonie und ihren pythagoreischen Grundlagen ist im Roman immer wieder die Rede. Der Kosmos „als Ordnung und Harmonie, als übersinnlich tönendes Intervall-System der Sphären" und „die Zahl, das Zahlenverhältnis als konstituierender Inbegriff des Seins und der sittlichen Würde" (GW VI, 126) sind Thema einer Vorlesung des Professors Nonnenmacher, die Leverkühn und Zeitblom besuchen.

Des Pythagoras „Grundleidenschaft": die Mathematik (GW VI, 126) ist aber auch die Grundleidenschaft Leverkühns selber. Unmittelbar vor jener Vorlesung ist von seinem magischen Quadrat die Rede, und hier zeigt sich die Zahl, das Zahlenverhältnis in ganz anderem, eben magischem Licht. (Daß das magische Quadrat auf Dürers Stich nicht nur Symbol der Arithmetik, sondern den Forschungen der Warburg-Schule zufolge in erster Linie das Planetensie-

gel Jupiters, mithin ein Gegenmittel wider den schädlichen Saturneinfluß, ein Antidot gegen die üblen Wirkungen der Melancholie ist[44], hat Thomas Mann im *Doktor Faustus* bezeichnenderweise außer Betracht gelassen: er brauchte für den symbolischen Zusammenhang des Romans ausschließlich den magisch-dämonischen Aspekt des Zahlenquadrats, das Sinnbild „mathematischen Zahlenzaubers" [GW VI, 561] und „magisierter Intellektualität" [DüD 143][45].)

Wiederholt redet Serenus Zeitblom, der mit seiner Viola d'amore ganz in der Welt der melancholieverwindenden alten Musik zu Hause ist, vom „Gottesgeschenk" der Musik (GW VI, 95), und sie, die „Gotteskunst" (GW VI, 154), gilt auch viel im Kreise der Theologiestudenten, in dem sich Zeitblom Adrian zuliebe aufhält. Doch wie die Theologie nach Zeitbloms Worten „ihrer Natur nach Gefahr läuft, zur Dämonologie zu werden" (GW VI, 123), so die Musik zur Magie. („Fromme Gotteskunst, für die aber alle Dämonen sich interessieren, und die unter allen Künsten am meisten innere Möglichkeit hat, zur Teufelskunst zu werden", nennt Thomas Mann sie in seinen Vorarbeiten[46].)

Im Grunde kreist Leverkühns ganzes musikalisches Denken um die musica mundana, aber wenn er sein eigenes Werk an ihr orientiert, dann in der Weise der imitatio perversa. „Kosmische Musik" will seine Orchesterphantasie sein, der Zeitblom gern den Titel „Symphonia cosmologica" gegeben hätte; der Komponist selber nennt sie jedoch „Die Wunder des Alls", sehr zum Unbehagen seines Adlatus, der eine tiefe Ironie hinter diesem Titel spürt, denn „die Essenz jenes [...] orchestralen Welt-Portraits ist der Spott, [...] eine luziferische Sardonik, ein travestierendes Schalkslob, das nicht nur dem fürchterlichen Uhrwerk des Weltenbaus, sondern auch dem Medium zu gelten scheint, in dem es sich malt, ja wiederholt: der Musik, dem Kosmos der Töne" (GW VI, 365 f.). Die musica mundana wird mithin – so scheint es – bis an den Rand „nihilistischen Frevels" (GW VI, 366) parodistisch pervertiert.

In anderer, wie wir noch sehen werden, höchst ambivalenter Weise kehrt die musica mundana jedoch in der „Apocalipsis" wieder, um im letzten Werk: „Dr. Fausti Weheklag" anscheinend radikal in Frage gestellt zu werden: in der „Klage des Höllensohns", welche der Chronist „die furchtbarste Menschen- und Gottesklage" nennt, „die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt wor-

[44] Das wird auch in Thomas Manns Quelle: Waetzoldts Dürer-Buch unter Berufung auf Giehlow und Warburg deutlich herausgestellt: S. 106, ebenso in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 165.

[45] Dichter über ihre Dichtungen. Bd. 14: Thomas Mann: Teil III: 1944-1955, hrsg. v. Hans Wysling, München 1981.

[46] Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*, Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975, S. 79.

den ist" (GW VI, 643). Freilich stellt sich die Frage: kann eine Kunst, die dergestalt kosmisch ausgreifende „Klage" ist, noch Werk satanischer „Vergiftungs-Inspiration" (DüD 16) sein?

Kein Zweifel: ohne den Erfahrungshintergrund des Dritten Reichs wäre Thomas Mann nie auf die Idee gekommen, die Musik so rigoros zum „dämonischen Gebiet" zu erklären, wie er das in *Deutschland und die Deutschen* und *Doktor Faustus* getan hat. Doch seine „musikalische Heimat": das Werk Wagners, „die Dreiklangwelt des *Ringes*" (GW XI, 208) war nun von der Macht des Bösen okkupiert – nicht ganz ohne eigene Schuld des Komponisten, wie er sich immer wieder unter Schmerzen eingestand –; und war nicht der Komponist, mit dem er sich nach Wagner am eindringlichsten beschäftigt hatte: Hans Pfitzner, wahrhaft dem Bösen verfallen, als er jenen schändlichen „Protest der Richard-Wagner-Stadt München", der Thomas Mann zur Emigration nötigte, mitunterzeichnete? Ganz zu schweigen von seinen späteren grauenvollen Loyalitätsbekundungen gegenüber den Schergen des Dritten Reichs[47].

Pfitzner hat zeitlebens an der Idee der Inspiration als Quelle aller großen Musik festgehalten. In seinem *Palestrina* sind es die Engel, die dem Komponisten, dessen Schaffenskraft gelähmt ist, die *Missa Papae Marcelli* eingeben, welche er nach ihrem Diktat, im Inspirationsrausch einer einzigen Nacht niederschreibt. Diese Schlüsselszene findet im Teufelsgespräch des *Doktor Faustus* – das bezeichnenderweise nach Palestrina, an die „Geburtsstätte des Komponisten" (GW VI, 281) verlegt wird – ihre heimliche Kontrafaktur[48]. Nun ist es der Teufel, der Pfitzners Inspirationslehre verkündet – und diabolisiert:

> Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration, eine Inspiration, bei der es keine Wahl, kein Bessern und Basteln gibt, bei der alles als seliges Diktat empfangen wird, der Schritt stockt und stürzt, sublime Schauer den Heimgesuchten vom Scheitel zu den Fußspitzen überrieseln, ein Tränenstrom des Glücks ihm aus den Augen bricht, – die ist nicht mit Gott, der dem Verstande zu viel zu tun übrigläßt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich. (GW VI, 317)

[47] So komponierte er 1944 die Repräsentationsmusik *Krakauer Begrüßung* für Hans Frank, den Generalgouverneur von Polen, in dessen Amtsbezirk Auschwitz lag. Als das Nürnberger Kriegsgericht Frank 1946 zum Tode verurteilte (er wurde am 16. Oktober hingerichtet), schickte Pfitzner ihm ein Telegramm, um seine Verbundenheit mit ihm zum Ausdruck zu bringen. Von diesem Telegramm hat später auch Thomas Mann erfahren: vgl. seinen Brief an Bruno Walter vom 26.3.1948, in: Briefe 1948-1955, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt 1965, S. 29.

[48] Darauf hat bereits Walter Windisch-Laube hingewiesen: Thomas Mann und die Musik, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch, Stuttgart 1990, S. 327-342, hier S. 335. Die Bedeutung Pfitzners für *Doktor Faustus* hat jüngst auch Marc A. Weiner in seinem Buch: Undertones of Insurrection. Music, Politics, and the Social Sphere in the Modern German Narrative, University of Nebraska Press 1993 eingehend dargestellt: vgl. bes. S. 238 ff.

Satans, nicht Gottes, sind vermeintlich die „seltsamen Eingießungen", von denen Adrian Leverkühn im Bekenntnis-Kapitel XLVII Kunde gibt: „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." Das Engelskonzert, wie wir es aus zahllosen Gemälden kennen! Aber die Engel, die „hübschen Kinder", die da musizierten, „von Notenblättern eine Motette sangen" und Leverkühn genial inspirierten, sind in seinen Augen die als Himmelsboten verkleideten Abgesandten der Hölle (GW VI, 665). Die musica mundana (angelica) enthüllt sich als musica diabolica.

Im letzten Kapitel der *Entstehung des Doktor Faustus* redet Thomas Mann noch einmal von der durch den Nationalsozialismus „schauerlich bloßgestellten" Musik Wagners, bevor er zum Bericht über „XLVII, das Kapitel der Versammlung und des Bekenntnisses" Adrian Leverkühns übergeht, das er am 2. Januar 1947 begonnen hatte. „Ich erinnere mich, daß ich am Abend dieses Tages Schuberts herrliches B-Dur-Trio wieder einmal hörte, in Sinnen über den glücklichen Zustand der Musik, den es darstellt, über die Schicksale der Kunst seither, über das verlorene Paradies." (GW XI, 298) „Man wünschte", schreibt Thomas Mann im Tagebuch vom 2. Januar, die Tonkunst wäre „auf dieser Stufe geblieben". Damit konzediert er selbst, daß die Musik sich einst in einem „glücklichen Zustand" befunden hat[49], daß ihr die Melancholisierung, die zum Bunde mit dem Teufel führen sollte, noch nicht an der Wiege gesungen war. Erst die Erfahrung des Dritten Reichs hat Thomas Mann die Musik unter das Zeichen Saturns – und Satans – geraten lassen.

2.

Der aufmerksame Betrachter von Dürers *Melencolia I* wird feststellen, daß die Werkstätte der melancholischen Geometria sich in merkwürdiger Unordnung befindet, daß ihre Geräte kaum weniger chaotisch herumliegen als die Musikinstrumente zu Füßen von Raffaels Heiliger Caecilie. Der geflügelte Genius sitzt da, den linken Arm aufs Knie gestützt und das bekränzte Haupt an die geschlossene Faust gelehnt. (Es ist eben die Haltung, die Adrian Leverkühn bei seinem Abschiedsbekenntnis einnehmen wird: „die Wange bei aufgestütztem Ellenbogen gegen die Hand gelehnt"; GW VI, 657.) Mit seiner Rechten hält Dürers Genius geistesabwesend den Zirkel auf dem Schoß, kaum weniger

[49] Tagebücher 1946-1948, S. 83.

gleichgültig als Caecilie das umgedrehte Regal. Ihr beschattetes Gesicht mit den wirr herabfallenden Haaren zeigt den typischen Ausdruck trübsinnigen Brütens, der Blick ist in unbestimmte Ferne gerichtet; man sieht, mit Dürer selber zu reden, daß ihr „Saturnus zu den Augen herausschaut“[50]. Es ist „ein Genius, der Schwingen hat und sie nicht entfaltet, den Schlüssel hat und doch nicht auftut, der den Kranz um die Stirn trägt und doch nicht in Siegesfreude leuchtet“ (Ludwig Bartning)[51].

Wilhelm Waetzoldt hat in seinem Dürer-Buch diesen Zustand mit Worten beschrieben, in denen wir wohl eine der Inspirationsquellen des *Doktor Faustus* sehen dürfen, zumal sie verblüffend an Thomas Manns frühe Schiller-Novelette *Schwere Stunde* gemahnen. „Melancholie“, so Waetzoldt,

> das ist der Dämon der toten Stunde im Leben des schöpferischen Menschen. Kein produktives Dasein, sei es des Künstlers, des Gelehrten, des Dichters, Philosophen oder Staatsmannes, in dem es nicht die tote Stunde gäbe, wo alles stockt und nichts vorangehen will, wo Ekel den Menschen an dem erfaßt, was sonst Inhalt und Glück seines Lebens ausmacht, wo der Versucher ihm nah und ihm zuflüstert, den ganzen Kram hinzuwerfen und sich der Apathie oder dem Glück der Unwissenheit [...] zu ergeben.[52]

Gewiß, dieses resignative Versinken in Passivität ist nicht die Haltung Leverkühns – wie übrigens auch nicht diejenige der Dürerschen Melencolia, deren schwermütige Untätigkeit vielmehr ein Warten auf Erleuchtung ist. Wie ihr Geist über das verstreut um sie herumliegende technische Instrumentarium hinaus ist, so Leverkühn über eine zur Sterilität verurteilte Kompositionstechnik. In dieser Situation des Ungenügens am bisher Erreichten, in der eine persönliche Kreativitäts- und die allgemeine Kulturkrise verschmelzen – das Gefühl für die „historische Verbrauchtheit und Ausgeschöpftheit der Kunstmittel, [...] für die Abgestandenheit, das Nichts-mehr-zu-sagen-Haben, das Unmöglich-geworden-Sein der noch gang und gäben Mittel“, wie es Leverkühns Lehrer Kretzschmar formuliert (GW VI, 181) –, tritt der Versucher an Leverkühn heran, bemächtigt sich seiner das „Verlangen nach dämonischer Empfängnis“ (GW VI, 206). Das Teufelsbundmotiv des ‚Nichtwissenkönnens‘ in Goethes *Faust* wird also in Thomas Manns *Doktor Faustus* durch das Motiv des ‚Nichtschaffenkönnens‘ ersetzt.

Die „Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise in den Teufelspakt, der Durst eines stolzen und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis und die Parallelisierung verderblicher, in den Kollaps mündender Euphorie mit dem faschistischen Völkerrausch“ (GW XI, 163 f.) ist be-

[50] Vgl. Wilhelm Waetzoldt, S. 105.
[51] Zitiert nach Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 453.
[52] Waetzoldt, S. 107 f.

kanntlich die Ursprungsidee des *Doktor Faustus*. Daß Thomas Mann zeitgenössisches Künstlertum in der geistigen Welt des 16. Jahrhunderts spiegelt, hängt nicht nur mit seinem Mythos der deutschen Geschichte zusammen, der im Grunde von der Einheit des im Zeitalter der Reformation ausgeprägten deutschen Wesens mit seiner modernen Gestalt ausgeht, sondern nicht zuletzt auch – weit über den deutschen Kontext hinaus – mit seiner Einsicht in die Problematik eines Geniegedankens, der, im Renaissancedenken aufflammend, auf dem Wege über die zutiefst zweideutige Philosophie Nietzsches unheilbringend in die Gegenwart gelangt[53]. Die Heimat des modernen Geniegedankens aber ist – Thomas Mann hat das genau erkannt – die Melancholietheorie, wie sie im Florentiner Neuplatonismus, zumal bei Ficino (der schon in *Fiorenza* als dramatische Person auftritt) ausgeprägt ist.

Doktor Faustus beginnt bereits mit einer Ficino-Reminiszenz. Der Chronist Serenus Zeitblom führt seinen tragischen Helden und sich selber in einem vergleichenden Charakterporträt ein. Schon sein Vorname deutet darauf hin, wes Geistes, wes Planetengottes Kind er ist: „serenus" war bekanntlich der Beiname Jupiters[54]. Serenus Zeitblom gehört also zu den „hellgebornen, heitern Joviskindern", denen auch Schillers Wallenstein – seine durch und durch saturnische Natur verkennend – sich selber lange zuzählt (*Die Piccolomini*, Vs. 985).

„Ich bin eine durchaus gemäßigte, ich darf wohl sagen, gesunde, human [mit anderem Wort: sanguinisch] temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur", so Zeitblom über sich selber, „nicht ohne Beziehung zu den Schönen Künsten (ich spiele die Viola d'amore), [...] welcher sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten aus der Zeit der ‚Briefe der Dunkelmänner' [...] betrachtet. Das Dämonische [...] habe ich jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden, es instinktiv aus meinem Weltbilde ausgeschaltet und niemals die leiseste Neigung verspürt, mich mit den unteren Mächten verwegen einzulassen" (GW VI, 10). Das nachgerade klassische Porträt eines Sanguinikers, des von den Exaltationen des melancholischen Temperaments unberührten Durchschnittsmenschen. Jupiter sei ein „juvans pater" derer, die ein „Alltagsleben führen", heißt es in Ficinos *De vita triplici* (III, 22)[55].

Und dieser Ficino wird von Zeitblom nun zwar ohne Namensnennung,

[53] Vgl. dazu Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, 2 Bde., Darmstadt 1985, bes. in Bd. II die Kapitel über Nietzsche (S. 129-168), die Geniekonzeptionen im Umkreis des Nationalsozialismus (S. 194-237) und Thomas Mann (S. 238-277, *Doktor Faustus*: S. 264- 277).

[54] Vgl. dazu und zur Begriffsgeschichte der serenitas: Harald Weinrich: Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 303, Opladen 1990, S. 7 ff. Weinrich bezieht sich am Ende seines Vortrags auch auf Serenus Zeitblom: ebd., S. 27.

[55] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 46.

aber original zitiert, wenn er mit Schaudern ansetzt, das Porträt des verewigten Freundes Adrian Leverkühn zu zeichnen, für den sich ihm gleich der Begriff „Genie" aufdrängt. Die Geschichte dieses Begriffs beginnt ja – unter Rückgriff auf den wichtigsten Melancholietraktat der Antike: das pseudoaristotelische *Problem XXX,1* – mit der Nobilitierung der Melancholie durch die florentinische Frührenaissance[56]. Er, Zeitblom selber, sei weit davon entfernt, „mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit divinis influxibus ex alto begnadet gewesen zu sein" (GW VI, 10 f.).

Dieses lateinische Zitat stammt nirgend anders her als aus Ficinos *De vita triplici*. Thomas Mann hat es – wie schon Rosemarie Puschmann 1983 entdeckt hat[57] – Waetzoldts Dürer-Buch entnommen. Dort wird unter Berufung auf Melanchthons Wort von der „Melancholia generosissima Dureri" das Doppelgesicht der Renaissance-Melancholie beschrieben, das den Künstlercharakter Dürers durch und durch präge. Dürer selbst habe in der ungedruckten Vorrede zur Unterweisung der Malerknaben ausgeführt: „eine stete Übung der Vernunft verbrauche den subtilsten und klarsten Teil des Blutes und rufe einen melancholischen Geist hervor". Waetzoldt fährt fort:

> Die Folge von Arbeit und Grübelei ist also – so meint Dürer an sich erfahren zu haben – der Trübsinn, so sind Vernunft und Melancholie aneinander gekettet. Dieser niederziehenden Gewalt aber antwortet – und auch diese Tröstung hat Dürer erlebt und ausgesprochen – die Gnade von oben. Mit einem Anklang an einen Ausdruck, den Marsilius Ficinus in seinem Buche ‚de vita triplici' gebraucht – er redet von den ‚divinis influxibus ex alto' –, bekennt Dürer, die Kunst komme von den ‚oberen Eingießungen'. [...] Dürer teilt mit vielen genialen Menschen das Schicksal, daß das Pendel seiner Stimmung bald nach dem manischen, bald nach dem depressiven Pol hin ausschlägt[58].

Diese Feststellung vom Pendelschlag zwischen manischem und depressivem Pol melancholischer Ingeniosität[59], der schon im erwähnten *Problem XXX,1* beschrieben ist, kehrt im Kapitel XXXIV des *Doktor Faustus* wieder, wo Zeitblom Leverkühns „hemmungslose, jedenfalls unaufhaltsame und reißende, fast atemlose Hervorbringung" seit 1919 schildert und hervorhebt, daß „der depressive und der gehobene" Zustand bei ihm „innerlich nicht scharf gegeneinander abgesetzt waren, nicht zusammenhanglos auseinanderfielen, sondern daß dieser sich in jenem vorbereitet hatte und gewissermaßen schon in ihm enthalten gewesen war" (GW VI, 468).

Von der Dialektik dieser beiden Zustände redet der Teufel selber im Kapitel

[56] Vgl. Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 351-396.

[57] Puschmann: Magisches Quadrat und Melancholie, S. 83.

[58] Waetzoldt, S. 43.

[59] Sie stammt übrigens ebenfalls aus der Untersuchung von Panofsky und Saxl: siehe S. 18.

XXV. Da er genau weiß, daß er einen selbstbewußten Melancholiker vor sich hat, spricht er fachmännisch von „Melencolia", traktiert Leverkühn ständig mit Anspielungen auf Dürers Kupferstich und seine Symbole (GW VI, 303 u.ö.). „Da schlägt immer der Pendel weit hin und her zwischen Aufgeräumtheit und Melencolia". Der Teufel verspricht Adrian "das Äußerste in dieser Richtung" zu bieten: „Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl [...]. Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, gehts zwischendurch denn auch hinab, – nicht nur in Leere und Öde und unvermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten" (GW VI, 307).

Der Inspirationsrausch, den der Teufel Leverkühn verheißt, wird von ihm „Beschwipsung" genannt (GW VI, 305), der Wirkung einer Flasche Champagner verglichen. Auch dieser Vergleich hat eine lange Tradition. Schon die Argumentation des *Problems XXX,1* basiert auf ihm: „Wein in großer Menge genossen versetzt offensichtlich Menschen in solche Zustände, wie wir sie bei Melancholikern finden", heißt es dort[60]. Ein solcher Zustand kann schöpferische Mania, kann Wahnsinn sein, die sich in ihrem Furor oft nicht unterscheiden lassen. Die Idee der Verwandtschaft von Genialität und Wahnsinn hat da ihren Ursprung. Kein großes Talent sei ohne einen Schuß Wahnsinn denkbar, heißt es später bei Seneca: „Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit."[61] Diese Ansicht macht sich auch Thomas Manns Teufel zu eigen, wenn er vom „Ingenium" spricht, das den Künstler zum „Bruder des Verbrechers und des Verrückten" mache (GW VI, 315). Schon in der Antike war umstritten, ob es sich bei dem Furor des genial Inspirierten um ein theologisches oder ein klinisches Phänomen handelte. Thomas Manns Teufel setzt beide Hypothesen gewissermaßen gleich. Adrian Leverkühns Genialisierung, die Züge des Wahnsinns trägt und in den Wahnsinn führt, ist ein Produkt der Intoxination, Folge der luetischen Infektion, als solche aber übernatürlichen Ursprungs: nicht göttlicher freilich, sondern teuflischer Herkunft. Mit dem Teufel, mit dämonischer Eingebung aber ist die Inspiration des genialen Melancholikers immer schon in Verbindung gebracht worden.

In dem der *Melencolia I* gewidmeten Kapitel seines Dürer-Buchs deutet Waetzoldt den Kupferstich im Geiste des (ausdrücklich angeführten) Ficino als „geniale Gesamtschau" der beiden Seiten der Melancholie, der divinatorischen

[60] Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 61.

[61] Seneca: De tranquillitate animi XVII, 10-12. – Die Tradition der Verbindung von Genie, Wahnsinn und Melancholie verfolgen Rudolf u. Margot Wittkower: Born under Saturn, London 1963; dt.: Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Berlin [u.a.] 1965, S. 95-126.

und der dämonischen Wirkungen Saturns, der „höchsten sibyllinischen Geistestätigkeit und der schwermütigsten Grübelei“[62]. Diese Äußerungen haben vielfältigen Nachhall im *Doktor Faustus* gefunden. Es sei nicht zu leugnen, meint Zeitblom, daß an der „strahlenden Sphäre“ des Genialen „das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich“, selbst dann, „wenn es sich um lauteres und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie handelt und nicht um ein akquiriertes und verderbliches, um den sünd- und krankhaften Brand natürlicher Gaben, die Ausübung eines gräßlichen Kaufvertrages ...“ (GW VI, 11). Hier antizipiert Zeitblom die „Vergiftungs-Inspiration“ (DüD 16) und den Teufelsbund Leverkühns. Das Wort vom „krankhaften Brand natürlicher Gaben“ rekurriert auf die Unterscheidung von natürlicher und krankhafter Melancholie – „melancholia naturalis“ und „melancholia adusta“ oder „incensa“ –, welch letztere aus der Verbrennung der Körpersäfte entsteht. Doch ob es überhaupt eine klare Grenzlinie zwischen „lauterem und unlauterem Genie“ gibt, wird von Zeitblom in Zweifel gezogen, wenn er schließlich vom „Genie und seiner *jedenfalls* dämonisch beeinflußten Natur“ spricht (GW VI, 11 f.).

3.

Als Thomas Mann nach seiner lebensgefährlichen Erkrankung Anfang Juni 1946 Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) von Adorno als Geschenk erhielt, waren zwar schon gut zwei Drittel des *Doktor Faustus* geschrieben, aber gerade für den letzten Teil des Romans hat Benjamins Buch noch eine wichtige Rolle gespielt – abgesehen davon, daß dessen Grundgedanken dem Autor längst durch Adorno, in dessen musikästhetischen Schriften es allenthalben Spuren hinterlassen hat, vertraut waren. Von der Exegese der Beethovenschen Klaviersonate Op. 111, bei der Adornos – stark von Benjamins Philosophie der Allegorie inspirierter – Essay *Spätstil Beethovens* (1937) Pate gestanden hat, über die in den Roman montierten Passagen aus der *Philosophie der neuen Musik* bis hin zu den Werkbeschreibungen der „Apocalipsis cum figuris“ und von „Dr. Fausti Weheklag“ sowie den theologischen Implikationen der letzten Kapitel des Romans ist Benjamins Trauerspielbuch im *Doktor Faustus* präsent, mehr als Thomas Mann – im Hinblick auf die durch Adorno vermittelten ideellen Bezüge – vielleicht bewußt war, zumindest aber

[62] Ebd., S. 105.

mehr als von der Forschung bisher reflektiert worden ist. Benjamins große Leistung war es, die Melancholie in ihrer durch die Warburg-Schule wiederentdeckten Wesensgestalt „als Denk- und Strukturprinzip des barocken Trauerspiels, als Apperzeptionsform seiner allegorisch-emblematischen Welt auszulegen"[63].

Bei Benjamin ist noch einmal die Polarität, der von ihm so genannte „dialektische Zug" der Saturn-und Melancholievorstellung breit entfaltet[64]. Tschernings Gedicht *Melancholey Redet selber* wird zitiert, in dem diese sich sowohl als „Mutter schweren bluts" und „faule Last der Erden" bezeichnet – die Erde ist ja nach dem humoralpathologischen Analogiesystem das der Melancholie zugeordnete Element, wie die Luft dem Sanguiniker, das Wasser dem Phlegmatiker und das Feuer dem Choleriker gehört –, sich stets dem „Argwohn" ausgesetzt sieht, den „Höllengeist" zu ergründen, und auf der anderen Seite vom „himmelischen Geist" bewegt wird: „wann der sich in mir reget / Entzünd ich als ein Gott die Hertzen schleunig an / Da gehn sie ausser sich und suchen eine Bahn / Die mehr als weltlich ist. Hat jemand was gesehen / Von der Sibyllen Hand so ists durch mich geschehen"[65]. Saturn ist nach Panofsky und Saxl – Benjamin zitiert auch diese Äußerungen – der „Gott der Extreme", der „Dämon der Gegensätze", welcher „der Seele auf der einen Seite die Trägheit und den Stumpfsinn, auf der andern Seite die Kraft der Intelligenz und Kontemplation" verleiht; „wie sie bedroht auch er die ihm Unterworfenen, mögen sie an und für sich noch so erlauchte Geister sein, stets mit den Gefahren des Trübsinns oder der irren Ekstase – er, der, um [...] Ficino zu zitieren, ‚selten gewöhnliche Charaktere und Schicksale bezeichnet, sondern Menschen, die von den andern verschieden sind, göttliche oder tierische, glückselige oder vom tiefsten Elend darniedergebeugte'"[66]. Die Melancholie ist also einerseits der Erde und den dämonischen Mächten der Tiefe zugewandt, anderseits werden ihr – da ihr Stern Saturn der höchste der Planeten ist – die sublimsten kontemplativen Fähigkeiten, göttliche Erleuchtung zugeschrieben. (Bei Dante, im XXI. Gesang des *Paradieses*, ist es die Saturnsphäre, in der dem Dichter die erleuchtetsten Repräsentanten der vita contemplativa erscheinen[67].) Kein Zweifel, gerade diese „extremitas" (Ficino), die Gegensätzlichkeit der saturnischen Melancholie, ihr Eingespanntsein zwischen Himmel und Hölle, offenbarte Thomas Mann ihre Affinität zur Musik, mag die Tradition

[63] Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1977, S. 2.

[64] Benjamin, S. 162.

[65] Zitiert ebd., S. 160 f.

[66] Panofsky/Saxl, S. 18 f., zitiert bei Benjamin S. 163.

[67] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 30.

Melancholie und Musik auch als Antipoden gesehen haben. Doch war die Melancholie nicht ebenso – und mit den gleichen Erscheinungsformen, denselben Möglichkeiten des Umschlags des Divinatorischen ins Dämonische, der Depression in Manie, der Rechenhaftigkeit in Rausch – ein System der Zweideutigkeit wie die Musik?

Thomas Mann hat den Tonsetzer Adrian Leverkühn jedenfalls mit allen denkbaren Zügen aus dem Symptomkomplex der Melancholie ausgestattet. Wie genau er diesen kannte, zeigt noch sein *Versuch über Schiller*, in dem er – als erster überhaupt – die humoralpathologischen Implikationen der astrologischen Thematik des *Wallenstein*, seiner Saturn- und Jupitersymbolik erkannt, ja zur Grundlage seiner Deutung der Titelgestalt gemacht hat[68]. Ein melancholischer Grundzug Adrians ist schon mit seiner Herkunft verbunden, die natürlich auf die *Historia von D. Johann Fausten* zurückweist, derzufolge dieser „eines Bauwern Sohn gewest" ist[69]. Der Bauer aber ist das Saturnkind par excellence, da er dem Element Erde zugewandt ist. „Ich faule Last der Erden", führt sich, wie erwähnt, die Melancholey in Tschernings erwähntem Gedicht selber ein[70]. Zur Gegensätzlichkeit des melancholischen Temperaments gehört einerseits die Erdenschwere, anderseits die Erhebung zum Seherischen – zur Polarität Saturns, daß er „vermöge seiner Qualität, als erdenschweres, kaltes, trockenes Gestirn, die völlig materiellen, nur zu harter Landarbeit sich eignenden Menschen erzeuge – vermöge seiner Lage aber, als höchster der Planeten, gerade umgekehrt die äußerst spirituellen, allem Erdenleben abgekehrten ‚religiosi contemplativi'"[71].

Eben diese Polarität findet sich auch schon im Charakter von Leverkühns Vater ausgeprägt, der einerseits Landmann, anderseits Naturmystiker ist, welcher „die elementa spekulieren" will (GW VI, 22). Und die Natur, wie sie sich in seinen Experimenten darstellt, weist die gleiche magisch verdächtige, vexatorische Zweideutigkeit auf wie die Musik seines Sohnes. Das „die elementa spekulieren" (GW VI, 22) kehrt im „Elemente [...] zelebrieren" der Musik wieder, von dem Kretzschmar in einem seiner Vorträge spricht, zumal in bezug auf Wagners „kosmogonischen Mythos", der in seiner Tetralogie eins werde mit dem „Mythos der Musik" (GW VI, 87).

In der „tief melancholischen Natur" des von Leverkühns Vater immer wieder mit ehrfürchtiger Trauer präsentierten Phänomens der osmotischen Ge-

[68] Vgl. Dieter Borchmeyer: Macht und Melancholie, S. 21 ff.

[69] Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 1988, S. 13.

[70] Walter Benjamin, S. 160; Ludwig Völker (Hrsg.): „Komm heilige Melancholie". Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte, Stuttgart 1983, S. 303.

[71] Panofsky/Saxl, S. 14. Dieses Zitat findet sich auch bei Walter Benjamin, S. 164.

wächse, ihres „sehnsüchtigen Drängens nach Wärme und Freude" (GW VI, 31) klingt auch schon eines der wichtigsten Leitmotive des Romans an, das Motiv der Kleinen Seejungfrau, Adrians „Schwester in der Trübsal" (GW VI, 457), die sich nach „Seele" sehnt (GW VI, 501).

Die „Ursprungslandschaft" von Adrians elterlichem Hof (GW VI, 35) kehrt – gemäß dem musikalischen und roman-poetologischen Strukturgesetz der „imitatorischen Polyphonie" (GW VI, 43) – in Leverkühns letzter Lebensperiode in Gestalt seiner bäuerlichen oberbayerischen Wahlheimat Pfeiffering wieder. Der „Parallelismus" (GW VI, 40) geht bis in Detail. Es sei nur an die merkwürdige Rolle des Hundes erinnert – der in Buchel den Mystikernamen Suso, in Pfeiffering den bairischen Teufelsnamen Kaschperl[72] trägt. In allen einschlägigen Abhandlungen konnte Thomas Mann lesen, daß der Hund, der schlafende Stubengefährte auch der Melencolia auf Dürers Kupferstich, das „typische Saturntier", der beständige „Leidensgefährte der Melancholie" ist[73]. Adrian nennt sich selbst einmal ein „verzweifelt Herz", eine „Hundeschnauze" (GW VI, 180), womit er auf seine Kälte anspielt, sein Unvermögen, alle Dinge, insbesondere in der Musik, anders denn „als ihre eigene Parodie" zu sehen (GW VI, 180).

Besonders beachtenswert im Rahmen der Melancholiemotivik ist die wiederkehrende Mutterrolle: Elsbeth Leverkühn – Frau Schweigestill. Die Verse der Tscherningschen Melancholie: „Weil von der Erden ich zuvor entsprossen bin / So seh ich nirgends mehr als auff die Mutter hin"[74], bezeichnen gewissermaßen das Endstadium des dem Wahnsinn verfallenen Genies: wenn Frau Schweigestill am Schluß des letzten Kapitels, den Bewußtlosen „in mütterlichen Armen haltend", die verstörten Gäste aus dem Raum weist (GW VI, 667) und wenn die leibliche Mutter, den Worten der „Nachschrift" zufolge, „den Gestürzten, Vernichteten [...] in ihren Schoß zurück" nimmt (GW VI, 671).

Zu den wichtigsten Stigmata des Melancholikers gehört seine Kälte. Sie bildet nach humoralpathologischer Tradition zusammen mit der Trockenheit die Beschaffenheit der schwarzen Galle, des ihr zugeordneten Elements Erde und ihres (von der Sonne am weitesten entfernten) Planeten Saturn. Die direkten Gegenqualitäten hingegen zeichnen die sanguinische Komplexion aus – entsprechend der warmen und feuchten Beschaffenheit des Bluts, des ihm korrespondierenden Elements Luft und des Planeten Jupiter. Von der „Kälte der Melancholie" redet in bezug auf Adrian auch Serenus Zeitblom (GW VI, 347). Hier werden in unmittelbarem Rückgriff auf die verdrängte Humoralpatholo-

[72] Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. V, Leipzig 1973, Sp. 258.

[73] Klibansky, Panofsky, Saxl, S. 455. Vgl. die Hinweise auf den Hund bei Waetzoldt, S. 107 und Benjamin, S. 166.

[74] Benjamin, S. 167; Völker, S. 304.

gie zwei Gemütszustände identifiziert, die für den modernen Künstler überhaupt charakteristisch sind. Die Kälte als Ausgeschlossenheit vom Gefühl, von der Liebe und damit vom Glück ist das Passionsmerkmal schon der frühen Künstlergestalten Thomas Manns. „Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt", konstatiert Tonio Kröger (GW VIII, 296), und er bestimmt das poetische Wort als das „Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung" (GW VIII, 301)[75].

Kälte prägt auch die Musikauffassung Leverkühns. Der „Stallwärme" der Musik (ein Schönberg entlehnter Ausdruck[76]) setzt er die „gesetzliche Abkühlung" entgegen (GW VI, 94). Seine Musik meidet die emotionale Wärme, ersetzt diese in ihren „genialsten Augenblicken" durch die Dialektik von konstruktiver „Kälte" und expressiver „Hitze". (Die paradoxe Formel Zeitbloms dafür ist „glühende Konstruktion"; GW VI, 237.) Der Wechsel von Hitze und Kälte ist aber auch die ‚Temperatur' der Hölle. Die unter die Hauptsünde der Acedia subsumierte Melancholie ist in Dantes *Inferno* – darauf weist Walter Benjamin hin – dem Höllenkreis zugeordnet, in dem „eisige Kälte" herrscht[77]. Kälte ist das Merkmal des Saturnischen wie Satanischen. Mit „schneidender Kälte" macht sich auch der Teufel bemerkbar, als er Adrian aufsucht (GW VI, 297). Dessen Bitte, den „eisigen Zug" abzustellen, der ihm bis ins Knochenmark schneide, kann der Teufel nicht willfahren – „Ich bin nun einmal so kalt" (GW VI, 302) –, und Kälte ist es auch, die er zur Bedingung des Pakts mit ihm macht:

> Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben. [...] Eine Gesamterkältung deines Lebens und deines Verhältnisses zu den Menschen [...] liegt bereits in deiner Natur, wir auferlegen dir beleibe nichts Neues [...]. Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte... (GW VI, 332)

Wenn Leverkühn in die Hölle kommt, so wird er dort „nichts wesentlich Neues" finden, prophezeit ihm der Teufel, läßt jene ihren Insassen doch nur die Wahl „zwischen extremer Kälte und einer Glut, die den Granit zum Schmelzen bringen könnte". Zwischen beiden Zuständen flüchten die Verdammten hin und her. „Das Extreme daran muß dir gefallen", bemerkt der Teufel unter

[75] Zum Motiv der Künstler-Kälte bei Thomas Mann vgl. Dieter Borchmeyer: Repräsentation als ästhetische Existenz: *Königliche Hoheit* und *Wilhelm Meister*, in: Recherches germaniques 13, 1983, S. 105-136, hier S. 114 f.

[76] Theodor W. Adorno zitiert in der *Philosophie der neuen Musik* Schönbergs Ausdruck von der „animalischen Wärme der Musik" und setzt ihr die notwendige „Kälte" modernen Komponierens entgegen: S. 113. Zu Schönbergs Ausdruck vgl. auch DüD 132.

[77] Benjamin, S. 170.

Anspielung auf die extremen Gemütszustände, zwischen denen der Künstler-Melancholiker sowieso hin- und hergerissen wird (GW VI, 329).

> Die Liebe, die der Schöpfung All durchklingt,
> Der Schirm in Jammer und in Leiden,
> Die Blüte aller Menschenfreuden,
> Die unser Herz zum höchsten Himmel schwingt,
> Wo Durst aus sel'gem Born Erquicken trinkt,
> Die Liebe sei auf ewig dir versagt.

So lautet eine Strophe aus Ludwig Tiecks Gedicht *Melankolie*[78]. Aus der Kälte der Melancholie resultiert das Versagtsein der Liebe. Das Liebesverbot, das der Teufel über Adrian Leverkühn verhängt, geht darüber hinaus natürlich auf das Eheverbot in der *Historia von D. Johann Fausten*[79] zurück. Der Satan verbietet hier wie da nur die Liebe, nicht aber Wollust und Unzucht, gelangt Adrian doch gerade durch sie zur höchsten künstlerischen Inspiration. Reine Fleischlichkeit schlägt in absolute Geistigkeit um. Die menschliche Mitte zwischen beiden ist für ihn jedoch verbotenes Gebiet.

Zu den Grundzügen der Melancholie gehört ihr unglückliches Bewußtsein, das Zerfallensein mit sich selber, das Leiden an ihrer Kälte, das Verlangen mithin, sich ihrem Bann zu entziehen und die wohltätigen Wirkungen ihres Gegentemperaments zu erfahren[80]. (Daher zumal das Planetensiegel Jupiters, des „temperators" des Saturn[81], auf Dürers *Melencolia I* oder das Vertrauen auf die melancholielösende Kraft der Musik.) Auch Adrian Leverkühn sehnt sich nach Erlösung vom traurigen Verhängnis seiner Kälte. Das ist der symbolische Bezugspunkt des Leitmotivs der Kleinen Seejungfrau, das mit immer neuen Facettierungen den Roman durchzieht. Schon Jahrzehnte zuvor tauchte dieses Leitmotiv in *Königliche Hoheit* auf, und zwar in ganz ähnlichem symbolischem Zusammenhang, auch hier auf die Kälte des Künstlers bezogen[82].

Wie die Kleine Seejungfrau sich nach Seele sehnt, so Adrian nach Glück, nach der – durch das Liebesverbot des Teufels, d.h. von seinem dämonischen Künstlerverhängnis ihm doch versagten – „menschlichen Wärme" (GW VI, 579), im Leben wie in der Kunst. Das „Verlangen nach Seele – das Verlangen der kleinen Seejungfrau" ist für Zeitblom auch der Gehalt der lyrischen Partien

[78] Völker, S. 109 f.
[79] A.a.O., S. 27 ff.
[80] Vgl. Dieter Borchmeyer: Macht und Melancholie. Schillers *Wallenstein*, S. 93 ff.
[81] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 44.
[82] Vgl. Dieter Borchmeyer: Repräsentation als ästhetische Existenz, S. 133.

der „Apocalipsis cum figuris", die mit dem dominierenden „Barbarismus" des Werks herzbewegend kontrastieren (GW VI, 501). Schon, daß Leverkühn Zeitbloms als seines heiteren Alter ego, seines „anderen Ich" (GW VI, 595) bedarf, bezeugt diese Sehnsucht nach dem Anderen seines melancholischen Selbst. Ihre verbotenen Früchte sind die Neigung zu Rudi Schwerdtfeger, die ihn der Kälte seines Künstlertums eine Zeit lang entfremdet, und die Liebe zu Echo, dem „göttlichen Kinde" (GW XI, 291). Daß er freilich gerade diejenigen, die er liebt, in den Tod schicken muß, ist das Verhängnis des „Saturnus impius", wie ihn Horaz nennt[83], des kinderverschlingenden, verwaisenden Saturn.

Adrian entwirft in seiner Sehnsucht nach dem ‚Anderen' wiederholt auch das Bild einer Kunst, welche wieder wegführt vom „melancholisch belastenden Schicksal" ihrer Absolutheit und Autonomie, d.h. ihrer „Emanzipation vom Kultus" (GW VI, 112). Es ist die Sehnsucht nach einer Kunst „ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel", welche „dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten" würde (GW VI, 662), wie es in Leverkühns Abschiedsrede heißt. Dieser Gedanke einer ihrer melancholischen Vereinzelung überwindenden Kunst hat ihn durch seine ganze künstlerische Laufbahn verfolgt.

Schon anläßlich der Vorlesungen Kretzschmars in Kaisersaschern entwickelt er die Idee der „Wiederrückführung" der Kunst von ihrer „kulturell-selbstzweckhaften" Rolle, die sie mit „einem absoluten Ernst, einem Leidenspathos" belastet habe, „auf eine bescheidenere, glücklichere im Dienst eines höheren Verbandes" (GW VI, 82). Am ausführlichsten entfaltet Adrian diese Idee im Kapitel XXXI, wo er die Möglichkeit des „Durchbruchs" der Kunst „aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls", ihrer „Erlösung" von der „Isolierung" erörtert, in die sie durch die „Kultur-Emanzipation" geraten ist. Das bedeutete eine Wendung der Kunst ins „Heiter-Bescheidenere". „Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen und eine neue Harmlosigkeit ihr Teil sein" – eine „Kunst ohne Leiden, [...] mit der Menschheit auf du und du..." (GW VI, 428 f.) Bezeichnend, daß Serenus Zeitblom jedes Mal, wenn Adrian die Möglichkeit einer solchen melancholieüberwindenden, wiederum heiteren Kunst erörtert, mit größtem Befremden opponiert. Er empfindet Adrians einschlägige Reden als unglaubwürdig – „was er gesagt hatte, paßte nicht zu ihm" (GW VI, 429) –, und er leugnet entschieden die Möglichkeit einer solchen alternativen Kunst. Hier ereignet sich also ein merkwürdiger Rollentausch: der Heitere will von einer heiteren Kunst nichts wissen, will nicht, daß der Freund den Bannkreis der Melancholie verläßt. Bei aller Trauer über

[83] Vgl. Panofsky/Saxl, S. 26 f.

Charakter und Schicksal des Freundes will er ihn so, wie er ist. Das Gleiche gilt für das typische Joviskind Rudi Schwerdtfeger. Auch er möchte nichts hören, wenn Adrian von dem „menschlichen Gehalt" zukünftiger Werke oder von „menschlicher Wärme" redet: „Es nimmt sich so unglaublich unpassend und – ja, und beschämend aus in deinem Munde. [...] Ich möchte kein menschlich inspiriertes Werk von dir hören." Adrian wird nach seinen eigenen Worten „grausam" verdeutlicht, daß er zur „Unmenschlichkeit" verurteilt ist (GW VI, 579) – daß seine Kunst ihren melancholisch belasteten Weg mit äußerster Konsequenz zu Ende zu gehen hat.

Wie ingeniös Thomas Mann den – seit Jahrhunderten von der Oberfläche des bewußten Kulturwissens auf dessen vergessenen Grund abgesunkenen – saturnisch-melancholischen Symptomkomplex im *Doktor Faustus* aus der Tiefe geborgen hat, das zeigen zwei Leitmotive, die zwar nicht zu den traditionellen Melancholietopoi gehören, sich aber verblüffend organisch mit ihnen verbinden. Es sind die Motive der vom Vater geerbten Migräne (die Adrian bezeichnenderweise von der Zeit an zu plagen beginnt, als er anfängt, musikalisch zu experimentieren; GW VI, 47) und des Lachens. Beide Motive weisen auf Nietzsche zurück, auf seine Krankengeschichte und die Apologie des Lachens in seinem Spätwerk.

Die Migräne, welche die Schwermut zur physischen Übelkeit steigert, ja in ihren heftigsten Phasen den von ihr befallenen Komponisten zur völligen Untätigkeit, zur Abgeschiedenheit und zum Aufenthalt in verdunkelten Räumen zwingt, fügt sich so genau ins Bild krankhafter Melancholie, daß man geradezu nach ihren Spuren auf den Melencolia-Bildern sucht, an der Physiognomie des Dürerschen Genius nachprüfen möchte, ob sich da etwa die gleiche „verschleierte Bemühtheit" feststellen läßt, die – migränebedingt – den Blick Jonathan Leverkühns prägt.

Auch das Lachen Adrians wurzelt – wie seine „Fähigkeit zu spottender Nachahmung" – nach den Worten Zeitbloms „tief in der Schwermut seines Wesens" (GW VI, 498 f.), und es ist, wie Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* bemerkt, nahe verwandt mit dem Motiv der „Kälte" (GW XI, 191). Das „Tränen-Lachen", das nichts mit wahrer Heiterkeit, nichts mit „Humor" zu tun hat, wie Serenus Zeitblom hervorhebt, sondern mit einer „orgiastischen [...] Auflösung der Lebensstrenge" (GW VI, 115), welche schon an die rauschhafte Steigerung der Kreativität in Leverkühns letzten Werken denken läßt, jene unheimliche „Lachtrunkenheit" also (GW VI, 116) ist zweifellos das verzerrte Erbe Nietzsches. Es ist das zum Ungeheuren entfremdete dionysische Lachen Zarathustras, das Gelächter des „höheren Menschen", an das Nietzsche 1886 im „Versuch einer Selbstkritik" seiner *Geburt der Tragödie* noch einmal zitierend erinnert: „ihr solltet la-

chen lernen, meine jungen Freunde", und alle Metaphysik „zum Teufel" schicken[84].

Nietzsches Jünger haben sich diese Botschaft des Lachens zu eigen gemacht. Das Gelächter sei „bei uns schlimmen Nietzsche-Brüdern eine Tugend", schreibt Richard Strauss am 30. Oktober 1901 an Cosima Wagner. Und diese antwortet mit einer Bemerkung, die Nietzsche unter Anspielung auf seine Kurzsichtigkeit einem Nachtvogel – dem traditionellen Emblemtier der Melancholie – vergleicht: „Gott: Nietzsche! Wenn Sie ihn gekannt hätten. Er hat nie gelacht und war immer durch unsern Humor wie überrascht. Dazu Kurzsichtigkeit bis zur Augenblödigkeit; armer Nachtvogel, der an allen Ecken und Enden anstieß, den als Prediger des Lachens anzutreffen, berührt seltsam."[85]

Adrians Lachen ist Ausdruck „mokanter Eingeweihtheit" (GW VI, 43). Bezeichnenderweise wird es zum ersten Mal beschrieben, als von den Naturexperimenten seines Vaters die Rede ist. Es ist das Lachen des Durchschauens der zweideutigen Gesetze der Natur – wie später der Musik. Hier paart es sich mit dem „durchschauenden Ekel" vor den abgestandenen und verbrauchten Mitteln bisherigen Komponierens, mit der „verfluchten Neigung, die Dinge im Lichte ihrer eigenen Parodie zu sehen" (GW VI, 181). Adrians Lachen entspricht in seiner Musik also die Parodie, zu der seiner Ansicht nach „alle Mittel und Konvenienzen der Kunst" heute nur noch taugen (GW VI, 180) – es sei denn, man verläßt die Bahnen rechtschaffener Kunstübung und verbindet sich um höherer, meta-parodistischer, genialer Inspiration willen mit dem Bösen.

Rosemarie Puschmann hat überzeugend nachgewiesen, daß Thomas Mann zu dem Motiv von Adrians Lachen nicht zuletzt durch Charles Baudelaires Essay *De l'essence du rire* (1855) inspiriert worden ist. Thomas Mann hat ihn nachweislich in der deutschen Baudelaire-Ausgabe von Max Bruns studiert[86]. Auf diesen Essay geht nach meiner Überzeugung auch das Motiv von Kundrys „verfluchtem Lachen" im *Parsifal* zurück, mit dem Thomas Mann seinen *Doktor Faustus* so oft verglichen hat (GW XI, 157; DüD 8, 77, 192, 270). Adrians Lachen ist also gewissermaßen zwiefach durch Baudelaire angeregt[87]. Dieser

[84] Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, München 1980, Bd. I, S. 22.

[85] Cosima Wagner – Richard Strauss: Ein Briefwechsel, hrsg. v. Franz Trenner, Tutzing 1978, S. 243 u. 245.

[86] Rosemarie Puschmann, S. 171-173 („Lachen und Satanismus").

[87] Wagner ist mit Baudelaire 1860/61 in Paris wiederholt zu Gesprächen zusammengetroffen und berichtet in *Mein Leben* ungewöhnlich angeregt von diesen Unterredungen. Die Gestalt der „Urteufelin" und „Höllenrose" Kundry scheint mir ebenso von Reminiszenzen an die *Fleurs du mal* (1857) geprägt zu sein, wie ihr Lachen an den genannten Essay Baudelaires gemahnt. Vgl. Dieter Borchmeyer: Kundrys Lachen, Weinen und Erlösung. Eine Betrachtung zu Richard Wagners *Parsifal*, in: Communio 20, 1991, S. 447-451.

bezeichnet das Lachen als „un des plus clairs signes sataniques de l'homme"[88]. Im Paradies sei es unbekannt gewesen, und auch Christus habe nie gelacht – wohl aber geweint –, was für Baudelaire den widergöttlichen Charakter des Lachens bestätigt. Kein Zweifel, daß seine These vom Satanismus des Lachens ebenso zum Charakter des Teufelsbündners Adrian Leverkühn wie ins Bild der „Höllenrose" – der ‚fleur du mal' – und „Urteufelin" Kundry paßt, die Christus auf dem Kreuzweg verlacht hat.

In der *Entstehung des Doktor Faustus* hat Thomas Mann berichtet, wie beunruhigt Franz Werfel bei der Vorlesung der ersten drei Kapitel des Romans durch Adrians Lachen war, „in dem er augenscheinlich sofort etwas nicht Geheueres, Religiös-Dämonisches spürte". In diesem Lachen, so fährt Thomas Mann fort, sei schon „der Teufel, als hintergründiger Held des Buches, gestaltlos anwesend" (GW XI, 191). Im „Triumphgelächter der Hölle", in der „Windsbraut infernalischer Lachlust", welche durch die „Apocalipsis cum figuris" fährt (GW VI, 501 f.), wird der Satanismus des Lachens zum Äußersten gesteigert – und, wie wir sehen werden, aufgehoben. Thomas Mann hat in der *Entstehung des Doktor Faustus* erwähnt, daß es gerade „die mit dem Satanischen beschäftigten Teile" in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* gewesen seien – dessen Bemerkungen zumal über den „allegorischen Teufelsjokus des Mittelalters" –, die ihn am meisten interessiert hätten (GW XI, 270). Die aus der Melancholie- und Allegoriethematik entwickelte Problematik des Satanischen im Schlußteil von Benjamins Trauerspielbuch, seine Bemerkungen nicht nur über die „höllische Lustigkeit", das „Hohngelächter der Hölle"[89], sondern auch die Verbindung von Trauer, Tiefsinn und Teufelsmacht sowie die am „Sturze Satans und Fausts" entfaltete Benjaminsche „Theologie des Bösen", derzufolge nicht die „physische Verführung", nicht „Wollust, Völlerei und Trägheit", sondern die Verheißung „absoluter Geistigkeit", absoluter „Freiheit" die eigentliche Verlockung des Satanischen darstellen (indem es die Einheit des Seins in die Gegensätzlichkeit von Geist und Materie zerrissen hat)[90] – dieser ganze Ideenkomplex ist dem *Doktor Faustus* zutiefst verwandt, ja hat bis in die Formulierung hinein die späten Kapitel des Romans mitgeprägt. (Daß Adrian Leverkühn gerade durch die entseelte Sexualität zur höchsten Entfaltung seiner Kunst, zu absoluter Geistigkeit gelangt, entspricht jenem Antagonismus im Satanischen, der die Vergeistigung des Materiellen ebenso verhindert wie die Materialisierung des Geistigen.)

[88] Baudelaire: Œuvres complètes, Gallimard 1961, S. 980. Gesammelte Werke, übers. v. Max Bruns, Neuausg. 1981, Bd. III, S. 235.

[89] Benjamin, S. 258.

[90] Ebd., S. 261.

4.

Ist *Doktor Faustus* die Geschichte einer Verdammnis oder einer Erlösung? Diese Frage und das mit ihr verbundene Problem der positiven oder negativen Beziehung von Thomas Manns Roman zu Goethes *Faust* ist von der Forschung immer wieder gestellt worden[91]. Thomas Mann hat häufig in Briefen betont, sein Roman habe „garnichts weiter" als die Quelle des Volksbuchs „mit Goethes Gedicht gemeinsam. Er benützt es nirgends, auch nicht [in] parodistischer Weise" (DüD 284; fast gleichlautend 278 f.). Die Tatsache, daß die jüngste Forschung (Eckhard Heftrich, Heinz Gockel) gleichwohl zahllose *Faust*-Parallelen im *Doktor Faustus* entdeckt hat, macht diese brieflichen Äußerungen des Autors darum nicht unglaubwürdig. Aus ihnen ist anderseits auch keine innere Abwendung von Goethes Lebenswerk, gar eine „Zurücknahme" desselben „samt seiner Erlösungsthematik" zu erschließen, wie Hans Rudolf Vaget zu Recht betont[92].

Indem er auf das Volksbuch zurückgegriffen habe, sei er dem Goetheschen *Faust* „weit ausgewichen", sagt Thomas Mann in einem der genannten Briefe (DüD 284). Man weicht aber nur vor Personen und Dingen aus, mit denen man die direkte Begegnung scheut. Unmittelbar an Goethes Opus summum anzuknüpfen, hätte Thomas Mann für vermessen gehalten. Ihm ging es nicht anders als Ferruccio Busoni, der gerade aufgrund seiner lebenslangen produktiven Beschäftigung mit Goethes *Faust* in seiner eigenen Oper *Doktor Faust* nicht direkt an ihn anknüpfte, sondern ebenfalls auf das Volksbuch zurückgriff. Beide haben Goethes Dichtung nicht direkt ‚benützen' wollen, und doch konnten sie nicht vermeiden, daß sie immer wieder unter ihren übergewaltigen Einfluß gerieten.

Das gilt im Falle des *Doktor Faustus* zumal für die Erlösungsthematik. Hans

[91] Vgl. vor allem Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. II, Frankfurt a.M. 1982: „Faustus und Faust", S. 263-269. Negativ sieht Helmut Koopmann diese Beziehung in seinen diversen *Doktor Faustus*-Studien. Vgl. etwa: *Doktor Faustus* als Widerlegung der Weimarer Klassik, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck, Thomas-Mann-Studien Bd. 7, Bern 1987, S. 92-109 – oder: „Mit Goethes *Faust* hat mein Roman nichts gemein": Thomas Mann und sein *Doktor Faustus*, in: Faust Through Four Centuries. Retrospect and Analysis, [...] ed. by Peter Boerner and Sidney Johnson, Tübingen 1989, S. 213-228. Hier heißt es: „Goethes *Faust* wird zurückgenommen, wie der Roman auch Beethovens Neunte Symphonie zurücknimmt" (ebd., S. 223), oder: „Thomas Manns Roman ist ein Buch der Verneinung – Goethes Drama war ein solches der Erlösungshoffnung" (ebd., S. 227), „eine Erlösungsgeschichte, die es verbot, sie mit der Geschichte der Deutschen weiter in Verbindung zu bringen" (ebd., S. 227). Gegenüber Koopmann weist Heinz Gockel ein dichtes Netz von Bezügen des *Doktor Faustus* zu Goethes *Faust* nach: Faust im Faustus, in: Thomas Mann Jahrbuch 1, 1988, S. 133-148. In die gleiche Richtung weist der Aufsatz von Hans Rudolf Vaget, auf den wir im folgenden Bezug nehmen.

[92] Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 2, 1989, S. 121-150, hier S. 126.

Rudolf Vaget hat 1989 überzeugend demonstriert, daß die „Gnadenthematik" den „Subtext" des Romans, ja den heimlichen Angelpunkt auch der Kompositionen Leverkühns bildet, die immer wieder von den Spuren der Hoffnung durchzogen sind, „in seinem Werk und durch sein Werk Erlösung zu finden"[93]. Noch in seinem letzten Gestammel vor dem paralytischen Kollaps bricht sich diese Hoffnung, die paradoxe Formulierung dürfte angemessen sein, verzweifelt Bahn:

> [...] vielleicht kann gut sein aus Gnade, was in Schlechtigkeit geschaffen wurde, ich weiß es nicht. Vielleicht auch siehet Gott an, daß ich das Schwere gesucht und mir's habe sauer werden lassen, vielleicht, vielleicht wird mir's angerechnet und zugute gehalten sein, daß ich mich so befleißigt und alles zähe fertig gemacht, – ich kann's nicht sagen und habe nicht Mut, darauf zu hoffen. (GW VI, 666)

Das ist eine aufs Kunstwerk projizierte „Werk-Gerechtigkeit"[94], die ins künstlerische Leistungsethos, ins Ethos des ‚Fertigmachens' transponierte und zugleich dementierte Verheißung: „Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen." (*Faust*, Vs. 11936 f.) Gerade da, wo Adrian die Möglichkeit der Gnade und Erlösung verzweifelt dementiert, ist sie um so näher. Im Teufelsgespräch entwickelt er eine paradoxe Theologie der Verzweiflung – der äußersten Steigerung der Melancholie –, welche nach dogmatischer Tradition nicht verziehen werden kann, weil sie die Möglichkeit der Verzeihung selber negiert. Adrian deutet „die contritio ohne jede Hoffnung und als völliger Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung" nun aber als die „wahre Zerknirschung". Gerade die Negation ermöglicht die Position: „Eine Sündhaftigkeit, so heillos, daß sie ihren Mann von Grund aus am Heile verzweifeln läßt, ist der wahrhaft theologische Weg zum Heil." (GW VI, 329)

Eben diese Theologie der Verzweiflung wiederholt Adrian im letzten Teil seiner Abschiedsrede: „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." (GW VI, 666) Gerade der Unglaube an die Gnade bewirkt die Gnade, weil jener Unglaube ihre Unermeßlichkeit und ihre Unangemessenheit angesichts der eigenen Sündhaftigkeit voraussetzt.

Adrians melancholisches Ideengebäude, ja sein ganzer Lebensweg – als Weg der Entfernung von der Theologie – sind gegen den Strich lesbar, sie sind gewissermaßen das Negativbild seiner wahren Ideen- und Lebenstendenz. Das

[93] Vaget, S. 136 f.
[94] Vaget, S. 141.

gilt auch und gerade für sein Bild der Musik, gilt zumal für die Parodie. Je weiter sich Adrian von der Theologie entfernt, desto näher kommt er ihrer Wahrheit, je mehr er den ‚Eingießungen' Satans verfällt, desto freier wird seine Kunst vom Bann des Bösen. Das zeigt sich noch in seinen allerletzten Worten, bevor er unter Tränen[95] ans Klavier tritt, über dem er nach einigen Akkorden zusammenbricht. Was er da als Eingebung der Hölle ausgibt, „dem lieblichen Instrument des Satans abgehört" (GW VI, 666), ist doch Ausdruck tiefsten kreatürlichen Leids und einer allem Diabolischen denkbar fernen religiösen Erschütterung.

Die Musik ist wahrhaftig Zweideutigkeit als System. Das bedeutet aber, daß nicht nur ihr Positives negativ, sondern auch ihr Negatives positiv gelesen werden kann – ja, daß die positive Lesbarkeit sich schließlich als die wahre offenbart. So geschieht es am Ende der Schilderung der „Apocalipsis cum figuris". Das Höllengelächter am Schluß ihres ersten Teils wird im zweiten mit einem berückenden „Sphären- und Engelsgetön" beantwortet, das „nach seiner musikalischen Substanz das Teufelsgelächter noch einmal" ist (GW VI, 502 f.). Diese himmlische „Transfiguration" des „Triumphgelächters der Hölle" bezeichnet Zeitblom als „Verungleichung des Gleichen" (GW VI, 502). Die Hölle wird gewissermaßen mit ihren eigenen Mitteln geschlagen, ihr Gelächter in seinen eigenen Tönen aufgehoben. Die musica diabolica schlägt um in die musica mundana.

Die Umkehrung, mit Thomas Mann zu reden: „Sinnverkehrung" (GW VI, 650), des Satanischen ins Göttliche, des Verdammlichen ins Gnadenhafte ereignet sich auch am Schluß von Leverkühns letztem Werk: „Dr. Fausti Weheklag", Leverkühns „Lied an die Trauer", dem „Gegenstück in des Wortes schwermütigster Bedeutung" zu Beethovens Neunter Symphonie (GW VI, 649). Die Ode *An die Freude*, in deren letztem Satz, den Leverkühn mit seinem Werk „zurücknehmen" will (GW VI, 634), ist die gewaltigste Thematisierung des Siegs der Musik über die Melancholie in ihrer gesamten Geschichte. Der Appell des Bariton-Solos: „O Freunde, nicht diese Töne!", den Beethoven dem hymnischen Schillerschen Chorlied vorangestellt hat, widerruft die schwermütige, man hat gesagt: „acherontische Grundstimmung" der ersten Sätze der Symphonie, die durch Selbstzitate noch einmal in Erinnerung gerufen werden[96]. Die Instrumentalrezitative, welche diese Reminiszenzen und zu-

[95] Die Tränen des ‚kalten' Leverkühn sind für Zeitblom etwas ähnlich Bestürzendes (vgl. auch GW VI, 106 f., als Adrian beim „Was vermeid' ich denn die Wege" der Schubertschen *Winterreise* „zu meiner unvergessenen Bestürzung Tränen in die Augen treten") wie das berühmte Weinen des Königs für die Höflinge im *Don Carlos* – das erschütternde Lektüreerlebnis des jungen Tonio Kröger.

[96] Wir folgen hier Claus Canisius: Beethoven. „Sehnsucht und Unruhe in der Musik", München 1992, S. 172 ff.

mal die dem Anruf des Baritons unmittelbar vorangehende schrille Fanfarenmusik zurückweisen sollen – wie die ihnen ursprünglich von Beethoven unterlegten Worte zeigen („Nein, dieses würde uns erinnern an unseren verzweiflungsvollen Zustand", „O nein, dieses nicht" usw.) –, bereiten vor auf die affirmative Wendung des Freudenthemas.

Die Freude ist naturgemäß die traditionelle Gegenspielerin der Melancholie. In Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konnte Thomas Mann Filidors Zwiegespräch zwischen „Melankoley" und „Freude" finden. Die erstere sitzt in ihrer stereotypen Haltung „auff einem Stein / unter einem dürren Baum / den Kopff in den Schooß legend", während ihr Widerpart mit der obligatorischen „Laute" hereintanzt[97], ist doch die Musik das spezifische Medium der Freude.

Ihr setzt Adrian Leverkühn nun eine Musik entgegen, die radikal mit ihrer Stimmungstradition bricht, zum Ausdruck der zum Äußersten gesteigerten Melancholie zu werden scheint. Mit dem Tod Echos, der Vernichtung der „Erscheinung *des Kindes* auf Erden" (GW VI, 619), mit der Zerstörung also des Erlösungstraums vom „Gotteskind" (GW XI, 162) der *Vierten Ekloge* Vergils und des Evangeliums scheint der Musik der Ausdruck der Freude für immer versagt zu sein. Die tödliche Gehirnhautentzündung Echos ist die teuflische Parodie der Melancholikerkrankheit Adrians: des „Hauptwehs", der Migräne mit all ihren, ins Grauenhafte gesteigerten, Begleiterscheinungen (wie der Notwendigkeit, sich aus dem Sonnenlicht in verdunkelte Räume zurückzuziehen).

Aus der „Hinwegnahme des wunderbaren Kindes" (GW VI, 639) zieht Adrian die künstlerische Konsequenz: „*es soll nicht sein* [...], was man das Menschliche nennt [...]. Um was die Menschen gekämpft [...] und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen" (GW VI, 634). Und zurückgenommen wird die Neunte Symphonie – gehaltlich nicht nur, sondern auch kompositorisch: die aus der musica instrumentalis im Finalsatz hervorbrechende musica humana wird wieder im reinen Instrumentalsatz zum Verstummen gebracht.

Einst, im Kapitel XX, hatte Leverkühn Zeitblom demonstriert, „daß die ganze deutsche Musikentwicklung zu dem Wort-Ton-Drama Wagners hinstrebe", und er hatte sich Wagners eigenes teleologisches Modell zu eigen gemacht, demzufolge die Neunte Symphonie die Brücke von der absoluten Musik zum Musikdrama als dem Zielpunkt der Musikgeschichte sei[98] – mit Leverkühns Worten: daß „das Wort aus der Musik hervorbräche, wie es sich gegen Ende

[97] Völker, S. 306; Benjamin, S. 169 (die Attribute der Freude sind bei Benjamin ausgelassen).

[98] Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982, S. 99 ff.

der Neunten Symphonie ereigne" (GW VI, 218). Der rein orchestrale Adagiosatz nun, mit dem Leverkühns letztes Werk schließt, ist als „Klage", als die radikalste Trauermusik, die je komponiert wurde, nach Zeitbloms Worten „gleichsam der umgekehrte Wege des ‚Liedes an die Freude', das kongeniale Negativ jenes Überganges der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme..." (GW VI, 649). Noch einmal scheint hier ein Gedanke aus Walter Benjamins Trauerspielbuch wiederzukehren: die Idee vom Weg der Melancholie ins Verstummen: „Es ist in aller Trauer der Hang zur Sprachlosigkeit"[99].

Doch endet wirklich Adrians Welt-Abschiedssymphonie (die Haydn-Reminiszenz in der Beschreibung des symphonischen Schlusses von „Dr. Fausti Weheklag" ist nicht zu verkennen) im gänzlichen Verstummen der entsprachlichten Musik? Wir zitieren die letzten Sätze des Kapitels XLVI:

> Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. 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. (GW VI, 651)

Der letzte Ton des sprachlos ausklingenden Werks wird als „letztes *Wort*" bezeichnet; es bedeutet den „Ausklang der Trauer", der keine Trauer mehr ist, sondern Licht der Hoffnung in der Nacht der Hoffnungslosigkeit. In diesem letzten Ton – als letztem *Wort* – hebt das „Lied an die Trauer" sich selber auf. Die Rücknahme der Neunten Symphonie wird ihrerseits zurückgenommen. Wenn das schon für Leverkühns Abschiedswerk gilt, dann ist es erst recht verfehlt, Thomas Manns *Doktor Faustus* selber – wie es bis in die jüngste Zeit geschehen ist – für eine Rücknahme der Neunten Symphonie zu halten[100] und der Negation das letzte Wort zu lassen.

Die Worte des Chronisten von der „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit", der „Transzendenz der Verzweiflung", vom „Wunder, das über den Glauben geht" (GW VI, 651, 676), hat Thomas Mann selber immer wieder in Erinnerung gerufen, wenn ihm christliche Kritiker vorhielten, sein Roman stelle eine „Welt ohne Transzendenz" dar[101]. Er hat nachdrücklich darauf bestanden, daß

[99] Benjamin, S. 254.

[100] Als Beispiel für diese herrschende Meinung unter den *Doktor Faustus*-Interpreten diene Erich Heller: Die Zurücknahme der Neunten Symphonie. Zu Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: ders.: Die Wiederkehr der Unschuld und andere Essays, Frankfurt a.M. 1977, S. 217-236.

[101] So der Titel der berühmten Schrift von Hans Egon Holthusen: Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Thomas Manns *Dr. Faustus* und seinen Nebenschriften, Hamburg 1949. Zu der Tatsache, daß Thomas Mann sich die zitierten Formeln Zeitbloms zu eigen gemacht hat, vgl. DüD 80, 215 f. u.ö. – Während Thomas Mann Holthusens Schrift anscheinend nie gelesen hat, ist

sein Roman „ein religiöses Buch" sei (DüD 135), ein „religiös tief aufgewühltes Bekenntniswerk" (DüD 254)[102]. Die „Gnade", die „höher als jeder Blutsbrief" sei (DüD 55), hat er nachdrücklich als Angelpunkt des Romans bezeichnet[103].

Freilich hat er sich durch das Sprachrohr Zeitbloms gegen jede wohlfeile Gnadengewißheit und „matte Gottesbürgerlichkeit", gegen „Vertröstung, Versöhnung, Verklärung" (GW VI, 650) gewehrt. Letztere schienen ihm in der ursprünglichen Beschreibung des Schlusses von „Dr. Fausti Weheklag" noch zu dominieren. Deshalb akzeptierte er auch die Kritik Adornos an dieser Beschreibung, die ihm „zu optimistisch" geraten war, in der er „zu viel Licht angezündet, den Trost zu dick aufgetragen" hatte, wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* gesteht (GW XI, 294)[104]. Thomas Manns Theologie ist die des „religiösen Paradoxon": daß eben aus „Verzweiflung" und „tiefster Heillosigkeit" die Hoffnung keimt, wie Zeitblom in bezug auf Leverkühns Faust-Kantate sagt (GW VI, 650). „Negativität des Religiösen" ist dafür die Formel, „womit ich nicht meinen kann: dessen Verneinung", setzt Zeitblom hinzu (GW VI, 649)[105].

die – bei aller religiös orientierten Kritik nie dem Autor die Sympathie entziehende – scharfsinnige und glänzend geschriebene Studie von Gertrud Fussenegger: Sinnesverkehrungen. Zu Thomas Manns neuem Roman *Doktor Faustus*, in: Wort im Gebirge 2, 1949, S. 57-85 von ihm als „sehr glänzendes und hochstehendes Stück Kritik" respektiert worden, wenn er auch die Tendenz der „frommen Diatribe" verletzt zurückgewiesen hat. Thomas Manns Brief an Gertrud Fussenegger vom 24. März 1954 ist erst in dem der Autorin gewidmeten, schwer zugänglichen Heft „Die Rampe" (Linz 1992, S. 27) veröffentlicht worden. Zu der Studie von Gertrud Fussenegger vgl. auch DüD 248 (in dem Brief an Otto Veit vom 24. 3. 1945 kehren die wichtigsten Formulierungen des Schreibens an die Autorin wieder).

[102] Die dem Verfasser der vorliegenden Studie einleuchtendste Analyse dessen, was Thomas Mann unter „religiös" verstand, hat Helmuth Kiesel jüngst vorgelegt: Kierkegaard, Alfred Döblin, Thomas Mann und der Schluß des *Doktor Faustus*, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch [...] der Görres-Gesellschaft 31, 1990, S. 233-249. Kiesel vermutet – eine faszinierende, konsequenzenreiche Hypothese –, daß Döblins skandalumwitterte Rede, in der er anläßlich seines 65. Geburtstags 1943 in Santa Monica vor der versammelten künstlerischen Exil-Prominenz (darunter auch Thomas Mann) seine Bekehrung zum Christentum bekannte, die Abschiedsrede Leverkühns im Schlußkapitel des *Doktor Faustus* mitgeprägt haben könnte.

[103] Vgl. DüD 153, 215 f., 248 u.ö. „Gnade ist der beherrschende Gedanke seines Alterswerks". So Hans Rudolf Vaget: Deutsche Einheit und nationale Identität. Zur Genealogie der gegenwärtigen Deutschland-Debatte am Beispiel von Thomas Mann, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch [...] der Görres-Gesellschaft 33, 1992, S. 277-298, hier S. 298.

[104] Vgl. dazu auch die Darstellung von Theodor W. Adorno: Zu einem Porträt Thomas Manns, in: ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1974, S. 335-344: er habe die entsprechenden Seiten „zu positiv, zu ungebrochen theologisch" gefunden. „Ihnen schien abzugehen, was in der entscheidenden Passage gefordert war, die Gewalt bestimmter Negation als der einzig erlaubten Chiffre des Anderen" (S. 341). Vgl. dazu die folgende Anmerkung.

[105] Daß Thomas Manns Begriff der Negation sehr wohl von dem Adornos (vgl. vorstehende Anmerkung) zu unterscheiden ist, hat Hans Rudolf Vaget in seinem erwähnten Aufsatz im Thomas Mann Jahrbuch 1989 einleuchtend vor dem Hintergrund ihres gegensätzlichen Kierkegaard-Verständnisses dargelegt: S. 133 f.

Wenn Adrian in seiner Kantate das „Menschliche" zurücknimmt – „es soll nicht sein" –, dann heißt das nicht, daß er dieses Menschliche als solches, im Namen einer Umwertung der Werte negiert, sondern es ist die verzweifelte Einsicht, daß dieses Menschliche ihm versagt, daß es seiner Zeit, ja, daß es Gott selber verwehrt ist, ihm Existenz zu verschaffen. Der „Anti-Humanismus" im *Doktor Faustus*, so hat Thomas Mann einmal gesagt, sei „*Schmerz* [...] um das Irregehen und das Verderben des Homo Dei" (DüD 254). Zeitblom nennt Leverkühns letzte Kantate „die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die [...] auf Erden je angestimmt worden ist. Klage, Klage! Ein De profundis, das mein liebender Eifer ohne Beispiel nennt." (GW VI, 643) Es ist kaum beachtet worden, daß diese Stelle wörtlich auf die von Wagners Parsifal vernommene Klage des Heilands zurückweist: „Oh, Klage! Klage! / Furchtbare Klage! / Aus tiefstem Innern schreit sie mir auf./ [...] / Des Heilands Klage da vernehm ich, / die Klage, ach! die Klage / um das verratne Heiligtum: / ‚Erlöse, rette mich / aus schuldbefleckten Händen!' / So rief die Gottesklage / furchtbar laut mir in die Seele."[106] Der Heiland klagt über die Entweihung des Grals (in dem er anwesend ist) durch dessen Hüter. Parsifal soll ihn von dieser Entweihung erlösen. Das ist auch der Sinn der Schlußformel des *Parsifal*: „Erlösung dem Erlöser."

Parsifal wird aufgrund dieser Erlösungsfunktion zu einer Art Christus-Figur. Das kann Adrian Leverkühn nicht sein, und doch eignet auch ihm am Ende seines bewußten Lebens „etwas Vergeistigt-Leidendes, ja Christushaftes" (GW VI, 640). Er nimmt gewissermaßen das Leiden Gottes auf sich, stimmt nach des Chronisten Worten über das Schluß-Adagio der Faust-Kantate ein in „die Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt", in das „‚Ich habe es nicht gewollt' des Schöpfers" (GW VI, 650). Es versteht sich von selbst, daß eine solche Gottesklage mit Teufelskälte nichts mehr zu tun hat. Und so ist es auch die Form, die Ausdrucksgestalt des Werks, die dieses gänzlich dem Einfluß des Satans entzieht.

Adorno hat aufgrund der Erfahrungen mit Schönbergs Spätwerk die Frage gestellt, „wie die Konstruktion Ausdruck werden könne"[107], und er entwirft das Modell einer zukünftigen Musik, die „auch von der Zwölftontechnik noch sich emanzipiert"[108] – zu neuem „Ausdruck" gelangt in Gestalt der „Klage"[109]. Das ist der musiktheoretische Hintergrund für das, was im *Doktor Faustus* im Hinblick auf Adrian Leverkühns letztes Werk „Durchbruch", „Rekonstruktion des Ausdrucks" – eben als „Klage" –, „Geburt der Freiheit aus der

[106] Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig 1907 (4. A.), Bd. X, S. 358 f. (Orthographie leicht modernisiert).

[107] Adorno, S. 96.

[108] Ebd., S. 110.

[109] Ebd., S. 119.

Gebundenheit" heißt (GW VI, 643 f.). Durch sie gelangt Leverkühn über die magischen Implikationen der Reihentechnik hinaus. Sie bedeutet nach den Worten des Erzählers das „Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit" (GW VI, 643) – in die Welt der ihm vom Satan verwehrten menschlichen Mitte zwischen den allein gewährten Extremen von Kälte und Hitze. Der „Seelenlaut", nach dem Leverkühn und die Kleine Seejungfrau, seine „Schwester und süße Braut" (GW VI, 663), sich sehnen, hier ist er erreicht – und damit der Bann des Bösen gebrochen.

5.

Die Gnadenmotivik des *Doktor Faustus* steht in enger Verbindung mit der schon durch den Vornamen des fiktiven Biographen thematisierten Heiterkeit des Romans, die – in ihrer Polarität zur Melancholie des Titelhelden und seiner Geschichte – ohne Wahrheit wäre, wenn sich nicht die verborgene Spur jener Motivik durch das ganze Werk hindurchzöge. Es ist das bedeutende Verdienst von Helmuth Kiesel, 1990 zum erstenmal auf Thomas Manns konsequente „Reklamation der Heiterkeit" für seinen Roman aufmerksam gemacht zu haben[110]. Im gleichen Jahr hat übrigens Harald Weinrich in seiner *Kleinen Literaturgeschichte der Heiterkeit* einige Äußerungen über den *Doktor Faustus* getan, welche andeutungsweise in dieselbe Richtung wie Kiesels Aufsatz weisen[111].

In der *Entstehung des Doktor Faustus* hat Thomas Mann zumal die „Einschaltung des Narrators" mit dem programmatischen Vornamen Serenus als „bitter notwendige" Maßnahme bezeichnet,

> um eine gewisse Durchheiterung des düsteren Stoffes zu erzielen und mir selbst, wie dem Leser, seine Schrecknisse erträglich zu machen. Das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen, [...] war an sich eine komische Idee, entlastend gewissermaßen, denn es erlaubte mir, die Erregung durch alles Direkte, Persönliche, Bekenntnishafte, das der unheimlichen Konzeption zugrunde lag, ins Indirekte zu schieben und sie in der Verwirrung, dem Händezittern jener bangen Seele travestierend sich malen zu lassen. (GW XI, 164)

Von dieser „Durchheiterung" (DüD 11) ist auch in Thomas Manns Briefen und Notizen ständig die Rede[112]. Daß er, der „am liebsten [...] nur Erheiterung

[110] Helmuth Kiesel: Thomas Manns *Doktor Faustus*. Reklamation der Heiterkeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 64, 1990, S. 726-743.

[111] Harald Weinrich: Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit, Opladen 1990 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 303), S. 27.

[112] Neben den von Kiesel angeführten Beispielen vgl. zumal DüD 11, 75, 98, 219, 232 u.ö.

in die Welt" brächte und sich „im Grunde als Humorist" fühlt[113], ein so „düsteres" (DüD 219), so „melancholisches Buch" (DüD 178) schreiben mußte, das ihn physisch bis an den Rand der Vernichtung angriff, ist für ihn ein gravierendes menschliches wie künstlerisches Problem gewesen. Der „Trauer über den Abfall dieser Epoche vom Humanen" und dem „melancholischen ‚Es soll nicht sein'" Leverkühns (DüD 223) sucht er eine Heiterkeit entgegenzusetzen, die – angefangen bei der ridikülen Namengebung[114] – sich zunächst einmal in der satirischen Komik des Romans ausprägen soll: „Möglichst viel Scherz, Biographen-Mimik, das Pathos herabsetzende Selbstverspottung also – soviel wie möglich davon!" (GW XI, 169) Auch „an dem radikal Ernsten, Drohenden, auf irgendeine Weise von Opferstimmung Umwitterten" sollte „ein wenig Kunstspiel und -scherz, Ironie, Travestie, höherer Spaß teilhaben" dürfen (GW XI, 160).

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die von ihm wiederholt gesuchte Begegnung mit Charlie Chaplin, dem „genialen Clown", dem er ausführlich über den „sich gegen sein Ende neigenden Roman" berichtet hat (GW XI, 283 f.). Besonders glücklich war er, wenn ihm jemand die antimelancholischen Elemente des *Doktor Faustus* bestätigte oder dessen Trauer als Komplement der Heiterkeit empfand. So fühlte er sich zumal restlos verstanden, als der Kritiker Philip Blair Rice ausführte, dieses „dunkle Buch" sei eben sein *Inferno*, neben dem sein *Paradiso*: die „humane Heiterkeit" der Josephsromane komplementär-gleichberechtigt bestehen bleibe (DüD 232).

Wenn Thomas Mann von Durchheiterung seines Romans spricht, spielt er in der Regel auf dessen komisch-parodistische Elemente an. Bliebe es dabei, so könnte man zu der Ansicht gelangen, daß es sich hier nur um eine diätetische Maßnahme handelt, sich selbst und dem Leser das Grauenhafte erträglich zu machen, eine Maßnahme, welche die Spuren von Ausflucht, Beschönigung, Aufgesetztheit nicht verbergen mag – und tatsächlich wirken Spott und Scherz, wirkt zumal die komisch-gravitätische Attitude des Narrators nicht selten künstlich herbeigezwungen. Öfter noch bleibt dem Leser das Lachen angesichts der heraufziehenden Finsternisse im Halse stecken.

Doch es gibt für Thomas Mann auch eine Heiterkeit jenseits der Komik. Es ist die „Heiterkeit im Sinne des Jenseits von Scherz und Ernst, der Realitäts-

[113] Diese Formulierung gemahnt an Thomas Manns Schreiben an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn, die ihm 1936 den Doktortitel entzogen hatte: „Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer, weit eher dazu, ein wenig höhere Heiterkeit in die Welt zu tragen, als den Kampf, den Haß zu nähren." (GW XII, 787) Vgl. dazu Harald Weinrich, S. 27 und Heinz J. Dill: „Höhere Heiterkeit": Gedanken zu Thomas Manns Kunstanschauung, in: Neophilologus 60, 1976, S. 124-129.

[114] Vgl. Kiesel, S. 727 f.

überwindung", von der er in der *Entstehung des Doktor Faustus* im Hinblick auf Joseph Haydn spricht (GW XI, 159). Und diese Heiterkeit ist auch gemeint, wenn er in seinem Brief an Félix Bertaux vom 26. Oktober 1946 anläßlich der abgründigen Trauer des *Doktor Faustus* die Frage Schuberts: „Kennen Sie eine lustige Musik?", mit der Gegenfrage beantwortet: „Kennen Sie ein trauriges Kunstwerk? Kunst ist ja doch im tiefsten Grunde heiter." (DüD 75)

Was hätte wohl Adorno zu diesem Diktum gesagt, er, der doch 1967 die Frage *Ist die Kunst heiter?* mit einem vermeintlich deutlichen Nein beantwortet hat[115]. Angesichts des „Jüngstvergangenen" könne Kunst nicht mehr heiter sein. „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann."[116] Thomas Mann scheint aus dem ‚Jüngstvergangenen' die genau entgegengesetzte Konsequenz zu ziehen: nach Auschwitz *muß* erst recht eine heitere Kunst vorgestellt werden. Diese entzieht sich nicht der „Trauerarbeit"[117], aber sie gönnt auch nicht der ‚Betroffenheit' das letzte Wort, weist über die Trauer hinaus, führt sie bis zu ihrem „Ausklang" (GW VI, 651), bis zu dem Punkt, wo das „Licht der Hoffnung" tagt (GW VI, 676), das ein Licht der Gnade ist.

Die Heiterkeit der Kunst richtet sich in den Augen Thomas Manns gegen die unheilvolle „Entheiterung" der Welt (Helmuth Kiesel)[118]. Haß und Terror, Fanatismus und Fatalismus haben nicht nur der Kunst, sondern auch der Welt die Serenität ausgetrieben. Es ist gerade die tragisch überspannte deutsche Seele gewesen, ihr mangelnder Sinn für Heiterkeit und Humor, den so unterschiedliche Kritiker wie Theodor Haecker, Werner Krauss oder Ludwig Wittgenstein den Ursachen für die Verfinsterung des Geistes durch den Nationalsozialismus zugezählt haben[119]. So auch Thomas Mann, der, wie Kiesel im einzelnen nachgewiesen hat[120], die „souveräne Heiterkeit der Kunst" seit den dreißiger Jahren immer wieder als das „große Lösungsmittel für Haß und Dummheit"[121] der Finsternis des Faschismus entgegenhält.

[115] Adornos Argumentation bleibt freilich nicht ohne Widersprüche. Als „Kritik des tierischen Ernstes, welchen die Realität über den Menschen verhängt", als Versprechen des „Entronnenseins aus den Zwängen von Selbsterhaltung", der „Freiheit inmitten der Unfreiheit" hat die Kunst auch für Adorno „ihr Heiteres": Noten zur Literatur IV, Frankfurt a.M. 1974, S. 148 f.

[116] Ebd., S. 153 u. 156.

[117] Weinrich betont, daß Alexander und Margarete Mitscherlichs Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) mitnichten als „pauschales Betroffenheitsgebot" zu verstehen ist, sondern auch eine Apologie der Heiterkeit enthält. Die „Unfähigkeit, heiter zu sein", sieht Weinrich sogar als die andere Seite jener Unfähigkeit zu trauern: S. 29. Vgl. auch Kiesel, S. 740 f.

[118] Kiesel, S. 731.

[119] Vgl. die ausführlichen Nachweise bei Kiesel, S. 738 f.

[120] Ebd., S. 735 f.

[121] Thomas Mann: Briefe 1948-1955, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt a.M. 1979, S. 314.

In seinem Nachruf auf George Bernard Shaw fragt er sich 1951, ob dessen Dramentitel *Ein leichtes Spiel mit schweren Dingen* nicht geradezu „die Definition aller zukünftigen Kunst" und Shaw „der lachende Prophet einer vom Tragischen emanzipierten und entdüsterten Menschheit" sein könnte (GW IX, 802). Hier verwandelt sich jene metakomische Heiterkeit ins Komische zurück, in eine neue, man möchte sagen: metaphysische Form des Lachens. Wie sehr Thomas Mann sich diese Definition zu eigen gemacht hat, zeigt schon sein Brief an Agnes E. Meyer vom 10. Oktober 1947, wo er im Hinblick auf den *Erwählten* und *Felix Krull* schreibt: „Das Komische, das Lachen, der Humor erscheinen mir mehr und mehr als Heil der Seele; ich dürste danach, nach den nur notdürftig aufgeheiterten Schrecknissen des *Faustus* und mache mich anheischig, bei düsterster Weltlage das Heiterste zu erfinden. Wer zur Zeit von Hitlers Siegen den *Joseph* schrieb, wird sich auch vom Kommenden nicht unterkriegen lassen" (DüD 348). Heiterkeit als Widerstand gegen die dehumanisierende Verdüsterung der Welt!

Diese Verdüsterung ist gerade das Erbteil der deutschen Seele. Wenn die Parallele zwischen Adrian Leverkühn und Deutschland einen Sinn haben soll – sie ist ja nur allzu zweifelhaft und von Thomas Mann selber mehr und mehr in Zweifel gezogen worden[122] –, dann im Hinblick auf ihre Melancholieverfallenheit und Entheiterung, die dem Bösen Raum schaffen. Nicht die Heiterkeit, sondern der Heiterkeitsverlust ist das Übel. Das hat eine an Adornos Negativitätsästhetik orientierte Interpretation des *Doktor Faustus* lange nicht wahrhaben wollen. Sie hielt den Reflex der geschichtlichen Entheiterung für die einzig legitime künstlerische Antwort auf dieselbe, also Leverkühns Rücknahme der *Neunten Symphonie* für das ästhetische Postulat Thomas Manns selber. Das Gegenteil ist der Fall, und es ist freilich ein merkwürdiges Faktum, daß ausgerechnet ein Werk, an dem Adorno so maßgeblichen Anteil hatte, eines der wichtigsten Axiome seiner Philosophie der modernen Kunst offenkundig konterkariert[123].

Was diesen Anteil Adornos betrifft, so hat Carl Dahlhaus in einem viel zu wenig zur Kenntnis genommenen, ebenso knappen wie konzentrierten Aufsatz aus dem Jahre 1983 zwei scharfsinnige Thesen aufgestellt, welche den bisherigen Forschungsstand geradezu antiquieren[124]. Dahlhaus zieht erstens eine strikte Grenzlinie zwischen der Struktur des Romans und seinem essayistischen Material. Nur dieses sei zu einem Gutteil aus Adornos Schriften über-

[122] Vgl. DüD 223: Adrians „Sündenfall" spiele auf die „faschistische Intoxination [...] der Völker im allgemeinen" an, er sei nur sehr bedingt eine „Allegorie für Deutschland". In ähnlichem Sinne: DüD 231, 239 u. 247.

[123] Vgl. Kiesel, S. 732 u. 735.

[124] Carl Dahlhaus: Fiktive Zwölftonmusik, in: Musica 37, 1983, S. 245-252.

nommen – während ihm die Struktur des Romans in wesentlichen Punkten widerspreche[125]. Zweitens unterscheidet Dahlhaus ebenso strikt zwischen Adorno als musikalischem Berater Thomas Manns und dem Autor der *Philosophie der neuen Musik*. Obwohl er den Einfluß Adornos auf Leverkühns Kompositionen sogar für noch größer hält als bisher angenommen, demonstriert er doch überzeugend, daß Adorno sich „als Leverkühns musikalischer ghost writer" ganz an die Intentionen des Romans angepaßt, sich dessen Geist „in einem Ausmaß zu eigen" gemacht habe, „daß es in letzter Instanz eben doch Thomas Mann war, von dem Leverkühns Kompositionen stammen"[126]. Es treffe also keineswegs zu, daß Adorno – und nicht Thomas Mann selber – das musikalische Geschehen im Roman prädisponiert habe[127].

Was die erste These von Dahlhaus betrifft, so hat Thomas Mann zwar Adornos Theorie von der Obsoletheit des geschlossenen Werks und seines Schein-Charakters in der *Philosophie der neuen Musik* ausführlich im Roman referieren lassen (GW VI, 240 ff.) – sie bildet in wörtlichen Übernahmen, bis hin zur berühmten Formel vom „Kanon des Verbotenen" (GW VI, 319)[128], das ästhetische Credo des Teufels („die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt"; GW VI, 318 ff.[129]) –, aber Adornos Theorie prägt mitnichten die Form des *Doktor Faustus* selber. Dieser bleibt – auch wenn es Thomas Mann bisweilen interessant erschien, sich und sein Werk mit Adornoschen Formeln ins Licht der Avantgarde zu rücken, seinen Roman mithin als einen solchen auszugeben, „der keiner mehr ist" und den „Schein der Kunst" abwirft (DüD 130)[130] – der Idee des geschlossenen Werks vollkommen verpflichtet (wie übrigens auch Schönberg im Gegensatz zu seinem Propheten Adorno an dieser Werkidee unbeirrbar festhielt)[131]. Die

[125] Man könnte sich hier sogar auf Adorno selber berufen, der in seinem schönen Essay *Zu einem Porträt Thomas Manns* die Meinung vertritt, daß „der Gehalt eines Kunstwerks genau dort beginnt, wo die Intention des Autors aufhört; sie erlischt im Gehalt". Die „offizielle Künstlermetaphysik" der Texte Thomas Manns werde durch ihre Darstellungskunst aufgehoben: Noten zur Literatur III, Frankfurt a.M. 1974, S. 336.

[126] Ebd., S. 247 f.

[127] Dahlhaus' überaus plausible Thesen setzen zumal die ebenso interessante wie problematische Hypothese von Karol Sauerland außer Kraft, der in seinem Aufsatz: „Er wußte noch mehr...". Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos, in: Orbis Litterarum 34, 1979, S. 130-145 zu belegen sucht, daß Adorno Thomas Mann dazu bewegt habe, die Gleichung Leverkühn = Deutschland aufzugeben und seinen Fall zum Fall der modernen Musik, ja zum Menschheitsproblem zu machen. Diese Intentionsverschiebung geht indessen mit Sicherheit auf Thomas Mann selber zurück.

[128] Adorno: Philosophie der neuen Musik, S. 40.

[129] Adorno: Philosophie der neuen Musik, S. 42.

[130] Zur Widersinnigkeit dieser Adornoschen Theorie vgl. Käte Hamburger: Wahrheit und ästhetische Wahrheit, Stuttgart 1979, bes. S. 129-145.

[131] Vgl. Dahlhaus, S. 245.

Werk-Geschlossenheit wird aber nicht weniger als in Thomas Manns früheren Romanen durch das an Wagner geschulte Leitmotivsystem erreicht[132].

Mit der Geschlossenheit kehrt die Heiterkeit der Kunst wieder, die Adorno durch die Auflösung der Selbstgenügsamkeit des in sich ruhenden, runden Werks liquidiert wähnte. „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." Diese Predigt gegen die Heiterkeit des ästhetischen Scheins hält kein anderer als der Teufel im *Doktor Faustus* (GW VI, 321), der seinen Adorno buchstäblich auswendig gelernt hat[133].

Kein Zweifel, Thomas Mann identifiziert sich mitnichten mit diesen Teufelsexzerpten aus Adornos *Philosophie der neuen Musik*. Er setzt ihnen indirekt seine ‚Reklamation der Heiterkeit' entgegen. Freilich gibt es auch im *Doktor Faustus* eine dubiose Heiterkeit. Es ist die „bedrückende Heiterkeit" des Kridwiß-Kreises (GW VI, 486), die gerade den durch seinen Vornamen auf Heiterkeit verpflichteten Erzähler ebenso verstört wie der „Sinn für Komik", die „Heiterkeitsauflösung" im Wesen Adrians (GW VI, 420). Daß gerade die Entheiterung Deutschlands mit einer fürchterlich verzerrten Heiterkeit Hand in Hand ging, hat Thomas Mann am entsetzlichen Beispiel des „jovialen Mordwanstes" Göring (GW XI, 239) dargestellt[134].

Neben dieser Heiterkeit des Schafspelzes, in den sich die mörderische Inhumanität kleidet, gibt es eine harmlose, eine triviale Heiterkeit, wie sie zumindest eine Seite des Serenus Zeitblom bildet. Seine „klassische Bildungsheiterkeit" (GW VI, 204) hat etwas von dem „falsch verstandenen Begriff" der „griechischen Heiterkeit", den Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* in An-

[132] Vgl. ebd., S. 245. Gegenüber den Versuchen, die Struktur des *Doktor Faustus* auf Schönbergs Reihentechnik zurückzuführen (vgl. noch jetzt die in dieser Hinsicht rigorose Studie von Harald Wehrmann: „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt". Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman *Doktor Faustus* eine dodekaphonische Struktur zu geben, in: Die Musikforschung 46, 1993, S. 5-16), redet die jüngste Forschung wiederholt ungeniert von einer „Wagnerian Novel" (George W. Reinhardt: Thomas Mann's *Doctor Faustus*: A Wagnerian Novel, in: Mosaic 18, 1985, S. 109-123). Für die ältere Forschung vgl. vor allem die ansonsten in vielen Aspekten immer noch aktuelle Dissertation von Viktor Žmegač: Die Musik im Schaffen Thomas Manns, Zagreb 1959, wo behauptet wird, Wagner bleibe „aus dem innersten Kreis" des *Doktor Faustus* ausgeschlossen (S. 80). – Was *Doktor Faustus* mit Schönbergs Methode verbindet, ist der Appell „Es werde Einheit", den Schönberg selber als die gemeinsame Intention von „Leitmotiv" und „Grundreihe" bezeichnet hat (Stil und Gedanke, hrsg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 96).

[133] Adorno: Philosophie der neuen Musik, S. 46 f.

[134] Zu dieser „fürchterlichen Jovialität" vgl. Harald Weinrichs Ausführungen über Ernst Jüngers *Marmor-Klippen*, S. 26 f. Sie beziehen sich auf den Oberförster in diesem Buch, der eine verdeckte Darstellung Görings ist.

führungszeichen setzt[135]. Es ist die „alexandrinische", die „Heiterkeit des theoretischen Menschen"[136], die „Heiterkeit im Zustande ungefährdeten Behagens"[137], welche an die Stelle der wahren, der apollinischen Heiterkeit getreten ist, die den „Untergrund" der dionysischen Welterfahrung, ihre Schmerzens- und Schreckenstiefe, die „schreckliche Weisheit des Silen" nicht verleugnet[138]. Der Heiterkeit des sokratisch-theoretischen Menschen der Antike entspricht die falsche Serenität der modernen Bildungsphilister, die Nietzsche in der dritten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* verächtlich als „Heiterlinge" bezeichnet.

Man täte Serenus Zeitblom freilich unrecht, wenn man ihn nur als einen solchen Heiterling ansähe. Thomas Mann hebt ihn – auf Kosten der Einheit dieser Figur, welcher der Autor ganz einfach zu viele Funktionen aufgebürdet hat – immer wieder auf ein weit höheres Heiterkeitsniveau. Im zweiten Kapitel redet Zeitblom schon ganz im Sinne der *Geburt der Tragödie* von der „begütigenden Einbeziehung des Nächtig-Ungeheueren in den Kultus der Götter" bei den Griechen (GW VI, 17), also indirekt von jener Polarität des Apollinischen und Dionysischen, die dem jungen Nietzsche zufolge konstitutiv für die klassische griechische Welt ist. Der späte Nietzsche hat indessen die Erfahrung des Dionysischen aus dieser Polarität herausgelöst. Der seiner apollinischen Gegenwirkung entrissene Rausch wird das Teufelsversprechen des *Doktor Faustus* sein, und so tritt die Polarität des Dionysischen und Apollinischen in den Gestalten Leverkühns und Zeitbloms vielfach in die Antinomie des Orgiastischen und Theoretischen auseinander.

Zeitblom verkörpert zugleich die in der vorreformatorischen „christlichen Einheitswelt" gründende Welt eines freundlichen Humanismus gegenüber dem düster getönten Luthertum (GW VI, 15). Er ist, in den Worten der Rede *Deutschland und die Deutschen*, der „feine Pedant Erasmus" gegenüber dem grobianischen Originalgenie Luther (GW XI, 1133) oder, um einen anderen Vergleich Thomas Manns zu verwenden, Overbeck gegenüber Nietzsche (DüD 184). Entscheidend aber bleibt, daß der Held und der Erzähler nach Thomas Manns Worten „sehr verschiedene Leute und doch derselbe sind" (DüD 254). Sie sind so aufeinander angewiesen, so verschieden und doch eins wie Melancholie und Heiterkeit.

Die „jedem Unheil trotzende Heiterkeit", heißt es in der *Geburt der Tragödie*, sei „ein lichtes Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt"[139]. Keine schönere Formel könnte es für den *Dok-*

[135] Nietzsche: Studienausgabe, Bd. I, S. 65.
[136] Ebd., S. 115.
[137] Ebd., S. 65.
[138] Ebd., S. 39.
[139] Nietzsche: Studienausgabe, Bd. I, S. 68.

tor Faustus geben. Es ist zugleich eine Formel, die zurückweist auf die Weimarer Klassik. Helmuth Kiesel hat betont, daß von einer „Revokation [...] der Weimarer Klassik mit ihrem substantiellen und formalen Heiterkeitspostulat", wie sie verschiedentlich von der Forschung behauptet worden ist[140], nicht im entferntesten die Rede sein könne[141]. Freilich ist das, was Goethe und Schiller unter Heiterkeit verstehen, bis heute den oberflächlichsten Mißverständnissen ausgesetzt, obwohl jener Begriff nach den Worten von Harald Weinrich gerade bei ihnen die „äußerste Bedeutungsfülle" erreicht hat[142].

Theodor W. Adorno hat zu Beginn seines Essays *Ist die Kunst heiter?* höhnisch den allzu berühmten Vers zitiert, mit dem Schiller seinen *Wallenstein*-Prolog beschließt: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Er gibt sich nicht die Mühe, ihn aus seinem Zusammenhang heraus zu verstehen, demzufolge es gerade das „düstre Bild der Wahrheit" ist, das die Muse „in das heitre Reich der Kunst hinüberspielt" (Vs. 133 ff.)[143]. Schließlich leitet dieser Prolog eine Tragödie und eine der größten Melancholiedichtungen der Weltliteratur ein! Adorno bewertet jenen Vers hingegen so, als hätte Schiller ihm ins Poesiealbum geschrieben: „Mach es wie die Sonnenuhr: zähl die heitren Stunden nur!" Ganz im Gegenteil bildet die Heiterkeit für Goethe und Schiller nur die Kehrseite und das Komplement der Trauer. Ihr wesentlichstes Symbol ist, mit Goethe zu reden, der „Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde"[144] (der Regenbogen, der sich schon auf dem Hintergrunde der Dürerschen *Melencolia I* wölbt).

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

So lautet ein Vierzeiler von Goethe[145]. Und in Schillers philosophischem Gedicht *Das Ideal und das Leben* lesen wir:

[140] Vgl. zumal die oben angeführten Studien von Helmut Koopmann.

[141] Kiesel, S. 735.

[142] Weinrich, S. 9.

[143] Paradoxerweise entwickelt Adorno selber einen Begriff ästhetischer Heiterkeit, der reinste Schillersche Ästhetik ist: „Kunst vibriert zwischen ihm [dem Ernst] und der Heiterkeit als der Realität Entronnenes und gleichwohl von ihr Durchdrungenes. Allein solche Spannung macht Kunst aus", in: Noten zur Literatur IV, S. 150.

[144] Vgl. Albrecht Schönes unvergleichliche Studie: „Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde" – Goethes Dornburger Brief an Zelter zum Tode des Großherzogs, Göttinger Universitätsreden 65, Göttingen 1965.

[145] Völker, S. 49.

Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer,
Auf der Donnerwolke duftgem Tau,
Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau. (Vs. 127 ff.)

Der Regenbogen ist es, auf dem Iris, die griechische Götterbotin, nach den Leiden des Krieges friedebringend zur Erde herabsteigt[146]. „Diese Erscheinung ist so wunderbar erfreulich an sich selbst und so tröstlich in dem Augenblicke", schreibt Goethe über den Regenbogen im 1. Stück der *Beiträge zur Optik*, § 7, „daß jugendlich empfindende Völker eine niedersteigende Botschaft der Gottheit, ein Zeichen des geschlossenen Friedensbundes zwischen Göttern und Menschen darin zu erkennen glaubten"[147].

Die Serenität des Regenbogens, die des dunklen Grundes der Melancholie bedarf, um überhaupt in Erscheinung treten zu können, ist auch die Heiterkeit des *Doktor Faustus* – Heiterkeit auf dem schwarzen See einer Traurigkeit, die Adrian letztes Werk umfängt und die doch ausklingt mit der verhaltenen Hoffnung, daß hinter ihr nicht die Pforte der Welt ins Schloß fällt, sondern ein Spalt offenbleibt, durch den das Licht der Gnade fällt.

[146] Vgl. Schöne, S. 19.
[147] Vgl. Schöne, S. 19.

Christine Emig

„Wagner in verjüngten Proportionen..." *Wälsungenblut* als epische Wagner-Transkription

Thomas Manns *Wälsungenblut* blühte dem deutschen Lesepublikum erst spät: Gerüchte deklarierten die 1905 entstandene Novelle als antisemitische Skandalgeschichte, gewürzt mit pikanten biographischen Verweisen auf die Familie seiner Frau. Man munkelte, Thomas Mann wolle sich durch die Inzestschilderung für im Hause Pringsheim erlittene Demütigungen rächen. Erschreckt durch die umlaufenden Verdächtigungen unterdrückte der Autor noch rechtzeitig die Publikation, so daß die Novelle erst 1921 einer kleinen und 1958, mit ihrer Aufnahme in die Stockholmer Gesamtausgabe, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte[1].

Die, wie Thomas Mann formuliert, „Unschuld und Unabhängigkeit" einer Novelle, in der ein jüdisches Zwillingspaar Inzest begeht, gab in den zwanziger Jahren Anlaß zu chauvinistischen Proklamationen des Reinheitsgebots deutscher Literatur und trug, nach dem Krieg, dem Autor immer häufiger den Vorwurf des Antisemitismus ein. Es nimmt daher nicht wunder, daß Thomas Mann, zu seiner Novelle befragt, zurückhaltend reagierte – seine eigenen wenig engagierten Kommentare zu *Wälsungenblut*[2] scheinen eher von der großen Vorsicht des Autors denn von der Qualität dieses Werkes zu zeugen. Folgsam schloß sich die Literaturwissenschaft aber lange Zeit diesem Verdikt an, und erst in jüngerer Zeit finden die spezifisch zeitanalytischen, die mythischen und nicht zuletzt die musikalischen Qualitäten der Novelle kritische Aufmerksamkeit. Was diesen letzten, den musikalischen Aspekt betrifft: Die Wiederholung des „Ur-Inzests" (GW XI, 558 f.) durch das dekadente Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde Aarenhold wurde als Wagner-Travestie dekuvriert[3], in der

[1] Die Publikations- und Rezeptionsgeschichte ist schon mehrmals nachgezeichnet worden. Siehe z.B. Peter Fix und Ulla Fix (u.a.): Das erzählerische Werk Thomas Manns. Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung, Berlin/Weimar 1976, S. 488-494; Hans Rudolf Vaget: „Sang réservé" in Deutschland: Zur Rezeption von Thomas Manns „Wälsungenblut", in: German Quarterly 57, 1984, S. 363-376.

[2] So schreibt er in dem Brief an Adele Gerhard vom 9.7.1921: „*Wälsungenblut* ist zweiten Ranges, ich meine selbst innerhalb meiner Produktion – zu anekdotisch." In: Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann. Teil I: 1889-1917, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München/Frankfurt 1975, S. 227. Dort auch weitere, meist abschätzige Kommentare des Autors zu seiner Novelle.

[3] Auf die travestiehaften Anspielungen hat zuerst Northcote-Bade aufmerksam gemacht: James Northcote-Bade: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft), Bonn 1975, S. 53-67. Siehe auch John Whiton: Tho-

parodistisch verfremdete Anspielungen einer ironischen Hommage an den „Meister" dienen. Ich behaupte darüber hinaus – „ich stehe nicht an zu behaupten", wie Siegmund Aarenhold formulieren würde –, daß *Wälsungenblut* in der Reihe der von Richard Wagner inspirierten Werke dasjenige ist, in dem sich Thomas Mann am konsequentesten mit seiner Vorlage, hier: dem 1. Akt der *Walküre,* auseinandersetzt, ja, daß *Wälsungenblut* die musikalischste seiner Novellen ist – vielleicht sogar das musikalischste seiner Werke!

In seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* schreibt Thomas Mann:

[...] und früh habe ich bekannt, daß Wagners Werke so stimulierend wie sonst nichts in der Welt auf meinen jugendlichen Kunsttrieb wirkten, mich immer aufs neue mit einer neidisch-verliebten Sehnsucht erfüllten, wenigstens im Kleinen und Leisen, auch dergleichen zu machen (GW IX, 365).

Ein „Kleines und Leises" hat der Autor sicherlich mit dieser Novelle gestaltet: Sie ist sowohl inhaltlich als auch formal eine genuin Thomas Mannsche Version des Wälsungenmythos. Auf welche Weise der Autor dem, wie er sagt, „theatralischen Epiker" (GW X, 27) Wagner durch ein eigenes „episches Theater"[4] Tribut zollte, soll nun demonstriert werden.

Nichts unterhaltender, nichts für Spaziergänge mehr zu empfehlen, als sich Wagner in *verjüngten* Proportionen zu erzählen [...] Welche Überraschungen man dabei erlebt! Würden Sie es glauben, dass die Wagnerischen Heroinen sammt und sonders, sobald man nur erst den heroischen Balg abgestreift hat, zum Verwechseln Madame Bovary ähnlich sehn! – wie man umgekehrt auch begreift, dass es Flaubert *freistand,* seine Heldin in's Skandinavische oder Karthagische zu übersetzen und sie dann, mythologisirt, Wagnern als Textbuch anzubieten. Ja, in's Grosse gerechnet, scheint Wagner sich für keine andern Probleme interessirt zu haben, als die, welche heute die kleinen Pariser décadents interessiren. Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz *grossstädtische* Probleme![5]

Der Urheber dieser freundlichen Zeilen ist bekannt: Friedrich Nietzsches Empfehlung, Wagner in verjüngten Proportionen zu erzählen, die heroischen

mas Mann's „Wälsungenblut": Implications of the revised ending, in: Seminar 25, 1989, S. 37-48; Gabriele Seitz: Film als Rezeptionsform von Literatur: Zum Problem der Verfilmung in Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger", „Wälsungenblut" und „Der Tod in Venedig", München 1979; Bernd M. Kraske: Thomas Manns „Wälsungenblut" – eine antisemitische Novelle?, in: Thomas Mann: Erzählungen und Novellen, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1984, S. 42-66.

[4] ‚Episches Theater' ist *Wälsungenblut* im Thomas Mannschen Sinne, wie noch zu zeigen sein wird, nicht in dem Brechts, obwohl es ebenfalls eine Durchbrechung der theatralischen Illusion vorsieht.

[5] Nietzsche, *Der Fall Wagner,* in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 6, S. 34.

Bälger zu entmythologisieren, beherzigt Thomas Mann auf seine Weise. Seine Wälsungen, die Protagonisten der Novelle *Wälsungenblut,* sind jüdische ‚nouveau riches' des Fin-de-siècle, die eindeutig dekadente Züge aufweisen. Im Hause Aarenhold herrscht, wie Nietzsche bemerken würde, „Raffinement als Ausdruck des verarmten Lebens"[6]: Dessen Konstanten sind überfeinerter Geschmack, der Kult des schönen Objekts, Gefühlsverweigerung, Absonderung, Verachtung alles Gewöhnlichen, narzißtische Sinnlichkeit, Selbstinszenierung, Sinnleere und eine ‚ornamentale Kommunikation' durch ‚Spracharabesken' – ein Satz windet sich zum Kunstwerk, dessen Form die Aussage dominiert: „Das würde von entschieden befeuernder Wirkung auf den Gang unseres Hauswesens sein", lautet eine ironische Information im Aarenholdschen Stil. Als elitäre Sprachfechter und unschöpferische Kunstrichter lebt die zweite Generation der müßiggehenden Kinder in einer Welt, die Authentizität durch Ästhetizismus und Leidenschaft durch Logik ersetzt.

Da Thomas Mann ein typisch dekadentes Milieu beschreibt, wie erreicht er es, daß die Aarenholds und besonders das Zwillingspaar als modernisierte *Wälsungen* identifiziert werden können? Indem er hinter dem dekadenten Schein einen Sub-Text erkennen läßt, der animalische und barbarische Assoziationen evoziert, damit auf die Existenz der Wagnerschen Wälsungen als „Wölfinge" anspielend (W, 7 ff.)[7]: Das Tamtam, welches die Essenszeit ankündigt, lärmt „wild, kannibalisch und übertrieben für seinen Zweck" (GW VIII, 380)[8] und weist gleich zu Anfang darauf hin, daß der Tiergarten, wo man sich befindet, nicht nur eine der exklusivsten Gegenden Berlins ist, sondern auch die Heimat recht wilder Tiere: Kunz' schwarze Augen werden zu „blitzenden Ritzen" (GW VIII, 382), wenn er Beckerath, der den Weg vom Ministerium zum Tiergarten „weit" findet (GW VIII, 382), auf elegante Weise vernichtet. Die selben „blitzenden Ritzen" stellen sich ein, wenn das Rudel der Aarenhold-Kinder sich in „lustiger Übermacht" Beckeraths Terminologie annimmt:

> Sie fielen über ein Wort her, ein einzelnes, das er gebraucht hatte, zerzausten es, verwarfen es und trieben ein anderes auf, ein tödlich bezeichnendes, das schwirrte, traf und bebend im Schwarzen saß ... Von Beckerath hatte rote Augen und bot einen derangierten Anblick, als das Frühstück zu Ende ging. (GW VIII, 389)

[6] Nietzsche, Bd. 6, S. 47.

[7] Die *Walküre*-Zitate entnehme ich dem sechsten Band der *Sämtlichen Schriften und Dichtungen* (Volksausgabe), Leipzig o.J. [1911-1915]. Sie werden unmittelbar im Text durch Angabe der Seitenzahl unter Voranstellung der Sigle „W" nachgewiesen.

[8] Die Zitate aus der Novelle *Wälsungenblut* sind dem Band VIII der *Gesammelten Werke in dreizehn Bänden,* Frankfurt 1974, entnommen und werden unmittelbar im Text durch die Sigle „GW" und durch Angabe der Bandnummer und der Seitenzahl nachgewiesen.

Die Zwillinge lehnen jedoch Barbarisches und Animalisches mit gut gewählten Worten ab. Jemanden, dem Mißgriffe in seiner Kleiderwahl unterlaufen, richtet Sieglinde: „Das tun doch sonst nur die Tiere" (GW VIII, 387). Die „trivialste Existenz" Beckerath wird als „Germane" abqualifiziert (GW VIII, 395) und bekommt (nicht ganz zu Unrecht, wie sich herausstellen wird) das Hunding-Motiv zugeteilt (GW VIII, 389). Sieglinde selbst wird jedoch zweimal mit einem Tier in Verbindung gebracht: Sie betrachtet Beckerath „mit einem glänzend ernsten Blick, der [...] begrifflos redete wie der eines Tieres" (GW VIII, 386; 394).

Die größten Unstimmigkeiten sind allerdings bei Siegmund zu entdecken, dessen effeminierte und schwächliche Gestalt Merkmale aufweist, die etwas Animalisches, ein (gewaltsam) unterdrücktes Vitales, „Gefährliches" assoziieren. Ein kräftig sprießender, schwarzer Bart entstellt sein „mageres und fahles Gesicht" und muß zweimal täglich beseitigt werden. Die „dichten schwarzen Locken", die ihm „weit in die Schläfen" wachsen, sind „gewaltsam auf der Seite gescheitelt" (GW VIII, 381). Sein Oberkörper ist zwar „mager wie der eines Knaben", aber „dabei zottig von schwarzem Haar" (GW VIII, 394). Während Siegmund Toilette macht, steht er auf einem „Bärenfell" (GW VIII, 394), und die „wattierte Hausjacke", die er sich überstreift, hat „hellgraue Pelzaufschläge" (GW VIII, 390) – auch die ästhetizistischen Accessoires sind mit diskreten animalischen Details versehen.

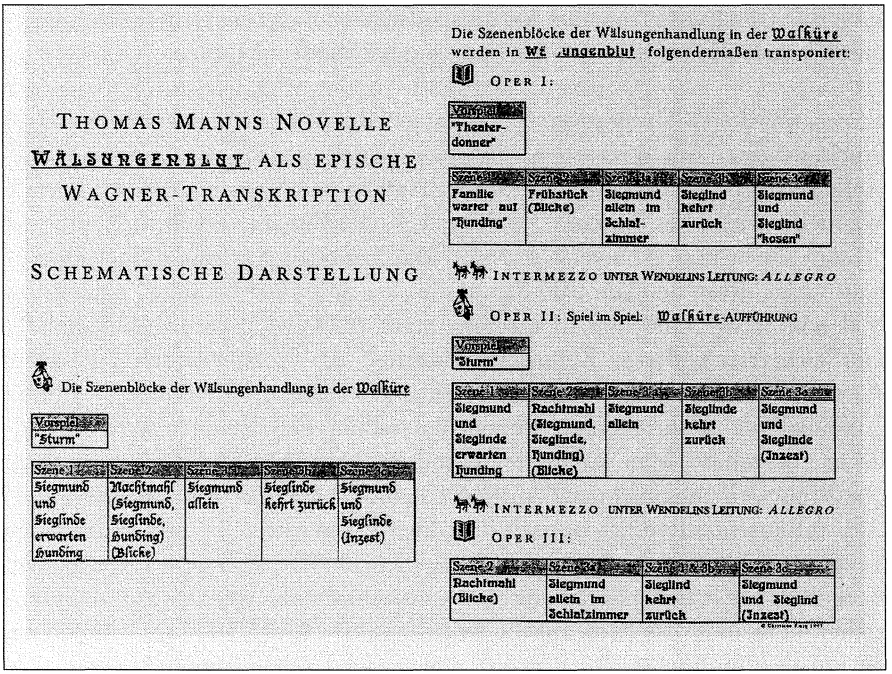
Nicht nur diese doppelbödige Metaphorik gewährleistet allerdings eine hintergründige Verbindung der jüdischen Dégénerés mit den urgermanischen Wälsungen. Thomas Mann referiert vielmehr in noch viel größerem Maße, nämlich durch Dramaturgie und Struktur seiner Novelle, eingewoben in eine spezifisch Wagnersche Leitmotivik, auf sein Vorbild.

Das Konstruktionsschema von *Wälsungenblut* kann die Affinität zum Wagnerschen ‚Urtext' verdeutlichen[9]:

Der erste Akt der *Walküre* enthält ein Vorspiel und drei Szenen: Im Vorspiel hetzt Siegmund durch die Gewitternacht. In der ersten Szene begegnen sich Siegmund und Sieglinde und erwarten Hunding, in der zweiten findet ein Nachtmahl zu dritt statt, das in einer Kampfforderung endet. Die letzte Szene des ersten Aufzugs ist dreigeteilt: Sie beinhaltet Siegmunds Fazit seines bisherigen Lebens (3a), dann „schleicht" Sieglinde „daher" (W, 13) (3b), und die Annäherung der Liebenden gipfelt in Anagnorisis und Inzest (3c).

Dasselbe Szenario findet sich in *Wälsungenblut,* mit der Besonderheit, daß die drei Aufzüge des Thomas Mannschen ‚Musikdramas' immer nur diesen ersten Akt der *Walküre* wiederholen: Zwischen dem Theaterdonner zu Beginn

[9] Für die große Hilfe bei dessen Aufzeichnung danke ich Thomas Rothkegel.



und dem Inzestwirbel am Ende des epischen Dramas finden im Hause Aarenhold zwei Aufführungen dieses ‚Inzest-Aktes' statt – eine diskrete (‚Oper I') und eine unzweideutige (‚Oper III'). Dazwischen steht der Besuch der *Walküre*-Aufführung als Mittelachse und ‚Transformator'; die Überleitung zwischen den Akten geschieht mit Hilfe von ‚Intermezzi'.

Ich werde die Thomas Mannsche Transkriptionskunst an dem ersten ‚Drama' der Novelle nachzeichnen, weil dieses bisher lediglich als Schilderung eines bestimmten Milieus begriffen wurde[10]. Selbst die Handlung *vor* dem Opernbe-

[10] Thomas Manns Entlehnungen aus der Lebenswelt der Pringsheim-Familie sind zahlreich; sie finden sich in der Novelle im Zwillingsstatus der beiden jüngsten Kinder, in der Wahl einiger Namen, der Ausstattung der Aarenholdschen Wohnung, einzelnen Dekorationsobjekten oder auch der „Frage rein logischer Natur", die Kunz während des Tischgesprächs aufwirft (GW VIII, 386 f.) – man diskutiert den Begriff der Äquivalenz (übrigens muß es „[notwendig und] *hinreichend*„ nicht „ausreichend" heißen, wie Thomas Mann schreibt) –, welche den Schwiegervater und Mathematikprofessor Alfred Pringsheim bedenkt. Siehe dazu u.a.: Thomas Mann, Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt 1975, S. 260, Fußnote 3; Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Bern/München 1975, S. 67 f. oder zuletzt Hanno-Walter Kruft: Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation, in: Neue Zürcher Zeitung, 12.3.1993, Fernausgabe Nr. 49, S. 49. Die wohlbekannte Collage-Kunst des Autors birgt jedoch darüber hinaus neben dem ersten Schriftsinn einen zweiten: den Subtext des Wälsungenmythos.

such der Geschwister ist aber als musikalisches Drama inszeniert und geht – „im Kleinen und Leisen" – in den Spuren des (Wagner-)Mythos.

Ein martialischer Theaterdonner annonciert das Vorspiel des ersten epischen Stückes: Wie in der *Walküre*-Aufführung, in der „der Donner gehorsam darein[kracht]" (GW VIII, 398), ertönt zu Anfang der Novelle „erzener Lärm": Wendelin „rührt das Tamtam", welches das „gleichmäßig erwärmte" und von „einem süßen und exotischen Parfüm" durchzogene Aarenholdsche ‚Opernhaus' erschüttert, und läßt bald darauf die „kriegerische Mahnung" ein zweites Mal erklingen: „Und hierauf erschien man" (GW VIII, 380). Nacheinander und aus verschiedenen Richtungen tauchen die Mitspielenden auf: Herr Aarenhold, seine Frau, Kunz und Märit und zuletzt die Zwillinge Siegmund und Sieglinde. Während einer kurzen Vorstellung der Personen wird das Anliegen formuliert: Man wartet auf Hunding. Herr Aarenhold fragt nämlich: „Ist Beckerath noch nicht da?" (GW VIII, 380)[11] Der Erwartete erscheint endlich, enttäuscht allerdings optisch: Der kleine, kanariengelbe und spitzbärtige Verwaltungsbeamte ist gerade mal die Schrumpfversion eines Germanen. Beckerath beeilt sich jedoch, „rasch die Luft durch den offenen Mund [einzuziehen], indem er das Kinn auf die Brust drückt" (GW VIII, 382), eine Geste, die ihn als Hunding-Sänger ausweist, wie wir noch sehen werden[12].

Obwohl das exklusive Ambiente eher auf Walhall als Aufenthaltsort schließen ließe, scheint man sich tatsächlich in Hundings Hütte zu befinden. Allerdings sind die „geflochtenen und gewebten Decken", die in der *Walküre* die „Wände [...] aus roh behauenem Holzwerk" behängen (W, 2), zu „Gobelins mit Schäfer-Idyllen" geworden (GW VIII, 383). Ebenso haben sich Hundings „hölzerne Schemel" (W, 2) in „Stühle" transformiert, „deren breite und nachgiebige Polster mit Gobelins bespannt" sind (GW VIII, 383)[13]. „Speise und Trank" (W, 6), Nachtmahl in Hundings Heim, werden durch ein exquisites „Frühstück" (GW VIII, 380) ersetzt. Hier wie dort ist es Winter (GW VIII, 383, 396). Der Erzähler betont noch eigens die Ähnlichkeit der Zwillinge (GW VIII, 381), auch darin dem Wagnerschen Urtext folgend (dort wundert sich Hunding: „Wie gleicht er dem Weibe / der gleißende Wurm / glänzt auch ihm

[11] Vgl. *Walküre:* Siegmund: „Hunding will ich erwarten" (W, 5). Auf einige der Wagner-Allusionen hat schon Northcote-Bade aufmerksam gemacht: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns, a.a.O., S. 55-58.

[12] Beckeraths Hautfarbe erinnert sicherlich nicht grundlos an die eines Kanarienvogels. Er erfüllt dann auch prompt, was man von ihm erwartet: Singen. Siehe den Abschnitt über die Leitmotive.

[13] Ein Springbrunnen, „Jugendstil-Symbol des Vitalismus", plätschert im Aarenholdschen Eßsaal. Seitz will in ihm das „Gegenbild des Wagnerschen Eschenstammes" entdecken (Film als Rezeptionsform von Literatur, a.a.O., S. 178).

aus dem Auge" (W, 6)). Während der Tischkonversation werfen sich die Geschwister – ebenso auffällig wie ihre Vorbilder – Blicke zu, die verschmelzen und „ein Einvernehmen [schließen], zu dem es von außen nicht Wege noch Zugang" gibt (GW VIII, 386). Ihre hermetische Einheit wird durch gegenseitige Geschenke, einen „goldenen Reif" bzw. eine „goldene Fessel" (GW VIII, 381), symbolisiert, Gaben, die zugleich auf den mythologischen Zusammenhang der Tetralogie anspielen, ebenso wie der „Rheinwein", der zum Frühstück getrunken wird. Die Erörterung der in acht Tagen stattfindenden Hochzeitsreise macht deutlich, welche Gefahr der kümmerliche Beckerath darstellt: Als Ehemann wird er die Geschwister trennen und darf Sieglinde sein „Eigen" (W, 3) nennen.

Das Tischgespräch über „Fragen allgemein kultureller Natur" (GW VIII, 387) scheint einzig von dem Bedürfnis der Aarenhold-Kinder zu zeugen, dem ‚Arier' Beckerath ihre geistige Superiorität zu demonstrieren. So heißt es: „Ihre Rede ging scharf wie dort, wo es gilt, wo Helligkeit, Härte und Notwehr und wachsamer Witz zum Leben geboten sind" (GW VIII, 388). Schon der Stabreim erinnert allerdings an die Wagnersche Diktion, und die Assoziation an Siegmunds Erzählung von dem „wehrlichen Paar" der Wölfinge (W, 8) wird durch die Beschreibung, wie das ‚Rudel' der Aarenhold-Kinder über ein Wort Beckeraths herfällt, verstärkt[14].

Nur wenn Siegmund Aarenhold interveniert, kommt das Thema Wagner direkt zur Sprache. Durch Betonung des Sprechaktes werden seine Beiträge dabei zu ‚Arien' stilisiert: „Siegmund sagte vor allen Dingen" heißt es, oder:

> Siegmund sprach. Er erzählte in ironisch gerührtem Tone von der gewinnenden Einfalt und Naturnähe eines Bekannten, der sich in Unwissenheit darüber erhalten habe, welches Kleidungsstück man als Jackett und welches als Smoking bezeichne. Dieser Parsifal rede von einem karierten Smoking... (GW VIII, 387)

Das Beisammensein endet mit einem theatralischen Spaß des Bruders, der, obwohl er die Opernbillets schon besitzt, den Bräutigam Beckerath ostentativ demütig um Erlaubnis bittet, mit seiner Schwester ein letztes Mal ausgehen zu dürfen. Was bedeutet diese komödiantische Einlage? Erneut weist Thomas Mann auf die Identität seines Protagonisten als Wälsung hin: Um ungestörte Zweisamkeit zu garantieren, bootet die Sieglinde der *Walküre* den „schweren Dummkopf" (GW VIII, 401), Ehemann Hunding, mit Hilfe eines „betäubenden Tranks" aus (W, 14). Eine Ausgrenzung des rechtmäßigen (zukünftigen)

[14] "Der Jäger viele / fielen den Wölfen, / in Flucht durch den Wald / trieb sie das Wild: / wie Spreu zerstob uns der Feind" (W, 9), berichtet entsprechend der Wälsung Siegmund von seinen Feinden, den Neidingen.

Ehemannes ist auch Siegmund Aarenholds Ziel: Indem er den Bräutigam Beckerath düpiert, demonstriert er die Unanfechtbarkeit seiner Einheit mit Sieglinde, die exklusive Zweieinigkeit.

Die ersten beiden Szenen sind beendet. Die Mitwirkenden verstreuen sich wieder in alle Richtungen, denn nun muß Siegmund Aarenhold, will man der *Walküre*-Vorlage folgen, alleine gelassen werden.

Ein Doppelabsatz signalisiert die dritte Szene: Der einsame Siegmund reflektiert über sein Leben. Was in der *Walküre* einen einzigen Monolog benötigt, wird hier in epischer Breite abgehandelt. Siegmund Aarenhold macht in seinem weißlackierten Schlafzimmer Toilette für die Oper, seinen ‚animalischen' Bart beseitigend. Hinter dessen Fenstern dräuen „die nackten und nebeligen Wipfelmassen des Tiergartens" (GW VIII, 391), aber auch – und das weiß der zeitgenössische Leser – das Denkmal Wagners, welches 1903 ebendort errichtet wurde[15]. Beide Protagonisten rekapitulieren ihre Existenz. Der Wälsung bedient sich dabei einer Sonnenauf- und -untergangsmetaphorik (W, 13), die der Erzähler der Novelle wiederaufnimmt, wenn er beschreibt:

> Der Tag war sein, war frei, war ihm geschenkt mit allen seinen Stunden von Sonnen-Aufgang bis -Untergang; und dennoch fand Siegmund in seinem Innern keine Zeit zu einem Wollen, geschweige zu einem Vollbringen. Er war kein Held, er gebot nicht über Riesenkräfte. Die Vorkehrungen, die luxuriösen Zurüstungen zu dem, was das Eigentliche und Ernste sein mochte, verbrauchten, was er einzusetzen hatte. (GW VIII, 392)

Es sind die „Bedingungen seines Daseins" (GW VIII, 391), seine „erlesene Nutzlosigkeit" (GW VIII, 394), die verhindern, daß der dekadente Siegmund, im Gegensatz zu Wagners „hehrstem Helden" (W, 14), „kein Held" ist. Über „Riesenkräfte" (GW VIII, 392) gebietet er nicht, die ihn das starke Schwert (W, 12) handhaben ließen, nach dem sein mythisches Urbild ruft. Dennoch wird versteckt immer wieder auf eine noch unbewußte Prädetermination angespielt: So verweist die Affinität der Geschwister zu Veilchen und Maiglöckchen, den repräsentativen Frühlingsblumen, an deren „holdem Duft" sich beide „wie Hoffnungslose [berauschen]" (GW VIII, 394), auf Siegmunds, des Großen, Preisung des Frühlings in seinem Liebe-und-Lenz-Lied, wo es heißt: „holdeste Düfte haucht er aus; / seinem warmen Blut entblühen / wonnige Blumen" [...] (W, 17).

Sinnlichkeit, ja der drohende Ausbruch der inzestuösen Geschwisterliebe scheinen in der Luft zu liegen: Die zusammengezogenen Augenbrauen Siegmunds, die stets seinen Unwillen darüber anzeigen, Sieglinde an einen Rivalen

[15] Am 3. Oktober 1903 wurde im Tiergarten das von dem Bildhauer Gustav Eberlein nach einem Gemälde Anton von Werners geschaffene Richard-Wagner-Denkmal eingeweiht.

abgeben zu müssen[16], Sieglindes volle und weiche Lippen, ständiges Händchenhalten und häufige Blickwechsel sind nur einige Beispiele. Der Auftritt der Schwester folgt dann auch konsequent dem Wälsungen-Szenario: Wagners Sieglinde kommt zu dem Gast und fordert ihn zur Flucht auf (W, 14). Als Sieglinde Aarenhold zu ihrem Bruder in das Schlafzimmer tritt, kündigt sie folgerichtig an: „Ich verhehle dir nicht, daß der Wagen wartet" (GW VIII, 395). Vor der Abfahrt zur Oper nehmen sich die Geschwister „noch einen Augenblick" Zeit, um etwas zu „kosen" (GW VIII, 396). Sieglinde betrachtet – ebenso wie ihr Urbild – ihren Bruder „mit Bewunderung, mit Stolz, mit Andacht" (GW VIII, 396)[17]. Ihre verliebten Berührungen enden in einem angedeuteten ‚Inzest':

Sie küßte ihn auf seine geschlossenen Augen; er küßte sie auf den Hals, zur Seite des Edelsteins. Sie küßten einander die Hände. Mit einer süßen Sinnlichkeit liebte jedes das andere um seiner verwöhnten und köstlichen Gepflegtheit und seines guten Duftes willen. Schließlich spielten sie wie kleine Hunde, die sich mit den Lippen beißen. (GW VIII, 396)

Auch hier wieder ein Verweis auf die Wälsungen, denn: Hunde sind domestizierte Wölfe.

Eine Knopfgarnitur kündigt allerdings, als ironisches Zeichen, eine bevorstehende Gefahr an und damit das Offenbarwerden des noch verborgenen Dramas:

Laß sehen, welche Knopfgarnitur du genommen hast, sagte Sieglind und trat zu ihm hin. Es war die Amethystgarnitur. Die Knöpfe des Hemdeinsatzes, der Manschetten, der weißen Weste waren von gleicher Art. (GW VIII, 396)

Der Amethyst ist als ein Edelstein bekannt, welcher als Amulett gegen Gift und Trunkenheit dient[18].

Endlich erklärt Siegmund, „fertig" zu sein (GW VIII, 396). Das erste Wälsungendrama Thomas Manns ist damit beendet.

Vor den Anfang des zweiten und des dritten epischen Dramas hat Thomas Mann jeweils ein ‚Intermezzo' eingeschaltet (GW VIII, 396 f. und 405 f.). Es

[16] GW VIII, 386, 391, 394, 401, 407. Vgl. hierzu den Abschnitt über die Leitmotivik.

[17] Wagners Sieglinde wünscht: "Laß in Nähe / zu dir mich neigen, / daß deutlich ich schaue / den hehren Schein, / der dir aus Augen / und Antlitz bricht, / und so süß die Sinne mir zwingt!" (W, 18)

[18] „Der Name stammt von griech. amethystos und knüpft sich an den Glauben, daß der Amethyst ein Mittel gegen die Trunkenheit abgebe" (*Brockhaus' Konversations=Lexikon* Bd. 1 (A-Astrobad), 14., vollständig neubearbeitete Aufl., Leipzig/Berlin/Wien 1898). „Im Altertum wurde er als Amulett gegen den Rausch getragen", erwähnt in demselben Sinne *Meyers Lexikon* Bd. 1 (A-Bechstein), 7. Aufl., Leipzig 1924.

steht unter dem Dirigat des Dieners mit dem sprechenden Namen Wendelin – desjenigen, der die ‚Wendepunkte' zwischen den einzelnen Inszenierungen gestaltet[19]. Dieser, eine riesenhafte, dem Hermes ähnliche Figur, geleitet die Aarenhold-Zwillinge von einer Wälsungenaufführung zur nächsten. Die beiden Überleitungen sind nahezu identisch: Unter seiner Obhut begeben sich die Geschwister die Treppe hinunter, fahren, „weichlich bewahrt" vor der Außenwelt, in ihrem Coupé zur Oper und steigen die Treppe zur Loge hinauf, wo ein Theaterdiener wartet, um die „Samt-Lehnsessel" unter sie zu schieben. Nach der Vorstellung wiederholt sich der gleiche, von Thomas Mann detailliert geschilderte Ablauf in umgekehrter Reihenfolge und identischem Vokabular: Die Zwillinge gehen die Treppe hinunter, fahren, in „lautloser Geschwindigkeit" und wiederum von dem „taktfest hurtigen Hufschlag" (GW VIII, 397, 406) der Pferde begleitet, zurück in ihr Domizil. Sie ersteigen die Treppe zum Eßzimmer, wo erneut ein ‚Theaterdiener', diesmal der Hausdiener Florian wartet, um die Stühle unter sie zu schieben. Siegmund bedeutet ihm, „er sei entbehrlich", und die letzte Wagner-Transkription schließt sich an (GW VIII, 406).

Die von Wendelin dirigierten Intermezzi enthalten demnach ein Glissando nach unten, dann ein „weiches und rasches Vorwärts-Entgleiten", das von den Pferden im taktfesten Ostinato akkompagniert wird, und ein Glissando nach oben, welches zum nächsten Drama überleitet. Die Pferde „Baal" und „Zampa" haben übrigens die Namen des semitischen Sturm- und Wettergottes und des Titelhelden einer Oper von Hérold[20] und weisen damit wiederum auf die zentralen Themen ‚mythische Abstammung', ‚Judentum' und ‚Oper' hin.

Die von Thomas Mann mit hinterhältiger Objektivität nacherzählte *Walküre*-Aufführung – (s. ‚Oper II') – demonstriert, als Spiel im Spiel, die grotesk-teutonische Variante des Wälsungenmythos: das damals gängige, von Cosima Wagner eifrig unterstützte naturalistische Theater, ausgestattet mit Pappmaché-Kulissen, Fellkostümen, Armspangen und altnordischen Gesundheitssandalen. Thomas Mann hat sich darüber mokiert in seinem 1908 entstandenen Essay *Versuch über das Theater.* Festzuhalten ist, daß der Opernbesuch die Funktion einer Initiation innehat: Siegmund erkennt die Parallelität der beiden

[19] Thomas Mann hielt den Namenseinfall „Wendelin" eigens in seinem Notizbuch fest (Thomas Mann: Notizbücher 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt 1992, S. 80).

[20] *Zampa* (1831) war im Deutschland des 19. Jahrhunderts Louis-Joseph-Ferdinand Hérolds beliebteste Oper. Dort findet sich eine Szene, von der das Ende der *Götterdämmerung* inspiriert scheint: Ebenso wie die Marmorstatue der verlassenen Geliebten verweigert der tote Siegfried, drohend den Arm hebend, dem Gegenspieler – hier Hagen, dort Zampa – den Ring (*New Grove*, Dictionary of Music and Musicians, Bd. 8 (H to Hyporchema), ed. by Stanley Sadie, London 1980, S. 514-517).

Schicksale, so daß die Not der germanischen Geschwister gleichsam die Isolation der beiden jüdischen Décadents widerspiegelt: „Das Brandmal [ihrer] seltsamen Herkunft", ihre „hoffnungslos andere Art" (GW VIII, 400) macht beide Paare zu Einsamen, Verhaßten, die sich rächen müssen – entstammen sie doch beide einem „gotterwählten Geschlecht" –, indem sie „Not und Leid" zu „freier Wonne" vereinen (GW VIII, 405). Die Aarenhold-Geschwister sind also zur Nachfolgeschaft des Wälsungenpaars prädestiniert. Siegmund erkennt aber auch die Differenz: Liebe und Not bedarf es, so die romantische Botschaft der Urbilder, um Leidenschaft, das „Erlebnis" (GW VIII, 404) und Schöpfertum zu ermöglichen.

Erhitzt und schweigend, den „Zaubermitteln" (GW VIII, 406) der Wagnerschen Initiation trotz Knopfgarnitur Tribut zollend, stürmen die Geschwister nach Hause. Siegmunds Sehnsucht gilt der Schwester und dem Werk.

Wie die griechische Tragödie füllt auch Thomas Manns dreiaktiges Drama einen ganzen Tag aus: Die letzte Nachschöpfung des Wälsungeninzests[21], die dritte Opernaufführung dieser Novelle, beginnt also mit dem Nachtmahl (s. ‚Oper III'). Sie zeigt daraufhin den einsamen Siegmund, der nur halbbewußt das Folgende vorbereitet, und läßt Sieglinde erscheinen. Die wörtliche Übernahme von Passagen der ‚Liebkosungsszene', mit der das erste ‚Drama' endet, verweist noch einmal auf die interne Struktur der Erzählung. Die ‚hündische Balgerei' Siegmunds und Sieglindes vor dem Opernbesuch wird wiederaufgenommen, nun aber überboten und mündet in einen, den ‚neuen Lenz' verheißenden[22], veritablen Inzest. Dessen Beschreibung ist durchaus musikalisch, denn sie imitiert den Rhythmus des Wagnerschen, die Handlung nach dem Fallen des Vorhangs illustrierenden Schlußwirbels. Das Subjekt des letzten Satzes – das Personalpronomen der dritten Person Plural: „sie" – wird dabei im „tosenden Wirbel" der Aufzählungen gleichsam aufgelöst:

Beschreibung des „Walküre"-Schlusses:
„... er streckte trunken die Arme nach ihr, seiner Braut, sie sank ihm ans Herz, der Vorhang rauschte zusam-

Beschreibung des Inzests der Aarenhold-Zwillinge:
„Sie küßte ihn auf seine geschlossenen Augen; er küßte sie auf den Hals

[21] Dazu ausführlich Northcote-Bade.

[22] Zitate aus der ‚Liebkosungsszene' werden dabei mit denen vermischt, die die exzessive Neigung der Aarenhold-Zwillinge zu Frühlingsblumen beschreiben: Mit derselben „wollüstigen und fahrlässigen Hingabe", mit der sie den Duft der Blumen einatmeten (GW VIII, 394), lieben sich nun die Geschwister (GW VIII, 410). Damit wird die Liebe zum ‚Lenz' mit der zum Zwilling gleichgesetzt und so eine Verbindung zu Ur-Sieglindes Ausruf geschaffen: „Du bist der Lenz, / nach dem ich verlangte / in frostigen Winters Frist" (W, 18). Das Selbstzitat weist aber auch auf die Qualität dieses Inzests hin: Im Gegensatz zu dem des *Walküre*-Paars ist er nur ein Rausch „egoistischer Kranker" und „Hoffnungsloser" (GW VIII, 394).

men, die Musik drehte sich in einem tosenden, brausenden, schäumenden Wirbel reißender Leidenschaft, drehte sich, drehte sich und stand mit gewaltigem Schlage still!" (GW VIII, 402/403)

unter den Spitzen des Mieders. Sie küßten einander die Hände. Mit einer süßen Sinnlichkeit liebte jedes das andere um seiner verwöhnten und köstlichen Gepflegtheit und seines guten Duftes willen. Sie atmeten diesen Duft mit einer wollüstigen und fahrlässigen Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, verloren sich in Liebkosungen, die übergriffen und ein hastiges Getümmel wurden und zuletzt nur ein Schluchzen waren – –" (GW VIII, 410)

***

Die Darlegung des „Kompositionsschemas" hat erwiesen, daß die Struktur von *Wälsungenblut* genau der der *Walküre* entspricht. Doch auch die Technik des Leitmotives, die er als „im Innersten episch" entdeckt hat, übernimmt Thomas Mann vom ‚Meister'. Was er für seine 1903 verfaßte Erzählung *Tonio Kröger* postuliert, gilt um so mehr für *Wälsungenblut*:

> Hier wohl zum ersten Mal wußte ich die Musik stil- und formbildend in meine Produktion hineinwirken zu lassen. Die epische Prosakomposition war hier zum erstenmal als ein geistiges Themengewebe, als musikalischer Beziehungskomplex verstanden, wie es später, in größerem Maßstabe, beim *Zauberberg* geschah. [...] Vor allem war darin das sprachliche „Leitmotiv" nicht mehr, wie noch in *Buddenbrooks*, bloß physiognomisch-naturalistisch gehandhabt, sondern hatte eine ideelle Gefühlstransparenz gewonnen, die es entmechanisierte und ins Musikalische hob. (GW XI, 116)

Da *Wälsungenblut* den Wagnerschen Mythos übersetzt, sind die Leitmotive fast ausschließlich den beiden Hauptfiguren, Siegmund und Sieglinde, zugeteilt, bis auf eines, das Hunding-Beckerath gilt. Sie verweisen stets auf die beiden zentralen Punkte der Geschichte, ‚Abstammung' und ‚Inzest'.

Die direkte Referenz auf den Wagnerschen Urtext birgt die Schwierigkeit, daß die Dechiffrierung der Mannschen Leitmotive nur in Kenntnis der Vorlage möglich ist. So sind die animalischen und teilweise spezifisch ‚wölfischen' Allusionen („silbergraue Pelzaufschläge", Augen als „blitzende Ritzen", das Aarenholdsche Rudel auf Beutejagd und Beckerath als Opfer usw.) Illustrationen einer Abstammung, von der nur in Wagners *Walküre*, nicht aber in der Novelle

die Rede ist. Thomas Mann transkribiert diskret Siegmunds und Wotans in der *Walküre* beschriebene wölfische Existenz ins Physiognomische seiner Protagonisten sowie ins Dekor ihrer Umgebung.

Bei der Setzung der Leitmotive verfährt Thomas Mann in Wagnerscher Manier. So wird etwa ein physiognomisches Motiv zu einem signifikanten ‚aufgeladen', indem es immer mit derselben Handlung in Verbindung gebracht wird: Stets, wenn z.B. Siegmund Beckerath als Eindringling erkennen muß, zieht er die Augenbrauen zusammen, so daß sich zwei Falten bilden (GW VIII, 386, 394, 401). Ist der kontextuelle Gehalt des Leitmotivs erst einmal etabliert, kann es als Kurzformel auch bei anscheinend unklarer Bedeutung der Aussage die treffende Interpretation anzeigen: „Zuweilen, bei irgendeinem Gedanken, bildeten seine zusammengewachsenen Brauen an der Nasenwurzel zwei schwarze Falten." (GW VIII, 391) Wagners musikalische Technik wird auf diese Weise ins Sprachliche transkribiert; ebenso wie das vom Orchester angestimmte Walhall-Motiv dem Zuhörer während Sieglindes Erzählung die wahre Identität des „Greis[es] im grauen Gewand" preisgibt[23] – es ist Wotan –, verrät Manns sprachliches ‚Leitmotiv der zwei schwarzen Falten' als untergründiges Orakel die wahre Qualität „irgendeines Gedankens": hier die verdrängte Eifersucht auf den Rivalen.

Thomas Mann folgt Wagner auch in der Bildung von Leitmotivketten, wobei das schon entschlüsselte Motiv der Übersetzung eines zweiten dient: „Seine Wangen unter den hervortretenden Knochen fingen schon wieder an, sich dunkler zu färben vom Bartwuchs. Seine Brauen bildeten an der Nasenwurzel zwei schwarze Falten." (GW VIII, 407) Rückwirkend kann so der Zustand der Siegmundschen Wangen mit seinem erotischen Verhältnis zu Sieglinde in Verbindung gebracht werden. Dieses Leitmotiv wird zudem moduliert: Ob die Wangen rasiert sind, ob unter ihnen eine Röte glimmt oder ob der Bartwuchs sie dunkler färbt, ist Indikator für den Grad von Siegmunds sinnlicher Erregung.

Die Technik der ‚Rückstrahlung' wird auch bei dem einzigen Leitmotiv, das Beckerath zugedacht ist, angewendet. Falls nicht jedem einsichtig ist, warum dieser, bevor er zu reden anfängt, „das Kinn auf die Brust [drückt]", um die Luft einzusaugen (GW VIII, 382, 387, 388), enthüllt sich diese Geste, wenn eine andere Person sie wiederholt: Die Wagner-Sängerin „drückte das Kinn auf die Brust, daß es sich faltete, stellte formend die Lippen ein und gab ihm Ausdruck, diesem Erstaunen [...]" (GW VIII, 398). Damit wird diese Bewegung als typische Sängerhaltung und Beckerath rückwirkend als Sänger, und zwar, wie wir aufgrund der Figurenkonstellation annehmen dürfen, als Sänger des Hunding identifiziert.

[23] Richard Wagner: *Walküre*, Orchester-Partitur, Mainz o.J., S. 118, Takte 2 ff.

Gleichzeitig mit einer Psychoanalyse der persönlichen Motivationen ermöglicht die Leitmotivik ein kompliziertes Verweisungsgeflecht der Leitmotive untereinander, aber auch zum ‚unsichtbaren Urtext' des Wagnerschen Musikdramas. Es fungiert als einheitsstiftende und, so Thomas Mann, als „vor- und zurückdeutende magische Formel" (GW XI, 603). Hierzu einige Beispiele:

Daß der Inzest der dritten Wälsungenvariation aus der Kombination des ersten mit dem zweiten ‚Drama' hervorgeht, veranschaulicht eine Motivkette: Die Farbe von Sieglindes Hals („wie angerauchter Meerschaum") (GW VIII, 395) und der „alabasterne Busen" (GW VIII, 398) der Wagner-Heroine vereinen sich in der letzten Fassung in Sieglindes „kleinen Brüsten", deren Hautfarbe „wie angerauchter Meerschaum" aussieht (GW VIII, 409). Ebenso assoziiert das zottige, schwarze Haar auf Siegmunds Oberkörper (GW VIII, 394) nicht nur den Wölfing. In Form eines „Fells" (GW VIII, 402) auf der Brust des Wagner-Sängers erscheint es wieder und spielt zudem auf das „Bärenfell" (GW VIII, 394, 408, 409) an, auf dem zuletzt der Inzest stattfindet.

Die Modulationen eines weiteren Leitmotivs haben wiederum symptomatischen Charakter: Die jeweiligen Kleider der beiden Sieglinden sind signifikant für die spezifischen Verzerrungen des Urmythos. Wagners Text sieht für Sieglindes erkenntnisträchtige Begegnung mit Siegmund ein „weißes Gewand" vor (W, 13). In der ersten Transkription sehen wir stattdessen ein „Kleid aus seegrüner, glänzender Seide", welches als Motiv „zwei gestickte Pfauen" zeigt, die „in ihren Schnäbeln eine Girlande [halten]" (GW VIII, 395). Die narzißtische Selbstgenügsamkeit der Geschwister wird damit hinreichend demonstriert. Bezeichnend auch das „mit Fell behangene Musselinkleid" (GW VIII, 398) der Wagner-Sängerin, welches Thomas Mann in dem schon erwähnten Essay *Versuch über das Theater* als „prähistorische Balltoilette" (GW X, 38) denunziert. Es stellt ein weiteres Requisit der komisch anmutenden Bemühungen dar, den Mythos ins (germanische) Bild zu setzen. Dem einfachen weißen Gewand kommt schließlich Sieglindes Bekleidung in der letzten Variation am nächsten. Ihr „weißer Frisiermantel" (GW VIII, 409) assoziiert allerdings kosmetische Pflege vor dem Spiegel. Auch dieser Aufzug ist daher signifikant, denn er kommentiert den narzißtischen Impetus der Nachschöpfung.

Diese wenigen Beispiele zeigen, daß selbst die Thomas Mannsche Leitmotivik, welche, als Begleitmusik, unbewußte Motivationen erhellt und das Dargestellte auf den Mythos bezieht, dem hintergründigen Zweck dient, das Schicksal der Aarenhold-Zwillinge an das der Wälsungen zu knüpfen. Was soll uns dies? „Und der mythische Gehalt, der ewige Gehalt?", könnten wir mit Nietzsche fragen.

Thomas Mann hat es auf eine Nachfolgeschaft angelegt: Die jüdischen Zwillinge sind die Erben, nicht die Usurpatoren des Wälsungenschicksals.

Siegmund und Sieglinde Aarenhold sind in ihrer Isolation und Andersartigkeit die Wälsungen des Fin-de-siècle. Ihre zuerst verborgene, dann durch Wagners Werk hervorbrechende Identität hinter dem spiegelnden Schein verweist auf den verdrängten Ursprung der Protagonisten, wobei es Thomas Mann gelingt, die kaschierte ‚jüdische Art' der Aarenholds mit der urgermanischen ‚Art der Wälsungen' zu identifizieren: Das verfemte Germanentum der Wälsungen findet sein – Wagners Antisemitismus ironisch begegnendes – Pendant im exklusiven Judentum der Aarenholds[24]. Hinter dem Schein des erschöpften Lebens verbirgt sich Vitalität, Besonderheit, ja Auszeichnung. Thomas Mann nimmt Nietzsches zynische Empfehlung auf, indem er seine Modernisierung des Stoffes nicht allein zur Beschreibung des wohlbekannten Dekadenzphänomens benutzt, sondern ebenso zur Kennzeichnung einer außergewöhnlichen, stigmatisierten Daseinsform, die der „Erwählten"[25].

Die jüdischen Zwillinge sind auserwählt, dabei aber doch unfähig zum „Eigentlichen" (GW VIII, 393) ihrer Bestimmung, das sie in einer Welt, in der Authentizität durch Ästhetizismus ersetzt wird, nur noch karikieren können. Ihr ‚wahres Leben' ist ihnen nur noch als Lebens-Kunstwerk in der Reproduktion einer Spiegelung ihres Mythos möglich – und dieses Lebens-Kunstwerk ist eine dubiose Reproduktion, die die Urbilder nie erreichen kann, sondern alle Anzeichen des Verfalls trägt. Der Leidenschafts- und Schöpfungsanspruch, den die Zwillinge im Ideal entdecken – und das Wälsungenschicksal war Thomas Mann immer, trotz Nietzsches Kritik, romantisches Ideal –, ist nicht einzulösen. Der Zerrspiegel der Décadence gibt das gegenseitige ‚Erkennen' als

[24] Durch diese Gleichsetzung jüdischer Dégénerés mit urgermanischen Helden gelingt Thomas Mann, was Wagner niemals zugegeben hätte: eine „ironisierende Psychologisierung des Nationalmythos" (Wolfgang Frühwald: Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibelungen ins 19. Jahrhundert, in: Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen". Eine Münchner Ringvorlesung, hrsg. von Dieter Borchmeyer, München 1987; s.a. John Whiton: Thomas Mann's „Wälsungenblut", a.a.O., S. 37).

[25] Gerade die Identifizierung beider ‚Arten' als gleichermaßen stigmatisierte Daseinsformen war Intention des Autors. Das *Stigma* verbindet die neuen Wälsungen mit ihren Urahnen. Judentum ist, so Thomas Mann, „eines jener Symbole der Ausnahme und der hohen Erschwerung, nach denen man mich als Dichter des öfteren auf der Suche fand", eine von jenen „Ausnahmen und Sonderformen [...], die in einem erhabenen oder anrüchigen Sinn vor der bürgerlichen Norm ausgezeichnet sind". Thomas Mann betont die „außerordentliche Verpflichtung" zu ungewöhnlichen Leistungen, die aus dieser „Sonderstellung" und „Auszeichnung" resultiere, zieht die Parallele zum Ur-Deutschen und verweist auf *Wälsungenblut:* „Das ist Romantik, ich gebe es zu. Aber die Auffassung des Judentums als einer aristokratisch-romantischen Tatsache, ähnlich dem Deutschtum, war nun einmal früh schon nach meinem Sinn [...]. Einmal habe ich eine ganze Judengeschichte geschrieben, desselben Sinnes, – die Novelle eines wild verzweifelten Zwillingspaares und seiner Gefühlsverwirrung aus Üppigkeit, Einsamkeit und Haß ... >Wälsungenblut<!" (GW XIII, 472)

erweiterten Narzißmus wieder, als Nachschöpfung des Ideals im dilettantischen Plagiat. Die Renaissance der Wälsungen gerät zum Abklatsch des Mythos. Was romantisch Signum von Not und Leid ist, welche sich zu „freier Wonne" (GW VIII, 405) vereinigen, bedeutet, ins Moderne übersetzt, lediglich: Inzest.

Wie den Wälsungen dient der Inzest den Aarenhold-Zwillingen auch der Rache an den Normal-Bürgern, die ihnen Schmach und Schande bereiten und ihnen die Erfahrung des „Eigentlichen" (GW VIII, 393) versagt haben. Mit ihrer Vereinigung versuchen die Geschwister, ihren Vor- und Urbildern zu folgen:

> [Sieglinde] klang es nicht fremd, nicht sonderbar. Sie schämte sich nicht, ihn so Ungefeiltes, so Trübe-Verworrenes reden zu hören. Seine Worte legten sich wie ein Nebel um ihren Sinn, zogen sie hinab, dorthin, woher sie kamen, in ein tiefes Reich, wohin sie noch nie gelangt, zu dessen Grenzen aber, seit sie verlobt war, zuweilen erwartungsvolle Träume sie getragen. (GW VIII, 410)

Siegmunds "trübe-verworrenes" Gestammel, das die gesicherten Gefilde des Geistes verläßt, ist die Einlaßparole in Wagners „Wonnereich der Nacht"[26], „woher sie kamen", den mythischen Urgrund ihrer Existenz. Die Zwillinge, den „Bedingungen ihres Daseins" (GW VIII, 391) verfallen, erleben das „Wonnereich der Nacht" im Augenblick ihrer Vereinigung, als Selbstinszenierung und hermetische Absonderung von der Außenwelt. Die dionysische Heimat ist zum Fluchtort der Lebensschwachen geworden. Was Siegmund hätte erkennen müssen, ist, daß seine Nachfolgeschaft eine Herausforderung zur kreativen Tat bedeutet, die Überwindung der Dekadenz, den Durchbruch zum Leben. Siegmunds Kreativität aber ist purer Eskapismus und sein Werk im biologischen wie im geistigen Sinne ‚Inzest'. In dem „Erlebnis" (GW VIII, 404) mit seiner Schwester hat der moderne Siegmund sein Werk geschaffen. Zu einem echten Durchbruch – und Heldentum ist für Thomas Mann immer, wie er in einem Brief an Kurt Martens schreibt, „überwundene Schwäche"[27] – ist Siegmund Aarenhold nicht fähig. Im Wälsungenschicksal sollten die Zwillinge ihre Bestimmung zu Leben und Tat erkennen. Doch sie versagen gegenüber ihren Vorgängern[28].

[26] „[D]arin sonst ich nur träumend gewacht, / das Wonnereich der Nacht", hat Thomas Mann im *Tristan* kennengelernt (W, VII, 42) (bzw. das „Wunderreich der Nacht": S.55). Siehe dazu Thomas Manns Bekenntnis an seinen Bruder Heinrich in dem Brief vom 7.3.1901: „Freilich, was einmal wird, dafür kann ich nicht einstehen, und ob ich zum Beispiel, die fixe Idee vom „Wunderreich der Nacht" im Herzen, die Wiederholung des Militärdienstes aushalten werde, ist eine Frage, die michselbst [sic!] beunruhigt." (Briefwechsel 1900-1949, a.a.O., S. 16)

[27] Thomas Mann: *Briefe* 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1961.

[28] Bald nach diesem scheiternden Versuch wird sich ein anderes ‚Geschwisterpaar' – Klaus Heinrich nennt Imma „kleine Schwester" (GW II, 267, passim) – aus lebensuntüchtiger Erstarrung befreien: in Thomas Manns 1909 erschienenem Roman *Königliche Hoheit*.

Anders dagegen Thomas Mann: Dessen Bemühungen, seinen Prosatext zu dramatisieren und mit musikalischen Stilmitteln zu versehen, ergeben ein episches Musikdrama *Wälsungenblut,* eine dreifach verzerrte Spiegelung der Wälsungenhandlung, die Nietzsches ironischen Modernisierungsbefehl befolgt und dabei doch Wagner zu seinem Recht kommen läßt. Thomas Mann ehrt den Meister Wagner als Künstler und Schöpfer eines romantischen Mythos von bitter-süßer Leidenschaft und rauschhafter Kreativität: Den ersten Aufzug der *Walküre* – der noch 1948 zu seinen „favorite records" gehört[29] – läßt er dreimal durchspielen: Das erste ‚Drama' liefert das hintergründige Sein zum vordergründigen Treiben zweier blasser, exquisiter Helden. Dann, als Werk im Werk, findet die „handgreifliche Mimesis"[30] eines teutomanischen Naturalismus' ihre Darstellung und Parodie. Diese mündet in den Inzest der Aarenhold-Geschwister, der wiederum als Opernaufführung, als Spiegel-Werk der Dekadenz, präsentiert wird: als ‚Schaustück einer dilettantischen Nachschöpfung eines romantischen Schauspiels von einem idealen Mythos'. Thomas Manns episches Drama ist dabei durchaus musikalisch-wagnerisierend: Die dramaturgischen Sinneinheiten sowie Auftritte und Abgänge der Personen entsprechen der Wagnerschen Vorlage, Arien und Operngesten, auch der Stabreim finden eine diskrete Verwendung, und Leitmotivik schafft „Beziehungszauber".

Thomas Mann, der Dichter-Komponist, weiß die musikalische Qualität seiner Werke selbst am besten zu würdigen:

> [...] was ich machte, meine Kunstarbeiten, urteilt darüber wie ihr wollt und müßt, aber gute Partituren waren sie immer, eine wie die andere (GW XII, 319).

[29] Thomas Mann, *My favorite records,* in: Thomas Mann: Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1963, S. 163.

[30] Viktor Žmegač: Kulissenwelt: Zu einer Szene bei Thomas Mann, in: Monatshefte für den Unterricht, 1972, Bd. 64, Nr. 2, S. 136-146, hier S. 139.

Marcel Reich-Ranicki

O sink hernieder, Nacht der Liebe
Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik

Im Herbst 1927 hielt Thomas Mann in München einen Vortrag über Kleists *Amphitryon.* Er habe sich gehütet – sagte er – zu lesen, was von anderen darüber geschrieben wurde: „Für mich hat noch kein Literaturhistoriker vom ‚Amphitryon' etwas gemerkt." Er werde sich um „dies ungerührte Zeug" nicht kümmern und über das alte und bekannte Lustspiel reden, als sei es neu und unbekannt.

Ging es Thomas Mann nur um Kleist? Die Heftigkeit des Vokabulars und des Tonfalls macht uns mißtrauisch. Denn wir hören von „Abscheu vor jener Ernüchterung und Entmutigung", deren Opfer wir seien, wenn sich andere mit „geschäftsmäßiger und affektlos selbstverständlicher Einsicht über den Gegenstand unserer innigsten Neigung" verbreiten (GW IX, 188). Zusammen mit Kleists Werk hat er sicherlich noch einen anderen „Gegenstand unserer innigsten Neigung" im Sinne gehabt, noch von einem anderen Autor war die Rede, dem die Wissenschaft offenbar auf „geschäftsmäßige" Weise ein Unrecht antue. Thomas Mann sprach auch in eigener Sache.

Nun müßte der Schriftsteller noch geboren werden, der mit der Behandlung seiner Bücher seitens der Kritiker und der Literarhistoriker zufrieden wäre. Das gilt erst recht für Thomas Mann, der zwar von Anfang an für die Kritik als Institution plädierte, den aber beinahe immer jene enttäuschte, die sich mit seinen Büchern beschäftigte. Er habe, schrieb er 1918, „von der Kritik noch nie etwas Gescheites gehört"[1], was er nicht schon selber gesagt hätte. Dabei ist es auch geblieben: Er war in der Tat der beste Kenner seines Werks; nur betätigte er sich zugleich – und wir sollten ihm dies keinesfalls verübeln – als sein eigener Werbechef.

Dennoch läßt sich der Protest in seinem *Amphitryon*-Essay nicht auf die leichte Schulter nehmen. Nun ja, die Trockenheit der Philologen ist für manche oft schwer erträglich. Aber sachlich sollte sie wohl sein, die Wissenschaft von der Literatur – und wo wäre die Grenze zwischen der mißliebigen Trockenheit und der notwendigen Sachlichkeit zu ziehen? Die Ernüchterung wiederum, vor der Thomas Mann geradezu Abscheu empfand – ist sie von

[1] Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1902-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, S. 191.

vornherein abzulehnen? Gehört es denn nicht zu den Pflichten der Forschung, hier und da eben zur Ernüchterung beizutragen?

Aber wogegen er sich so vehement wehrte, war wohl eine gar zu weit gehende Entzauberung. Er hatte doch gegen die denkbar gründlichste und vielleicht sogar dürre Analyse seines Werks nichts einzuwenden, wenn sie nur auf dessen möglichst nachdrückliche Befürwortung hinauslief. Da war er schon bereit, die Entzauberung des Poetischen in Kauf zu nehmen. Nicht abfinden mochte er sich hingegen mit der zu befürchtenden Entzauberung des Zauberers selber. Er, der 1945 in einer schwachen Stunde zugab, er habe sich „schon früh in einer Art von höherem Abschreiben geübt"[2] –, er wollte nun doch nicht, daß man ihm gar zu oft auf die Schliche komme.

Wie auch immer: Als Thomas Mann in den letzten Monaten seines Lebens das Wort zu Ehren Schillers führte, gestand er, nicht ohne Koketterie, seine Zaghaftigkeit angesichts jenes „Gebirges kundiger Würdigungen und Erörterungen seines Lebens und Bildens, welche in anderthalb Jahrhunderten die gelehrte Forschung aufgetürmt" habe (GW IX, 873). Daß er wenig Lust verspürte, sich darauf einzulassen, was vor ihm über das gewaltige Thema geschrieben wurde, begreift man wohl. Daß er aber in seinem *Versuch über Schiller* trotzdem, gleichsam unter der Hand, von den Ergebnissen der gelehrten Forschung profitiert hat, sehen wir nicht ohne Genugtuung.

Noch sind seit dem Tod Thomas Manns keine vierzig Jahre vergangen, und schon gibt es ein beängstigendes „Gebirge kundiger Würdigungen und Erörterungen", die ihm gewidmet sind. Kein Monat vergeht, ohne daß neue Arbeiten über ihn erscheinen: Die weltweite, die internationale Thomas-Mann-Industrie blüht und gedeiht. Ihre Dimensionen sind enorm, und während wir uns Gedanken über sein Werk machen, wird irgendwo auf Erden eine neue Abhandlung gedruckt, vielleicht über die Rolle des Hundes in Thomas Manns epischem Universum oder über die Zigarre als Phallussymbol in seinen Romanen.

Gewachsen ist nicht nur die Literatur über ihn, gewachsen ist auch das Werk selber. Damit haben wir 1955, als eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode empfing, nicht gerechnet – ich meine: mit diesem Reichtum an Tagebüchern, Briefen und Notizbüchern. Alle diese Dokumente lehren uns das, was wir schon kannten und worauf es doch in erster Linie ankommt: seine Romane also und seine Erzählungen anders als vorher zu lesen. Zu großen Revisionen oder sensationellen Neudeutungen besteht letztlich kein Anlaß: Mißverstanden wurde die Epik Thomas Manns zu seinen Lebzeiten keineswegs. Daß er aber, wie Goethe, von seinen frühen Jahren bis ins hohe Alter, von dem *Kleinen Herrn Friedemann* bis zur *Betrogenen* und bis zum

[2] Thomas Mann: Briefe 1937-1947, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1963, S. 470.

Felix Krull, ein Erotiker war und daß sexuelle Motive in seinem Werk eine zentrale Rolle spielen – das haben wir damals nicht verkannt, doch mit Sicherheit unterschätzt.

Die Liebe – was ist das? Eine treuherzige Frage, natürlich, aber es ist vielleicht nicht ganz überflüssig, sich um eine Antwort – um noch eine Antwort – zu bemühen. Nun denn: Liebe – so nennen wir jenes extreme Gefühl, das von der Zuneigung zur Leidenschaft führt und von der Leidenschaft zur Abhängigkeit; es versetzt das Individuum in einen rauschhaften Zustand, der zeitweise die Zurechnungsfähigkeit einzuschränken vermag: Ein Glück ist es, das Leiden bereitet, und ein Leiden, das den Menschen beglückt.

Eine solche Verallgemeinerung mag fragwürdig sein, doch scheint sie geeignet, einen der roten Fäden im Werk von Thomas Mann kenntlich zu machen. Denn dies hat von Anfang an seine irritierte Aufmerksamkeit auf sich gezogen: wie plötzlich ein noch unbestimmtes Interesse für eine Person erwacht und sich beinahe gleichzeitig in eine Zuneigung verwandelt und bald in eine Leidenschaft, und wie diese eine gefährliche Abhängigkeit zur Folge hat, ja, eine Katastrophe.

In seinem Roman *Joseph in Ägypten* heißt es, die Liebe schaffe eine „berückende Steigerung" des Lebens, „so bekannt wie unsäglich", sie sei ein „Segen an Lust und Qual", an beidem zugleich und in einem (GW V, 1113). Daß aber dieser Segen den Menschen um den Verstand bringen, ihn gänzlich ruinieren könne – nie vermochte er es zu vergessen, nie wollte er es verdrängen. Im Gegenteil: Er hat es immer wieder dargestellt, und dies schon in seinen frühesten Arbeiten.

Johannes Friedemann, der kleine Herr, der Bucklige, der als Sechzehnjähriger eine plötzliche Zuneigung zu einem gleichaltrigen Mädchen faßt, einem ausgelassen fröhlichen Geschöpf, das ihn nicht einmal abweist, weil es ihn auch nicht für einen Augenblick ernst nimmt, Friedemann, dieser unglückliche Krüppel, der das Leben zärtlich liebt, doch nie und nimmer auf Gegenliebe stößt, muß sich damit abfinden, daß ihm das Erotische vorenthalten bleibt. Aber er sucht und findet Zuflucht in einer Gegenwelt: Er läßt sich kein Konzert in seiner Stadt entgehen, er selber spielt nicht übel die Violine.

Doch gerade die Musik, die seinen Seelenfrieden zu sichern scheint, wird ihm zum Verhängnis. Denn die Musik ist – so Shakespeare – der Liebe Nahrung. Während einer *Lohengrin*-Aufführung sitzt der kleine Herr Friedemann neben der üppigen, ein wenig dekolletierten Gerda von Rinnlingen, der Ehefrau des neuen Bezirkskommandanten, ja, es fügt sich, daß er „einen Augenblick den warmen Duft ihrer Brust atmen" muß (GW VIII, 89 ff.), richtiger gesagt, atmen darf. Und da ist es um ihn geschehen: Er verläßt rasch das Stadttheater, gefolgt „von den Klängen der Musik", er gerät bald in einen „Zu-

stand von Schwindel, Trunkenheit, Sehnsucht und Qual", er fühlt in sich einen „ohnmächtigen, wollüstigen Haß" aufsteigen.

Wenig später lesen wir: „Die Lohengrinmusik klang ihm wieder in den Ohren, er sah noch einmal Frau von Rinnlingens Gestalt vor sich, ihren weißen Arm auf dem roten Sammet". Wagners Musik verringert seine Hemmungen, seine Selbstkontrolle – und in ihm empört sich alles, was er von seiner Jugend an unterdrückt hatte, zu unterdrücken gezwungen war. Alles? Nichts anderes ist gemeint als die Welt der Triebe, nichts anderes als die Sexualität, deren Opfer er werden wird. Im erregten Zustand nimmt er am Empfang bei Frau von Rinnlingen teil, er kann seine Augen von ihr nicht losreißen, er trinkt viel, wohl zu viel Wein, er folgt ihr in den Garten und sinkt dort mit einem Klagelaut vor ihr zu Boden: der kleine, verwachsene Mensch – da liegt er nun „zitternd und zuckend" auf den Knien, sein Gesicht in ihren Schoß drückend. Sie aber schleudert ihn zu Boden, springt auf und verschwindet in der Allee. Der kleine Herr Friedemann wird schroff zur Ordnung gerufen und geht zugrunde, weil er sich geleistet hat, was man in seiner Welt zu vergeben nicht bereit ist: einen haarsträubenden Verstoß gegen die Konvention, gegen die Sitte und den Anstand.

In den *Buddenbrooks* heißt es von einem Musiker, dem Organisten von Sankt Marien, sein Blick erscheine vage und leer, weil er in dem Reich einer „tieferen, reineren, schlackenloseren und unbedingteren Logik weilt, als dem unserer sprachlichen Begriffe und Gedanken" (GW I, 496). Im *Zauberberg* jedoch hält Settembrini die Musik für „das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente" (GW III, 160). Wie also – gehört die Musik zum Reich der Logik oder repräsentiert sie die Welt des nur halb Artikulierten und Indifferenten? Oder sollte gar beides zutreffen und sie somit ein tief zweideutiges Element sein? Schon im *Kleinen Herrn Friedemann* hat die Musik eine doppelte Funktion: Sie bietet Schutz und Zuflucht dem Einsamen und Leidenden, dem Träumer und Sehnsüchtigen; zugleich aber ist sie ein Stimulans, eine dubiose, gefährliche Kraft, die das Individuum verführt und bestrickt, bedroht und betäubt.

Die Helden Thomas Manns brauchen die Musik, um auszudrücken, was sie um keinen Preis sagen möchten und was sie auf keinen Fall verschweigen können. „Später einmal im Leben, das vielleicht seinen Mund immer fester verschließen wird, muß er eine Möglichkeit haben, zu reden..." (GW I, 502) – sagt über Hanno Buddenbrook sein Klavierlehrer. Da ist Hanno alles in allem acht Jahre alt. Gleichwohl hat er schon eine kleine Phantasie komponiert.

Es ist ein teils kindliches, teils raffiniertes Musikstück mit einem verwunderlichen, nahezu unheimlichen Finale: Ein Akkord wächst, nimmt zu und schwillt langsam an, aber Hanno „verweigerte sich die Auflösung [...]. Noch

nicht... noch nicht! Noch einen Augenblick des Aufschubs, der Verzögerung, der Spannung, die unerträglich werden mußte, damit die Befriedigung desto köstlicher sei... Noch ein letztes, allerletztes Auskosten dieser drängenden und treibenden Sehnsucht, dieser Begierde des ganzen Wesens, dieser äußersten und krampfhaften Anspannung des Willens, der sich dennoch die Erfüllung und Erlösung noch verweigerte, weil er wußte: Das Glück ist nur ein Augenblick...“ Hannos Augen „wurden ganz groß [...] und dann war die Wonne nicht mehr zurückzuhalten“ (GW I, 506 f.). Die Herkunft dieser Musik ist übrigens nicht unbekannt. Da Hanno den e-Moll-Akkord tremoliert, dann „das dissonierende, zur Grundtonart leitende cis“ hinzusetzt und die Auflösung (dieses „entzückende und befreite Hineinsinken“) in H-Dur findet – kann Thomas Mann schwerlich an etwas anderes gedacht haben als an den letzten Harmoniewechsel in Wagners *Tristan*[3].

Die Spannung und die Verzögerung, die drängende Sehnsucht und die Begierde des ganzen Wesens, die Wonne, die sich nicht mehr zurückhalten läßt, und schließlich die köstliche Befriedigung – das alles betrifft einen Achtjährigen, doch läßt sich dieses Vokabular nicht mißverstehen: Es verweist auf jene Sphäre, die schon dem Kind soviel zu schaffen macht und mit der es nicht zu Rande kommen kann – auf die Sexualität.

Über derartiges kann Hanno, mittlerweile über fünfzehn Jahre alt, nur mit einem einzigen Menschen sprechen – mit seinem gleichaltrigen Freund Kai, dem Grafen Mölln. Ihm klagt er: „Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai!“ (GW I, 743) Dieser aber ist an dem düsteren Geständnis nicht interessiert, vielmehr wünscht er, daß ihm Hanno, der Leidende, der sich selber ausgiebig bemitleidet, von seinem Klavierspielen erzähle. Ob er heute nachmittag wieder spielen werde? Eine harmlose Frage, gewiß, doch Hannos betretene Reaktion – „etwas Trübes, Verwirrtes und Heißes war in seinen Blick gekommen“ – läßt erkennen, daß hier nicht nur Pianistisches gemeint ist. Das Zeitwort „spielen“ ist hier eine Chiffre, deren sich die beiden Freunde in vertraulichen Gesprächen bedienen. Denn Hanno antwortet: „Ich werde wohl spielen, ich kann es nicht lassen, obgleich es alles noch schlimmer macht.“ Er schweigt, Kai aber sagt: „Ich weiß, wovon du spielst.“ Dann schweigen sie beide, Kai wird rot, Hanno blaß, Kai blickt zu Boden, und auch Hanno mag dem Freund nicht in die Augen sehen (GW I, 744).

Mitten in diesem Dialog findet sich die knappe Feststellung: „Sie waren in einem seltsamen Alter.“ Gewiß ist hier von etwas Peinlichem die Rede, von etwas, das die beiden Halbwüchsigen quält, was sie aber nicht aussprechen möchten. Bevor sie sich wenig später trennen, bevor Kai im Schneegestöber

[3] Ich verdanke diesen Hinweis dem Berliner Musikwissenschaftler Albrecht Riethmüller.

verschwindet, legt er Hanno den Arm um den Hals und sagt ihm leise: „Sei nicht verzweifelt... Und spiele lieber nicht!" (GW I, 746)

Doch Kais Mahnung ist vergeblich: Hanno spielt eine seiner Phantasien. Sie kreist um eine Figur, die „aus einer einzigen Auflösung bestand, einem sehnsüchtigen und schmerzlichen Hinsinken von einer Tonart in die andere ... ja, es war, als reize es auf zu immer neuen, gewaltsamen Anstrengungen, rasende Anläufe in Oktaven folgten ihm, die in Schreie ausklangen, und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltsame Steigerung", es ist „wie ein Versinken in Begierde", „und es kam, es war nicht mehr hintanzuhalten", „die vollkommene Befriedigung brach herein", eine „zügellose Orgie" ergoß sich durch alle Oktaven. „Etwas Lasterhaftes" sei in der Maßlosigkeit, in der Unersättlichkeit, „etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier". Dann folgen Erschöpfung, Ekel, Überdruß und „Ermattung nach allen Ausschweifungen" (GW I, 748-750).

Davor also hat Kai den Freund Hanno beschwörend gewarnt – vor dem „Versinken in Begierde", vor der „zügellosen Orgie". Mit seiner mahnenden Aufforderung „Spiele lieber nicht!" meinte er nichts anderes als: Gib nicht nach, laß dich nicht zum Lasterhaften drängen. Denn dies hat Kai erkannt und durchschaut: Hannos Improvisationen am Klavier haben mit der Geschlechtlichkeit zu tun. Es sind Sexualphantasien eines Pubertierenden, genauer: Masturbationsvisionen.

Im Herbst 1896 schrieb Thomas Mann an seinen Freund Otto Grautoff: „Woran leide ich? An der Geschlechtlichkeit... Wird sie mich denn zu Grunde richten?"[4] Er spricht von den „Hunden im Souterrain"[5], die man an die Kette bringen müsse. Das Thema seiner (gerade abgeschlossenen) Novelle *Der kleine Herr Friedemann* sei „der Untergang im Geschlechtlichen"[6]. Und man übertreibt wohl kaum, wenn man sagt, daß dies auch das Thema der Hanno-Geschichte ist, bekanntlich der Keimzelle des Romans *Buddenbrooks.* So ist denn Hanno ein Bruder des Johannes Friedemann, und auch er ist mit einem Buckel geschlagen, freilich mit einem Buckel nach innen.

Im Dasein beider kommt der Musik eine außerordentliche Rolle zu, doch ist der Unterschied nicht zu übersehen: Dem kleinen Herrn Friedemann, mit dem keine Frau zu tun haben will, hilft die Musik, sein Los zu ertragen. Was die Musik ihm sonst bietet und was er ihr zu verdanken hat, wissen wir nicht. Und Hanno? Musizierend gibt er dem Sexualtrieb nach, musizierend stellt er seine intimsten Erlebnisse dar. Indem er sie darstellt, genießt er sie – und das notfalls

[4] Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff und Ida Boy-Ed, a.a.O., S. 80.
[5] Ebenda, S. 68.
[6] Ebenda, S. 79.

vor der ganzen Familie, die nicht ahnen kann, was hier (in des Wortes doppelter Bedeutung) gespielt wird, und die, wollte Hanno über seine „zügellosen Orgien" in Worten berichten, natürlich entsetzt wäre, mehr noch: die dies niemals dulden würde.

So sind sie beide, Johannes Friedemann und Hanno Buddenbrook, Opfer des Lebens, nicht etwa der Liebe. Sie brauchen die Liebe, aber sie kennen sie überhaupt nicht, jedenfalls nicht aus eigener Erfahrung. Sie sehnen sich nach der Liebe; aber die geht für sie nie in Erfüllung. Daher kann die schlichte und doch so gern zitierte Erkenntnis des jungen Thomas Mann: „Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden" (GW VIII, 273), weder für den kleinen Friedemann gelten noch für Hanno, sondern erst für Tonio Kröger. Gilt sie auch für Detlev Spinell?

Im Frühjahr 1901 – das Manuskript der *Buddenbrooks* war längst abgeschlossen, doch ließ die Buchausgabe noch auf sich warten – schrieb Thomas Mann an den Bruder Heinrich: „Das Ganze ist Metaphysik, Musik und Pubertätserotik: – ich komme nie aus der Pubertät heraus."[7] Kurz davor hatte er dem Bruder mitgeteilt, daß er an einer „Burleske" arbeite, die wahrscheinlich „Tristan" heißen werde. Eine Burleske wurde daraus nicht, wohl aber eine Liebesgeschichte und zwar eine, die glücklicherweise über die Synthese aus Metaphysik, Musik und Pubertätserotik weit hinausgeht.

Den Schriftsteller Detlev Spinell, der seit einigen Wochen zu den Patienten des Sanatoriums „Einfried" gehört, empfindet man dort als einen Fremdling. Ein Italiener vielleicht? Die danach fragt, Frau Klöterjahn, wird unterrichtet: „Nein, er ist kein Italiener, sondern bloß aus Lemberg gebürtig..." Aus Galizien kommt er also. Aber was soll das: *bloß* aus Lemberg? Ist dies etwa eine Herkunft, auf die niemand besonders stolz sein könne? In Hans Rudolf Vagets Kommentar zur Novelle *Tristan* findet sich der Hinweis: „Nach den literarischen Konventionen der Zeit suggeriert die galizische Herkunft, daß Spinell jüdischer Abstammung ist."[8]

Vorbild dieser Figur war der Erzähler und Journalist Arthur Holitscher, ein Jude aus Budapest. Neuere Forschungen haben überzeugend nachgewiesen, daß Thomas Mann, Spinell porträtierend, sich noch von einem anderen Autor inspirieren ließ, von dem Wiener Impressionisten Peter Altenberg, ebenfalls einem Juden. Unbedingt sympathische, für sich einnehmende Menschen sind die Juden in den Romanen und Novellen Thomas Manns keineswegs. Um einige Beispiele herauszugreifen: die häßliche Baronin Stein in der frühen Geschichte

[7] Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/Main 1984, S. 21.

[8] Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1984, S. 83.

Der Wille zum Glück, der an „fast kriecherischer Selbstverkleinerung" leidende Rechtsanwalt Jacoby in der Novelle *Luischen* oder, im Spätwerk, Figuren wie der Konzertagent Saul Fitelberg und der Publizist Chaim Breisacher im *Doktor Faustus.*

Im Judentum sah Thomas Mann, wie er 1921 schrieb, „eine pittoreske Tatsache, geeignet, die Farbigkeit der Welt zu erhöhen", und zugleich „eines jener Symbole der Ausnahme und der hohen Erschwerung, nach denen man mich als Dichter des öfteren auf der Suche fand" (GW XIII, 471 f.). Das mag auch für Spinell gelten, den wunderlichen Kauz mit einem gedunsenen Gesicht, einem bartlosen Kinn und mit „Füßen von seltenem Umfange". Aber Spinell, dieser „verweste Säugling", über den sich Thomas Mann ausgiebig lustig macht, ist nicht nur komisch und lächerlich, sondern auch rührend und liebenswert – und vielleicht ist diese Figur so ambivalent geraten, weil hier neben Holitscher und Altenberg noch einer Modell stand: kein anderer als der Autor selber. Er hat es 1906 an etwas versteckter Stelle bekannt: „Ich züchtigte mich selbst in dieser Gestalt."[9]

Wie Johannes Friedemann, Hanno Buddenbrook oder Tonio Kröger leidet auch Spinell „ob seiner zweifelhaften Stellung unter den Menschen" (GW VIII, 275), auch er ist einer von jenen, die vor einem Fenster mit herabgelassener Jalousie stehen (GW VIII, 286), auch er trägt eine schwere Last, die mit seiner von der Umwelt gewiß nie übersehenen Abstammung zusammenhängt. Sehr einsam ist er, ja geradezu isoliert: Er schreibt viele Briefe, aber die Menschen finden es belustigend, „daß er seinerseits höchst selten welche empfing" (GW VIII, 224). Nach „empfing" folgen im Text drei Punkte.

Je länger er sich ausgeschlossen fühlt, desto mehr sehnt er sich nach anderen Menschen, nach Frauen zumal: Auch er ist, wie seine Vorgänger, der Liebe bedürftig. Nur gibt es weit und breit keine Frau, die als Gegenstand seiner Neigung in Betracht käme. Je länger dieser Zustand dauert, desto mehr neigt er dazu, die Frauen im Lichte von jenen beliebten Beleuchtungskörpern zu sehen, die die Wahrnehmung eher erschweren als erleichtern – im Lichte von Aureolen. Er verklärt die Frauen, weil er sie, aus welchen Gründen auch immer, entbehren muß: Er sieht in ihnen geheimnisvolle Geschöpfe.

Da taucht im Sanatorium „Einfried" Gabriele Klöterjahn auf, die Kaufmannsgattin aus Bremen. Und schon ist Spinell in jenem rauschhaften Zustand, der die Zurechnungsfähigkeit des Individuums einschränkt. Er berichtet es selber: „Ich habe die Dame im Vorübergehen nur mit einem halben Blick gestreift, ich habe sie in Wirklichkeit nicht gesehen. Aber der verwischte Schatten

[9] Thomas Mann: Essays. Band I: Frühlingssturm 1893-1918, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 1993, S. 43.

von ihr, den ich empfing, hat genügt, meine Phantasie anzuregen und mich ein Bild mit fortnehmen zu lassen, das schön ist... Gott, ist es schön!"

Befragt, ob das seine Art sei, schöne Frauen zu betrachten, antwortet Spinell klar und aufrichtig: „Ja, gnädige Frau; und es ist eine bessere Art, als wenn ich ihnen plump und wirklichkeitsgierig ins Gesicht starrte [...]" (GW VIII, 230). Mit anderen Worten: Was er beschreibt, ist nicht die Wirklichkeit, sondern das Werk seiner Phantasie. Es war die zarte und ansehnliche Gabriele Klöterjahn, die seinen Weg gekreuzt und die ihn gleich so außerordentlich beeindruckt hat. Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß in diesem Augenblick seines Lebens der „verwischte Schatten" auch jeder anderen zarten und ansehnlichen Frau imstande gewesen wäre, seine Phantasie auf ähnliche Weise anzuregen.

Es komme nicht darauf an, geliebt zu werden, das Glück sei es vielmehr zu lieben und „vielleicht kleine trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen" (GW VIII, 288) – das sagt sich der von der blonden Inge ignorierte Tonio Kröger, der es wohl bei Plato gelesen hat. Ebenso tröstet sich auch Detlev Spinell. Denn Gabriele denkt nicht daran, die plötzliche und starke Zuneigung des fremden Mannes, dieses, wie sie meint, „durch und durch rätselhaften Menschen" (GW VIII, 236) zu erwidern, nein, so schnell liebt man in Bremen nun doch nicht.

Aber Spinell, der Künstler, der Schriftsteller, der Mann aus Lemberg, verkörpert für sie eine ihr unbekannte und für sie gerade deshalb sehr reizvolle Gegenwelt. Mehr noch: Er unterhält sich mit ihr über ein Thema, das er poetisch erläutert und das er schön auszuschmücken vermag, ein Thema, das ihr ungleich wichtiger ist als alle anderen auf Erden. Er redet mit Gabriele über sie selber, er ruft in ihr „eine seltsame Neugier, ein nie gekanntes Interesse für ihr eigenes Sein hervor" (GW VIII, 232). Dies ermöglicht denn auch die „Annäherungen an den geliebten Gegenstand". Freilich sind es Annäherungen von ganz besonderer Art.

Gabriele Klöterjahn und Detlev Spinell sind im Salon des Sanatoriums; noch ist eine dritte Person zugegen, doch wird sie bald verschwinden. So bleiben sie allein. Es ist ein Winternachmittag, es dämmert schon. Von Spinell gebeten und bedrängt, setzt sich Gabriele ans Klavier. Sie spielt ein Chopin-Nocturne, dann stößt er einen „unverständlichen Laut" aus und wird bleich: Er hat den Klavierauszug des Wagnerschen *Tristan* gefunden. Jetzt braucht er sie nicht mehr zu bitten, sie beginnt gleich zu spielen.

Das Sehnsuchtsmotiv ließ „leise seine bange Frage vernehmen", das Liebesmotiv rang sich empor „bis zur süßen Verschlingung" und sank, „sich lösend", zurück (GW VIII, 244). Was geschah? „Zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten..." (GW VIII, 244)

Von welchen „entrückten Wesen" ist hier die Rede? Natürlich von Tristan und Isolde – und natürlich nicht nur von ihnen.

Inzwischen war es ganz dunkel geworden, die beiden Klavierkerzen gaben ein wankendes und begrenztes Licht, gerade genug, um die Noten lesen zu können. Von Gabriele gespielt, erklingen sie – eine unerhörte Steigerung und ein plötzliches Pianissimo, das wie „ein Entgleiten des Bodens unter den Füßen und ein Versinken in sublimer Begierde" ist: „Der Überschwang einer ungeheuren Lösung und Erfüllung brach herein, wiederholte sich, ein betäubendes Brausen maßloser Befriedigung." (GW VIII, 247) Die Vokabeln, wir erkennen sie wieder, es sind ja beinahe jene, mit denen uns Thomas Mann wenige Jahre früher Hannos „zügellose Orgie" bewußt gemacht hat. Und auch jetzt wird eine wahre Orgie gefeiert.

Im dunklen Konversationszimmer des vornehmen Sanatoriums „Einfried" haben sie zueinander gefunden, Spinell und Gabriele, „zwei entrückte Wesen", die sich umarmen im „verzückten und wahnsinnigen Begehren", die sich vereinigen: „O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib ihnen jenes Vergessen, das sie ersehnen, [...] löse sie los von der Welt des Truges [...]" (GW VIII, 245). Nein, sie umarmen sich nicht, es sei denn in Spinells Vorstellung. Und wenn sie sich vereinigen, so nicht in der realen Welt, sondern in einer anderen, die ihnen Zuflucht bietet und die das Liebeserlebnis ohne körperliche Vereinigung, ja überhaupt ohne körperliche Berührung ermöglicht – in der Welt der Musik: Unschuldig ist Spinells Glück, keusch diese Orgie.

Monologisch veranlagt wie Detlev Spinell ist auch ein anderer Intellektueller in Thomas Manns Universum und wiederum ein feinsinniger Schriftsteller: jener Gustav Aschenbach, der in Venedig von der Liebe ergriffen und vom Tod ereilt wird. Sind die beiden denn vergleichbar? Der eine ist doch skurril und grotesk, der andere vornehm und feierlich, der eine ein beinahe exotischer Bohemien, dem kein Erfolg vergönnt ist und von dem niemand etwas wissen will, der andere ein würdevoller Staatsdichter, dem es gefällt, „von seinem Schreibtische aus zu repräsentieren", und der sich verpflichtet fühlt, „seinen Ruhm zu verwalten" (GW VIII, 450).

Aber ob dieser oder jener – es sind musische Menschen, deren subtile Egozentrik so ausgeprägt ist wie ihre Sehnsucht nach der Liebe. Nur ist es eine ganz andere Sehnsucht, die Aschenbach empfindet, ein anderes erotisches Verlangen. Weil Spinell von einer Frau träumt und Aschenbach von einem Knaben? Nicht die Frage der Geschlechtszugehörigkeit entscheidet hier. Der polnische Knabe Tadzio, ein überaus anmutiges, ein vollkommen schönes Geschöpf, ist natürlich ebenso austauschbar wie Gabriele Klöterjahn. Auch Tadzios verwischter Schatten genügt, um sofort das brennende Interesse Aschenbachs zu wecken und seine Phantasie zu beflügeln; auch Aschenbach

gerät sehr bald in jenen rauschhaften Zustand, der die Abhängigkeit vom Geliebten nach sich zieht.

Er will Tadzio sehen – so oft, so lange und so nahe wie möglich. Er beobachtet ihn, wo immer er ihn finden kann – im Hotel, auf der Straße, am Strand. Unentwegt denkt er an ihn, er kann nicht anders, er muß ihn suchen, er muß ihm folgen. Seine Selbstkontrolle ist schon stark beeinträchtigt. Da lauscht er, der anspruchsvolle Ästhet, der Darbietung einer kleinen Bande von Straßensängern: „Seine Nerven nahmen die dudelnden Klänge, die vulgären und schmachtenden Melodien begierig auf, denn die Leidenschaft lähmt den wählerischen Sinn und läßt sich allen Ernstes mit Reizen ein, welche die Nüchternheit humoristisch aufnehmen oder unwillig ablehnen würde." (GW VIII, 506) Die Nüchternheit? Gewiß doch, sie würde diese ordinären Töne weit von sich weisen. Nur fragt es sich, ob ein nüchtern gewordener Aschenbach noch empfänglich wäre für den Reiz, den, vorerst jedenfalls, der Knabe Tadzio auf ihn ausübt, ob er ihn also noch lieben könnte.

Von der Freitreppe des Hotels sieht er, daß Tadzio allein zum Meere geht: „Der Wunsch, der einfache Gedanke, die Gelegenheit zu nutzen und mit dem, der ihm unwissentlich so viel Erhebung und Bewegung bereitet, leichte, heitere Bekanntschaft zu machen, ihn anzureden, sich seiner Antwort, seines Blickes zu erfreuen, lag nahe und drängte sich auf." Er beschleunigt seine Schritte, er erreicht Tadzio, jetzt wird es sich entscheiden: „Er will ihm die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen." (GW VIII, 493) Aber er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er verzichtet, er geht gesenkten Hauptes vorüber.

Anders als Spinell, der das Gespräch mit Gabriele wünschte und begehrte, der keinerlei Entzauberung fürchtete, ahnt Aschenbach, daß jener Schritt, den er zu tun sich hütet, zu „heilsamer Ernüchterung" (GW VIII, 494) hätte führen können – doch gerade das möchte er vermeiden. Der Rausch ist ihm zu teuer, als daß er bereit wäre, die Ernüchterung zu akzeptieren und also auf ihn zu verzichten. Nicht der Geliebte beglückt ihn, sondern das Gefühl, das er auslöst. Nicht ihn begehrt er, sondern die Liebe.

Hannos „Wille zu Wonne" erregt, bewegt und leitet auch ihn, Gustav Aschenbach. Seine einsamen Orgien sind unschuldig wie jene Hannos, sie sind keusch wie Tonio Krögers Sehnsucht, wie Spinells irrealer Glückstraum. Aber Aschenbachs „Wille zu Wonne" bedarf der Musik nicht. O sink hernieder, Nacht der Liebe? Nein, in das „Wunderreich der Nacht", von dem Wagners Tristan träumt, braucht Aschenbach nicht zu fliehen.

Er hat es nicht nötig, das Sonnenlicht zu meiden: Was sich zwischen ihm und Tadzio abspielt, es ereignet sich ja nur in seinem Kopf – und nirgends sonst. Er macht sich auch keinerlei Illusionen hinsichtlich des Geliebten, der die Erinnerung an die Antike wachruft und an allerlei Mythen: Er weiß sehr

wohl, daß sich der zarte und edle Jüngling als ein dummer Junge erweisen könnte. Denn – lesen wir im *Tod in Venedig* – „der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis" (GW VIII, 496 f.).

Dies also ist der Wahrheit letzter Schluß? Das finden wir schon bei Shakespeare und schlichter ausgedrückt. Die Liebe – sagt im *Sommernachtstraum* das kluge Mädchen Helena – „sieht mit dem Gemüt, nicht mit den Augen. / Und ihr Gemüt kann nie zum Urteil taugen. / Drum nennt man ja den Gott der Liebe blind." Die Liebe ist blind. Das gilt für Detlev Spinell und für Gustav Aschenbach, für viele Liebende in Thomas Manns Werk – und vielleicht gar für uns alle.

Thomas Mann war einige Male verliebt, doch nicht sehr häufig, wenn man bedenkt, daß er achtzig Jahre alt geworden ist. Aber jedesmal hat ihn die Liebe tief getroffen. Fünfundsiebzig Jahre war er alt, als er in seinem Tagebuch notierte: „Noch einmal also dies, noch einmal die Liebe, das Ergriffensein von einem Menschen, das tiefe Trachten nach ihm – seit 25 Jahren war es nicht da, und sollte mir noch einmal geschehen."[10] Ja, er war glücklich. Aber er blieb dabei, daß die Liebe und die Sehnsucht mit mangelhafter Erkenntnis zu tun hätten, er meinte wie eh und je: „Das Glück der realen Vereinigung und Umarmung sehr zweifelhaft."[11]

Alle seine Liebeserlebnisse haben ihren literarischen Niederschlag gefunden – auch jenes, das nun bald ein Vierteljahrhundert zurücklag, als er einen Jüngling liebte, der nicht viel älter war als Tadzio und wie dieser nicht einmal ahnte, daß er geliebt wurde. Thomas Mann schrieb damals den eingangs zitierten Essay über Kleists *Amphitryon.* Hier sagte er: „Wir irren, wenn wir um irgendwelcher Werte willen zu lieben glauben." Die Liebe frage nicht nach Werten, sie sei vielmehr eine souveräne, eine „wertverleihende Kraft" (GW IX, 212).

[10] Thomas Mann: Tagebücher 1949-1950, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main 1991, S. 213.
[11] Ebenda, S. 248.

Ruprecht Wimmer

Laudatio, gehalten anläßlich der Verleihung der Thomas-Mann-Medaille an Georg Potempa in Lübeck am 29. Oktober 1993

I

An seinem 50. Geburtstag blickte Thomas Mann auf ein Lebenswerk zurück, zu dessen Dokumentation eine Bibliographie in Buchform nötig war. So erschien 1925 (aber mit der Jahreszahl 1926) Gerhard Jacobs Werkverzeichnis, immerhin bereits mehr als 50 Seiten stark. Natürlich handelte es sich um eine Zwischenbilanz: der ‚Zauberberg' war gerade veröffentlicht, und der Autor befaßte sich wieder einmal mit einem Novellenstoff, der es in sich hatte, der sich zu einem weiteren Großroman, seinem größten überhaupt, auswachsen sollte. In den späten 40er Jahren begann dann Hans Bürgin mit der bibliographischen Gesamterfassung des Werks. Thomas Mann, der daran vielen Anteil nahm, wußte natürlich, daß hier eine erste Lebensbilanz gezogen wurde. Er erlebte ihre Vollendung nicht. „Der Bürgin" erschien, unter Mithilfe von Walter A. Reichart und Erich Neumann, vier Jahre nach seinem Tod, also 1959. Vierunddreißig Jahre waren seit dem Erscheinen von Jacobs Büchlein vergangen, und man hätte eigentlich glauben sollen, daß mindestens wiederum die Zauberbergzahl – die magische 34 mit der Quersumme 7 – an Jahren vergehen müßte, bis dieses für seine Zeit musterhafte Titelkompendium einen Nachfolger finden würde. Die Lage wurde immer unübersichtlicher, neue Drucke tauchten auf, neue Teilbibliographien erschienen, Bürginsche Titelaufnahmen erwiesen sich als revisionsbedürftig, – wer würde es auf sich nehmen, eine kleine Bibliographienbibliothek zusammen mit dem überarbeiteten, neugeordneten und um Neues erweiterten Bürginschen Material zwischen zwei Buchdeckel zu bringen? Ging das nicht über Manneskraft? Es vergingen nicht gerade vierunddreißig, aber doch dreiunddreißig Jahre, bis 1992 eine auf den neuesten Stand gebrachte und neu eingerichtete Werkbibliographie, ein ebenso sinnvolles wie waghalsiges Unternehmen, abgeschlossen und publiziert war. Wir wollen uns jedoch auf unsere Zauberbergkabbalistik versteifen und weisen darauf hin, daß zumindest der Dank der Thomas-Mann-Gemeinde zahlenspielerisch in der Richte bleibt: vierunddreißig Jahre nach dem Erscheinen des „Bürgin" feiern wir den „Potempa".

II

Der Bankier Georg Potempa ließ sich fünf Jahre früher als nötig in den Ruhestand versetzen, aber eben um keine Ruhe zu haben, sondern um sich ganz der Literatur zu ergeben. Wie vollzog sich dieser Berufswechsel im einzelnen, möchte man fragen. War es ein plötzlicher Entschluß, oder wurde der Zug zur Primärliteratur nach und nach übermächtig? Paßt etwa das folgende, leicht variierte Zitat: „Statt aber bestrebt zu sein, mich in die Geschäfte einzuarbeiten, hielt ich es für gut, auf meinem Drehsessel verstohlenerweise am Werkverzeichnis eines Literaten zu arbeiten..., worauf ich mir wohl gar noch etwas zugute tat. Ich verließ das Bureau, bevor man mich hinauswarf, und gab an, Bibliograph werden zu wollen..." (vgl. ‚Im Spiegel', GW XI, 330). Es paßt sicher nicht, auch wenn der Schritt im Dienste Thomas Manns, aller Altersverschiedenheit zum Trotz, ein wenig in Spuren geht. Was war da, nach der beruflichen Regelmäßigkeit, nicht alles nötig an Initiative, Improvisationskunst, Mobilität und Fleiß – da doch die Kardinaltugenden des Bibliographen, das Mißtrauen gegen die Titelaufnahmen anderer, der Drang zu Autopsie und Vollständigkeit die Arbeit bestimmen mußten. Zwar gab es Sammlungen, die man kontinuierlich auswerten konnte (neben Privatsammlungen etwa die Bestände von Düsseldorf, Princeton, Yale, das Archiv in Zürich), doch verzweigte sich die Suche immer wieder, und das Aufspüren von kürzeren bis kürzesten Texten erforderte kriminalistische Akribie und Phantasie. Georg Potempa hat darüber 1988 in Irvine berichtet: von Reisen, von ermüdenden Korrespondenzen mit widerspenstigen Partnern, von der langwierigen Beschaffung von Kopien und Zeitungsartikeln. Der Bibliograph hielt durch; er bewahrte sich seine Energie, seinen bilanzengeschärften Blick, den Respekt vor dem Kurztext und dem textlichen Grenzfall. Speziell Grenzfälle kannte er schon von früher her, hatte er doch eine Art Vorstudie zum Opus magnum, gewissermaßen die Novelle vor dem Roman, erscheinen lassen: seine Bibliographie über Thomas Manns „Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen". Runde zehn Jahre arbeitete er an seinem großen Buch, „in Liebe und Treue". 1990 war – mit kompetenter Hilfe von Gert Heine – die Arbeit getan, 1992 erschien sie: „Thomas Mann-Bibliographie. Das Werk".

III

Man nimmt den stattlichen blauen Band mit begreiflichem Zögern zur Hand. Eine Bibliographie dieses Umfangs, sicher „ein Bienenstock, ein Kunstgespinst, ein kluger Fuchsbau", hochkompliziert in der Anlage, schwer zu benützen für den Germanisten, der kein Spezialist ist, und dem Studenten nur

über Proseminare zu erschließen! Doch schon wenn man das Buch aufs Geratewohl aufschlägt, stellt sich das Vergnügen ein. Der Verleger Timm Zenner und seine „Cicero-Presse" auf Morsum/Sylt, hat den ersten Fehler, der so viele Bibliographien ungenießbar macht, vermieden. Er hat nicht am Papier gespart, nicht mit kleinen Typen, mit Minimalabständen und wenigen Absätzen Raum zu gewinnen versucht. Im Gegenteil: das feste, glatt-griffige Papier, die übersichtliche Anordnung der Titel, die Großzügigkeit der Raumaufteilung laden zur Benutzung, geradezu zum Lesen ein. Zugleich ist man positiv überrascht, daß insiderisch-kryptische Abkürzungen fehlen, die sonst so oft das ärgerliche Vor- oder Zurückblättern zum Siglenverzeichnis erzwingen. Die Befürchtung, sich in einem überklugen Fuchsbau zu verirren, wird vollends gegenstandslos, wenn man die klare Anordnung der Titel betrachtet. Das Buch ist in drei große Materialteile und einen Registerteil gegliedert: die Unterkapitel der einzelnen Teile sind durchalphabetisiert; sie tragen die lateinischen Großbuchstaben A bis I vor ihrer jeweiligen Überschrift, was die Verzeichnung in den Registern und die Auffindbarkeit wesentlich erleichtert. Der erste Teil enthält die „Sammlungen" Thomas Mannscher Werke, angefangen von den Gesamtausgaben (A) – sie sind chronologisch nach dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes geordnet – über „Teilsammlungen" (B) bis hin zu den „Briefsammlungen" (C). Anzumerken ist hier, daß veröffentlichte Einzelbriefe, die natürlich an späterer Stelle zu stehen hätten, im Hinblick auf das fünfbändige Regestenwerk von Bürgin/Mayer ausgespart wurden. Der zweite Teil verzeichnet dann die „Einzelwerke", beginnend mit den Romanen (D) über die Erzählungen, die mit ‚Fiorenza', dem einzigen Drama, und den beiden Idyllen (‚Gesang vom Kindchen' und ‚Herr und Hund') zusammengenommen werden (E), bis hin zu den Gedichten (F). Die Abfolge der Einzeltitel ist plausibel. Auf Erstdrucke und Einzelausgaben folgen, wie diese chronologisch geordnet, die Lizenzausgaben und Teildrucke. Jeder Werktitel ist mit einer Notiz über die Entstehungszeit und mit Rückweisen auf die entsprechenden Quellen versehen. Daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend ist, zeigen beispielsweise die minutiös aufgeschlüsselten Auslieferungsdaten der ersten 50 ‚Buddenbrooks'-Auflagen. Die diesbezüglichen autobiographischen Äußerungen Thomas Manns und die Darstellungen in einschlägigen Handbüchern in allen Ehren – so faszinierend und anschaulich konnte man noch nirgendwo verfolgen, wie die Lübecker Bürgergeschichte „mit der Zeit wuchs". Das letzte Unterkapitel des zweiten Teiles, „Aufsätze, Reden, Miszellen" (G), ist über 500 Seiten stark und nimmt damit weit mehr als die Hälfte der Gesamtbibliographie ein. Der Bibliograph weicht hier von seiner sonstigen Gepflogenheit ab, die Titel nach dem Erscheinungsjahr zu ordnen, und praktiziert eine andere, „eigentlichere" Chronologie, die der jeweiligen Entstehungsjahre. Man mag darüber zunächst erstaunt

sein – doch schon nach kurzer Durchsicht wird klar, daß Thomas Manns Auseinandersetzung mit Zeitgenossen und Zeitereignissen, aber auch mit eigenen geistigen Erfahrungen, so authentischer rekonstruiert wird, die Bibliographie wird zum Protokoll eines Intellektuellenlebens. Ein Appendix des zweiten Teils enthält „Empfehlungen" der Bücher und Schriften verschiedenster Autoren, konkret Werbetexte der Verlage, die sich mehr oder weniger frei, mehr oder weniger autorisiert Thomas Mannscher Äußerungen zum jeweiligen Werk bedienten. Auch hier ist die Lektüre spannend: durch die über 300 Titel werden die vielfältigen Interessen, aber auch Verpflichtungen des Literaturdiplomaten Thomas Mann sichtbar. Und manche dieser Titel erzählen von seiner allzu geschmeidigen Diplomatie, von seiner allzu großen Kulanz.

Der dritte und letzte Teil vereinigt unter der Überschrift „Sonstiges" vor allem die Drucke der Tage- und Notizbücher, von Arbeitsnotizen (H) und „Herausgegebenen Schriften" (I). Nicht zu vergessen ist der imposante Registerteil: neben den obligatorischen Titel-, Personen- und Sachregistern erleichtert ein Register der Zeitschriften und Zeitungen die Benutzung des Bandes. Beigegeben ist schließlich eine nützliche Konkordanz der Primärliteratur-Bibliographien.

IV

Vollständigkeit und Autopsie – natürlich waren diese Bibliographengrundsätze nicht ohne Einschränkungen befolgbar. So wurden sämtliche Drucke zu Lebzeiten Thomas Manns zu erfassen versucht, für die Jahre 1956-1989 begnügte sich der Bibliograph damit, „alle ihm bekanntgewordenen" (S. VIII) Publikationen zu verzeichnen, er begab sich nicht wie für die Lebenszeit-Drucke auf die kompromißlose Suche. Ausgespart wurden die „Übertragungen in andere Sprachen"; hierfür wäre wohl auch eine grundverschiedene Strategie der Materialbeschaffung zu entwickeln gewesen. Freilich scheint ein Satz in der „Vorbemerkung" darauf hinzudeuten, daß das nächste Werk Georg Potempa bereits gefangenhält, es heißt da nämlich, daß „die Übersetzungen in einem separaten Band nachgewiesen werden" sollen (S. VIII). Auf Autopsie wurde nur verzichtet, wenn die Beschaffung eines Textes unverhältnismäßig schwierig war, und bei einigen ganz wenigen Nachdrucken und Lizenzausgaben – in diesen Fällen mußten die Titelaufnahmen der Bibliotheken aushelfen.

Als Bibliograph ist Georg Potempa notwendigerweise Skeptiker. Er weiß, daß es fehlerlose Bibliographien nicht gibt, daß erst die langen Jahre der Benutzung über den Rang des Geleisteten entscheiden werden. Trotzdem sollte

es ihn beruhigen und optimistisch stimmen, daß die vielen Stichproben, die während des Entstehens dieser Sätze gemacht wurden, auch nicht die geringste Ungenauigkeit an den Tag brachten. Alles Geprüfte hat standgehalten: bis hin zu den römischen und arabischen Seitenzahlen, bis hin zur Zahl der Illustrationen.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, Sie hier oben pflegen besonders stolz darauf zu sein, wenn ein Schiff nach einem der Ihren oder gar nach Ihnen selbst heißt und der bestimmte Artikel als fester Bestandteil zu Ihrem Namen tritt. „Der Potempa" ist dagegen nur ein Buch, aber in dieser Weise den bestimmten Artikel vor dem eigenen Namen vorzufinden, das ist in unserer, der Büchermacher Zunft, das Höchste und Schönste. Georg Potempa hat diese Ehre verdient, er hat der Thomas-Mann-Gemeinde – Wissenschaftlern, Kritikern, Liebhabern, Lesern – ein Geschenk gemacht, das dauern wird, weit über die nächsten magischen 34 Jahre hinaus. Dieses Buch hat keinen Nachfolger nötig, sondern nur noch Nachträge, weil eben Thomas Manns Werke nicht aufhören werden zu erscheinen. Im ‚Tonio Kröger' heißt es: „[...] ein nichtkrimineller, ein unbescholtener und solider Bankier, welcher Novellen dichtete, – das kommt nicht vor..." (GW VIII, 299). Ein nicht krimineller, unbescholtener und solider Bankier, der solche Bibliographien macht, ist auch nicht die Regel – daß er aber wenigstens einmal vorkommt, das ist für uns alle ein Grund zu Bewunderung, Freude und Dankbarkeit.

Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Gerhart Hauptmann

„Mit Hauptmann verband mich eine Art von Freundschaft“

Teil II

Briefe 1925-1935
Dokumentation und Verzeichnisse

Herausgegeben von Hans Wysling
und Cornelia Bernini

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 11. IV. 1925
Poschingerstr. 1

Lieber, großer, verehrter Gerhart Hauptmann,

lassen Sie mich Ihnen endlich schreiben! Ich habe längst gewünscht, es zu tun, habe es aber nicht gewagt. Ich habe ja ein schlechtes Gewissen, weiß, daß ich gesündigt habe. Ich sage „gesündigt", weil das Wort eine doppelte Dynamik hat: es ist stark und schwer, wie es sich gebührt, und doch auch wieder, in gewissem Gebrauchsfall, ein halb gutmütiges, vertrauliches und versuchsweise humoristisches Wort, das freilich für eigentlich niederträchtige Taten nicht gelten dürfte. Ich darf sagen: ich habe gesündigt, wie Kinder sündigen. Denn, glauben Sie mir, (ich glaube, Sie glauben es): ich habe vom Künstlerkinde viel mehr in mir, als diejenigen ahnen, die von meinem „Intellektualismus" schwatzen; und da Sie auch ein Künstlerkind sind, ein erhabenes, verständnisvolles und nachsichtiges Kind der Kunst, so hoffe ich, mir mit diesen Zeilen, mögen sie auch noch so unzulänglich ausfallen, Ihre Verzeihung *ganz* zu erringen, die ich – lassen Sie mich das glauben – *halb* schon immer besaß.

Ich habe mich an Ihnen versündigt. Ich war in Not, wurde in Versuchung geführt und gab ihr nach. Die Not war künstlerisch: Ich trachtete nach einer Figur, die notwendig undd kompositionell längst vorgesehen war, die ich aber nicht sah, nicht hörte, nicht besaß. Unruhig, besorgt und ratlos auf der Suche kam ich nach Bozen – und dort, beim Weine, bot sich mir an, unwissentlich, was ich, menschlich-persönlich gesehen, nie und nimmer hätte annehmen dürfen, was ich aber, in einem Zustande herabgesetzter menschlicher Zurechnungsfähigkeit, annahm, annehmen zu dürfen glaubte, blind von der begeisterten Überzeugung, der Voraussicht, der Sicherheit, daß in meiner Übertragung (denn natürlich handelt es sich nicht um Leben, sondern um eine der Wirklichkeit innerlich überhaupt fremde und äußerlich kaum noch verwandte Übertragung und Einstilisierung) die auf immer merkwürdigste Figur eines, wie ich nicht länger zweifle, merkwürdigen Buches daraus werden würde.

Das war kein Wahn, ich hatte recht. Ich tat Unrecht, aber ich hatte recht. Ich sage nicht, daß der Erfolg die Mittel heiligt. Aber waren diese Mittel, war der *Geist*, in dem ich mich jener menschlichen Aeußerlichkeiten bediente, infam, boshaft, lieblos, ehrfurchtslos? Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann, das war er nicht! Wenn ich Verrat geübt habe, so übte ich ihn gewiß nicht an meinen Empfindungen für Sie, die sich klar und deutlich noch in der Behandlung aeußern, die ich der innerlich wirklichkeitsfernen Riesenpuppe zuteil werden lasse, vor der alle Schwätzer verzwergen; noch in dem Ehrfurchtsverhältnis, in das ich mein Söhnchen, den kleinen Hans Castorp vom ersten Augenblick an

zu dem Gewaltigen setze, der die Geliebte des Jungen besitzt und sie bei ihm aussticht. Kein Fühlender läßt sich darüber durch die – sagen wir: ironischen und grotesken Kunstmittel täuschen, die zu handhaben ich gewohnt bin. Ich lasse außer acht, was Sie wissen: daß keiner, der Sie nicht genau und nahe kennt, überhaupt „etwas merkt"; daß mit einem Worte die Sache nicht oeffentlich ist. Das dient nicht zu meiner Entlastung. Ich habe immer gewußt und gesagt, daß es eine Sache ist zwischen Ihnen und mir. Aber Ihre nächsten Freunde, Jünger und Verehrer, die Reisiger[1], Chapiro[2], Loerke[3], Heimann[4], Eulenberg[5], die allenfalls etwas „merken" konnten und gemerkt haben, – sind sie beleidigt durch die Figur? Haben sie Aergernis daran genommen und sich empört? Es ist eine Tatsache: sie haben es nicht getan, sie haben teilweise das gerade Gegenteil getan, und diese merkwürdige Erscheinung sollte doch, meine ich, auch Ihrem Zorne zu denken geben.

Lieber, verehrter Mann! Soll eines schlechten Streiches, einer Künstlersünde wegen alles vergessen sein, was ich über Sie gesagt habe, als es sich wirklich um Sie und nicht um eine großartige Maske handelte: jener Aufsatz[6] zum Beispiel, der mir Ihre Freundschaft gewann und in dem ich Sie den König des Volkes nannte? In der Not darf ich Sie daran erinnern. Und auch Ihre strengere Gattin möge daran erinnert sein, – schon wage ich es, Sie zu bitten, bei ihr ein gutes Wort für mich einzulegen: so sehr glaube ich bereits an Ihre eigene Verzeihung!

Seien Sie versichert, daß ich keine übertriebenen Ansprüche an Ihre Güte stellen werde, wenn das Leben uns wieder einmal zusammenführt, – worauf ja Aussicht besteht. Ich bin mir klar darüber, daß mein Streich – auf Zeiten wenigstens – manches unmöglich gemacht hat, was sonst hätte sein können. Aber wenn der Augenblick kommt, so, bitte ich, versagen Sie mir nicht die Hand, die ich Ihnen im Geiste mit all der wahren Empfindung zu drücken wage, die niemals, zu keiner Stunde des Lebens und der Arbeit, in Ihrer Gesellschaft oder fern von Ihnen, aufgehört hat für Sie in mir lebendig zu sein!

Ihr ergebener
Thomas Mann

Hs. Br.

1) *Hans Reisiger* (1884-1968): Schriftsteller und Übersetzer, mit dem Hause Mann befreundet. Klaus Mann schreibt in seiner Autobiographie ‚Der Wendepunkt' über Hans Reisiger:
Ein anderer häufiger Logierbesuch, in München sowohl als auch in Tölz, war Hans Reisiger, der Dichter und Übersetzer – viel lustiger und toleranter als der gelehrte Pate [Ernst Bertram]. Mit ‚Reisi' konnte man schwimmen gehen und auf der Wiese spielen, man konnte mit ihm ‚albern' (er war ein bemerkenswert begabter ‚Alberer'!), und man konnte sich von ihm über die Sterne erzählen lassen; er kannte all ihre Namen und wußte, wie weit entfernt sie sind – unvorstellbar, schauerlich weit weg... Wir mochten ‚Reisi', haben ihn immer gemocht. Er hat lange zu

uns gehört und wäre uns wohl gerne treu geblieben, wenn die Leute es ihm nicht gar so schwer gemacht hätten. Man darf von einem hochherzigen und liebenswürdigen, aber hypochondrisch-ängstlichen und labilen Charakter nicht mehr verlangen, als er zu geben hat...

Golo Mann berichtet in einem Artikel zu Reisigers 80. Geburtstag:
Mein Vater, sonst so oft in sich gekehrt, taute auf, sobald Hans Reisiger da war. Die beiden konnten zusammen lachen, daß es eine Freude war; sich unterhalten in ernsten Gesprächen wie mit allerlei Anekdoten, Scherzen, Nachahmungen und Reimen; sogar zusammen Karten spielen. Es ist nicht Reisigers bestes Talent, das gesellige, das liegt anderswo, aber eines seiner liebenswürdigsten und ist auch mehr als nur das gesellige: die Feengabe der Freundschaft. So ist er zwei Großen seiner Zeit, Gerhart Hauptmann und Thomas Mann, schier unentbehrlich geworden. Er konnte zuhören wie kein anderer, wenn ihm aus einer werdenden Arbeit vorgelesen wurde, konnte, was bei Kollegen so selten ist, künstlerische Absichten verstehen, konnte eingehen, kritisieren, ermuntern. Er konnte bewundern und liebend dem Schönen dienen; indem er es selber schuf; indem er anderen es schaffen half; indem er Schönes oder Gutes aus fremden Sprachen in die deutsche umgestaltete. (Die neue Rundschau, 1964, Jg. 75, H. 4, S. 699 ff.)
Siehe auch Thomas Mann, ‚Hans Reisiger', GW X, 539-543.

2) *Joseph Chapiro* (1893-1962): Journalist und Literat. Stammte aus Kiew, lebte später in Berlin. Er übersetzte aus vielen Sprachen ins Deutsche, schrieb auch in deutscher Sprache und veröffentlichte im S. Fischer Verlag die Bücher ‚Für Alfred Kerr. Ein Buch der Freundschaft' (1928) und ‚Gespräche mit Gerhart Hauptmann' (1932). Zu Thomas Mann schrieb er den Aufsatz ‚Thomas Manns Europäertum' sowie später Rezensionen des Essaybandes ‚Bemühungen' und des ‚Zauberbergs'.
3) *Oskar Loerke* (1884-1941): Lyriker, Erzähler und Essayist. Studium der Philosophie, Geschichte, Germanistik und Musik in Berlin. Vier Jahre später, mit dem Erscheinen seines ersten Buches, der Erzählung ‚Vinete', entschied er sich für die Existenz eines freien Schriftstellers. 1913 wurde er mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet. Ein damit verbundenes Reisestipendium führte ihn nach Nordafrika und Süditalien. Von dort zurückgekehrt, nahm er eine Stellung als Dramaturg im Bühnenverlag Bloch an. Während des Ersten Weltkrieges aufgrund einer chronischen Krankheit erst 1917 zum Garnisonsdienst eingezogen. Noch im selben Jahr trat er als Lektor in den S. Fischer Verlag ein. 1926 wurde Loerke in die Preußische Akademie der Künste gewählt. 1928-1933 war er Sekretär der Sektion für Dichtkunst. Vgl. dazu auch Peter de Mendelssohn, ‚S. Fischer und sein Verlag', Frankfurt a.M. 1970; Samuel Fischer, Hedwig Fischer, ‚Briefwechsel mit Autoren', Frankfurt a.M. 1989; Oskar Loerke, ‚Tagebücher 1903-1939', Frankfurt a.M. 1986.
4) *Moritz Heimann* (1868-1925): Essayist, Kritiker, Novellist. Aus einer preußischen jüdischen Kleinbürgerfamilie stammend, studierte Heimann nach dem Abitur 1886-1890 Philosophie und Literatur in Berlin. 1895 vermittelten Gerhart Hauptmann und Otto Brahm die Bekanntschaft mit Samuel Fischer, die noch im selben Jahr zum Engagement als Cheflektor des Fischer Verlags führte. Er blieb beides bis zu seiner krankheitsbedingten Ablösung durch den befreundeten Oskar Loerke, 1925. Zu den von ihm entdeckten beziehungsweise geförderten Autoren gehören Hauptmann, Wassermann, Hermann Stehr, Thomas Mann, Alfred Döblin, Hugo von Hofmannsthal, Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann. Für die ‚Neue Rundschau', die ‚Zeit' und ‚Das Theater' schrieb Heimann zwischen 1895 und 1922 rund 100 Beiträge.
5) *Herbert Eulenberg* (1876-1949): Dramatiker, Erzähler, Lyriker und Essayist. Er studierte 1897 Jura und Philosophie in Berlin, München, Leipzig und Bonn. Nach der Promotion ging er als Dramaturg zu Ferdinand Bonn nach Berlin. 1905-1909 war er Mitarbeiter des Dumont-Lindemann-Theaters Düsseldorf und der Theaterzeitschrift ‚Masken'. Seit 1910 lebte er als freier Schriftsteller in seinem ‚Haus Freiheit' in Kaiserswerth a.Rh. Er stand den Malern des ‚Jungen Rheinland' nahe und war befreundet mit Thomas Mann, Gerhart Hauptmann und Hermann Hesse.

6) *jener Aufsatz:* Thomas Mann, ‚Von deutscher Republik. Gerhart Hauptmann zum sechzigsten Geburtstag', in: Die neue Rundschau, Berlin, November 1922, Jg. 33, H. 11, S. 1072-1106. – Mit der Niederschrift des Aufsatzes begann Thomas Mann im Juli 1922, und im August konnte er Fischer aus dem Urlaub in Ahlbeck berichten, er habe dort den größten Teil seines „republikanischen Manifests" geschrieben. Und am 4.9.1922 meldete er an Arthur Schnitzler:

Im Oktober-Heft der Neuen Rundschau werden Sie einen größeren Beitrag von mir finden, einen Aufsatz, betitelt „Von deutscher Republik", der vielleicht gar durch zwei Hefte wird fortgesetzt werden müssen. Ich ermahne darin die renitenten Teile unserer Jugend und unseres Bürgertums, sich endlich vorbehaltlos in den Dienst der Republik und der Humanität zu stellen, – eine Tendenz, über die Sie vielleicht erstaunt sein werden. Aber gerade als Verfasser der „Betrachtungen eines Unpolitischen" glaubte ich meinem Lande ein solches Manifest in diesem Augenblick schuldig zu sein.

Am 10.9.1922 teilte Fischer Thomas Mann seine Freude über den Aufsatz mit:

Grunewald, Erdenerstr. 8
10/9.22

Lieber Herr Mann!
Ich habe Ihren großen beziehungsreichen Aufsatz mit großer Freude gelesen. Diese umfassende Durchdringung eines Stoffes der uns heute am meisten angeht, ist ein ganz großes Verdienst und wird sicher nicht ohne weitgehende Wirkung bleiben. Republik und Demokratie sind in Gefahr geraten abgegriffene und inhaltlose Bezeichnungen zu werden, für die meisten ein notgedrungenes Interregnum mit dem man wirtschaften muß bis das neue unbekannte kommt. Für viele demokratisch gesinnte Menschen, mürbe durch die trostlose undurchsichtige Zukunft, hat jede Ideologie der Sorge um das tägliche Brot weichen müssen. Es ist Zeit, dass eine neue Atmosphäre von Glauben Liebe und Hoffnung geschaffen wird und da scheint mir nun wirklich Ihr Aufsatz wie das erste Glockenzeichen. Und dass Sie selbst Ihre eigene Entwicklung, Ihr Erlebnis zur „Einerleiheit von Humanität und Demokratie" in die Wagschale legen, ist gewiss als ein Zeichen von beispielhafter Gewissenhaftigkeit und Verantwortung nicht gering einzuschätzen. Eine besondere Freude habe ich empfunden dass Sie entscheidende Anregung aus unserem Whitman geschöpft haben, dem Sänger der Demokratie, dem auch Hauptmann sein Verhältnis zum neuen Staat verdankt. In seiner Breslauer Rede im Rathaus habe ich denselben Gedanken gefunden den Sie mit Whitman und Novalis vertreten, die Einheitscultur gebildet als Glied eines Einheitsstaates. Hauptmann hat das auf seine Weise, als ein aus dem Mysterium der Natur schöpfender Mensch auf die Urmutter Deutschland zurückgeführt, die ihm alles gegeben hat, ohne die er nichts wäre und der wir als Glieder mit der Nabelschnur verbunden sind. (Er hat das natürlich viel besser gesagt.) Sehr interessant, wenn auch dem Mißverständnis der Gegner ausgesetzt, ist das Kapitel von der freien Humanität: der „Verliebtheit", des „obscönen". Auf dem gemeinsamen Boden empfindsamster Reizbarkeit, treffen in letzten Ausstrahlungen pathologische Neigungen und Wollust zusammen, die für Novalis und Whitman aus der gleichen Wurzel stammen aber doch kaum etwas typisches aufweisen.
Noch eines hat mich sehr gefreut. Der gutgesinnte Leser der „Betrachtungen" wird die Wahl haben, Ihnen weiter zu folgen. Dem tendenziösen Parteimann, der sich fälschlich auf Sie berufen hat, haben Sie den Stuhl vor die Türe gesetzt und das ist gut.

In seinem Münchener Heim las Thomas Mann am 6.10.1922 das Manifest einem kleinen Kreis von Freunden (Heinrich Mann, Kurt Martens, Emil Preetorius und Björn Björnson) vor. Am 15.10.1922 – einen Monat vor Hauptmanns sechzigsten Geburtstag – trug dann Thomas Mann die Rede im Berliner Beethovensaal vor. Das Manifest tat dabei jedoch nicht die erhoffte Wirkung, sondern stieß im Gegenteil auf heftige Kritik. Bereits während des Vortrages wurde Thomas Mann immer wieder durch Scharren und Zwischenrufe unterbrochen. In darauffolgenden Zeitungsberichten und Briefen warf man ihm „Abfall vom Deutschtum und Widerspruch zu

den ‚Betrachtungen'" vor (Brief an Félix Bertaux vom 1.3.1923). Zu den Angriffen schreibt Thomas Mann am 5.12.1922 an Ida Boy-Ed:

[...] Abfall, Selbstverrat, Charakterbruch, Verleugnung eigener Thaten! Ich verleugne nichts. Dieser Aufsatz ist die gerade Fortsetzung der wesentlichen Linie der „Betrachtungen", glauben Sie mir! Ich warf mich im Namen deutscher Humanität der Revolution entgegen, als sie im Anzuge war. Ich werfe mich heute aus demselben Triebe der reaktionären Welle entgegen, die, wie nach den napoleonischen Kriegen, über Europa hingeht (denn ich denke nicht an Deutschland allein), und die mir nicht erfreulicher scheint dort, wo sie fascistisch-expressionistisch brandet. Ich fühle, daß die große Gefahr und Fascination einer des Relativismus müden und nach dem Absoluten begierigen Menschheit der Obskurantismus in irgendeiner Form ist (Erfolge der römischen Kirche), und ich halte mich an die großen Meister Deutschlands, Goethe und Nietzsche, die es verstanden, anti-liberal zu sein, ohne irgendeinem Obskurantismus das geringste Zugeständnis zu machen und der menschlichen Vernunft und Würde etwas zu vergeben. [...] Meine zweimalige Oppositionsstellung in der Zeit aber, so finde ich, sollte eher auf eine gewisse Instinkt-Unbeirrbarkeit und Unabhängigkeit des Gewissens schließen lassen, als auf Nachgiebigkeit gegen „Einflüsse" und „Verbindungen".

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[Ende April 1925]

Thomas Mann, Poschingerstraße 1, München

Fern allem Groll[1] begrüße ich Sie in alter Herzlichkeit. Brief[2] folgt.

Gerhart Hauptmann

Telegrammdiktat an Elisabeth Jungmann, Abschrift

1) *Fern allem Groll:* Hauptmann bezieht sich hier auf die Peeperkorn-Geschichte und auf Thomas Manns Entschuldigungsbrief vom 11.4.1925. Bald darauf, am 7.5.1925, kam es in München an der Generalprobe von Hautpmanns ‚Festaktus' zur ersten Wiederbegegnung. Thomas Mann berichtet gleichentags seiner Tochter Erika: „Gestern waren wir mit Hauptmanns auf der Generalprobe seines Festspiels, fuhren sie und Benvenuto in unserem Wagen. Wir haben uns viel die Hände gedrückt, und alles ist wieder in der Reihe. Er ist ein so gutes Format, ich liebe ihn sehr. Und das Festspiel ist auch so eine zu Herzen gehende Quasselei."
2) *Brief:* Nicht erhalten.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[auf den 6. VI. 1925]

Warme Wünsche[1] für weiteres Werden und Wirken dem großen Schriftsteller

Gerhart Hauptmann

Telegr., Abschrift von Ida Herz

1) *Warme Wünsche:* Gerhart Hauptmann gratuliert Thomas Mann zu seinem 50. Geburtstag. Hauptmann schrieb dazu den Geburtstagsartikel ‚Gruß an Thomas Mann', erschienen in der ‚Vossischen Zeitung', Berlin, 5.6.1925 (abgedruckt in der Dokumentation).

Thomas Mann an Margarete Hauptmann

München, 27. II. 1926
Poschingerstr. 1

Liebe gnädige Frau,

haben Sie vielen herzlichen Dank für Ihren Brief[1], dessen lebendige Schilderungen des schönen Festes[2] uns gewissermaßen dafür entschädigt haben, daß wir nicht zur Stelle sein konnten. Es muß reizend gewesen sein, weil die Leute mit den Herzen bei der Sache waren, und die ganze Beliebtheit zum Ausdruck kam, deren die gute Tutti[3] sich erfreut. Dem lieben Kind ist alles Glück zu wünschen, und gottlob ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß es ihr zuteil werden wird.

Während ich, wenn auch immer noch angegriffen von der Infektion[4], wieder auf bin und arbeite (ich rekonstruiere für die Neue Rundschau das Tagebuch meiner Pariser Reise[5]), hat es meine Frau viel schwerer getroffen. Das Fieber will nicht weichen, der rechte Lungenlappen ist angegriffen, der Schlaf mangelhaft, und eine gewisse dauernde Mattigkeit, die ich beobachte, macht mir manche sorgenvolle und traurige Stunde. Vielleicht ist unser Arzt, Lampé[6], ehemaliger Assistent von Romberg[7], etwas übersorgsam, aber man kann sich nicht verhehlen, daß es sich um eine ernste Erkrankung handelt, und daß die Genesung langwierig sein wird. Der Doktor hofft, daß meine Frau in etwa 3 Wochen reisefähig sein wird. Für diesen Zeitpunkt empfiehlt er Locarno[8], das fast sizilianisches Klima haben soll, und wo dann Liegedienst gemacht werden muß, wie es im dicken Buche steht. Ich wollte, wir wären auch nur erst *so* weit.

Erika freut sich ihres Urlaubs in Cellerina[9], zusammen mit Reisiger[10], den sie als „sehr netten Herrn" bezeichnet, was in ihrem Munde viel sagen will. Leider ist er ein bischen zu alt für sie und kann ihr auch kein Automobil halten. Klaus reist in der Welt herum, läßt seiner Jugend zuklatschen und sein Stück[10] spielen, – jetzt in Wien, glaube ich, aber in Berlin soll es ja wohl auch nächstens in Szene gehen.

Nun wünsche ich ein recht angenehmes Rapallo[11] und Ihrem Mann baldige und völlige Befreiung von seinem Katarrh. Grüßen Sie unsern großen Gerhart Hauptmann recht herzlich und ehrerbietig von mir! Ich freue mich mächtig auf sein neues Stück[12].

Ihr
Thomas Mann

Hs. Br.

1) *Ihren Brief:* Margarete Hauptmanns Brief ist nicht erhalten.
2) *des schönen Festes:* Am 14.2.1926 hatte in Berlin, Hotel Esplanade, die Hochzeit von Brigitte Fischer und Gottfried Bermann stattgefunden. Im Tagebuch vom 15.2.1926 vermerkt Oskar Loerke dazu: „Die Hochzeit war vergnüglich und herzlich. 138 Personen. Das junge Paar ein erfreulicher Anblick. Fischers nett und gut. Eipper bemühte sich mit dem Tanzen sehr. Große, festliche Räume. Reden: Eloesser, Minister Dernburg, Osborn. Rose Walter sang aus Mozarts Il re pastore. Erfreuliche Begegnungen. Fischers alle, Landshoff und Frau, Olga Eisner. Döblin. Der nette Sanitätsrat Bermann aus Gleiwitz, Alice Cohn, Walter Cohn, Kerr einen Augenblick, Julius Elias. Behagliche Minuten. Gegen drei mit dem Auto heim. Ich saß allein noch fast eine Stunde, lebensdankbar." Das junge Paar bezog eine eigene Wohnung in Grunewald, Gneiststraße 7.
3) *Tutti:* Brigitte Bermann Fischer (1905-1991), die ältere Tochter von Samuel und Hedwig Fischer. Zur Beziehung zwischen Hauptmann und der Verlegerstochter vgl. Brigitte Bermann Fischer, ‚Sie schrieben mir oder was aus meinem Poesiealbum wurde', Zürich und Stuttgart: Werner Classen Verlag 1978, S. 68-72.
4) *Infektion:* Anfang Februar 1926 waren Thomas Mann und etwas später auch seine Frau Katia und die beiden jüngsten Kinder Elisabeth und Michael an einer schweren Grippe erkrankt.
5) *Tagebuch meiner Pariser Reise:* Thomas Mann, ‚Pariser Rechenschaft', in: Die neue Rundschau, Berlin, Mai-Juli 1926, Jg. 37, H. 5-7, S. 449-463, 576-598, 66-79. Vom 12.-29.1.1926 befand sich Thomas Mann auf einer Reise nach Paris. Er unterbrach seine Fahrt dorthin mit Lesungen in den vier rheinischen Städten Heidelberg, Köln, Marburg und Mainz vom 12.-18.1.1926 (vgl. Brief an Ernst Bertram vom 25.12.1925). Am 20.1.1926 in Paris angekommen, hielt Thomas Mann gleichentags im Centre européen de la Dotation Carnégie pour la paix internationale den Vortrag ‚Die geistigen Tendenzen des heutigen Deutschlands'. An den folgenden Tagen besuchte er eine Sitzung der Union intellectuelle française, umrahmt von Reden an den Ehrengast (Félix Bertaux, Maurice Boucher und Charles du Bos), besichtigte die Sehenswürdigkeiten der Stadt, im besonderen Notre Dame und Louvre, las in der Ecole normale supérieure aus ‚Goethe und Tolstoi' und nahm an einem Essen des Pariser PEN-Clubs teil.
6) *Arno E. Lampé*: Dr. med., Facharzt für innere Krankheiten, Uhlandstraße 80, in München.
7) *Ernst von Romberg* (1865-1933): Dr. med., Internist, Universitätsprofessor und Geheimer Rat. Romberg studierte in Tübingen, Berlin und Leipzig, wo er sich 1890 habilitierte und 1895 an der Universität eine Professur erhielt. 1900 übernahm er die Poliklinik in Marburg. 1904 wurde er Leiter der Universitätsklinik in Tübingen und 1912 Direktor der I. medizinischen Klinik der Universität München. Sein Tätigkeitsgebiet umfaßte Herzerkrankungen, Arteriosklerose und die Lungentuberkulose. Das von ihm verfaßte Lehrbuch ‚Erkrankungen des Herzens und der Blutgefäße' fand große Beachtung.
8) *Locarno:* Vom 1.-28.5.1926 weilte Thomas Mann mit seiner Frau stattdessen in Arosa. Am 12.5.1926 schreibt er an Ida Boy-Ed:
   Wir sind seit dem 1. hier und haben tiefen Winter bis jetzt, unendlichen Schnee, der umso überflüssiger ist, als ich ihn im „Zauberberg" bereits erledigt habe und er mir also nichts mehr zu sagen hat. Aber darauf wird keine Rücksicht genommen. Meine Frau, die vielmals grüßen läßt, hütet noch das Bett, da der Arzt meint, daß ihre Wiederherstellung so schnellere Fortschritte machen wird. Der lokale Befund an der Lunge ist unbedeutend, aber die Grippe und Lungenentzündung haben sie arg reduziert, die Temperatur ist immer noch labil, und mit 4 Wochen Arosa wird es keinesfalls getan sein; wir wollen hoffen, daß 8 genügen. Ich reise am 28. von hier, da ich den Zürcher Studenten noch eine Vorlesung halten soll, und habe dann noch ein paar Tage in München. Mein Lübecker Vortrag, den ich mir hier überlege, wird sehr intim an meine Mitbürger gerichtet sein. „Lübeck als geistige Lebensform" soll er heißen.
9) *Cellerina:* Celerina im Oberengadin.

10) *sein Stück:* Klaus Mann, ‚Anja und Esther. Ein romantisches Stück in sieben Bildern', Berlin: Oesterheld 1925. – Die Uraufführung des Stückes fand am 20.10.1925 unter der Regie von Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen statt. Zwei Tage später hatte das Stück an den Hamburger Kammerspielen Premiere (inszeniert von Gustav Gründgens, mit Erika als Anja, Pamela Wedekind als Esther und Klaus als Kaspar). Weitere Aufführungen fanden am 7.3.1926 am Wiener Raimundtheater, unter der Regie von Franz Theodor Csokor, und am 14.3.1926 am Berliner Lessing-Theater statt. – Thomas Mann wohnte Anfang November 1925 in München einer Aufführung von ‚Anja und Esther' bei (siehe dazu Thomas Manns Brief an Erika Mann vom 6.11.1925). In einem Artikel im ‚Neuen Wiener Journal' vom 19.2.1926, ‚Pamela Wedekind und Klaus Mann in Wien', wurde behauptet, Thomas Mann lese die Arbeiten seines Sohnes nicht, weil sie ihm zu „sittenlos" seien. Thomas Mann antwortete darauf in einem Leserbrief: „Ich bin doch kein Stiftsfräulein. Ich weiß nicht, wer das Märchen von meiner würdevoll verständnislosen Haltung dem Jungen gegenüber aufgebracht hat; auf jeden Fall möchte ich es endlich einmal als Märchen kennzeichnen. Was aus dem begabten Neunzehnjährigen einmal wird, ist eine Charakter- und Schicksalsfrage. Als ersten Anfang fand ich ‚Anja und Esther' keineswegs so schlecht, wie eine gewisse Kritik das Stück machen wollte, die junge Literatur unter dem Gesichtspunkt der nationalen Ertüchtigung beurteilt." (‚Richtigstellung', in: Neues Wiener Journal, Wien, 4.3.1926).

11) *Rapallo:* Das Ehepaar Hauptmann hielt sich von Mitte November 1925 bis April 1926 in der Villa Carlevaro in Rapallo auf. Während jenen Wintermonaten arbeitete Hauptmann am ‚Buch der Leidenschaft', am ‚Till Eulenspiegel' und am ‚Großen Traum' weiter. Als Besucher empfing er in jener Zeit Jakob Wassermann, Stefan Großmann, S. Fischer u.a. (vgl. Oskar Loerkes Brief an S. Fischer vom 5.3.1926).

12) *sein neues Stück:* Gerhart Hauptmann, ‚Dorothea Angermann', Schauspiel, Berlin: S. Fischer 1926. Hauptmann hatte das Stück 1925 geschrieben. Die Uraufführung fand am 20.11.1926 unter der Regie von Max Reinhardt in Wien statt (Theater in der Josephstadt); gleichzeitig wurde das Stück an den Kammerspielen München, am Schauspielhaus Leipzig, am Thalia-Theater Hamburg, am Stadttheater Barmen-Elberfeld, am Landestheater Braunschweig u.a. gespielt. Am 25.11.1926 hielt Thomas Mann im Münchner Rathaus die Festrede ‚Zur Begrüßung Gerhart Hauptmanns in München' (GW X, 215-220):
Aber die Literarhistorie wurde uns lebendig, wurde zur Gegenwart und Aktualität, als jetzt eben auch hier, im Schauspielhause, Ihr *jüngstes* Werk, ‚Dorothea Angermann', zum ersten Male in Szene ging, dies Werk voll wirrer und wunder, voll blutiger und kotiger, in dem Radikalismus ihres Elendes seelisch kaum noch zugänglicher Menschlichkeit, dies Werk voller Krankheit der Seele und des Körpers und voller Verachtung und Anklage gegen das, was sich ‚gesund' nennt und so genannt wird auf Erden, voll aber einer geistigen Neigung für das, was als krank aus dem Bereich des Menschlichen zu verstoßen, diese Gesundheit, wohl gar das Bibelbuch in den Armen, jederzeit in saft- und kraftvoller Verlogenheit bereit und beflissen ist.
Über die Aufnahme des Dramas schreibt Günther Rühle:
Die Geltung Gerhart Hauptmanns wuchs unabhängig von den halben- und Miß-Erfolgen seiner großen Tragödien auf dem Theater. [...] Dem neuen Stück, von dem es hieß, es setze den Stil der naturalistischen Tragödien fort, brachte man nach so vielen Enttäuschungen neue Erwartungen entgegen. Viele Theater buchten das Stück, um sich der Uraufführung in Wien anzuschließen, ohne daß sie es kannten. Auch Reinhardt kannte es nicht, als er es annahm. [...] Eine Massenuraufführung und durchweg: eine Enttäuschung, in Wien wie in München, wo der Fortgang des Spiels immer wieder unterbrochen wurde: eine junge Generation erwartete vom Theater anderes als das ‚alte' Drama. [...] Was mit der Uraufführung an sechzehn Bühnen eine Huldigung des deutschen Theaters an Hauptmann sein sollte, provozierte vor allem die neuen Erwartungen an das Theater. (Günther Rühle, ‚Theater für die Republik im Spiegel der Kritik', Frankfurt a.M.: S. Fischer 1988, Bd. 2, S. 755-763, hier S. 755)

Thomas und Katia Mann an Gerhart Hauptmann

Arosa, 9. V. 1926
Waldsanatorium

Verehrter Gerhart Hauptmann, wir denken ja oft an Sie, aber, Gott weiß, wie es kommt, in dieser großen, immer noch tief verschneiten Höhenlandschaft geschieht es mit besonderer Liebe und Unmittelbarkeit. Meine Frau ist leidend, das hat uns heraufgeführt. Wo mögen Sie's treiben jetzt – am Meer[1]? In Ihrem Gebirge[2]? Jedenfalls stark und schaffensfroh denken wir Sie uns und wollten, wir könnten das neue Stück[3] erst sehen. Ich muß nach Lübeck[4], Anfang Juni, als „Sohn der Stadt", zur 700 Jahr-Feier. Dann will ich versuchen, die Erzählung[5] zu machen, von der ich träume, etwas ganz Sonderbares, Kanaanäisch-Ägyptisches. Leben Sie recht wohl mit den Ihren und seien Sie gegrüßt!

Ihre Katja und Thomas Mann

Hs. Postk.

1) *am Meer:* Gerhart Hauptmanns Feriendomizil in Rapallo, Villa Carlevaro, Via Zoluaggi 6. Seit Anfang der zwanziger Jahre hielten sich Gerhart und Margarete Hauptmann regelmäßig an der Riviera Levante auf, zuerst gelegentlich in Portofino und Sestri Levante, später fast nur noch in Rapallo (bis 1930 Villa Carlevaro, dann Hotel Excelsior). Hier kam es zu häufigen Begegnungen mit befreundeten Künstlern, Schriftstellern und Verlegern.
2) *In Ihrem Gebirge:* Hauptmanns Wohnsitz in Agnetendorf im Riesengebirge, Haus Wiesenstein.
3) *das neue Stück:* Gerhart Hauptmann, ‚Dorothea Angermann', Schauspiel, Berlin: S. Fischer 1926.
4) *nach Lübeck:* Vom 3.-9.6.1926 nahm Thomas Mann an der 700-Jahrfeier der Hansestadt Lübeck teil: am 4. Juni fand eine ‚Fiorenza'-Aufführung statt, am 5. Juni hielt er im Stadttheater den Festvortrag ‚Lübeck als geistige Lebensform', der Lübecker Senat verlieh ihm den Titel eines Professors; am 6. Juni besuchte er das Katharineum, und am 8. Juni las er den Vortrag noch in Hamburg. – Im April 1926 wußte Thomas Mann noch nicht genau, worüber er in Lübeck reden sollte: „Jedenfalls werde ich mich an den mir übermittelten Wunsch halten und von Lübeck sprechen, d.h. auf persönliche Art, also *als* Lübecker, also Erinnerungen, Bekenntnisse, Gedanken darüber geben, was das ist: ein Lübecker sein und ein Dichter sein. Lübeck als Form und Schicksal, als geistige Form und Dichterschicksal. Dergleichen schwebt mir vor, aber Sie werden zugeben, daß ein Titel dafür schwer zu finden ist. Es werden einfach Betrachtungen eines Lübeckers über das Determinierende seiner Herkunft sein, so denke ich mir." (Brief an Fritz Endres vom 17.4.1926) Bei der Niederschrift der Rede erinnert er sich an seinen Jugendfreund Otto Grautoff: „Es gibt eine Gedenkfeier im Theater, die ‚Meistersinger', ein Orchesterkonzert unter Abendroth, einen Festzug u. dergl. mehr. Und da wollte ich Dich nun ernstlich fragen, ob Du nicht, gerade auch im Hinblick auf Deinen Geburtstag, auch zu diesen Festtagen hinzukommen Lust hast. Ich finde, es ist eine sinnreiche Idee. Wir könnten uns erinnern und uns amüsieren, könnten am 7. bei gutem Wetter nach Travemünde fahren und alte Tage erneuern. Auch ein Gang am Strande nach Niendorf wäre nicht übel, wo in den Ferien ein gewisser Timpe zu weilen pflegte." (Brief vom 24.5.1926) Die Begegnung mit Grautoff kam nicht zustande.

5) *die Erzählung:* Thomas Mann, ‚Joseph und seine Brüder'. Thomas Mann begann am 1.8.1926 mit den Vorarbeiten zum ‚Joseph'-Roman: „Ich sitze tief in den Vorarbeiten zu einem kleinen, schwierigen, aber überaus reizvollen Roman: ‚Joseph in Ägypten'. Es ist die biblische Geschichte selber, die ich real und humoristisch wiedererzählen will." (Brief an Félix Bertaux vom 1.8.1926) „Am liebsten, im Grunde, bliebe ich hier, freue mich aber auch wieder auf das Meer und auf den Anblick von südlichen Menschen, den ich brauchen kann für meine ‚fixe Idee', mit deren Verwirklichung ich trotz bienenmäßiger Vorarbeit nicht anzufangen wage. Es ist schrecklich, wie wenig man weiß und was man alles wissen müßte. Wie lange reiste man um 1400 v. Chr. von Hebron ins Delta? Stellen Sie sich vor, von einer Zeit erzählen zu sollen, wo wahrscheinlich das Land Atlantis noch existierte! Ich werde scheitern – oder die Sache schließlich sehr leicht nehmen, glaube ich." (Brief an Ernst Bertram vom 6.8.1926) Im Dezember 1926 fing dann Thomas Mann mit der Niederschrift des Romans an: „Ich bin recht froh, daß ich wieder schreibe. Man fühlt sich eigentlich doch nur und weiß nur etwas von sich, wenn man etwas macht. Die Zwischenzeiten sind greulich. Der Joseph wächst Blatt für Blatt, wenn es vorläufig auch nur eine Art von essayistischer oder humoristisch-pseudowissenschaftlicher Fundamentlegung ist, womit ich mich amüsiere. Denn Spaß macht mir die Sache mehr, als je etwas anderes. Es ist einmal etwas Neues und auch geistig Merkwürdiges, indem Bedeuten und Sein, Mythus und Wirklichkeit diesen Leuten beständig in einander gehen, und Joseph eine Art von mythischem Hochstapler ist." (Brief an Erika Mann vom 23.12.1926).

Katia Mann an Margarete Hauptmann

München 3. I. 1926 [eigentlich: 1927]

Liebe Frau Hauptmann:

Ich beantworte Ihre Karte vom 12. Dezember[1] nicht früher, weil wir bis jetzt über unsere Reisepläne[2] noch immer nicht ganz klar waren. Aber leider haben wir uns nun doch entschließen müssen, die Fahrt nach Rapallo aufzugeben. Ich war inzwischen wieder ein bischen erkältet, und der Arzt[3] hat uns so dringend empfohlen, lieber einige Wochen ins Gebirge zu gehen, statt in den Süden, daß wir uns seinem Rat wohl fügen müssen. Es ist ja furchtbar schade, wir hatten uns beide so sehr auf das Zusammensein mit Ihnen gefreut. Sie schildern in Ihrer Karte den Aufenthalt so verlockend, und es scheint ja, daß alle Bedenken, die gegen einen Aufenthalt in Italien bestanden – d.h. *Sie* hatten ja wohl eigentlich gar keine – glücklicher Weise überflüssig waren. Ich dachte mir ja auch gleich, daß ein Ort wie Rapallo etwas anderes wäre, wie der rein italienische Badeort, in dem wir im Sommer[4] waren. Wie lange bleiben Sie denn dort? Wenn Sie bis in den [das] Frühjahr[5] bleiben, können wir es vielleicht später doch noch so einrichten, daß wir hinkommen. Sonst sehen wir Sie hoffentlich wenigstens auf der Rückreise in München[6]. Es war so schön, daß wir im November mit Ihnen zusammen sein konnten, und die Hauptmannfeier[7] steht bei allen noch in guter Erinnerung und war seit langem sicher das Beste, was diese Stadt, gegen die sich sovieles sagen läßt, zu bieten hatte.

Nehmen Sie meines Mannes und meine besten Wünsche zum neuen Jahr und seien Sie herzlich gegrüßt

von Ihrer Katia Mann

Hs. Br.

1) *Ihre Karte vom 12. Dezember:* Margarete Hauptmanns Karte ist nicht erhalten.
2) *unsere Reisepläne:* Von Ende Januar bis Februar 1927 hielten sich Thomas und Katia Mann zur Erholung in Ettal bei Oberammergau auf.
3) *Arzt:* Vermutlich Dr. Leo Hermanns, praktischer Arzt, Mauerkircherstraße 14, in München. Siehe Thomas Manns Brief an Erika Mann vom 17.10.1926.
4) *im Sommer:* Vom 31.8.-13.9.1926 hatten Thomas und Katia Mann mit ihren Kindern Ferien in Forte dei Marmi bei Viareggio verbracht. Die Eindrücke und Beobachtungen jener Ferienreise hat Thomas Mann später in seiner Novelle ‚Mario und der Zauberer' (1930) gestaltet. Vgl. dazu Thomas Manns Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 7.9.1926:
   Unser Aufenthalt hier geht zu Ende, am 11. reisen wir. Wir haben Licht und Wärme in Überfülle gehabt, und die Kinder waren glückselig am Strande und im warmen Meer. An kleinen Widerwärtigkeiten hat es anfangs auch nicht gefehlt, die mit dem derzeitigen unerfreulichen überspannten und fremdenfeindlichen nationalen Gemütszustand zusammenhingen und uns belehrten, daß man jetzt nicht gut tut, einen Badeort dieses Landes in der rein italienischen Hochsaison aufzusuchen. Erst seitdem bei vorschreitender Jahreszeit das slawisch-deutsche Element sich ausbreitet, fühlt man sich behaglicher. Natürlich hat das eigentliche Volk seine Liebenswürdigkeit bewahrt und steht geistig nicht unter dem blähenden Einfluß des Duce. Im Ganzen aber kann ich nicht sagen, daß dieser Besuch meine Achtung vor den Italiener[n] gehoben hätte, trotz schöner physischer und intellektueller Gaben. Das eigentlich europäische Niveau halten eben doch Franzosen und Deutsche (wobei ich natürlich Österreich einbegreife). England bleibt in gewisser Weise darunter, Italien in noch gewisserer. Habe ich Unrecht? –
5) *Frühjahr:* Das Ehepaar Hauptmann weilte bis April 1927 in Rapallo. Thomas und Katia Mann reisten in jenem Frühjahr nicht mehr nach Italien.
6) *auf der Rückreise in München:* Von Rapallo reisten Gerhart und Margarete Hauptmann nach Bad Liebenstein, wo sie sich von Mitte Mai bis Juni 1927 aufhielten. Zu einem Wiedersehen in München kam es anscheinend nicht.
7) *Hauptmannfeier:* Am 20.11.1926 fand in den Münchner Kammerspielen die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Schauspiel ‚Dorothea Angermann' statt. Aus Anlaß dieser Aufführung wurde zu Ehren Gerhart Hauptmanns am 25.11.1926 im Münchner Rathaus ein Bankett veranstaltet, an dem Thomas Mann die Festrede ‚Zur Begrüßung Gerhart Hauptmanns in München' hielt. Gerhart Hauptmann trug die Rede ‚Der Sinn geistiger Ehrung' vor. Im weiteren Verlauf der Feier sprachen noch Max Halbe im Namen der Presseverbände, Heinrich Mann im Namen der Generation um 1890 und Bruno Frank als Vertreter der jüngeren Dichtergeneration. Gerhart Hauptmann wurde zudem zum Ehrenmitglied der Münchner Bühnengenossenschaft ernannt. Siehe dazu ‚Das Festbankett zu Ehren Gerhart Hauptmanns', in: AZ am Abend, München, 26.11.1926, und ‚Hauptmann-Bankett in München', in: Berliner Tageblatt, Berlin, 26.11.1926. – Das Stück selbst wurde von der Münchner Presse heftig kritisiert (z.B. Tim Klein, ‚Dorothea Angermann. Schauspiel nach Gerhart Hauptmann. Uraufführung in den Kammerspielen', in: Münchner Neueste Nachrichten, München, 22.11.1926). Am 30.11.1926 fand deshalb auf Anregung von Thomas Mann in der Tonhalle eine kulturpolitische Kundgebung, ‚München als Kulturzentrum', statt, die von der Deutschen Demokratischen Partei veranstaltet wurde. Thomas Mann hielt das Hauptreferat. Weitere Redner waren: Heinrich Mann, Dr. Leo Weismantel, der Maler Prof. Willi Geiger, der Musiker Prof. Walter Courvoiser und der Kunstgewerbler Prof. Paul Renner. In seiner Rede sagte Heinrich Mann über Hauptmann und über

dessen Stück ‚Dorothea Angermann' („Kampf um München als Kulturzentrum. Sechs Vorträge", München 1926, S. 13 ff.):
Am vorigen Donnerstag war ein Bankett im alten Rathaussaal. Vertreter des Staates und der Stadt hatten sich vereinigt mit denen der redenden Künste, um Gerhart Hauptmann zu feiern. In seiner Erwiderung auf die schönen und zuversichtlichen Ansprachen sagte der Gefeierte selbst, daß er es zufrieden sei, wenn in seinem Namen sonst Getrennte sich zusammenfänden. Einigkeit, Vergessen der sozialen Gegensätze, der Feindschaften, die auf Weltanschauung begründet sind, – Einigkeit, sie hielt der Dichter, in dem seit einem Menschenalter die meisten Deutschen Züge ihrer selbst erkennen, für seine beste Wirkung.
Er hatte Recht, – obwohl die Einigkeit gerade hinsichtlich seiner noch größer und allgemeiner sein sollte. Um gleich ganz klar und deutlich zu sein: bei „Dorothea Angermann" hätte erstens in diesem wichtigen Augenblick, wo es dem wiedererwachten Kulturbewußtsein Münchens auf jeden Anhänger ankommt, niemand zischen dürfen; und dann war die Kritik nicht berechtigt, den Unverstand weniger Zuschauer gegen den Dichter und das Stück auszunutzen.
In den bewegten Zeiten, die aber augenblicklich abzuflauen scheinen, ist vieles verloren gegangen, unter anderem das Bewußtsein bleibender Werte. Man hat sogar erleben müssen, daß das Geld sich entwertete! Was kann da noch Bestand haben. Nun, Bestand haben die Werke des Geistes. Der Respekt vor geistigen Werten darf ruhig wieder in Geltung kommen, es ist an der Zeit. Das Werk der Geister war gar niemals zu Papiermark geworden.
Wenn Hauptmann, viel später einmal, müde und alt wäre, hätte er uns immer noch von tiefer, warmer Menschlichkeit durch seine erfundenen Bühnenpersonen mehr mitzuteilen, als die meisten Leute ihr ganzes wirkliches Leben lang durch sich selbst fühlen könnten. Wir wollen doch nicht vergessen, daß es Abstände gibt. Von Abständen zu wissen, ehrt uns.

Über die beiden Veranstaltungen schreibt Thomas Mann am 1.12.1926 an Rudolf Goldschmit-Jentner:
Ich war hart in Anspruch genommen in den letzten Tagen, sodaß ich weder zu persönlicher Arbeit kam noch meine Korrespondenz betreuen konnte. Z.B. war Hauptmann da, und ich hatte die Begrüßungsrede bei der Feier im Rathaus zu halten. Und gestern Abend hatten wir in der Tonhalle vor einem Riesenpublikum eine „kulturpolitische Kundgebung", – sechs Reden gegen die Münchner Reaktion, unter frenetischem Beifall. Es war eine Explosion. Sie werden davon hören.

Vgl. dazu auch Thomas Manns Brief an Ludwig Fulda vom 3.12.1926.

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

Ettal den 9. II. 1927

Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann, – Umstehendes ist nicht der Escorial, sondern das hiesige Kloster[1], malerisch in den jetzt schön verschneiten Bergen gelegen, die täglich auf uns blicken. Das Wetter ist engadinisch, das Hotel (Ludwig der Bayer) ausgezeichnet. Der Aufenthalt befriedigt uns sehr und beglückt die Kinder. Für meine Frau ist es offensichtlich das Richtigere, wäre auch Rapallo (nicht nur für sie) das Schönere gewesen.

Ihr T.M.

Hs. Postk.

1) *das hiesige Kloster:* Benediktinerkloster in der Gemeinde Ettal im Kreis Garmisch-Partenkirchen, Oberbayern. Thomas und Katia Mann hielten sich von Ende Januar bis Mitte Februar 1927 in Ettal auf, zusammen mit den Kindern Elisabeth und Michael.

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 13. XI. 1927

Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann:

Ich weiß nicht, ob ich hoffen darf, daß die nachfolgende Anfrage und Bitte bei Ihnen ein geneigtes Ohr finden wird, wünschte aber von Herzen, daß ich es hoffen dürfte, und mit mir wünscht es, ich darf wohl sagen, die deutsche Schriftstellerwelt.

Vor einigen Tagen bin ich aus Berlin[1] zurückgekehrt, wohin ich gegangen war, erstens, um „Dorothea Angermann"[2] endlich in einer guten Aufführung zu sehen, und zweitens, um mich an mehreren Sitzungen[3] der literarischen Sektion der Akademie der Künste zu beteiligen, denen zum ersten Mal eine Reihe von auswärtigen Mitgliedern, darunter Hermann Stehr, Wilhelm Schäfer und mein Bruder Heinrich beiwohnten. Es hatte allgemein das Gefühl bestanden, daß es dieser jungen Körperschaft während des ersten Jahres ihres Bestehens nicht gelungen war, ihren Sinn und ihre Daseinsberechtigung öffentlich deutlich zu machen, und man kam zusammen, um sich über die Ziele und Zukunftsidee, auch über ein konkretes Arbeitsprogramm für die nächste Zeit zu unterhalten und schlüssig zu werden. Mit meinem Bruder und einem weiteren auswärtigen Mitglied habe ich den Minister[4] aufgesucht, um sein tätiges Interesse für die Sache, die er ja eigentlich ins Leben gerufen hat, neu zu beleben, und wir haben denn auch einiges Praktische erreicht, namentlich die Zusicherung – wenn auch noch bescheidener – Geldmittel, die es der Akademie gestatten werden, schon in nächster Zukunft etwas aktiver aufzutreten als bisher. Zum Beispiel ist die Veranstaltung öffentlicher Vorträge in den Räumen der Akademie geplant.

Bei diesen Sitzungen nun, die der Erörterung von Möglichkeiten galten, dieser Sektion der Preußischen Akademie der Künste mit der Zeit die Würde einer Instanz von kultureller Autorität in Deutschland zu verschaffen und auf die Länge wirklich etwas wie eine Deutsche Akademie daraus zu machen, war viel von Ihnen, lieber und verehrter Gerhart Hauptmann, und von dem unendlich beklagenswerten Fehlen Ihres Namens an der Spitze der Mitglieder die Rede, und immer wieder wurde, eben in der Sorge um die Zukunft und das Ansehen der Körperschaft, die Frage erörtert, ob es denn nicht doch noch

möglich sei, Sie zum Aufgeben der damals geäußerten Bedenken und zum Beitritt[5] zu bestimmen. Ich darf Ihnen sagen, daß ein offizieller Schritt in dieser Richtung bei Ihnen beabsichtigt ist und daß ich es übernommen habe, diesen Schritt gewissermaßen persönlich vorzubereiten oder, wenn Sie wollen, Ihre Stimmung zu erkunden. Vielleicht darf ich Sie bitten zu erwägen, daß sich die Situation gegen damals, das heißt im Vergleich mit dem Zeitpunkt, als die Regierung sich an Sie wandte, einigermaßen geändert hat. Es ist heute nicht mehr das Ministerium, das Sie ruft, sondern es ist die nun konstituierte Gesamtheit der Mitglieder, die Ihr Fehlen als eine dauernde Beeinträchtigung ihrer Hoffnungen für die Institution empfindet und stolz wäre, wenn ihr gelänge, was der amtlichen Stelle damals nicht gelungen ist, nämlich, Sie für die Idee einer Deutschen Akademie zu gewinnen. Sollten Sie sich wirklich diesem Rufe verschließen wollen um grundsätzlicher und theoretischer Bedenken und Einwände willen, die, auch wenn Sie unserem Wunsche nachgeben, in ihrem persönlichen und allgemeinen Recht durchaus fortbestehen könnten, und die wohl mancher ebenso hegt wie Sie, der trotzdem den Gedanken des Staates, der Literatur in Deutschland etwas mehr offizielle Geltung und öffentlichen Einfluß zu verschaffen, gut und zeitgemäß geheißen hat und diese praktische Zustimmung durch seinen Beitritt besiegelte? Eine Deutsche Akademie, in der Sie fehlen, wird in den Augen der Welt immer inkomplett sein, und die bloße Tatsache Ihres Eintretens wird genügen, alle Hoffnungen auf ihre Zukunft zu erhöhen, auch wenn Sie, was ich sehr gut verstehen könnte, sich aktiv wenig oder garnicht beteiligen wollten.

Wollen Sie sich die Frage in diesen Tagen noch mit einigem Wohlwollen überlegen und mich dann mit einem Wort[6] wissen lassen, ob die Akademie diese Bitte mit einiger Aussicht auf Erfolg an Sie richten darf?

Seien Sie in Liebe und Verehrung bestens gegrüßt

von Ihrem ergebenen
Thomas Mann

Ms. Br.

1) *Berlin:* Thomas Mann hielt sich vom 20.-28.10.1927 in Berlin auf. Zwischendurch las er auf Einladung der Literarischen Gesellschaft im Stadttheater in Frankfurt a.O. aus ‚Unordnung und frühes Leid' (23.10.1927) und hielt in Stettin den Vortrag über ‚Kleists Amphitryon'. Am 19.10.1927 schreibt er an Erika und Klaus Mann: „Wir fahren nun also morgen nach Berlin, auf 8 Tage nur, aber eben darum wird es wohl hoch hergehen und zwischendurch muß ich noch nach Stettin und Frankfurt a/Oder zu Vorlesungen, da sie hoch bezahlt werden."

2) *„Dorothea Angermann":* Aufführung von Gerhart Hauptmanns Drama am Deutschen Theater, Berlin, in der Regie von Max Reinhardt, in einer – im Vergleich zur Erstaufführung in Wien – zum großen Teil neuen und erstrangigen Besetzung (Helene Thimig, Werner Krauß, Friedrich Kayßler und Kurt Homolka). Siehe hierzu Günther Rühle, ‚Theater für die Republik', S. 759-763.

3) *Sitzungen:* Es handelt sich hier um die erste Gesamtsitzung der Sektion für Dichtkunst vom 26./27.10.1927. An dieser Sitzung mußte – ein Jahr nach der Gründung der Sektion – erneut über die Ziele und Aufgaben der Institution diskutiert werden. Es ging dabei vor allem um das „Zweiklassensystem", d.h. um die problematische Aufteilung in Berliner und auswärtige Mitglieder und um die Unmöglichkeit einer adäquaten Beteiligung der Auswärtigen. Bereits im Dezember 1926 hatten einige der auswärtigen Mitglieder auf Wunsch des Vorsitzenden Wilhelm von Scholz Exposés über ‚Ziele und Aufgaben einer Sektion für Dichtkunst' angefertigt (u.a. auch Thomas und Heinrich Mann, siehe Inge Jens, ‚Dichter zwischen rechts und links', S. 244-248). Zwischen Dezember 1926 und März 1927 fanden dann mehrere Besprechungen zwischen den auswärtigen Mitgliedern statt. Als deren Sprecher verlangte Thomas Mann an einer Sitzung der Berliner Teilsektion am 11.3.1927 das Recht der Auswärtigen auf Mitbestimmung bei Zuwahlen. Diese Forderung stieß bei den Berlinern auf einiges Verständnis; die Nicht-Berliner Mitglieder gaben sich aber mit schönen Versicherungen nicht zufrieden, und in den Sommermonaten 1927 entwickelte sich unter ihnen eine heftige Diskussion, deren Ergebnis ein von Josef Ponten verfaßtes, von Thomas Mann und 12 weiteren Mitgliedern unterzeichnetes Exposé über die Gleichberechtigung aller Mitglieder war. In einer Aussprache mit einer Delegation der auswärtigen Mitglieder – bestehend aus Thomas und Heinrich Mann und Josef Ponten – am Vorabend der Generalversammlung gab Kultusminister Carl Becker seine Zustimmung zur Beteiligung der Auswärtigen bei Zuwahlen. Auf der Gesamtsitzung vom 26./27.10.1927 stimmten dann auch die Berliner Mitglieder nach kurzer interner Beratung einem entsprechenden Antrag Thomas Manns zu, der es auf sich genommen hatte, im Namen seiner auswärtigen Kollegen den Streit zwischen Berlinern und Nicht-Berlinern beizulegen. Zum ganzen Zusammenhang vgl. Inge Jens, ‚Dichter zwischen rechts und links', S. 68-90.

4) *Minister:* Carl Heinrich Becker (1876-1933): Orientalist und preußischer Politiker. Professor in Heidelberg, Hamburg, Bonn und Berlin. Seit 1916 im Preußischen Kultusministerium. 1921 und 1925-1930 Kultusminister. – Die Unterredung zwischen dem Kultusminister, Thomas und Heinrich Mann und Josef Ponten führte zu folgenden Ergebnissen: 1. Es ist für die Sektion für Dichtkunst möglich, eine Statutenänderung zu beantragen. 2. Das Statut 34, wonach neue Mitglieder nur durch die Berliner Mitglieder gewählt werden können, kann geändert werden. Der Vorsitzende ist von den Berliner und auswärtigen Mitgliedern gemeinsam zu wählen. Schriftliche Wahlbeteiligung ist möglich. 3. Es wird möglich sein, der Sektion vorläufig besondere Mittel nach Maßgabe der verfügbaren Fonds zur Verfügung zu stellen. Zum ganzen Zusammenhang vgl. Inge Jens, ‚Dichter zwischen rechts und links', S. 87 f.

5) *Beitritt:* Am 7.5.1926 waren Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Hermann Stehr, Thomas Mann und Ludwig Fulda vom Kultusminister Carl Becker zu Gründungsmitgliedern der Sektion für Dichtkunst ernannt worden. Sie sollten durch Zuwahlen die Sektion für Dichtkunst aufbauen. In einem Brief vom 20.5.1926 an Becker lehnte Hauptmann die Berufung ab: Er halte zwar eine Akademie der Wissenschaften, der bildenden Künste und der Musik sowie die damit verbundenen Lehrinstitute für eine staatliche Notwendigkeit, nicht jedoch ein Dichterkollegium. Er selbst könne weder eine unbewußte noch bewußte Führerstellung auf dem Gebiet der Dichtkunst für sich beanspruchen. Hauptmanns Absage war eine große Enttäuschung für die Beteiligten und stellte den Sinn der Gründung einer Sektion für Dichtkunst erneut in Frage. Die einheitliche Kritik in der Tagespresse scheint Hauptmann veranlaßt zu haben, in einem Interview mit dem ‚Boten aus dem Riesengebirge' vom 30.5.1926 noch einmal die Beweggründe seiner Absage zu präzisieren. Hauptmann stellte jetzt all jene mündlich geäußerten Zusagen an Minister Haenisch und den Präsidenten Manzel vom Jahre 1919 in Abrede, die inzwischen von seiten der Akademie geltend gemacht worden waren. Er verwahrte sich nachdrücklich gegen eine politische Interpretation seines Schrittes und bekannte sich unter Berufung auf die ‚Kundgebung' vom November 1918 zur Republik und ihren Institutionen. Der Akademiepräsident Max Liebermann sah sich schließlich veranlaßt, die „aktenmäßigen Feststellungen der Akademie der Künste zum Fall Hauptmann" im ‚Berliner Tageblatt' vom 1.6.1926 zu veröffentlichen.

Diesen „Feststellungen" zufolge hatte Hauptmann mit dem damaligen Akademiepräsidenten Prof. Manzel mehrmals mündlich und schriftlich Kontakt in dieser Frage. In einem Schreiben vom 8.3.1919 unterrichtete Manzel Hauptmann, daß an eine Höchstzahl von fünf Mitgliedern gedacht sei und man in erster Linie an ihn, Hauptmann, denke. Außerdem erbat Manzel den Rat Hauptmanns bei der Aufstellung einer Vorschlagsliste für den Kultusminister Haenisch. Bei einer Besprechung mit Manzel nannte Hauptmann eine Reihe von Kandidaten und sprach sich auch nicht gegen seine geplante Ernennung aus. Man fragte sich, ob sich hinter der Absage Hauptmanns nicht persönliche Beweggründe verbargen. Am 20.5.1926 – dem Datum seines Absagebriefes an Kultusminister Becker – erhielt Hauptmann nämlich ein Schreiben von Arno Holz. Anlaß des Briefes war ein Gruß Hauptmanns zum 60. Geburtstag Johannes Schlafs. Darin hatte er das „echte Gold" bei Schlaf von dem „Katzengold anderer Gesteine" unterschieden – ein Seitenhieb, den Arno Holz zwangsläufig auf sich beziehen mußte. Holz forderte eine Klärung ausdrücklich deshalb, weil er und Hauptmann „in ein und dieselbe Körperschaft berufen" worden seien und bei ausbleibender Bereinigung der Angelegenheit die „unerläßliche gesellschaftliche Mindestkonsequenz" zu ziehen sei. In einem Brief an den Akademiepräsidenten Max Liebermann bestritt Hauptmann später, daß das Schreiben von Arno Holz den Ausschlag für seine Absage gegeben habe. Vgl. Inge Jens, S. 46-51; Hans von Brescius, S. 152-158.

6) *mit einem Wort:* Auf der Gesamtsektionssitzung vom 26./27.10.1927 führte man die mangelnde Resonanz der fast ausschließlich von Berliner Mitgliedern bestrittenen Arbeit auf das Fehlen „repräsentativer" Namen zurück. Es wurde deshalb beschlossen, Hauptmann nochmals anzufragen:

[...] Schäfer kommt unter allgemeiner Zustimmung auf die schmerzlichen Lücken in unserer Sektion zu sprechen: weder Gerhart Hauptmann noch Stefan George noch Hugo von Hofmannsthal gehören ihr an. Fulda und Thomas Mann bestätigen einwurfsweise: Hofmannsthal bleibt in kühl unzugänglicher, George in prinzipieller Ablehnung der Sektion fern, während der Versuch, Hauptmanns Unlust zu wenden, vielleicht nicht ganz aussichtslos sein mag. Alle Anwesenden sprechen sich mit Wärme dafür aus, es Hauptmann privatim noch einmal nahe zu legen, zu uns zu kommen; Thomas Mann wird gebeten, ihm den einstimmigen Wunsch der Sektion in einem freundschaftlichen Briefe mitzuteilen. (Protokoll)

Hermann Stehr wurde zunächst beauftragt, sozusagen als Nachbar die Lage bei Hauptmann zu sondieren. Am 3.11.1927 berichtete er Wilhelm von Scholz, daß er Hauptmann in Agnetendorf verfehlt habe. Daraufhin bat Scholz am 7.11.1927 Thomas Mann, Hauptmann mit einem Brief auf die bevorstehende Anfrage der Akademie vorzubereiten. Am 13.11.1927 – anläßlich des 65. Geburtstages – bat dann Scholz Hauptmann offiziell um den Beitritt:

In der letzten gemeinsamen Sitzung der Berliner und der auswärtigen Mitglieder ist einstimmig beschlossen worden, an Sie die Bitte zu richten, [daß Sie] die Mitgliedschaft der Akademie, deren natürliche Spitze Sie sind und die Sie leider und zum Schaden für das Ganze ablehnten – als der Staat Sie berief – jetzt annehmen mögen, wo Ihre jüngeren Kollegen Sie um die Ehre, sichtbar zu ihnen zu treten, bitten.

Auch Max Liebermann hat sich noch einmal persönlich an Hauptmann gewandt. In einem Antwortbrief vom Dezember 1927 bat Hauptmann um Aufschub für seine Entscheidung bis zur nächsten Sektionssitzung am 10.1.1928. Die Sektion beschloß, nach Ablauf dieser Bedenkzeit keine weiteren Schritte mehr zu unternehmen. Der Entwurf eines offenbar nicht abgeschickten Schreibens vom 14.1.1928 zeigt, daß Hauptmann noch unschlüssig war:

Hochverehrter Herr Präsident!
Haben Sie doch die Güte, in aller Stille davon Notiz zu nehmen, daß ich mich nach wie vor nicht entschließen kann, Ihrer staatlichen Organisation der Akademie für Dichtkunst [Text bricht ab].

Zwei Tage später jedoch teilte Hauptmann dem Sektionsvorsitzenden seine Zustimmung mit:

[...] Lassen Sie mich Ihnen nur kurz sagen, daß ich Ihrer und meiner werten Kollegen Einladung, der Akademie, Sektion für Dichtkunst beizutreten, nunmehr mit wärmsten Dank entspreche. Vor zwei Jahren habe ich gezögert, mich an der Gründung dieser Sektion zu beteiligen. Gleichviel ob meine damaligen Bedenken weiter bestehen oder nicht, die Sektion ist heute eine Tatsache und nicht mehr, wie damals, ein bloßes Fragezeichen. Und wenn heute zu dem ursprünglichen Vertrauen des Herrn Ministers die Einladung meiner Kollegen tritt, unterstützt von Max Liebermann und Thomas Mann, denen beiden ich in freundschaftlicher Verehrung verbunden bin, so würde mein Fernbleiben einer Versündigung an dem Gedanken der Kameradschaftlichkeit beinahe gleichkommen. Ich bekenne mich also hiermit dankbar zur Kameradschaftlichkeit und verspreche gern, meine anfängliche Skepsis nach Kräften durch den Glauben zu ersetzen.

An Max Liebermann sandte Hauptmann das folgende Telegramm: „[...] Bin sehr glücklich, lieber Meister und Freund Liebermann, nun aus einem Saulus ein Paulus geworden zu sein und von Ihnen so gütig empfangen zu werden." Es scheint, als ob Hauptmann seine Meinung vor allem aufgrund der Fürbitte Liebermanns geändert hat. Fünf Jahre später – anläßlich der „Neuordnung" der Akademie – gestand Hauptmann in einem Briefentwurf an Rudolf G. Binding jedoch den wahren Grund seines Beitritts ein: „weil ich nicht dünkelhaft erscheinen wollte".

Thomas und Katia Mann an Gerhart Hauptmann

München, 14. 11. 1927

Ein Hoch dem großen deutschen Kampfflieger[1]

Katja und Thomas Mann

Telegr.

1) *Kampfflieger:* Anspielung auf Hauptmanns Versepos ‚Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume', Berlin: S. Fischer 1928. Hauptmann hatte das Epos im Frühjahr 1920 in Agnetendorf begonnen und es dort nach mehreren Unterbrechungen am 27.10.1927 beendet. Das Buch wurde im November 1927 ausgeliefert. Das Modell für den „großen Kampfflieger" scheint in gewissen Zügen der junge Militärflieger Krafft Christian Tesdorpf (1892-1957) gewesen zu sein. Hauptmann begegnete dem jungen Mann im Sommer 1918 auf Hiddensee. Tesdorpf, Sohn eines Kapitäns, war im Krieg während eines Luftkampfs von einem Franzosen verwundet worden und verbrachte auf Hiddensee einen Erholungsurlaub. In einer noch unveröffentlichten Autobiographie schildert er den Beginn seiner Freundschaft mit Hauptmann: „Auf Hiddensee angelangt, wurde ich ehestens von Gerhart Hauptmann und seiner Lebensgefährtin eingeladen, bald mußte ich meine Seeflieger-Kameraden von der Seefliegerstation Wiek auf Rügen ebenfalls mit heraufbringen zum hochgelegenen stolzen Hause, in dem Gerhart Hauptmann residierte, und wir alle feierten fröhliche Fliegerfeste bis in den leuchtenden Morgen hinein. Bald nannte ich unseren großen Dichter ‚Vater', und das ist er mir bis zu seinem Tode geblieben, ein wahrer väterlicher Freund, dem ich mehr zu verdanken habe, als ich je in Worte zu fassen vermöchte." (Zitiert nach Roy C. Cowen, ‚Hauptmann-Kommentar zum nichtdramatischen Werk', München 1981, S. 215.) – Über das Epos selbst schreibt Hauptmann am 24.5.1927 an Alfred Kerr: „In diesem Herbst soll nun mein Epos erscheinen, ‚Till Eulenspiegel'. Ich habe beschlossen mich von ihm zu trennen. Es ist vielleicht unerwartet nach Form und Inhalt, in seiner äußerli-

chen Erscheinung möglicherweise ‚unzeitgemäß'. Aber da war nichts zu tun. Es mußte geschrieben sein, so und nicht anders geschrieben sein. Ich darf mich mit Balzac trösten, dem auch gleichsam als höchster und letzter Wille ein Epos vorschwebte. Ich bin gespannt, wie Du es aufnehmen, und ob Du einen Weg dazu finden wirst." Und am 26.3.1943 in einem Gespräch mit C.F.W. Behl: „Mein ‚Till' ist ein Werk, das nur aus der Nachkriegszeit entstehen konnte. Durch alle Poren drang die Zeit in diese Dichtung ein. Es war eine Art Notwehr gegen die Trübsal und die albhafte Problematik der Gegenwart. Ich schlüpfte in Till hinein und fühlte mich immer glücklich, wenn ich Till war. Durch ihn und mit ihm genoß ich die Zeit – trotz allem –, wie er selbst ja genießt und sich in seiner Phantasie erlöst." (In: C.F.W. Behl, ‚Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann', München 1949, S. 136.) – Mit diesem Telegramm gratulieren Thomas und Katia Mann Gerhart Hauptmann zu seinem 65. Geburtstag. Vom 10. November bis Mitte Dezember 1927 hielt sich Gerhart Hauptmann in Dresden, Hotel Europäischer Hof, auf. Er inszenierte am Staatlichen Schauspielhaus Dresden seine Bearbeitung von Shakespeares ‚Hamlet'. Die Premiere fand am 8.12.1927 statt.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[Ende 1927]

Thomas Mann

Für Brief[1] und Telegrammgruß allerwärmsten Dank. Das eine hat mich herzlich bewegt, das andre ebenso erfreut. Die Antwort auf die schwere Frage bitte mir einige Zeit zu stunden. Ihr aufrichtig ergebener

Gerhart Hauptmann

Telegrammdiktat an Elisabeth Jungmann, Abschrift

1) *Brief:* Thomas Manns Brief vom 13.11.1927. Ein Antwortbrief Gerhart Hauptmanns ist nicht erhalten.

Berlin, [14. 1. 1928]
Peltzer-Grill
Herm. Peltzer
Neue Wilhelmstraße 5

Lieber Herr Hauptmann!

Käthe Dorsch[1] war hinreißend, es ist schade, daß Sie nicht dabei waren, auch Streckmann[2] großartig u. das Werk stark u. schön wie immer. Wir g[r]üßen den Meister!

Ihre Hedwig Fischer

In wieder junger Liebe zu Ihrem Genie, Ihrer Menschlichkeit

Ihr Thomas Mann
Katia Mann

Rose Bernd ist wieder auferstanden, jung und schön und blond wie Weizen.

Herzlichst S. Fischer

Schönste Grüße Jakob Wassermann
Marta Wassermann

Hs. Postk. von Hedwig Fischer, mit e. Nachschr. von Thomas Mann

1) *Käthe Dorsch* (1890-1957): Sie kam über Nürnberg 1909 nach Mainz, 1919 nach Berlin. Hier errang sie an verschiedenen Bühnen in Soubretten- wie ernsten Rollen große Erfolge. 1937-1940 wirkte sie vorwiegend am Berliner Staatstheater, seit 1940 am Wiener Burgtheater. – In einer Neuinszenierung von Hauptmanns Drama ‚Rose Bernd' am 13.1.1928 im Lessing-Theater in Berlin spielte Käthe Dorsch, unter der Regie von Karl-Heinz Martin, die Hauptrolle. Vgl. dazu Felix Hollaender, „‚Rose Bernd" im Lessing-Theater', in: 8-Uhr-Abendblatt der National-Zeitung, Berlin, 14.1.1928, Nr. 12, 4. Beiblatt, S. 1; Alfred Kerr, ‚Hauptmann: „Rose Bernd". Lessing-Theater', in: Berliner Tageblatt, 14.1.1928, Nr. 24, Abend-Ausgabe.

2) *Streckmann:* Die Rolle des Arthur Streckmann wurde von Heinrich George (1893-1946) gespielt. George kam 1922 aus Frankfurt a.M. nach Berlin. Er war dort an verschiedenen Bühnen tätig, 1936-1945 als Intendant des Schillertheaters. 1945 wurde er von der sowjetischen Militärregierung verhaftet und interniert.

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 15. X. 1929
Poschingerstr. 1

Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann:

Georg Hirschfeld[1] hat mir – und ich weiß sein Vertrauen aufrichtig zu schätzen – Mitteilung[2] gemacht von dem Brief[3], den er soeben an Sie gerichtet hat und in dem er Ihnen von seiner schweren Lage spricht und auf die Gerhart Hauptmann-Stiftung[4] und auf den Gerhart Hauptmann-Preis hinweist. Es ist vielleicht sonderbar von ihm, aber er möchte, daß ich seinen Hinweis, seine Bitte bei Ihnen unterstütze, und das tue ich herzlich gern, denn die Härte des Lebens, das dieser feine, stille Mensch und ernste Künstler zu tragen hat, ergreift mich, und ich würde ihm gerne beistehen. Ich kenne die Mittel der Hauptmann-Stiftung nicht und weiß nicht, wer den Hauptmannpreis zu vergeben hat, aber daß eine Würdigung von Hirschfelds Lebensarbeit durch eine Zuwendung, eine Ehrengabe, wie er sie sich wünscht, gerechtfertigt wäre, das brauche ich vor Ihnen ja nicht zu vertreten, und ich meine, daß, wenn aus dieser Quelle keine Mittel zur Verfügung stehen sollten, sich einige Freunde zusammentun sollten zu einer Ehrengabe, die ihm Erleichterung und Arbeitsfreiheit wenigstens auf einige Zeit schaffen könnte. Ich würde vorschlagen, daß Sie und ich die Sammlung mit etwa je 300 M eröffneten, und darf glauben, daß auch Fischer sich in diesem Maßstabe beteiligen würde, dann vielleicht noch

Wassermann und an wen Sie sonst denken. Dürfte ich Sie bitten, den Vorschlag an Fischer weiterzugeben? Mit Wassermann, dem ich Ende des Monats in Berlin[5] begegnen werde, könnte ich selbst sprechen. Lassen Sie mich doch Ihre Zustimmung wissen!

Da wir bei Preisen sind: was sagen Sie zu der weitverbreiteten Nachricht, daß dank der Propaganda einer Oberlehrer-Clique, die ihn vorgeschoben hat, Arno Holz den Nobelpreis[6] erhalten soll? Lassen Sie mich Ihnen gegenüber ganz offen reden, obgleich ich sonst vielleicht nicht ganz in der Lage bin, es zu tun: ich würde eine solche Preiskrönung absurd und skandalös finden und bin überzeugt, daß ganz Europa sich in voller Verständnislosigkeit an den Kopf greifen würde. Seien Sie versichert, daß ich sachlich spreche: ich habe zu leben und würde zum Beispiel unserer klugen und bedeutenden Ricarda Huch[7] den Preis von Herzen gönnen. Aber Holz?! Es wäre ein wirkliches Ärgernis, und man sollte wahrhaftig etwas dagegen tun. Aber die Regsamkeit ist, wie gewöhnlich, auf der falschen Seite.

Darf ich also hoffen, von Ihnen zu hören?

Mit den Grüßen herzlichster Verehrung für Sie und Ihre Gattin bin ich

Ihr

Thomas Mann

Ms. Br.

1) *Georg Hirschfeld* (1873-1942): Dramatiker und Erzähler. Thomas Mann kannte Hirschfeld seit seiner frühesten Münchener Zeit; der erste erhaltene Brief datiert vom 8.4.1904. Hirschfeld schickte ihm regelmäßig seine neuen Werke. 1912 schrieb Thomas Mann für die ‚Münchner Neuesten Nachrichten' eine Besprechung von Hirschfelds Roman ‚Der Kampf der weißen und der roten Rose' (GW X, 555-558). Ab 1912, nach Hirschfelds Übersiedlung nach München, kam es dann zu persönlichen Begegnungen. Nach 1933 geriet Hirschfeld in immer größere Not (vgl. Thomas Manns Briefe vom 19.5.1931, 13.1.1933 und TB 17.5.1934). – Gerhart Hauptmann lernte Hirschfeld im Juli 1892 kennen, als er ihn nach Schreiberhau einlud. Zuvor hatte er Hirschfelds erstes Stück ‚Verloren' gelesen. (Es wurde nie gedruckt.) Am 13.11.1892 notiert er dann im Tagebuch: „Heute habe ich von Hirschfeld zwei Dramen bekommen. Das zweite ist ein sehr talentvolles und, wie mir scheint, auch reifes Stück. Der Schluß würde es auf der Bühne verderben." Am 17.3.1894 schrieb Otto Brahm an Hauptmann: „Vor 14 Tagen haben wir in München den kleinen Hirschfeld aus der Feuertaufe gehoben. (Schön gesagt!) Die Studenten spielten ihm das von dir ja der Welt gerettete ‚Zu Hause', und Elsa B[ernstein] zerklatschte sich die Handschuhe."

2) *Mitteilung:* Hirschfelds Mitteilung an Thomas Mann ist nicht erhalten.

3) *Brief:* Georg Hirschfelds Brief an Hauptmann vom 13.10.1929.

4) *Gerhart Hauptmann-Stiftung:* Die Gerhart-Hauptmann-Stiftung wurde 1922 anläßlich des 60. Geburtstags von Gerhart Hauptmann gegründet, konnte aber wegen der Inflation ihre Tätigkeit erst 1925/26 aufnehmen. Sie diente der Unterstützung bedürftiger Dichter und wurde aus den Zinsen eines Kapitals von 42 000.– Goldmark finanziert. Der Betrag war von dem Berliner Verleger, Antiquar und Kunsthändler Martin Wasservogel aus einer ihm zustehenden Forderung an eine Grundstückseigentümerin gestiftet worden. Zum Kuratorium gehörten Gerhart Hauptmann, Ivo Hauptmann, Samuel Fischer, Martin Wasservogel und Leo Pinner. Beträge er-

hielten Moritz Heimann, Jakob Haringer, Max Herrmann-Neiße, Rudolf Pannwitz, Heinrich Hauser und Theodor Däubler. Ob Georg Hirschfeld von der Gerhart-Hauptmann-Stiftung unterstützt wurde, ist nicht bekannt.

5) *Berlin:* In Berlin nahm Thomas Mann am 27./28.10.1929 an der Generalversammlung der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste teil. An dieser Sitzung ging es um die Frage, ob die „Sektion für Dichtkunst" in „Sektion für Literatur" umbenannt werden solle, damit man auch Essayisten aufnehmen könne. Auf Klagen über mangelnde Beteiligung vieler Mitglieder machte Thomas Mann den Vorschlag, die Sektion durch Zuziehung von Essayisten zu erweitern: „Die Grenze zwischen Geistigem und Dichterischem sei fließend, er habe sich stets bemüht, eine allzu enge Grenzbestimmung zu verhindern. Es gäbe Essayisten, die den Dichtern im alten Sinne des Worts durchaus ebenbürtig seien." (Protokoll) In seiner Stellungnahme erklärte das Akademie-Präsidium, „durch die Aufnahme von Essayisten in die Sektion für Dichtkunst [würde] mit dem Grundsatz, daß nur wirklich schöpferische Persönlichkeiten von hoher künstlerischer Qualität in die Akademie gehören, gebrochen". In aller Schärfe protestierte Erwin Guido Kolbenheyer in einem Brief vom 24.12.1929 gegen Thomas Manns Vorschlag: Es handle sich „kaum zweifelhaft um eine Änderung der inneren Einstellung der Sektion", deren „meiste Angehörige ihre Mitgliedschaft unter dem Oberbegriff ‚Dichtkunst' im Sinne einer ausschließenden, charakteristischen Schaffens-, ja, Lebenshaltung angenommen" hätten: „Dichtkunst ist die emotionelle Führung und Befreiung eines Volkes durch das Kunstmittel der Sprache. [...] Dichtung ist vergeistigtes Gefühl." Damit äußerte Kolbenheyer die Argumente der „Völkischen" zum Problem „Dichter-Schriftsteller", das Josef Ponten bereits 1924 in seinem offenen Brief an Thomas Mann zur Sprache gebracht hatte. In ihren Stellungnahmen teilten sich die Mitglieder in zwei Lager: die Gruppe der völkisch Gesinnten, mit Schäfer, Strauß und Ponten, aber auch Stehr, Mombert, Stucken, Däubler, von Scholz, von Molo und Ricarda Huch, die alle den Thesen Kolbenheyers zustimmten, und die Gruppe der „Literaten", mit Heinrich Mann, Alfred Döblin und Jakob Wassermann, die sich zur Position Thomas Manns bekannten. An dieser Herbstsitzung zeigte es sich zum erstenmal sehr deutlich, daß die Frage „Dichter-Schriftsteller" im Grunde nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein politisches Problem war. In einem großen Schlußplädoyer trat Thomas Mann für die Untrennbarkeit politischer und kultureller Fragen ein: „Fulda hat gewiß recht, die Akademie als ein unpolitisches Institut zu bezeichnen. Auf der anderen Seite sind wir eine Staatsanstalt und zwar eine Anstalt der Republik. [...] Objektiv sind wir politisch, subjektiv mögen wir es sein. Die Republik hat die Sektion geschaffen, und die Republik ist etwas anderes als die Monarchie, welche eine Sektion für Dichtkunst nicht ins Leben rief. Was das Subjektive betrifft, so ist es unmöglich, das Politische und das Kulturelle rein zu scheiden. Die geistige Situation der Gegenwart bringt es mit sich, daß hier alles mehr ineinandergeht als in früheren, behaglicheren und für den Einzelnen freieren und glücklicheren Zeiten. Heute brennt uns der ganze geistige Komplex auf den Nägeln." – Siehe hierzu Inge Jens, ‚Dichter zwischen rechts und links', S. 103-116.

6) *Arno Holz den Nobelpreis:* Eine Gruppe von Leuten aus Universitätskreisen und die Zeitschrift ‚Die literarische Welt', mit ihrem Herausgeber Willy Haas, setzten sich 1929 für eine Verleihung des Nobelpreises an Arno Holz ein. Aus den Erinnerungen Hans von Hülsens (langjähriger Bekannter von Thomas Mann und Gerhart Hauptmann und deutscher Korrespondent der schwedischen Zeitung ‚Dagens Nyheter') und aus Dokumenten der Deutschen Akademie der Künste in Berlin geht aber hervor, daß sich Thomas Mann seit längerem um die Ehrung bemühte. Als nun Hauptmann Thomas Manns Brief erhielt, durchschaute er sogleich die Absicht des Verfassers. Andererseits war er schon 1922 über das Gerücht einer möglichen Nobelpreisverleihung an Arno Holz empört gewesen: „Alles empört sich in mir gänzlich unphilosophisch. Hochstapelei in Kunsttheorie, Hochstapelei im Drama, Hochstapelei in lyrischen Folianten [...]" (TB 5.6.1922). Am 19.10.1929 antwortete Gerhart Hauptmann Thomas Mann, einen Protest gegen die Ehrung von Arno Holz würde man ihm als „nackte Mißgunst"

auslegen, aber „mein Nobelpreis-Kandidat waren bereits vor 5 Jahren Sie, und ich habe das in Stockholm schriftlich vertreten; Sie sind es heute wieder. Für Ricarda Huch würde ich ebenfalls stimmen." Zur gleichen Zeit veröffentlichte Hans von Hülsen in ‚Dagens Nyheter' einen Artikel des Inhaltes: „Kaum jemand in Deutschland würde die Verleihung des Preises an eine Gestalt zweiten Ranges verstehen, solange Persönlichkeiten von weit höherem Rang und Niveau, wie Stefan George oder Ricarda Huch oder schließlich der Dichter der ‚Buddenbrooks' und des ‚Zauberbergs', übergangen würden." In einem Brief vom 23.10.1929 dankte Thomas Mann Hans von Hülsen für seinen Artikel: „Es ist zu hoffen und zu erwarten, daß Ihr Artikel dort oben zur Warnung dienen wird. Es muß ja jedem vernünftigen Menschen am Herzen liegen, daß eine gewisse Narretei *nicht* geschieht. Sie bedeutete außerdem einen Affront gegen einen früheren deutschen Preisträger, und dieser Affront ist um so leichter zu vermeiden, als drei, vier Kandidaten vorhanden sind, deren Wahl die Welt verstehen würde." Gerhart Hauptmann ergriff gleichzeitig eine Initiative bei der Schwedischen Akademie, um indirekt einer Anwartschaft von Holz entgegenzuwirken. In der ‚Entstehung des Doktor Faustus' berichtet Thomas Mann darüber: „Er [Hauptmann] rief mich in München aus Schreiberhau an, um mir zu berichten, er habe soeben mit dem Kingmaker in Stockholm, Professor Böök von der Schwedischen Akademie, gleichfalls telephonisch, eine entscheidende Unterredung gehabt, er freue sich, der erste Gratulant zu sein." (GW XI, 278)

7) *Ricarda Huch* (1864-1947): Eine Verleihung des Nobelpreises an Ricarda Huch wurde von Thomas Mann mehrmals vorgeschlagen. So schrieb er bereits 1927, als die Münchner Universität eine Aktion zugunsten von Ricarda Huch einleitete und einige seiner Freunde eine Parallel-Aktion planten, an Philipp Witkop:

> Es ist freilich eine etwas sonderbare Aktion, von der Sie mir da berichten, und mit Recht fragen Sie, was denn der jetzige Münchner Rektor, der ein nationalistischer Nationalökonom und vollständiger Banause ist, von der Sache verstehe. Im Übrigen ist es natürlich nicht meine Sache, mich in die Angelegenheit irgendwie einzumischen, und ich kann nur denjenigen dankbar sein, die mich als Kandidaten für die schwedische Auszeichnung betrachten wollen. [...] Daß trotzdem diese internationale Bestätigung mich freuen würde, will ich nicht leugnen, und dieses Jahr hat es wirklich nach allem, was ich hörte, an einem Haar gehangen; aber das tat es schon ein paar Mal, zum Beispiel auch in dem Jahre, als Yeats gekrönt wurde, und ich habe nachgerade das Gefühl, als Kandidat abgenutzt zu sein. Überdies hat der „Zauberberg" in Schweden nicht gefallen, und ich habe dort einen einflußreichen literaturkritischen Gegner, den Professor Böök, allerdings, wie ich höre, auch Freunde. Menschlich genommen würde ich es übrigens aufrichtig begrüßen, wenn der Huch der Preis zufiele, denn sie lebt in Dürftigkeit und ist schließlich eine bedeutende Frau, wenn ich freilich auch objektiv darin mit Ihnen übereinstimme, daß ihre europäische Stellung und Einflußnahme nicht die ist, die eigentlich zum Empfang gerade dieser Auszeichnung qualifiziert. (Brief vom 29.12.1927, siehe auch Brief an Hans von Hülsen vom 30.12.1927)

> Einige Jahre später, 1934, bekräftigte Thomas Mann den Wunsch des Lyrikers Victor Wittkowski, man möge Ricarda Huch den Nobelpreis verleihen, obwohl er sich inzwischen auf einen anderen Kandidaten, Hermann Hesse, festgelegt hatte (Brief vom 18.9.1934). Zum letztenmal erwähnt Thomas Mann eine Preisverleihung an Ricarda Huch im Tagebuch vom 17. und 18.8.1936: „Brief von Prof. Radbruch, der Ricarda Huch für den Nobelpreis vorschlägt. [...] an Prof. Radbruch (Florenz) in Sachen der Nobel-Kandidatur Ric. Huchs." Trotz Thomas Manns wiederholter Bemühungen kam eine Nobelpreisverleihung an Ricarda Huch nicht zustande.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

Agnetendorf 19. X. 29

Lieber und verehrter Herr Thomas Mann!

Meine Zeichnung von 300 Mark für Georg Hirschfeld bitte ich hiermit entgegenzunehmen. Der Versuch, für ihn eine größere Summe flüssig zu machen, muß jedenfalls unternommen werden. Der Kreis derer, die auf den G.H.-Preis reflektieren, ist bereits beängstigend groß, und die Kommission wird unter allen Umständen in die traurige Lage kommen, die meisten zu enttäuschen. Das ist darum so, weil es sich dabei um Männer handelt, die jeder Auszeichnung würdig und der Hilfe dringend bedürftig sind.

Aber ich bin Georg Hirschfeld herzlich verbunden, kenne seine Bücher und werde natürlich für ihn wirken.

Nun zu A.H. und dem Nobelpreis. Ich teile in dieser Beziehung Ihre Ansicht durchaus. Wenn Ihnen eine Preisverleihung an ihn absurd und skandalös vorkommen würde, so erschiene sie mir außerdem als eine schwere Blamage der Nobelkommission und der deutschen Geisteswelt. Im Sinne der Vernunft ist sie vollkommen unmöglich. Ist aber eine Propaganda für A.H. im Gange, so kann man natürlich dagegen nichts tun, am wenigsten ich, dem man es als nackte Mißgunst auslegen würde. Auch bin ich nicht robust genug, um mir einen Erfolg zu wünschen, der einem Schriftsteller den ersehnten pekuniären Sanierungsstrom abschneiden würde. Sollte also dies Ärgernis, wie Sie es nennen, nicht zu vermeiden sein, so bliebe eben nichts weiter übrig, als uns einzugestehen, wir seien auf der Höhe des Landes der unbegrenzten Möglichkeiten angelangt, was ja auch ohne dies schon erkennbar ist.

Mein Nobelpreiskandidat waren bereits vor 5 Jahren Sie und, ich habe das in Stockholm schriftlich vertreten: Sie sind es heute wieder. Für Ricarda Huch würde ich ebenfalls stimmen.

Mit wärmsten Empfehlungen hochv. H. Th.M. an Sie und Ihre so liebe, verehrungswürdige Gattin verbinden meine Frau und ich allerherzlichste Grüße und Wünsche für Ihr dauerndes Wohlergehen

[Ihr G.H.]

Ms. Br. (Entwurf mit hs. Korrekturen)

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 2. XI. 1929
Poschingerstr. 1

Lieber und verehrter Gerhart Hauptmann,

für Ihr gütiges Eingehen auf meinen vorigen Brief[1] möchte ich noch vielmals danken. Durch das Ausscheiden des Arno Holz[2] aus dem Kreis der Lebenden ist ja der Punkt, den ich an zweiter Stelle darin behandelte, in schicksalhafter Weise aus der Welt geschafft.

Was den ersten betrifft, so möchte ich heute von Ihnen hören, ob Sie vielleicht eine Geldgabe an Georg Hirschfeld[3] schon direkt gesandt haben. Wenn nicht, so würde ich Sie bitten, die Summe auf mein Konto bei dem Bankhaus Feuchtwanger, München, Dienerstr. 11, mit dem Vermerk: zugunsten Georg Hirschfelds, einzahlen zu lassen. Dasselbe tun Jakob Wassermann und Fischer, und ich werde ihm dann diese Beträge zusammen mit meinem eignen Beitrag und hoffentlich noch einigen weiteren als Ehrengabe übergeben.

Mit den herzlichsten Grüßen von Haus zu Haus

Ihr
Thomas Mann

Ms. Br.

1) *meinen vorigen Brief:* Thomas Manns Brief vom 15.10.1929.
2) *das Ausscheiden des Arno Holz:* Arno Holz war am 26.10.1929 gestorben.
3) *eine Geldgabe an Georg Hirschfeld:* Siehe Thomas Manns Brief vom 15.10.1929.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[Agnetendorf, zw. dem 13. u. 15. 11. 1929]

Sie machen es mir sehr schwer, Herr Th M, mich über Ihren Nobel-Preis[1] zu freuen: Ihr öffentliches Bedauern[2] darüber, dass Sie an die Stelle von A[rno] H[olz] rücken mussten, der ohne Zweifel den N[obel-]Preis verdient habe, steht [nicht gestrichen] reiht sich den schwersten öffentlichen Lügen[3] an, die [beide Wörter gestrichen] aus niedriger Heuchelei und Profitjagd

Hs. Entwurf

1) *Ihren Nobel-Preis:* Am 12.11.1929 erhielt Thomas Mann von der Schwedischen Akademie die telegraphische Nachricht, daß ihm für seinen Roman ‚Buddenbrooks' der Nobelpreis für Literatur 1929 verliehen wurde.
2) *Ihr öffentliches Bedauern:* In einem Zeitungsinterview, das am 13.11.1929 in der ‚Vossischen Zeitung' erschien, Karl Jundt, ‚Gespräch mit dem Dichter', sagte Thomas Mann: „‚Auf der anderen Seite macht mir die weithin sichtbare Auszeichnung auch schon Sorge und Beunruhi-

gung. Ist die Wahl recht getroffen? [...] Es gibt in Deutschland eine ganze Reihe von erlesenen Dichtern, die den Nobelpreis mindestens ebensogut verdient hätten, ganz zu schweigen von Europa und von Namen wie Galsworthy, Gide, Gorki. Und wenn ich heute in den Kreis der Geister und Persönlichkeiten wie Hamsun, Lagerlöf, Shaw, Anatole France aufgenommen worden bin, so fallen hierauf auch Schatten der Melancholie. Hatte nicht gerade Arno *Holz* ein Recht auf die Auszeichnung? Sein Tod berührte mich doppelt schmerzlich in diesem Zusammenhang.'" – In einem Brief vom 21.11.1929 an Paul Eipper versuchte Thomas Mann, seine Interview-Äußerungen zu Arno Holz zu berichtigen:

Oberammergau
21.XI.29

Sehr verehrter Herr Paul Eipper:
Haben Sie besten Dank für Ihren Brief, der, wie Sie sich wohl denken können, nicht der erste ist, den ich in.dieser Angelegenheit erhalten habe. Ich bin durch die Worte, die ich damals den ersten Interviewern sagte, und durch die Folgerungen, die sich daran knüpften und knüpfen ließen, in eine recht merkwürdige und nicht glückliche Lage gekommen. Ich bekenne mich nur zu den Grenzen meiner Individualität, wenn ich erkläre, daß weder die Dichtung Arno Holzens mir je nahe gestanden ist noch seine Person, wie denn sein Auftreten damals in der Festsitzung der Akademie der Künste, sein Verhalten gegen den alten Liebermann und so weiter mir schlechthin greulich war. Ich habe den Interviewern nicht gesagt, daß Arno Holz meiner Meinung nach berechtigte Anwartschaft auf den Preis gehabt hätte, sondern daß er sich große Hoffnung darauf gemacht und bis zu seinem Ende davon geträumt habe, mit diesem Gelde seine Krankheit zu heilen. Diese Vorstellung mische etwas Melancholie in die große Genugtuung, die man mir bereitet habe. Diese Worte sind von der Presse nicht genau wiedergegeben worden. Es hat jetzt mehr oder weniger den Anschein, als ob ich der Meinung gewesen sei, der Preis, wenn er nach Deutschland fiel, hätte eigentlich Arno Holz gebührt, und als empfände ich mich als Lückenbüßer. Das ist nicht wahr, das ist nicht meine Auffassung, und in solchem Sinne kann ich nicht handeln. Ich habe viele Briefe bekommen, milde und grobe, taktvolle und taktlose, die mich auffordern, für die Witwe Holz zu sorgen und ihr als der Hinterbliebenen des eigentlichen Preisträgers einen größeren Teil der mir zugefallenen Summe abzutreten. Das ist ein ganz falscher Gesichtspunkt, den ich mir nicht gefallen lassen kann. Ein Brief war allerdings auch dabei, dessen Verfasser sich sehr unterrichtet gab und der erklärte, die eigentliche Notleidende sei die erste Frau des Arno Holz, die ihm drei Söhne geboren habe und die heute, da die monatliche Unterstützung von 150 Mark durch den Tod ihres Gatten wegfalle, in absolute Not geraten sei, während die zweite Frau, deren Freunde gewiß Sturm auf mich laufen würden, in noch immer recht erträglichen Verhältnissen lebe, da ihre Eltern relativ wohlhabend geblieben seien. Dies nebenbei. Das Entscheidende bleibt: wenn ich heute eine größere Zuwendung an die Witwe Holz, sei es die erste oder die zweite, mache, so sieht das wie ein Zugeständnis aus, daß der Preis nur zufällig und infolge des Todes von Holz mir zugefallen sei und daß ich wenigstens so viel Anständigkeit besitze, der Witwe etwas abzugeben. Das, wie gesagt, gefällt mir nicht und das entspricht auch durchaus nicht den tatsächlichen Verhältnissen. Es ist von Deutschland aus, namentlich aus Universitätskreisen, für Holz Propaganda gemacht worden. Von der Presse hat sich besonders die „Literarische Welt" daran beteiligt, indem sie versicherte, die Kandidatur sei sehr aussichtsreich. Ich hatte nun von Willy Haas die bestimmte Versicherung, daß Holz niemals die geringste Aussicht gehabt habe, er, Haas, habe nur aus Menschlichkeit und Mitgefühl mit der Reinheit und der Dürftigkeit des Dichters ihn vor seinem Tode noch in dieser Hoffnung bestärkt. Daß er in Wirklichkeit keine Aussicht gehabt hat, entspricht auch meiner Überzeugung und meiner Vorstellung davon, wie die Entscheidungen des schwedischen Komitees zustande kommen. Die Autorität seines Spruches rührt gerade daher, daß es nicht eigenwillig nach eigner Vorliebe oder nach einzelnen Anträgen und Präsentationen beschließt, sondern daß es sich bis zu einem gewissen Grade als Instrument der öffentlichen Welt-

meinung fühlt und nach deren Wünschen, für die es empfindlich ist, entscheidet. Hier handelt es sich nicht um Prahlerei, um eine Äußerung des Selbstbewußtseins oder irgend etwas dergleichen, sondern um die sachliche Feststellung, daß das Echo, welches meine Wahl in der Welt gefunden hat, die Zustimmung eben dieser Welt zu dem Beschluß des Komitees beweist. Ein solches Echo, darüber müssen die Bewunderer und Nicht-Bewunderer Holzens sich einig und klar sein, hätte seine Wahl niemals gefunden, denn man hätte sie nicht verstanden.
Die Summe, die der Preisträger empfängt, ist nicht dazu bestimmt, zu Wohltätigkeitszwecken verteilt zu werden, was angesichts des andringenden Elends der Welt und bei etwas gutem Herzen binnen acht Tagen restlos geschehen wäre, sondern dazu, einem Schriftsteller, den man für verdient hält, und der so wenig wie ein anderer wissen kann, wie lange ihm die Gunst des Publikums treu bleibt, eine materielle Sicherheit und Basis zu schaffen, damit er, namentlich auch in Jahren, wo er keine Einnahmen hat, sondern an einem großen Werk von zweifelhaften praktischen Aussichten arbeitet, wie ich es jetzt tue, ohne Sorge sein kann für sich und seine Familie (die in meinem Falle vielköpfig ist). Ich schicke dies voraus, um sogleich hinzuzufügen, daß ich selbstverständlich vom ersten Augenblick an bereit und entschlossen war zu einer erheblichen Abgabe von der großen einmaligen Einnahme zu Gunsten von Unterstützungskassen für notleidende Kollegen. Ich hatte gedacht, etwa dem Schutzverband Deutscher Schriftsteller und der Notgemeinschaft geistiger Arbeiter je 10 000 Mark zuzuweisen, habe aber diesen Organisationen noch keine Mitteilung davon gemacht, da ich mich noch unterrichten möchte, wo das Geld am segensreichsten wirken kann und ich es ja schließlich auch noch garnicht in Händen habe.
Wenn ich je von mir aus daran gedacht habe, eine solche Summe direkt der Witwe Holzens zuzuwenden, so ist mir der Gedanke durch die Art und Weise, wie er vielfach von außen an mich herangetragen wurde, gründlich verleidet worden. Aber diese Einflüsse und ihre verstimmende Wirkung auf mich wären kaum nötig gewesen, um mich zu überzeugen, daß es nicht richtig gehandelt wäre, einen erheblichen oder den Hauptteil dessen, was ich darzubringen bereit bin, dem Gemeinnutzen zu entziehen zu Gunsten der Witwe Arno Holzens. Ich muß es den Organisationen anheimgeben, wie viel sie ihrerseits von meinen Beiträgen der Frau Holz zukommen lassen wollen. Ich brauche nicht zu sagen, daß ich es begrüßen würde, wenn auf diesem Wege, ohne daß falsche Vorstellungen entstünden, der Witwe des verewigten Dichters bis zu einem gewissen Grade geholfen werden könnte.
Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener
[Thomas Mann]

Ich ermächtige Sie gern, von dem Inhalt dieses Briefes den Herren gegenüber, die in dieser Sache an Sie herangetreten sind, Gebrauch zu machen.

3) *den schwersten, öffentlichen Lügen:* Am 14.12.1929 schreibt Hauptmann im Tagebuch: „Schwere Erfahrungen mit Menschen liegen hinter mir. Gotamo sagt: ‚Ist ein Freund, ein Diener zu loben, der dir ein halbes Leben lang zur Seite ist, dir jeden Wunsch zu erfüllen sucht, immer die Treue wahrt, aber nur zu dem Zweck, eines Tages auf abgelegenem Weg, wohin er dich gelockt, über dich herzufallen und dich auszurauben...?' Das ist mir passiert. Hierzu kommt ein Fall krasser, schamloser, öffentlicher Lügenhaftigkeit: Th[omas] M[ann]."

Thomas und Katia Mann an Gerhart Hauptmann

München, 14. XI. 1929

Gedenken des großen Freundes zum 15. November[1] in liebevoller Verehrung
Thomas und Katja Mann

Telegr.

1) *zum 15. November:* Thomas und Katia Mann gratulieren Gerhart Hauptmann zum 67. Geburtstag am 15.11.1929. In jenen Tagen hielt sich Hauptmann zur Nachbehandlung einer Venenentzündung im Franziskus-Krankenhaus in Berlin auf. Am 28.11.1929 fand dann im Großen Konzertsaal in Wien ein Empfang Hauptmanns durch den PEN-Club statt. Die Ansprache wurde von Felix Salten gehalten, Hauptmann trug die Rede ‚Generationen' vor. Am 1.12.1929 wurde Hauptmann im Festsaal des Burgtheaters der Burgtheaterring verliehen. Zwei Tage später (3.12.1929) fand im Burgtheater die Uraufführung des Stücks ‚Spuk' (‚Die Schwarze Maske' und ‚Hexenritt') unter der Regie von Hans Brahm statt. Im Tagebuch vom 14.12.1929 notiert Hauptmann rückblickend: „Sechs Monate ungefähr vergangen seit letzten Einschriften. Der Mann [Alfred Döblin], dessen häßliche Entgleisung mir damals Kopfschmerzen machte, hat mich vor ungefähr vier Wochen im Franziskus-Sanatorium besucht. Ein Krankenbesuch, ein Versöhnungsbesuch. Dann kamen die Wiener Tage. Freundliches Entgegenkommen überall. Alles kreiste um die Sonne des Burgtheaters. Burgtheaterring. Antiker goldener Lorbeer vom königlichen Kaufmann. Die Grubenlampe meines Geistes huscht über allerlei Metallisches, auch über keimende Kristalle. Aber ich bin ein wenig leer, müder als leer. Die Bergmannshacke liegt unberührt. Bin ich blasiert? – Nie!"

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 23. X. 1930
Poschingerstr. 1

Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann:

Die nächsten Monate werden vieles entscheiden, und es muß sich zeigen, ob es gelingt, die Schande der nationalsozialistischen Pöbelherrschaft[1] von Deutschland abzuwenden. Die Sozialdemokratie scheint ja gewillt, der gefährlichen Aktivität der Gegenseite ein energisches Paroli zu bieten, aber Sie werden gewiß der Meinung zustimmen, die wir neulich in Berlin[2], mein Bruder und ich und ein paar andere Herren, erörterten, daß es gut wäre, wenn die sozialistische Arbeit durch eine Aktion von bürgerlicher und intellektueller Seite wirksam unterstützt würde. Aus diesem Gefühl hat mein Bruder Heinrich den beifolgenden Aufruf[3] entworfen und hat mich gebeten, Sie zu fragen, ob Sie sich entschließen könnten, ihn zusammen mit ihm, mir, Einstein, noch einigen namhaften Gelehrten und drei oder vier hervorragenden Wirtschaftsführern, die sich dazu bereit finden, zu unterzeichnen. Es ist im ganzen an etwa zwölf Unterschriften gedacht. Es handelt sich um einen Entwurf, dessen Einzelheiten natürlich auf Wunsch geändert werden können, und wenn Sie solche Vorschläge haben, so bitte ich Sie sehr, sie mir mitzuteilen. Gedacht ist an eine Art von Kampforganisation bürgerlich-geistiger Art, der von wirtschaftlicher Seite Geldmittel zufließen müßten, so daß man mit Plakaten und dergleichen Propagandamittel[n] arbeiten könnte. Nach meinem Gefühl ist eine solche Abwehr tatsächlich notwendig, und der Aufruf scheint mir insofern das Richtige zu

treffen, als er durch die offene Wendung gegen alles Korrupte des gegenwärtigen Systems der nationalistischen Agitation gewissermaßen das Wasser abgräbt und auch im sprachlichen Ton die Leidenschaft spüren läßt, an der es bisher auf unserer Seite gefehlt hat. Lassen Sie mich also bitte wissen, ob Sie mitzutun bereit sind, falls die übrigen Anfragen ein positives Ergebnis haben.

In herzlicher Verehrung

Ihr
Thomas Mann

Aufruf
(verfaßt von Heinrich Mann)

An die Reichsregierung, zu der wir Vertrauen haben wollen, richten wir Warnungen und Folgerungen, die unser Gewissen bestimmt. Wir sind ohne Ausnahme unser ganzes Leben lang bemüht gewesen, dem deutschen Namen Ehre zu machen. Wir sind Republikaner, weil wir wissen, daß Deutschland im Innern und vor der Welt sich einzig und allein als Republik behaupten kann. Alles andere wäre Zerfall, Knechtschaft und ein kultureller Rückschritt um Hunderte von Jahren. Die Republik hat trotz ihrer bisherigen Schwächen und Mißgriffe diesem Volk den größten irgend erreichbaren Aufschwung gewährt; denn sie hat ihm zwei Geschenke gebracht, die nur eine Republik bringt: öffentliche Freiheit und politische Selbstbestimmung.

Davon hat ein Volk, das diese Gaben nicht gewöhnt war, keinen fehlerfreien Gebrauch gemacht. Mit der Freiheit ist der private Egoismus, der den Staat früher nicht weniger beherrschte, offen hervorgetreten. Die Selbstbestimmung hat zu einer schrankenlosen Parteiwirtschaft geführt.

Wir sprechen für keine Partei, aber wir sind entschlossene Republikaner. Wir kennen diese Schlaffheit und die Korruption dieser Demokratie und wissen, daß sie gesäubert werden muß. Wir wissen es unvergleichlich besser als jene Schreier und Demagogen, die unter dem Vorwande sittlicher Entrüstung die Republik nur stürzen möchten, um desto besser ihre eigenen schmutzigen Geschäfte zu machen.

Die deutsche Republik ist nicht der einzige Staat, der heute die Korruption erleidet. In größeren und reicheren Ländern steht es schlimmer. Wir verlangen dennoch, daß der rücksichtslose Versuch unternommen wird, unser Gemeinwesen zu reinigen. Wir wollen nicht länger hinnehmen, daß Geschäfte auf Kosten der Allgemeinheit gemacht werden, daß öffentliche Ämter nach Parteilisten vergeben werden und Lieferungen nach der Höhe der Bestechung. Wir wollen nicht, daß gestohlen wird, und wollen nicht, daß falsches Recht gesprochen wird zum Schaden der Republik von Richtern, die jeden Feind der Repu-

blik begünstigen und selbst den ausgemachten Schuft, wenn er nur der Feind der Republik ist. Wir verlangen die Säuberung.

Wir verlangen die entschlossene Umkehr aller öffentlichen Mächte in der Behandlung der Menschen und der Dinge. Es ist vielleicht älteren Demokratien erlaubt, nicht aber dieser so furchtbar bedrohten, die unsinnige Zahl der Arbeitslosen noch ansteigen zu lassen. Die starken Mittel, die jeder andere Machthaber sofort nach seiner Heraufkunft anwenden würde, um die verelendeten Massen zu beschäftigen und sie für sich zu gewinnen, muß die Republik selbst ergreifen. Wir wollen es denen sagen, die das Hinabgleiten in die Diktatur schon als unabwendbares Schicksal angesehen haben, daß sie sich irren und daß es nur ihre eigene Unentschlossenheit, ihre Schwäche oder törichte Angst ist, die einen solchen Zusammenbruch verschulden würden. Wir wollen die Republik warnen, sich selbst aufzugeben. Was sie versäumt, vor allem in der Frage der Arbeitslosigkeit, täten nach ihrem Sturz in roher Art die Unsaubersten und spielten sich noch als Retter auf. Das Vertrauen Europas darf nicht zum zweiten Male durch die Republik enttäuscht werden. Die deutsche Republik kann sich nur selbst retten, und der Verzicht auf die einmal erworbene Freiheit und Selbständigkeit würde unser Volk verächtlich machen wie kein anderes.

Die Arbeiter mögen nie vergessen, daß alle ihre späteren Hoffnungen und die Rechte, die sie schon jetzt, ob genügend oder ungenügend, erlangt haben, stehen und fallen mit der Republik. Die Unternehmer und die Reichsten der Wirtschaft sollen wissen, daß ihr Paktieren und Konspirieren mit den Schnorrern und Verschwörern des sogenannten Nationalsozialismus einen bedauerlichen Mangel an politischem Instinkt verrät. Sie glauben wohl, jene Abenteurer nach stattgefundenem Gebrauch ganz einfach beiseite schieben zu können? Ihre unverantwortlichen Verbindungen werden nicht vergessen werden, und die französische Milliarde, die aus deutschen Banken neulich zurückgezogen worden ist, weil es diesen beliebt hat, sich mit Herrn Hitler gemeinzumachen, ist nur ein Anfang. Am Ende des Abenteuers steht die neue Inflation, droht der endgültige Bankrott eines Volkes, dessen Wirtschaftsführer zu einem großen Teil weder Klugheit noch Gemeinsinn hatten.

Wie ist es möglich, daß zwölf Jahre nach Kriegsende die Gesinnung hierzulande noch barbarischer geworden ist, als sie selbst während des Völkermordens war? Warum nimmt der ganze aussichtslose, Deutschland schwer schädigende Antisemitismus diesen großen Raum ein? Wie können bürgerlich gesinnte Männer, ganz gleich ob sie den Volksrechten zustimmen oder für die Alleinherrschaft des Kapitals sind, wie können sie auch nur einen Augenblick sich verlassen auf die Hilfe hergelaufener berufsloser Schwätzer, denen Volksmengen gedankenlos oder verzweifelt doch nur zufallen, ohne von ihrer Sache

das geringste zu wissen? Wenn man diese nationalsozialistische Massenpartei bei Licht besieht, bleibt von allen ihren Millionen keine halbe, keine achtel, die sachlich auch nur das Einfältigste aussagen könnte über Zweck und Ziel, und nicht tausend Mann blieben, die noch kämpfen würden, wenn ihnen die entschlossene Macht der Republik entgegenträte. Wie sollte es anders sein – angesichts von Führern, die staatenlos, landfremd und als die Mischtypen, die sie sind, die niederträchtige Freiheit aufbringen, uns anderen das Deutsche, mit dem wir geboren sind, abzusprechen. Sie haben nie in ihrem Leben ernst gearbeitet, es sind ausgehaltene, faule und verfettete Existenzen, – und das will die Nation vertreten gegenüber unseren Leistungen, unseren lebenslangen Anstrengungen für den deutschen Namen und unserem reinen Willen zu unserem Land! Wir fordern, daß diesem Karneval, in den die Pest gefahren ist, ein Ziel gesetzt wird.

Wir fordern die drakonische Republik. Wer Hochverrat begeht, soll ihn büßen und keine nationalistische Redensart soll ihn länger decken. Wer mit dem Abschlagen von Köpfen droht, soll auf der Stelle verhaftet werden, wie jeder weniger Bösartige selbstverständlich verhaftet worden wäre. Richter, die gegen die Republik urteilen, sollen durch Versetzung unschädlich gemacht werden. Das erlaubt die Verfassung, und die Sicherheit des Staates will es. Alle republikanischen Beamten und Angehörigen der Reichswehr müssen entfernt werden. Wir haben es satt, in einem Lande, das wir mit Recht als das unsere ansehen, nicht in Sicherheit zu leben. Wir warnen die Reichsregierung, der wir Vertrauen wollen, sie möge sich nicht für sicherer halten, als wir es sind, und sie möge das Land nicht für sicherer halten. Die Abenteurer, die nach Macht und Raub gieren, haben nichts zu verlieren, weder einen Ruf als Politiker noch als Menschen. Sie würden, einmal zur Herrschaft gelangt, von ihrem gesamten nationalen Geschwafel nicht ein Wort wahrmachen. Aber darauf ist Verlaß, daß sie im Lande furchtbar und verhängnisvoll hausen würden. Wir warnen und rufen zur Entschlossenheit auf.

Die äußerste Stunde, die da ist, läßt nichts anderes mehr zu als die Verteidigung der Republik um jeden Preis – gegen ihre Feinde wie auch gegen ihre eigenen Gebrechen. Streng! Jeder Korrupte ist ein Verräter, jeder Begünstiger des Umsturzes macht sich noch strafbarer, als wer den Feind ins Land läßt. Wir erklären die Zeit für vergangen, da Nachgiebigkeit und Gehenlassen für etwas anderes ausgegeben werden konnten als für Feigheit vor dem Feind. Wir erwarten von der Reichsregierung, der wir vertrauen wollen, den selbstlosen Mut und die Tatkraft, die Deutschland braucht und bei niemandem finden kann, wenn nicht bei entschlossenen Republikanern.

Ms. Br.

1) *die Schande der nationalsozialistischen Pöbelherrschaft.* Am 14.9.1930 fanden in Berlin Reichstagswahlen statt. Es kam dabei zu einem gewaltigen Rechtsrutsch. Die Abgeordnetenzahl der Nationalsozialisten schnellte von 12 auf 107 Sitze empor, während die Deutschnationalen von 73 auf 41 zurückgingen. Die konservativen Parteien traten nur schwach in Erscheinung. Die Mittelparteien mit Ausnahme des Zentrums bröckelten weiter ab. Auf dem linken Flügel des Parteienfeldes zeigte sich eine ähnliche Erscheinung wie auf dem rechten: Der radikale revolutionäre Flügel gewann (KPD 77 statt 54), während die gemäßigtere Partei, die Sozialdemokraten, zurückging (143 statt 153). – Zur Eröffnungssitzung des neuen Reichstags am 13.10.1930 marschierten die Nationalsozialisten geschlossen in ihren braunen Uniformen ein, obwohl das Tragen dieser Uniform in Preußen verboten war. Im Parlament selbst waren die Nationalsozialisten durch Immunität geschützt. Die ersten Sitzungstage waren geprägt von demagogischen Gesetzesanträgen, Tumulten und Mißtrauensanträgen gegen die Regierung von rechts und links. Vgl. dazu ‚Chronik des 20. Jahrhunderts', hrsg. von Bodo Harenberg, 6. Aufl., Dortmund 1984, S. 422 ff. – Vgl. hierzu auch Hauptmanns Tagebuch-Eintrag vom 14.12.1930 und seine ‚Politischen Gedanken' vom 13.11.1930 (CA XI, 1096-1099).

2) *Berlin:* Thomas Mann hielt sich vom 13.-19.10.1930 in Berlin auf. Am 13./14.10.1930 nahm er an der Generalversammlung der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste teil. Auf dieser Hauptversammlung wurde über folgende zwei Traktanden debattiert: über einen Vortrag von Guido Kolbenheyer zur Akademie als „volksverantwortlicher Instanz" und über eine neue – schließlich einstimmig angenommene – Geschäftsordnung von Wilhelm Schäfer, die die völlige Gleichberechtigung sämtlicher Auswärtigen mit den Berliner Mitgliedern forderte. An zwei weiteren Sitzungen vom 24.11.1930 und 17.12.1930 hoben die Berliner Mitglieder die neue Geschäftsordnung wieder einstimmig auf, was Kolbenheyer und seine völkisch gesinnten Kollegen Wilhelm Schäfer und Emil Strauß zum Anlaß nahmen, am 5.1.1931 ihren Austritt aus der Akademie zu erklären. Vgl. dazu Inge Jens, ‚Dichter zwischen rechts und links', S. 117-130. – Bei seinem Berliner Aufenthalt las Thomas Mann an zwei Abenden aus seinen Werken vor: am 15.10.1930 auf Einladung des Groß-Berliner Vortragsbundes im Lehrervereinshaus aus den ‚Buddenbrooks', dem ‚Zauberberg' und dem ‚Joseph', am 18.10.1930 in der Singakademie als Gast des Verbandes Deutscher Erzähler (drei Kapitel aus dem ‚Joseph'). – Am 17.10.1930 hielt Thomas Mann im Beethovensaal vor einem großen Publikum, unter dem sich auch der preußische Kultusminister Adolf Grimme und sein Bruder Heinrich befanden, seine Rede ‚Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft'. In seinem Appell warnte Thomas Mann vor der aufsteigenden Gefahr des Nationalsozialismus: Der politische Platz des Bürgertums sei an der Seite der Sozialdemokratie. Während des Vortrages kam es immer wieder zu Störungen durch eine Gruppe junger Nationalsozialisten, angeführt von dem Schriftsteller Arnolt Bronnen. Die Demonstranten mußten schließlich durch ein Aufgebot der Schutzpolizei aus dem Saal gewiesen werden. Thomas Mann konnte seinen Vortrag ohne weitere Unterbrechungen beenden und wurde mit stürmischem Beifall belohnt. In der Presse wurde über Thomas Manns Ansprache ausführlich und teils vehement berichtet, besonders von den nationalen Zeitungen: „Der Dichter Thomas Mann, der ganz früher sich als Nationalist gebärdete und später zur Flagge der demokratischen Partei schwur, veranstaltete gestern im Beethovensaal einen Vortrag, um in dessen Verlauf sein Überschwenken zur Sozialdemokratie zu verkünden. Unter geschwollenen, teilweise unverständlichen Phrasen und Schimpfereien gegen den Nationalsozialismus hielt er eine marxistische Werberede, die in der Mahnung gipfelte, das Bürgertum müsse mit der Sozialdemokratie stets ‚einig Hand in Hand' gehen (offenbar unter jüdischer Oberleitung!). Ein Teil des Publikums war mit diesen Ausführungen des ehemaligen Übernationalisten nicht einverstanden und gab dem auch durch entsprechende Mißfallensäußerungen mehrfach Ausdruck. Darauf ließ Herr Thomas Mann die Polizei kommen, die mehrfach im Saale erschien und die Zurufer entfernte. Nur mit Mühe konnte Mann schließlich unter Polizeieskorte den Vortrag vor halb leerem Saale zu Ende führen." (Völkischer Beobach-

ter, 20.10.1930; vgl. dazu auch Berliner Tageblatt, 18.10.1930, Vossische Zeitung, 18.10.1930) In einem Interview sagte Thomas Mann, daß die Störungen während des Vortrages ein persönlicher Racheakt von Arnolt Bronnen gewesen seien: Bronnen hatte im ‚Lokal-Anzeiger' einen gehässigen Artikel über das Drama ‚Amnestie' von Karl Maria Finkelnburg geschrieben. Darauf replizierte Thomas Mann in der Zeitschrift ‚Die Justiz' in ziemlich scharfer Form. Zum Berliner Vortrag äußerte sich Thomas Mann auch in diversen Briefen: „Die ‚Nationalen' haben es mir ja bei dieser Gelegenheit wieder einmal kübelweise gegeben, und gerade darum war ich durch die nachträgliche Distanzierung etwas enttäuscht, die der ‚Vorwärts' glaubte vornehmen zu müssen. Schließlich aber habe ich eingesehen, daß das Blatt wohl nicht anders handeln konnte, und die großzügige Zustimmung Breitscheids, Löbes und die Ihre entschädigt und beruhigt mich vollkommen." (Brief an Adolf Grimme, 10.11.1930) – „Die Rede ist ja eigentlich die Simplizität selbst, aber als Aktion hat sie eben doch stark gewirkt, wofür das wilde Dreckschleudern von rechts nur ein Beweis mehr war. Angenehm war es natürlich nicht, und neben der Genugtuung, seinen Mann gestanden zu haben, bleibt auch viel Ekel zurück." (Brief an Emil Liefmann, 16.11.1930) – Im Anschluß an den Berliner Vortrag schrieb Thomas Mann von Ende Januar bis Mitte Februar 1931 den Aufsatz ‚Die Wiedergeburt der Anständigkeit', in dem er sich nochmals mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzte. Als 1942 die ‚Deutsche Ansprache' in den Essayband ‚Order of the Day' aufgenommen wurde, erinnerte sich Thomas Mann im Vorwort an den Herbst 1930: „Die Reichstagswahlen von 1930 brachten den ersten Massenerfolg des jeglicher Lüge und Gewalt verschworenen Demagogentums, das den selbst schon in jedem Wort betrügerischen Namen der ‚National-sozialistischen deutschen Arbeiter-Partei' führte, und in dem Gefühl, daß es um das freie Wort in Deutschland bald geschehen sein möchte, wiederholte ich, fast schon in letzter Stunde, den heute donquixotesk anmutenden Versuch, mich dem Unheil überredend entgegenzustemmen." (GW XIII, 169-180, hier 175)

3) *Aufruf:* Heinrich Mann, [‚Aufruf zur Bildung einer bürgerlich-geistigen Kampforganisation'], Entwurf, Oktober 1930, ungedruckt. Nach dem Erfolg der Nationalsozialisten bei den Reichstagswahlen am 14.9.1930 versuchten Heinrich und Thomas Mann, eine Solidaritätsaktion bürgerlicher Geistesvertreter zur Verteidigung der Republik herbeizuführen. Heinrich Mann entwarf einen Aufruf, der in polemischer Schärfe einerseits Mißstände in der Republik, anderseits den kriminellen Charakter des Nationalsozialismus anprangerte. Die Aktion kam vermutlich nicht zustande. Vgl. dazu Georg Potempa, ‚Thomas Mann. Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen', S. 72 f.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

Agnetendorf i.R., 26. X. 1930
Wiesenstein

Lieber und verehrter Thomas Mann!

Ihr Aufruf[1] hat mich ein bißchen erschreckt. Ich werde ihn keinesfalls unterzeichnen. Aber ich rate auch Ihnen freundschaftlich davon ab. Er wird nichts bessern, sondern die Lage verschlimmern, und Sie selbst ziehen durch eine so gnadenlose Erklärung einen nicht ungefährlichen Haß auf sich. –

Übrigens hat der Wortlaut des Aufrufs im ganzen nach allen Seiten bedenkliche Punkte. Er riegelt Zustimmungen förmlich systematisch ab, also nochmals: ich glaube den besten Rat zu erteilen, wenn ich davon abrate.

Briefdiktat an Elisabeth Jungmann, Abschrift

1) *Ihr Aufruf:* Heinrich Mann, [‚Aufruf zur Bildung einer bürgerlich-geistigen Kampforganisation'], Entwurf, Oktober 1930, siehe oben S. 234 ff.

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 28. X. 1930
Poschingerstr. 1

Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann,

nehmen Sie vielen Dank für Ihre Entscheidung[1], die mich nicht überrascht. Ich möchte noch einmal darauf hinweisen, daß ich im Auftrage einer Berliner Gruppe[2] handelte, als ich mich an Sie wandte, und daß der Aufruf nicht von mir, sondern von meinem Bruder verfaßt ist. Namentlich ihm wollte ich einen Gefallen tun, indem ich den Schritt bei Ihnen versuchte. Ich nehme nun an, daß an Ihrer Ablehnung die Aktion überhaupt scheitern wird und tue wohl gut, das nicht zu bedauern.

Würden Sie mir den Aufruf wohl gelegentlich zurücksenden lassen?

Ihr
Thomas Mann

Hs. Br.

1) *Ihre Entscheidung:* Es war wohl der radikale Ton von Heinrich Manns Aufruf, der Hauptmann von einer Mitarbeit abhielt. Im Tagebuch notiert er sich dazu: „Es ist falsch, wenn die Intellektuellen in Berlin glauben, elementare Bewegungen wie die N[ational-] S[ozialisten] bedeuteten nichts. – Intellektualismus ist nie ein Volk. – Intellektualisten haben nur in ihren höchsten Ausmaßen die Kraft, ein Volk zu umfassen. Das Elementare [...] befaßt sich nicht mit Politik, es ist und bleibt! [...] – aber man muß auch die Nationalsozialistische Arbeiterpartei elementar begreifen und achten." – Thomas Manns Anfrage ist nicht ganz ohne Eindruck auf Hauptmann geblieben. Am 13.11.1930 notierte er sich ‚Politische Gedanken' – Reflexionen über die politische Szene, deren Grundtenor die Ermahnung zu Besonnenheit und Friedlichkeit ist: „Ihr braucht keinen Knüppel, ihr braucht nur Gedanken und Erkenntniskraft. Auch einen Hitler braucht ihr nicht. Die Schweiz ist uns hoffentlich nicht mehr um hundert Jahre voraus: ein Hitler wäre dort lächerlich. Ihr jungen Deutschen werdet euch schämen, in das deutsche Volk hineinzuknütteln. Erkennt, was ihr seid, erkennt euren Adel, erkennt den Wert eurer Mitmenschen, den Wert eurer Nation. Das gleiche sage ich zu den Kommunisten. Laßt Rußland Rußland sein, macht euch frei, ein jeder seine Persönlichkeit. Unzerstörbar ist die Persönlichkeit außer durch das, was uns allen gewiß ist: den Tod." (CA XI, 1096-1099, hier 1097). – Viele Jahre später – bei der Nachricht von Hauptmanns Tod – kam Thomas Mann noch einmal auf diesen mißglückten Versuch zurück, Hauptmann für eine politische Mitarbeit zu gewinnen. Dabei spielte er auf Hauptmanns Urteil über den Aufruf („gnadenlose Erklärung") an: „Die Märtyrerrolle wies er ab. Den unbedingten Kampf gegen die heraufziehende völkische Barbarei nannte er ‚gnadenlos', – ein sinnreich gewähltes Wort, das sowohl ‚ohne Gnade' wie ‚unbegnadet' meinte." (GW XI, 277) – Im September 1930 hatte Hauptmann jedoch bereits zwei politische Aufrufe – zusammen mit Thomas und Heinrich Mann – unterschrieben: den ‚Wahl-

aufruf an die Partei der Nichtwähler', verantwortlich: Verlag und Schriftleitung der Zeitschrift ‚Reclams Universum', und den Aufruf ‚Gegen den Antisemitismus', lanciert von der Deutschen Liga für Menschenrechte (siehe dazu Georg Potempa, ‚Thomas Mann. Beteiligung an politischen Aufrufen', S. 67-70). – Vgl. hierzu Hans von Brescius, S. 189-200; Eberhard Hilscher, S. 403-430; Hans von Hülsen, S. 143.

2) *Berliner Gruppe:* Die Gruppe setzte sich wahrscheinlich aus folgenden Schriftstellern zusammen: Heinrich Mann, Alfred Döblin, Ricarda Huch, Walter von Molo, Ludwig Fulda und Eduard Stucken. Es waren namentlich diese Schriftsteller, die sich innerhalb der Preußischen Akademie der Künste gegen die völkisch gesinnten Mitglieder wehrten. Vgl. dazu Inge Jens, ‚Dichter zwischen rechts und links', S. 116-137.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[Kloster a./Hiddensee, 23. VIII. 1931]

Verehrter Thomas Mann!

Es ist schön, Sie und die Ihren mit dem Kartenbildchen[1] in Verbindung bringen zu können und zu wissen, dass Sie an stillem Ort[2] einer wahren Existenz geniessen. Keyserling[3] schrieb mir von der Gefährdung des deutschen Geistes: nun, im Notfalle muss er eben, an relativ gesicherte Stellen verpflanzt, abseitig um so kräftiger wachsen. Ich wiederhole: im Notfalle!

Seien Sie vielmals gegrüsst von Ihrem

ergebenen Gerhart Hauptmann

Hs. Postk., von fremder Hand, von Hauptmann stammen nur der Name und das Wort „ergebenen"

1) *Kartenbildchen:* Hauptmann bezieht sich hier auf die Ansicht von Kloster auf der Frontseite der Postkarte. Er erinnert sich dabei an den gemeinsamen Aufenthalt mit Thomas Mann und seiner Familie in Kloster im Juli 1924.

2) *an stillem Ort:* Von Mitte Juli bis Anfang September 1931 weilte Thomas Mann in seinem Sommerhaus in Nidden.

3) *Keyserling:* Hauptmanns Postkarte ist wahrscheinlich auf 1932 zu datieren. – Angesichts der bedrohlichen politischen Entwicklung schrieb Keyserling am 8.8.1932 an Hauptmann: „Mir liegt daran, dass Sie anliegende ‚Sinngebung' der Konflikte der Generationen und Parteien in Deutschland läsen: wo der Deutsche Geist gefährdet erscheint, wie nie [...], müssten, dächte ich, alle echten Vertreter des Geistes sich die Hände reichen." In seinem Aufsatz ‚Deutschland in der Kulturkrise. Junge und alte Generation im Gegensatz. Das Wollen der Jugend und die Aufgabe der Ältern' sah Keyserling – ähnlich wie Hauptmann – das Aufkommen des Nationalsozialismus als ein Generationsphänomen an. Zwar machte er sich über den Charakter dieser an die Macht strebenden Generation anscheinend keine Illusionen: Sie sei „sozialistisch", autoritätsfreudig, revolutionär, militärfreudig-kriegerisch, auch wohl gar geistfeindlich, barbarisch. „Deswegen wäre es ein furchtbares Unglück, wenn sie einen vollen Sieg davontrüge." Illusionär nimmt sich dagegen die Hoffnung Keyserlings aus, daß die ältere Generation gegenüber der Geistfeindschaft, dem Kollektivismus, Materialismus und Rassenkult dieser Bewegung die Kulturwerte der abendländischen Tradition in eine „Synthese" einzubringen habe. – In seinem Antwortbrief vom 16.8.1932 stimmte Hauptmann den Ansichten Keyserlings zu: „Die Gefahren des deutschen Geistes haben auch mir in den letzten Monaten manchen Alpdruck verur-

sacht. Neulich sprach ich einen ‚Kulturfachmann' [Adolf Grimme], der mit einer gewissen Überzeugungskraft meine Sorge zu zerstreuen suchte. Ich hungre nach solchen Tröstungen. Der Verteidigungsplan des deutschen Geistes sähe etwa folgende Grade vor: geistige Gegenwehr in der Öffentlichkeit, festerer Zusammenschluß echter Geister, wie Sie ihn vorschlagen, und wenn auch dies vergeblich sein sollte, entweder Igel- oder das Mönchszellenprinzip. Zu letzterem neige ich von Natur. [...] Für Ihren Aufsatz in der Kölnischen Zeitung besonderen Dank! Ich verfolge Frobenius ebenfalls, stehe zum Nationalsozialismus ungefähr so wie Sie und finde, daß die gesamte Situation in einem unvoreingenommenen, ruhigen Sinne gesehen ist: das wollte ich nicht vergessen zu sagen."

Keyserling sandte seinen Aufsatz auch an Thomas Mann (20.7.1932):
Sie kennen dank Ihrer eigenen erwachsenen Nachkommenschaft die neue Generation besser als ich: deshalb wüßte ich gern, was Sie über einliegende Betrachtungen denken. Und ebenso gern erführe ich, wie sie auf Ihre „Jugend" wirkt. Denn ich habe eigentlich garkeinen *persönlichen* Contact mit dieser neuen Termitengeneration. Sicher beurteilen Sie u. ich Verschiedenes anders. Aber ebenso sicher eint uns die Sorge um den deutschen Geist. Der ganze Aufsatz ist natürlich dazu geschrieben, um zu *verhindern,* so weit dies in meinen Kräften liegt, daß jetzt alle Älteren ebenso gelenkig nach rechts umfallen, wie sie 1918 nach links umfielen.

Thomas Mann antwortete am 30.7.1932:
Sogleich, da ohnedies Ihre Sendung auf arg verspätenden Umwegen zu uns gefunden hatte, habe ich den Aufsatz gelesen und zwar mit all der Genugtuung, mit der uns heute, zur Entschädigung für die Galle, die uns das Schlechte und Falsche macht, das Gute und Rechte erfüllt. Ich bedauere nur, daß meine jungen Leute nicht hier sind; sie wären ebenfalls dankbare Leser gewesen und sollen es hoffentlich bald sein.
Es war gewiß nie wahrer, als heute, daß man zu irren beginnt, sobald man spricht. Für meine Person bin ich durchdrungen von dieser Wahrheit, und nur sehr ungefähr halte ich aufrecht, was ich zu diesen Fragen in dringenden Stunden öffentlich geäußert. Selbst an den Rand Ihrer Ausführungen könnte man hier ein Fragezeichen setzen. So will es nicht recht einleuchten, daß das 19. Jahrhundert dem Deutschtum so ganz konträr gewesen sein und ihm so gar keine Chance geboten haben soll, es selbst zu sein, – da es doch während ganzer Jahrzehnte dieser Epoche eine echte und legitime Hegemonie in Europa ausgübt hat und Renan ausrief: „Es hilft nicht, die Menschen sind eine überlegene Rasse!" Man hat heute leider nicht diesen Eindruck, so gewinnend Ihre Argumente dafür lauten, daß die Weltstunde der Deutschen geschlagen habe. Ach, es könnte, es müßte so sein! Seit 14 Jahren könnte Deutschland ein ungeheures moralisches Prestige gesammelt haben, wenn es sich bewußt und entschlossen, als soziale Friedensrepublik, an die Spitze der Entwicklung gestellt hätte und dem Erdteil zum Führer in neue und bessere Zeit geworden wäre. Es hat sich nicht entschließen können. Die Angst und Panik vor der nationalen Honorigkeit war stärker, vor ihr hat es kapituliert jeden Tag, und heute sehen wir es den krassesten nationalistischen Unfug treiben, ohne Gefühl dafür, daß Gott das Überständige ekelt, über das er mit uns hinauswill und in Wahrheit, im Geiste längst hinaus ist. Sie sind ein liebevoller Prophet. Bei mir ist der Kummer größer über dies bedeutende Volk, das sich unter seinem Range benimmt und sich so wenig bewußt hält, daß es zusammen mit Frankreich verantwortlich ist für den Erdteil und nicht nur für diesen.
Das hindert nicht, daß Ihr Aufsatz in seinen Hauptteilen das Beste und Richtigste darstellt, was über die brennenden Fragen gesagt werden kann. Namentlich was Sie über und gegen den sogenannten Nationalsozialismus vorbringen, trifft meiner Meinung nach ins Schwarze. Deutschland, reduziert auf den Begriff, den diese Dummköpfe sich davon machen! Welche Absurdität! Welche lächerliche Unmöglichkeit! Man muß es Ihnen sehr danken, daß Sie es als solche kennzeichnen, wenn auch in philosophisch affektfreien Worten, und der kindisch-brutalen Drohung den deutschen Reichtum, die deutsche Vielfältigkeit und Universalität entgegensetzen. Was ist übrigens der Sinn für gerechten Ausgleich und Toleranz, den Sie an Deutschland

rühmen, anderes als – demokratischer Sinn? Sollten sich die Deutschen ihren Antidemokratismus nur einbilden?

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

Nidden (Kur. Nehrung), 8. VIII. 32

Lieber, verehrter Gerhart Hauptmann,

erlauben Sie, daß wir Ihnen von Strand zu Strand[1] unsere Grüße senden und Ihnen unser Häuschen[2] präsentieren! Es vergeht, ob Sie es glauben oder nicht, kein Tag, an dem Reisiger[3] und ich nicht von Ihnen sprächen.

Ihr
Thomas Mann

Katia Mann
Herzlichen Gruss Hans Reisiger

Hs. Postk.

1) *von Strand zu Strand:* Thomas Mann hielt sich vom 2.7.-4.9.1932 in seinem Sommerhaus in Nidden auf der Kurischen Nehrung auf, die ersten beiden Wochen zusammen mit Hans Reisiger. Am 15.7.1932 kam dann Katia Mann mit den Kindern nach. Anfang August 1932 mußte Thomas Mann seine Arbeit an ‚Joseph in Ägypten' unterbrechen, um den Aufsatz ‚Herzlicher Glückwunsch' zu Hauptmanns 70. Geburtstag zu schreiben: „Ich will hoffen, wie ich schon an Kayser schrieb, daß der kleine Aufsatz die rechte Mischung von Festlichkeit und Wahrhaftigkeit darstellt." (Brief an Hedwig Fischer vom 11.8.1932)
2) *unser Häuschen:* Thomas Mann hatte im August 1929 ein Dünengrundstück gepachtet und darauf das Sommerhäuschen bauen lassen. Er und seine Familie konnten lediglich drei Sommer in diesem Ferienhaus verbringen, 1932 war es bereits zum letzten Mal. Vgl. ‚Mein Sommerhaus', GW XIII, 57-63.
3) *Hans Reisiger* (1884-1968): Über sein Zusammensein mit Hans Reisiger erzählt Thomas Mann in seinem Aufsatz zu Hauptmanns 70. Geburtstag ‚Herzlicher Glückwunsch' (GW X, 467-472, hier 469 f.):
Ein Freund Ihres Hauses und des meinigen, eine Art von Verbindungsmann, wirklich, zwischen Ihrer und meiner Welt, der Dichter Hans Reisiger, ist eben hier bei uns, verbringt in der afrikanischen Arktis dieses ergreifend absonderlichen Meerlandes den lichtweißen Sommer mit uns. Ist es die Ostsee, an der wir auch Sie, auf Ihrer Gabriel Schilling-Insel, wieder wissen; ist es das bevorstehende Fest – es vergeht, ich übertreibe nicht, kein Tag, wo wir nicht von Ihnen sprächen, nicht Erinnerungen tauschten an Begegnungen, an unvergeßbare Episoden des Zusammenlebens mit Ihnen, wo wir nicht mit wechselnden Worten einander bei dem Geständnis behilflich wären, es sei Ihre Bekanntschaft doch eben das Ausdrucksvoll-Großartigste, Beschäftigend-Verehrungswürdigste, was uns je und je an Menschlichkeit vorgekommen.
Im Dünensand stapfend vertiefen wir uns in das Problem der Größe und ihrer die Gewohnheit jedesmal wieder verwirrenden Variabilität – wie sie in immer anderen individuellen Erscheinungsformen sich darstellt und darum anfangs so schwer erkennbar und leicht bestreitbar ist, weil sie in jedem neuen Fall eine andere Physiognomie, eine andere, an ihr noch nicht beobachtete Mischung von Eigenschaften zeigt, mit Zügen selbst der Kleinheit und Schwäche, die für vereinbar mit ihr zu halten man sich erst mit der Zeit entschließt. Wir reden von Ihrem Weg,

von Ihrer persönlichen Entwicklung aus protestantischer Askese zu heidnisch-froher, ja derber Bejahung des Leibes, des Rausches, des Genusses, und verständigen uns darüber, Ihre Goethe-Verwandtschaft nicht so sehr, wie wohl die Menge tun mag, in Ihrem äußeren Bilde zu finden, sondern in der Stellung zwischen Pietismus und Griechentum, die Nietzsche als den geistigen Ort Goethe's bezeichnete.
Wir lassen Ihre Werke vorüberziehen und verherrlichen unsere Lieblinge darunter: die herrnhutische Bukolik der ‚Anna', die den einen bezaubert, die poetische Pathologie von ‚Schluck und Jau' oder des ‚Armen Heinrich', die der andere bewundert. Wir kommen auf Ihr Deutschtum, das eins ist mit Ihrem Dichtertum, auf das tief und gesetzmäßig Deutsch-Dichterische in Ihrem Wesen, das bei allem erklärten Republikanertum und trotz dem naturalistischen Sozialismus der ‚Weber' oder der ‚Ratten' im Grunde mehr im Unendlich-Kosmischen zu Hause ist als in der Welt der Gesellschaft und der sozialen Kritik und Formung, wie in Lateinland Schriftsteller Ihres Ranges sie üben, sanft schwimmenden Blickes ins Metaphysische, Mythische ausweicht.
Metaphysisches Deutschtum und soziales Bekenntnis, schließt sich das etwa aus? Schließt es sich aus gerade bei Ihnen? Haben Sie nicht gesprochen und bekannt, eben jetzt, bei repräsentativster Gelegenheit, in Augenblicken, wo ganz Deutschland Ihnen zuhörte, und die Zeit getadelt – nicht mit hadernden, stachlichten Worten, aber mit den würdig bestimmtesten? Sie haben den *Frieden* gefeiert, den Erzengel, in dessen Brust der Schöpfer wahrhaftig kein Feiglingsherz gelegt habe und vor dessen Hochgestalt jeder Steinwurf kraftlos zu Boden falle. Sie haben, vor einem Arbeiterpublikum, dem zynischen Führertum abgesagt, das sich der Masse bediene, mit schlechter und frecher Kunst auf ihr spiele und sie zugleich verachte. „Schwarzen Undank" haben Sie diese viel bewunderte Verachtung genannt und hinzugefügt, Ihnen erscheine es als ein Glück, vom Vertrauen einer Menge getragen zu sein, der man selbst entstamme. Sie haben Ihren Ruhm, Ihr weißes Haupt, die festlich gesteigerte Reichweite Ihres Wortes eingesetzt für die Sache der sozialen Demokratie – in einem Augenblick, da man sich modischerweise nicht hochmütig genug dagegen verhalten kann. Das soll, das wird Ihnen nicht vergessen sein!

Reisiger veröffentlichte im ‚Berliner Tageblatt' vom 10.8.1932 einen tagebuchartigen Reisebericht von seinem Aufenthalt in Nidden:
Zwischen Nidden und der unmittelbar sich daranschließenden winzigen Siedelung, die sich trutzigerweise schon wieder mit eigenem Namen „das Purvin" nennt, steht auf einer kiefernbewachsenen Anhöhe überm Haff das kleine Holzhaus Thomas Manns, darin ich zu Gaste bin. Es hat ein dickes, gemütliches Schilfdach mit geschnitzten, blaubemalten Pferdeköpfen an den Giebeln. Auch Tür und Fensterrahmen sind leuchtendblau und weiß bemalt. Ebenso die Spitzen des braunen Holzzaunes, der das Grundstück einhegt. Von einer kleinen Terrasse geht der Blick weithin über die sanftgeschwungenen, südlich leuchtenden Buchten mit den weißen Dünen in der Ferne – über das Haff, von dessen jenseitiger Küste man nach Nordosten zu einzelne Waldungsstriche wie ganz schmale Spiegelungen über dem Wasser mehr ahnt als sieht. Am Abend leuchten die verknorrten Stämme der nahestehenden Kiefern rot auf. Ihre Wipfel sind schirmartig gebreitet, wie bei Zedern oder Pinien. Riesige Schwärme einer starähnlichen Vogelart rauschen jäh aus ihnen auf, schwenken manövrierend durch die gründämmerige Luft, fallen dann ebenso jäh wieder in die Wipfel ein. Der Mond steigt südlich über den bleichen Dünen oder östlich überm lauen Haff „mit feuchter Glut heran". Der ferne Leuchtturm blinkt durch die Wipfel.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[Mitte August 1932]

Lieber Thomas M.

ich schätze Sie, ich verehre Sie und wenn ich Ihr herrliches, bescheiden reines Bauernhaus[1] sehe, so denke ich mir Ihre verehrte Katinka dabei und freue mich wahrhaft Ihrer philosophischen Befriedung.

Mut und Kraft, alles im Bezirk [?] des starken, einzelnen Menschen, ist mit Ihnen verbunden, und Sie haben Recht. Trotzdem ist es vielleicht falsch sich in gemeine Zänkereien[2] einzulassen – Sie sind zu journalistisch. – Man soll die Objektivität grosser Kunst nicht aufgeben und wenn es zur Mönchszelle[3] führt.

Hs. Entwurf

1) *Bauernhaus:* Hauptmann spielt hier auf Thomas Manns Sommerhaus in Nidden an.
2) *in gemeine Zänkereien:* Hauptmann bezieht sich hier vermutlich auf Thomas Manns Artikel im ‚Berliner Tageblatt' vom 8.8.1932. Unmittelbar nach den Reichstagswahlen vom 31.7.1932 – die NSDAP war bei neuerlich starkem Stimmenzuwachs mit 230 von 608 Sitzen stärkste Partei geworden – verübten die Nationalsozialisten, beginnend in Königsberg, zahlreiche Bomben- und Sprengstoffanschläge auf Sozialdemokraten und Kommunisten. Die Reichsregierung beschloß am 4.8.1932 geheimgehaltene Maßnahmen. Weitere Terrorakte folgten in Braunschweig, Kiel, Breslau. Gegen die abwartende Haltung der Regierung Papen richtete sich Thomas Manns Protest ‚Was wir verlangen müssen' im ‚Berliner Tageblatt' (GW XIII, 623 f.):
Werden die blutigen Schandtaten von Königsberg den Bewunderern der seelenvollen „Bewegung", die sich Nationalsozialismus nennt, sogar den Pastoren, Professoren, Studienräten und Literaten, die ihr schwatzend nachlaufen, endlich die Augen öffnen über die wahre Natur dieser Volkskrankheit, dieses Mischmasches aus Hysterie und vermuffter Romantik, dessen Megaphon-Deutschtum die Karikatur und Verpöbelung alles Deutschen ist? Wird eine Regierung, die das Unwesen sieht und sich von ihm „tolerieren" läßt, ihre Fiktion von den „aufbauenden Kräften", die hier wider den drohenden Kulturbolschewismus zu hegen und zu pflegen seien, nicht endlich angesichts dieser Geschehnisse opfern müssen? Was kann, wenn man es schon so nennen will, „bolschewistischer", was kann unchristlicher und undeutscher sein, als die Feigheit all dieser in der ostpreußischen Hauptstadt und an vielen anderen Orten verübten Taten, als dies Abschießen aus dem Hinterhalt, dieses Eindringen in Menschenheime, diese Bubenstreiche, ausgeführt von Anhängern einer Partei, die damit prahlt, die deutschen Sitten reinigen zu wollen, jedesmal in ein Gezeter ausbricht, wenn einer der ihren bei provozierten Schlägereien zu Schaden kommt, und die Seiten ihrer Presse mit selbstgerechtem Geschrei gegen die „roten Mordbestien" füllt, – dieser Partei, die heute die Stirn hat, ihre Söldner in die regulären Formationen der Polizei zu schieben, die doch in so vielen Fällen berufen wäre, gegen sie vorzugehen!
[...]
Noch einmal, die Regierung hat alle Ursache, ohne Ansehen der Partei Ordnung und Anstand zu erzwingen. Das Deutschland, das diesen Namen verdient, hat es satt, endgültig satt, sich tagaus, tagein durch Prahlereien und Drohungen der nationalsozialistischen Presse und durch das halbnärrische Geifern sogenannter Führer, die nach Köpfen, Hängen, Krähenfraß und Nächten der langen Messer schreien und all das, mit Recht, wenn es nach ihnen ginge, als unmittelbar bevorstehend verkünden, die Lebensluft im Vaterland vergiften zu lassen. Daß unreife und

zwischen Illusion und Enttäuschung hin- und hergehetzte junge Menschen bei dieser „Erziehung" zu Verbrechern werden, ist gewiß kein Wunder. Auch zweifelt niemand, daß zu den dreizehneinhalb Millionen, die der falsche Messias an sich gezogen hat, viele Gutgläubige zählen, die nichts zu schaffen haben mit diesem Treiben und sich seiner schämen. Aber gerade, wenn die Reichsregierung den Plan verfolgt, den verirrten Idealismus, der im Nationalsozialismus lebt, ihren konstruktiven Absichten dienstbar zu machen und zur Volksgemeinschaft zu erziehen, sollte sie alle Macht, die sie sich nimmt und die man ihr nur dazu gewährt, daran setzen, diese barbarischen Entartungen des inneren deutschen Lebens auszurotten.
Gegenüber Samuel Fischer gestand Thomas Mann am 11.8.1932: „Meine Leistung war gering, diese Dinge sind oft und wohl schon besser gesagt worden. Immerhin entsprach es meinem Bedürfnis, gerade in diesem Augenblick die Überzeugungen auszudrücken, die der Artikel, nicht mehr ganz mit meinen eignen Worten, wiedergab. Einige Schärfen mußten getilgt oder abgeschwächt werden, damit das Blatt nicht verboten würde. Ist das nicht doch ein Zeichen, daß man jetzt lieber schweigen sollte? Denn es hat ja keinen rechten Sinn, überhaupt zu reden, wenn die Machtverhältnisse so liegen, daß man seine Worte nicht mehr in gewohnter Weise der Wahrheit anpassen kann. Auf jeden Fall nehmen Sie und Frau Hedwig herzlichen Dank für Ihre Zustimmung und die Gutheißung meines Schrittes!" An Carl Helbling (14.8.1932): „Für viele war es ein befreiendes Wort; aber daß man den Hauch des Hasses zu spüren bekommt, ist selbstverständlich. Ein Nazi-Mensch sandte mir, nebst einem Schmähbrief, ein im Feuer verkohltes Exemplar von ‚Buddenbrooks' zu, ausdrücklich um mich zu zwingen, eigenständig das Werk der Vernichtung zu vollenden. Ich hebe aber Brief und Wahrzeichen sorgfältig auf. Er mag einmal dazu dienen, Späteren den Seelenzustand des deutschen Volkes im Jahre 1932 und dieser kalten Märchentorheit zu veranschaulichen." – Vgl. dazu auch GW XI, 1072 f.

3) *Mönchszelle:* Diese Bezeichnung verwendet Hauptmann auch in seinem Brief an Hermann Graf Keyserling vom 16.8.1932.

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 1. XI. 1932
Poschingerstr. 1

Lieber, verehrter Herr Hauptmann:

Mit Freude hören wir, daß Sie den Münchner Veranstaltungen[1] zur Feier Ihres Geburtstages die Ehre Ihrer Anwesenheit schenken wollen, und da wäre es uns natürlich eine ganz besondere Freude und Auszeichnung, Sie auch bei uns im Hause zu sehen. Wenn Sie also noch nicht anders disponiert haben, so möchten wir vorschlagen, daß Sie am 11. nach der Feier im Nationaltheater, bei der auch ich Sie werde begrüßen dürfen, mit Ihrer verehrten Gattin das Mittagessen bei uns[2] einnehmen. Haben Sie doch die Güte, uns wissen zu lassen, ob wir darauf rechnen können.

Es wird nicht leicht sein, nach all dem Klugen und Guten, was Sie an Glückwünschen[3] in diesen Wochen gehört haben, Ihnen öffentlich noch irgend etwas Annehmbares oder gar Neues zu sagen. Trotzdem wäre es mir gefühlsmäßig unmöglich gewesen, die Aufforderung abzulehnen, mich an Ihrer Ehrung zu beteiligen. Auch winkt ja die Aufführung von „Hannele" im Residenztheater.

Ich habe das Stück seit manchem Jahr nicht gesehen und bin voller Verlangen, den Traum von damals zu erneuern. Auch vom Abend im alten Rathaussaal, der sich für solche Feste besonders eignet, darf man Schönes erwarten. Karl Valentin[4], der mitwirken soll, ist ein ganz ungewöhnlicher Komiker, der Ihnen durch seine groteske Volkstümlichkeit gewiß Eindruck machen wird.

In der freudigen Erwartung eines Wiedersehens begrüße ich Sie, lieber Herr Hauptmann, auch im Namen meiner Frau, mit den besten Empfehlungen an die Ihre

als Ihr
Thomas Mann

Ms. Br.

1) *Münchner Veranstaltungen:* Vom 10.-13.12.1932 nahm Hauptmann auf Einladung der bayerischen Staatsregierung an den Münchner Feiern zu seinem 70. Geburtstag teil. Eingeleitet wurden die Veranstaltungen am 11.12.1932 mit einer Morgenfeier im Nationaltheater, veranstaltet von der Münchner Volksbühne und der Bühnengenossenschaft. Deren Höhepunkt war die Festrede Thomas Manns ‚An Gerhart Hauptmann'. Am Abend fand dann im Residenztheater die offizielle Feier der bayerischen Staatsregierung statt. Die Festansprachen hielten der bayerische Kultusminister Franz Goldenberger und der Oberbürgermeister Scharnagl. Es folgte eine Aufführung von ‚Hanneles Himmelfahrt'. Abschluß des Tages war ein auf besonderen Wunsch des Dichters veranstalteter volkstümlicher Münchner Abend im historischen Alten Rathaussaal. – Am folgenden Tag (12.12.1932) wohnte Hauptmann einer Festaufführung seines Schauspiels ‚Die Ratten' in den Kammerspielen bei. Richard Billinger sprach dabei eine Huldigung in Versen. – Über die Münchner Hauptmann-Feiern schreibt Thomas Mann am 7.12.1932 an Samuel Fischer: „Am 11. erwarten wir Hauptmann hier. Es gibt eine Feier im Staatstheater, bei der ich auch sprechen soll. Ich muß immer heran, und wie ich nebenbei den ‚Joseph' fertig bringe, ist meine Sorge. Aber auf den grand old man freuen wir uns ja aufrichtig." Und am 22.12.1932 an Hermann Hesse: „Hauptmann wurde kürzlich auch hier gefeiert, und ich mußte reden. Ich schicke Ihnen den Text. Der festliche Anlaß zwang mich, einen rein positiven Gesichtspunkt zu finden, und ich bin dessen ganz froh."

2) *das Mittagessen bei uns:* Es konnte nicht ermittelt werden, ob ein gemeinsames Mittagessen im Hause Mann stattgefunden hat. In einem Brief vom 21.12.1932 an Hedwig Fischer berichtet Katia Mann von einem Essen am 12.12.1932 in Hauptmanns Hotel:

Liebe Frau Fischer,
ich möchte Ihnen noch vor den Feiertagen Ihren freundlichen Brief beantworten, obgleich es bei uns schon etwas weihnachtlich unruhig zugeht. Die verschiedenen Kinder sammeln sich an. – Hauptmanns waren hier und das Zusammensein bei uns war recht gemütlich, harmonisch und wohlgelungen. Den Höhepunkt bildete aber eine Zusammenkunft am nächsten Mittag bei Hauptmanns im Hotel, die von 1/2 2 bis gegen 6 Uhr dauerte und bei der Sekt in Strömen floss. Unter dem Einfluss dieses belebenden Getränkes und sichtlich erleichtert, alle offiziellen Veranstaltungen hinter sich zu haben und alle rednerischen Verpflichtungen, geriet Hauptmann in immer gehobenere Stimmung und die Veranstaltung artete zu einer Peeperkorn Orgie ganz grossen Stiles aus. Wir fanden ihn übrigens in ausgezeichneter erstaunlich guter Verfassung, viel frischer als in Heidelberg, wo wir ihn vor drei Jahren sahen. Die verschiedenen offiziellen Veranstaltungen waren übrigens alle würdig und wohlgelungen, besonders die Morgenfeier der Volksbühne, bei der Tommy die Festrede hielt und bei der am Schluss Hauptmann sehr warm und eindrucksvoll sprach. Den Beschluss bildete eine wirklich ausgezeichnete Aufführung der „Ratten". Haupt-

manns, die eigentlich nur aus Höflichkeit acte de présence machen wollten, waren so angetan, dass sie bis zum Ende blieben und fanden es besser als in Berlin. Ich liebe gerade dies Stück besonders, und es tut einem wohl festzustellen, wie stark es in guter Aufführung auch heute auf das Publikum wirkt, dem man wirklich nicht so viel Schund vorzusetzen brauchte, wie die Theaterdirektoren tun zu müssen glauben. Mit herzlichen Grüssen Ihnen und dem ganzen Hause, alles Gute für 33.

Ihre Katia Mann

PS. Für uns hatte der Besuch die menschlich hocherfreuliche Wirkung, dass nun wirklich alle Peeperkorn-Schatten endgültig getilgt sind und die Beziehungen ihre ganze frühere Herzlichkeit wiedergewonnen haben.

In ihren ‚Ungeschriebenen Memoiren' erinnert sich Katia Mann ebenfalls an jenes Essen:
Als Hauptmann siebzig Jahre alt wurde, hat er diesen Geburtstag ein Jahr lang von Stadt zu Stadt gefeiert, und eines Tages war eben auch München an der Reihe. Wir hatten erst ein Essen in kleinem Kreise, Max Halbe, seine Frau und wir nahmen dran teil, der Champagner floß in Strömen, und Hauptmann war im besten Zuge. Da passierte es, daß er um ein Haar mit meinem Mann Brüderschaft getrunken hätte, denn er fing an: Also, Herr Mann – ich meine – wir beide, wir sind doch – wir sind doch Brüder, da könnte man doch – nicht wahr? Kurzum: genug! Er hat es nicht zu Ende gesagt. Aber da war er prächtig. Sie haben sich nicht geduzt. Dann hat er immer solche Reden geführt: Also, ich meine, Krieg? Krieg? Abscheulich! Aber ich muß sagen: Krieg! So ging es bis gegen sechs Uhr nachmittags; dann fuhren wir nach Hause, um uns umzuziehn. Für den Abend war eine Festaufführung der ‚Ratten' zu Hauptmanns Ehren angesetzt, und zuvor sollte Richard Billinger, ein Dichter bäuerlicher Herkunft, der ein Stück namens ‚Rauhnacht' geschrieben hatte, einen Vorspruch sprechen.

3) *Glückwünschen:* Hauptmanns 70. Geburtstag wurde 1932 in zahlreichen Städten mit unzähligen Reden, Empfängen und Banketten gefeiert. Am 28.8.1932 in Frankfurt: Goethe-Feier in der Paulskirche, Überreichung des Goethe-Preises; am 3./4.9.1932 in Breslau: Feier des Arbeiter-Bildungsausschusses Breslau, mit Ansprachen von Reichstagspräsident Paul Löbe und Prof. Otto Anthes, Eröffnung einer Gerhart-Hauptmann-Ausstellung; vom 9.-16.10.1932 in Wien: Feier des PEN-Clubs Wien, Ansprache von Franz Werfel, Ernennung zum Ehrenmitglied; vom 16.-19.10.1932 in Prag: Feier im neuen Deutschen Theater, Ansprache des Direktors der ‚Urania' Oskar Frankl, Ernennung zum Ehrenmitglied, Empfang durch den Staatspräsidenten Thomas Masaryk; vom 28.-31.10.1932 in Hamburg: Feier im Rathaus, Ansprache des Bürgermeisters Petersen; am 12./13.11.1932 in Leipzig und Dresden; vom 14.-20.11.1932 in Berlin: Feier der Berliner künstlerischen Verbände, Festrede von Carl Zuckmayer, Bankett im ‚Adlon', Festabend der Schriftstellerverbände und des PEN-Clubs, Tee der Akademie mit Ansprachen von Max von Schillings, Heinrich Mann und Oskar Loerke, Empfang durch den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg; vom 23.11.-1.12.1932 Feiern im Rheinland; vom 2.-10.12.1932 in Zürich: Vorlesung in der Tonhalle für den Lesezirkel Hottingen. – Siehe auch C.F.W. Behl/Felix A. Voigt, ‚Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen', S. 105-110.

4) *Karl Valentin,* eigentlich Valentin Ludwig Fey (1882-1948): Münchner Volkskomiker. Anläßlich der Münchner Geburtstagsveranstaltungen trat Karl Valentin am 11.12.1932 beim volkstümlichen Festabend im Alten Rathaussaal auf.

Thomas Mann an Gerhart Hauptmann

München, 15. XI. 1932

Begehen diesen großen deutschen Tag[1] in herzlicher Liebe zu Ihrem Werk und Leben glücklich das ganze Volk im Gefühl der Dankbarkeit vereinigt zu sehen

Thomas Mann

Telegr.
1) *diesen großen deutschen Tag:* Hauptmanns 70. Geburtstag am 15.11.1932.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

Zürich, 7. XII. 1932

Bin, hochverehrter Thomas Mann, tief gerührt gewesen von Ihren warmen Worten[1] zu meinem Geburtstage. Freuen uns Sie und Ihre liebe Gattin in Bälde wiederzusehen[2]

Gerhart Hauptmann

Telegr.
1) *Ihren warmen Worten:* Thomas Manns Telegramm vom 15.11.1932 zu Hauptmanns 70. Geburtstag.
2) *in Bälde wiederzusehen:* Thomas Mann und Hauptmann begegneten einander an den Münchner Geburtstagsfeierlichkeiten vom 11./12.12.1932.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

Rapallo – Casino, 24. XII. 1932

Mit wärmstem Dank für wunderbar beschwingte Rede[1] von schönstem Klang verbinden nahe Weihnachtsgrüße und Wünsche für die liebe Familie Thomas Mann

Gerhart Hauptmann

Telegr.
1) *Rede:* Thomas Manns Festrede ‚An Gerhart Hauptmann', gehalten am 11.12.1932 an der Feier von Gerhart Hauptmanns siebzigstem Geburtstag im Münchner Nationaltheater.

Gerhart Hauptmann an Thomas Mann

[zum 6. 6. 1935]

Der alte Dichter stand auf hoher Küste,
Die Sonne sank, es ging der Tag zur Rüste.
Nicht meine Sonne ist's, und doch die meine,
Nur nicht so ganz, wie die mit innrem Scheine:
Sofern ich morgen mich vom Schlaf erhebe,
zeigt mir die innre Sonne, daß ich lebe;

Voll Hoffnung darf ich dann in meinem Garten
Auch meiner äußren Sonne Licht erwarten:
Das tu ich oft! Erwartungsvolle Stunde,
Wo Macht noch Macht gebiert aus schwarzem Munde,
Verlorene Sterne hie und da nur blinken
Und wie zum Bad im dunklen Meer versinken:
Es rauscht sein Hall unsichtbar auf in Tiefen,
Als ob sie unruhvoll im Abgrund schliefen.
O heilge Sprache, du, der Wassermassen,
die wogend unsern Erdenball umfassen,
Die, seit ein Mensch geatmet, nie verstummten,
Um alle Küsten zischten, brausten, brummten,
In Erzgedonner urgewaltig warfen
Sich ans Gefels, zerschellte Götterharfen
gleichsam herspülend, die in tiefsten Weiten
Der Wogen zarten Himmelsklang befreiten:
Denn oft, wer lauscht dem tobenden Gedränge,
Vernimmt in seinen Tiefen Himmelsklänge.

Dem grossen Gestalter
Thomas Mann
diesen Gruss
zum sechzigsten Geburtstage[1]
von
Gerhart Hauptmann

Hs. Blatt

1) *zum sechzigsten Geburtstage:* Hauptmanns Beitrag an die vom S. Fischer Verlag überreichte Geburtstagskassette. – Zu Thomas Manns 60. Geburtstag entwarf Hauptmann um den 24.4.1935 auch noch folgendes Schreiben (CA XI, 1138):
Sie werden, verehrter Herr Thomas Mann, in der großen Bibliothek deutscher Zunge und deutscher Art Ihren Platz behalten. Alles Für und Wider, das einen so Gezeichneten umbranden mag, schweigt zu seiner Zeit. Politisches außer Betracht gelassen, behauptet künstlerische Eigenart, ja ebensolcher Eigensinn, steigere er sich auch manchmal zum Widersinn, seinen charakteristischen Wert. Deutsche sind keine Musterknaben, Gott sei Dank, sondern vielfach in ihren besten Erscheinungen kurrige, knorrige, widerborstige Menschen. Der Sinn für sich selber und seine herbe Kraft fehlt dem Deutschtum nicht. Es erfreut sich seiner Tugenden und leugnet die unbedingt organisch dazugehörigen Fehler nicht: es müßte die Engländer sonst zum Vorbild nehmen. Denn diese ebenfalls große Nation verlangt geradezu von ihren bedeutenden Geistern, daß sie ihr einen treuen Spiegel vorhalten. Sie haßt ungesunde Schönfärberei und will eher zu Unrecht gerüffelt als zu Unrecht verhimmelt werden. Das ist gesund, und im Sinne einer solchen Gesundheit begrüße ich Sie herzlich zu Ihrem sechzigsten Geburtstage. Mögen Sie heut und ferner Ausdruck und Nutznießer einer solchen Volksgesundheit sein.

Nachspiel

Thomas Mann an Hans Reisiger

Zürich, Waldhaus Dolder
21. Sept. 52

Lieber Reisi,

können Sie mir, bei all Ihrer eigenen Belastung, nicht etwas helfen? Es ist so: Am 9. November soll ich im Frankfurter Schauspielhaus bei einer Matinée zur Eröffnung der Hauptmann-Festwoche anläßlich seines 90. Geburtstags 20 Minuten lang über den Hochseligen sprechen. Die Witwe wünschte es dringend, das Theater, die Stadt wünschten es, und ich konnte mich nicht entziehen, so beschwerlich und störend die Aufgabe mir ist. Schon druckse ich, nicht recht wissend, was werden soll, an ihr herum; denn ich muß sie baldmöglichst, bevor wir nach Italien und dann nach München gehen, lösen und die ca. 8 Maschinenseiten, die 20 Minuten füllen, zu Papier bringen. Mit ehrerbietiger Ironie war es leicht, über diesen merkwürdigen und ja auch *liebenswerten* Fall von nicht recht fertig gewordener, irgendwie steckengebliebener Größe gelegentlich zu schreiben; es zu feierlicher Gelegenheit, als Festredner zu tun, ist sehr schwer und quält mich umsomehr, als ich viel lieber meine Novelle zu Ende schriebe und zu Krulls Memoiren zurückkehrte.

Wollen Sie nicht so lieb und gut sein und mir mit ein paar Tips, Notizen, Winken, Ideen, Erinnerungen, tatsächlichen Angaben zur Hand gehen, die mir den Geist erwecken, und die ich mit Eigenem zusammenkochen kann? Sie haben Hauptmann früher und näher gekannt, als ich, haben mit ihm gelebt, kennen auch sein Werk, besonders sein Greisenwerk, besser und wissen, wie diese Iphigenien etc. etwa zu charakterisieren sind. Sie sprachen mir gelegentlich davon, daß er aus dem Traume schrie, aus einer gewissen brodelnden Fülle seines Inneren heraus, die garnicht ganz Werk und Figur geworden sein mag. Das ist ein Motiv. Können Sie es etwas ausführen?

Was mir besonderen Eindruck macht an diesem Leben, sind die – bei aller Mangelhaftigkeit im Geistigen doch geistgewollten und geistbewirkten – biologischen Zuströme, die seiner Natur beschieden waren und aus dem schwächlichen, bleichen, wahrscheinlich brustkranken, sektierisch-asketischen Jüngling den breiten, langlebigen, weinfrohen, stark essenden, lebensstolzen Mann werden ließen. Auch ein Motiv, finden Sie nicht?

Welche Gruppe von Sektirern, Schriftstellern, Reformern war es noch, der er als junger Mann angehörte oder nahestand, und nach welchem Orte war sie gleich benannt? – Dreizehn Jahre jünger als er, habe ich ihn in seiner Jugend nicht gekannt, ihn erst in seiner „Fülle" kennen gelernt. Welches war seine

Herkunft, was war sein Vater? Wollte er nicht Bildhauer werden? – Ich weiß nicht das Jahr, in dem „Vor Sonnenaufgang", dann „Die Weber" zuerst aufgeführt wurden. Ohne Bücher hier, möchte ich mich gern erinnern, wie es wörtlich an einem Aktschluß von „Schluck und Jau" von dem großen Branntwein-Faß heißt, an dem hunderttausend Schmetterlinge saugen – oder ähnlich. Es ist sehr gut.

Einige Worte über die Epen, den Eulenspiegel etc! Hieß eines nicht „Anna" oder woran denke ich? Die nicht aufgehende Sonne!? Kurz, schreiben Sie mir etwas über ihn, schnell, was Ihnen einfällt! Ich bitte herzlich und in Nöten. Ich brauche Belebung meines widerstrebenden Gedankens. Verzeihen Sie die Zumutung! Und dies Gekritzel.

Ihr Thomas Mann

Hans Reisiger an Thomas Mann

24.9.52.

Lieber – at top speed – so gut es brieflich geht – mündlich wäre mir lieber. (Bitte um Entschuldigung für den „Kugelschreiber", es geht glatter damit). Ich habe gleich mal 2 Bücher an Sie geschickt, die GH.-Biographie von H. v. Hülsen u. das Photobuch – beide natürlich nur für die äusseren Daten. Und hier die Stelle aus „Schluck u. Jau" (Schluss des 5. „Vorgangs"):

> *Jau:* Ich bin a Ferscht, a Ferscht! Ich bin a Keenig!
> De Sunne luss' ich ufgiehn, wenn ich will.
> A Fåss mit Branntwein! Herrgott, is dås gruss –
> då saufa ju viel tausend Schmetterlinge.

Ihr Brief enthält ja bereits wesentliche Motive. Wichtig scheint mir besonders Ihr Hinweis auf das „Irrationale", die Traumfülle (es *gibt* da ein kleines Buch von einem Hermann Schreiber, „GH und das Irrationale", recht gescheit und massvoll im Urteil, vielleicht ist es dort zu bekommen? Aber es wird wohl für Ihren Zweck zu weit führen.) Von diesem „aus dem Traum Schreien" sprach mir Frau Grete einmal. Das *überschneidet* sich ja mit dem andern, was Sie von den „biologischen Zuströmen" schreiben, wobei es doch merkwürdig ist, dass grade der körperlich bedrohte junge H. die eigentlich *gültigen*, klaren, strengen Werke schrieb – am vollkommensten m.E. den „Fuhrmann Henschel", der ja, auf schlesisch-naturalistisch, etwas von attischer Tragödie hat (u. von dem H. mir mal erzählte, er habe immer nur ein paar Zeilen am Tag hingesetzt – „und so ist denn" – sagte er mit der bekannten Humormiene – „dieses klassische Meisterwerk entstanden".) Vor ein paar Tagen besuchte mich hier

der Tierbuchschreiber Paul Eipper u. sagte, er habe eben in Hamburg eine grossartige Fuhrmann H.-Aufführung gesehen. Nun ja – ich wollte sagen: merkwürdig, dass beim späteren, beim, wie Sie sagen, „breiten, langlebigen, weinfrohen, stark essenden, lebensstolzen" GH. die Produktion immer – wie soll ich sagen – *un*strenger, fragwürdiger wird – nun, aber darüber brauche *ich* Ihnen nichts zu sagen und das kommt ja eh' für eine Festrede nicht so in Betracht. Nur: grade mit den Jahren drängt bei ihm ja immer mehr eben das „Irrationale" herauf – am reichsten wohl im „Grossen Traum", der ja aber eben auch *Fragment* geblieben ist, halb herausgewürgte Visionen – übrigens in zum grössten Teil *formal herrlichen* Terzinen, erstaunlicher Weise — (während ja der unselige, von einer unerträglichen Leidensschalkhaftigkeit verdorbene „Till" in grausigen Hexametern geschrieben ist – von denen allerdings ein an sich nicht zu verachtender Kritiker wie Hans Henne[c]ke meint, sie seien die höchste Erfüllung des deutschen Hexameterstils!) Den Till *kann* man m.E. nicht rühmend erwähnen, als *Ganzes.* Aber als Beispiel für so ein Traum-Heraufquellen ist die Vision von der nicht mehr aufgehenden Sonne – im 8. Abenteuer – wohl zu nennen. Sehr grossartig u. „höchst schaudervoll" – ich wollte ich könnte sie Ihnen gleich mal vorlesen! Aber Sie bekommen das Buch dort ja sicher! – Damit wäre ein *ganz wichtiges* Motiv angeschlagen – nämlich: *nicht* so sehr das oft angeführte angebliche „*Mitleid*" GH's – aber das *Leiden,* das im Albtraum zu höchster Qual gesteigerte – und zugleich zu oft wirklich ganz *grossartiger Bildhaftigkeit* gesteigerte *Leiden* – einfach unter den *Greueln* der Menschheit – (*auch* unter der Unbegreiflichkeit ihres kosmisch-metaphysischen Schicksals – aber mehr noch und quälender unter dem, was *sie selber sich* an Foltern und Jammer anrichtet). Da sind Passagen, speziell im „Grossen Traum", an die Sie sich gewiss erinnern – einfach grandios, *und* formvollendet – (*dicht neben* Missglücktem wieder und Unerträglichem!!) – In sehr *schlichter* Form spricht ein kleines Gedicht (1934) von der Qual der Nacht – ganz allgemein – es ist vielleicht ein schöner Ton, *am Schluss* – ich schreibe es eben mal her: (der Anfang recht schwach!) –

> Durchdrungen von Pein, gemartert schwer
> von Sorge und Sehnsuchtsschmerzen
> durchwacht' ich die Nacht, ach, die lange Nacht,
> in Tränen mit pochendem Herzen:
> wie wehe, ach wehe! ein jeder Schlag
> der Pulse, die qualvoll ringen,
> als wollte ein tödlich fressendes Gift
> den Eingang zum Leben erzwingen.

(Und jetzt kommt es schön:)

Halt aus, halt aus, nur diese Nacht,
sonst ist es um dich geschehen,
sonst hast du gestern zum letzten Mal
in die funkelnde Sonne gesehen.
O rufe, o rufe mit wildem Schrei
den lösenden Jubel der Sonnen,
sonst hat dich die schwarze Spinne, die Nacht,
für Ewigkeiten umsponnen.

Das bis zur Unerträglichkeit gesteigerte Leiden unter den Greueln der Menschheit – das ist immer wieder und wieder der dunkle Untergrund des „Eros" und überhaupt des Verlangens nach Schönheit, Licht u.s.w. Jemand hat gesagt (ich glaube Paul Fechter), Wedekind sei der Dichter des Sexus, H. der des Eros. Na ja. Im Grossen Ganzen ist es wohl so. Aber auch in dem „Eros" ist diese Zwiefältigkeit GH's – das Leidende, und das, sagen wir, Vollsaftige oder Blühende – man braucht ja nur an die gefährdeten, zarten, bleichsüchtigen, sozusagen transparenten Seelenmägdlein wie Hannele, Ottegebe, Elsalil u.s.w. zu denken, gegen die naturhaften Evasgestalten, göttinnenhafte, wie die Agata im *Finale* des Ketzers, („Diese vollen, in aller betörenden Süsse fast höhnisch gekräuselten Lippen wussten, es gab gegen sie keinen Widerspruch. Es gab keinen Schutz, keine Waffe gegen den Anspruch dieses Nackens, dieser Schultern und dieser von Lebenshauchen beseligten u. bewegten Brust. Sie stieg aus der Tiefe der Welt empor u. stieg an dem Staunenden vorbei – und sie steigt u. steigt in die Ewigkeit, als die, in deren gnadenlose Hände Himmel u. Hölle überantwortet sind") – oder, dunkler, die Tehura im „Indiphodi" [sic] (*sehr schön,* dünkt mich):

Sie gleicht der Mondesmutter. Dunkel rollt
die Nacht um ihrer Stirne blasses Licht...
Geschnitten aus dem heiligen Obsidian,
schwarz, so nach aussen wie nach innen sehend,
erscheinen ihre Augen...

Nun, überhaupt – was für ein „Frauenlob" oft!
Der Kaiser Max (in „Kaiser Maxens Brautfahrt"):

Ich rede, mache Worte: weil Verworrenheit
mich überfällt! Weil du so schön bist! Weil du mich
so anblickst! So mit diesem weiten Blau anstrahlst!
Ich halte scheu hier überm Handgelenke dich
umspannt, weil ich, wenn du dich losmachst, sterben muss...

Nun, und Gersuind – Pippa – Genug, denn dies ganze Motiv wird allenfalls *kontrast*halber anklingen können. – Eben mit Bezug auf die *Leidens*kraft auch wieder. Die ja dann – soviel ich sehe – auch völlig die *Greisen*dramen beherrscht – die Iphigenie in Delphi, in Aulis, u. den Agamemnon u. Elektra. Diese alle 4 wohl ein Flüchten aus dem erzwungenen *Verstummen* im Hitlerreich in die Masken der Blutwelt der Atriden – ein Ausspeien gleichsam des Ekels, in „getarnter" Form.

(Daneben etwa auch – im „Magnus Garbe" – der Henker Görg: „Einen Malefikanten in Öl gegossen, 24 Floren. – Einen lebendig gevierteilt, 15 Fl. 30 Kreuzer. – Eine Person mit dem Schwert hingerichtet vom Leben zum Tod, 10 Fl. – Sodann den Körper aufs Rad gelegt. – Einen Menschen gehenket, 10 Fl. – 4 Ketzer lebendig verbrannt, 30 Fl.") – Irgendwie *trug* H. die Bluthistorie der Menschheit, insbes. auch der teutschen, *in sich – viel gequälter* als etwa Goethe, will mir scheinen. – Oder wenigstens *klingt* es u. *wirkt* es bei ihm gequälter, leidender, *leibhaftiger* – vielleicht nur deshalb, *weil* es nicht zu *wirklich gültig grosser* Gestaltung gekommen ist?? Hierzu etwa das Urteil *Fontanes* über „Vor Sonnenaufgang" (steht bei Hülsen!) (*Abgesehen* natürlich immer von den in ihrer Art sicherlich *gültigen* Gestaltungen der Frühzeit). Übrigens scheint mir *sehr* erwähnenswert, was jüngst in der Presse von ein oder zwei Verständigen anlässlich einer ausgezeichneten Wiedereinstudierung des „Michael Kramer" gesagt wurde: Es zeige sich deutlichst, dass lange vor William Tennessee (und ähnlichen) *GH* war! Und wohl doch mit ganz anderer Herzenskraft und ganz anderm *Griff*.

Ja, Lieber, der Tag neigt sich! – dies muss u. soll ja nun rasch und heute weg! Ich bringe es jetzt noch zur Bahn – obschon es ja alles nur so ein paar rasche dürftige Einfälle sind – vermutlich wird mir in der *Nacht* erst einfallen, *was* allenfalls von Nutzen für Sie hätte sein können! Ich denke mir aber, dass Ihnen inzwischen ohnehin vieles „zugeströmt" sein wird – und ich kann ja eventuell auch noch dies oder jenes *nach*tragen, à risque. – Es scheint mir doch im Ganzen u. vor allem darauf anzukommen, dass Sie auf die Reinheit, Würde, ganz auf das *Werk* gerichtete Persönlichkeit H's weisen – auf den *Adel* seines Wesens*, das alle widerstreitenden Kräfte in sich und im Dienst an der Gestaltung gebändigt hielt und zu einer gewissen „festivitas", wie er es gern nannte, erhob – er sagte öfters, (er war nicht für Feiern der üblichen Feste, Weihnachten u.s.w.), dem Dichter sei jeder Tag ein Festtag – nun, das könnte höchst kitschig u. schmalzig klingen – aber eben bei ihm, bei einem zugleich so tief u. schmerzlich *Gequälten nicht*. –

Dies nun, mit herzlichsten Grüssen

Ihres
Reisis.

NB! Die beiden Bücher habe ich mir ausgeborgt, Sie sind wohl so gütig sie hierher zurückzuschicken, wenn Sie sie nicht mehr brauchen. Sie gehören dem jungen Poeten Hermann Lenz, der Sie herzlich verehrt u. sehr glücklich ist, dass er *Ihnen* diese Bücher leihen konnte.

* Ich muss sagen, ich habe *nie* ein niedriges, kleinliches oder unschönes Wort aus seinem Munde gehört – törichte, zänkische, wohl!!!

Kursiv: Unterstreichungen von Hans Reisiger
Unterstrichene und angestrichene Stellen: von Thomas Manns Hand

Thomas Mann an Hans Reisiger

Zürich, den 26. IX. 52

Prächtig, guter Reisi! Vorzüglich! Sie sind ein ghost-writer, um den die Truman und Eisenhower mich beneiden könnten. Dies neben mir, werde ich schon irgend etwas „herauswürgen", – was übrigens, wie mir immer deutlicher vorkommt, auf eine Apologie meines Hauptmann-Portraits im Zbg. hinauslaufen wird. Zufällig hat man mir gerade die Bände zur Signierung geschickt, ich habe die 3 Peeperkorn-Kapitel nachgelesen und bin *erstaunt* über die seltsame innere Getroffenheit dieses Grotesk-Bildnisses. Das ist keine Verhöhnung und kein Zerrbild, das ist, als Produkt ehrlicher Ergriffenheit von dem menschlichen Phänomen, eine wahrere Überlieferung seines Wesens – Gethsemane und Heidenpriester – an die Nachwelt, als alle Hans von Hülsen-Bücher. Eine Groteske natürlich, aber wenn man ergriffen ist – und erst nachträglich merke ich, wie sehr ich es war – „hat man den Mut zu Ausdrücken, die kraß und pietätlos klingen, aber feierlicher sind, als konzessionierte Andachtsworte". So heißt es am Schluß.

Ihnen allen Dank. Sie haben sich höchst freundschaftlich bewährt. – Die Bücher gehen binnen kurzem zurück.

Ihr T.M.

Thomas Mann an Hans Reisiger

Zürich 5.X.52

Lieber Reisi,

ich kann nicht nach Stuttgart kommen, es geht jetzt nicht, wie ich in dem anliegenden Brief auseinandersetze. Bitte, überhändigen Sie ihn den Herren

vom Kulturbund. Die „Sekretärin" hat unbegreiflicher Weise, so etwas ist ihr doch noch nie passiert, die Adresse verloren, d.h. irgendwie verdeckt, vergraben und uns wie ein Osterei versteckt. Wir haben alle unsere Schwächen neben glänzenden Eigenschaften.

Meine Rede ist fertig – dank Ihrem Brief, den ich, wie Sie sehen werden, mit schamlosem Raffinement ausgebeutet habe. Nur eine Frage: Wer ist „Elsalil" (heißt sie so?), die Sie unter den transparenten Mägdlein anführen? Zu welchem Werk gehört sie? Dazu noch: Ist „Magnus Garbe" ein Drama? In einem Punkt konnte ich Sie verbessern: Tennessee Williams heißt der Mann, nicht W. Tennessee.

Der Vortrag wird eine gute halbe Stunde dauern, die sollen nur lauschen auf das Werk zweier so bedeutender Köpfe!

Herzlich
Ihr
T.M.

Thomas Mann an Margarete Hauptmann

Kilchberg am Zürichsee
Alte Landstraße 39
Januar 1955

Meine liebe Frau Margarete Hauptmann,

Ihr achtzigster Geburtstag steht bevor, und ein tiefes Gefühl für die Würde und rührende Schönheit dieses Tages drängt nach Ausdruck, wenn ich mich niedersetze, um Ihnen – ein Altersgenosse – meine herzlich verehrungsvollen Glückwünsche darzubringen.

Wie viele, bis in meine, unsere Jugend zurückreichende Erinnerungen beleben sich, da ich diese Zeilen schreibe! Bilder von Begegnungen da und dort, in Berlin, Hiddensee, Bozen, München, frühen und späteren, flüchtigen und solchen, die zu Wochen langem Zusammenleben wurden, gemeinsam begangenen Festen, zu denen das mächtige Leben Ihres großen Gefährten Anlaß gab, – bis zu jenem letzten, wehmutsvollen, in Frankfurt, bei dem er nicht mehr unter uns war, das seinem Gedächtnis galt, und bei dem ich vor Ihnen und Hunderten, die das Theater füllten, zu seinem Ruhm und von dem Erlebnis seiner königlichen Persönlichkeit, wie es mir immer wieder zuteil wurde, sprechen durfte.

Heute will ich von alldem, was mir bis ans Ende meiner Tage ein werter Besitz bleiben wird, nicht noch einmal reden. Ich gedenke Ihrer, die er uns

zurückgelassen hat, die ihm auf Erden das menschlich Teuerste war, und die nun sein Werk verwaltet. Kaum je sah ich ihn ohne Sie, und Sie haben mir Güte erwiesen, wie er. In einer denkwürdigen Stunde hat er mich einst seinen Bruder genannt. Ich habe, wie Grillparzer in Goethe, eher einen Vater in ihm gesehen. Aber des schwesterlichen Kusses eingedenk, mit dem Sie mir damals in Frankfurt vor aller Welt meine Worte lohnten, bitte ich Sie, die um sein Leben, seine hohe Arbeit unsterblich Verdiente, an Ihrem Ehrentag grüßen zu dürfen als Ihr Bruder im Leide um ihn, in der Liebe zu ihm und in der Treue.

Immer Ihr

Thomas Mann

Dokumentation zur Peeperkorn-Affäre

12.11.1924	Thomas Mann an Oskar Loerke
24.11.1924	Oskar Loerke im Tagebuch
26.11.1924	Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer
28.11.1924	Thomas Mann an Ernst Bertram
29.11.1924	Hans von Hülsen an Margarete Hauptmann
nach Ende Nov. 1924	Gerhart Hauptmann, „Der Zauberberg", CA XI, 1027 f.
12.12.1924	Gerhart Hauptmann an Joseph Chapiro
31.12.1924	Samuel Fischer an Gerhart Hauptmann
1. 1.1925	Samuel Fischer an Thomas Mann
4. 1.1925	Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer (+ 3 Entwürfe)
5. 1.1925	Thomas Mann an Herbert Eulenberg
6. 1.1925	Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer
8. 1.1925	Thomas Mann an Samuel Fischer
9. 1.1925	Herbert Eulenberg an Thomas Mann
10. 1.1925	Samuel Fischer an Gerhart Hauptmann
13. 1.1925	Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer
13. 1.1925	Gerhart Hauptmann an Herbert Eulenberg
5. 2.1925	Thomas Mann an Joseph Chapiro
14. 2.1925	Thomas Mann an Hedwig Fischer
20. 2.1925	Herbert Eulenberg an Thomas Mann
26. 3.1925	Thomas Mann an Hans von Hülsen
7. 5.1925	Thomas Mann an Erika Mann
5. 6.1925	Gerhart Hauptmann, Thomas Mann zum 50. Geburtstag, CA XI, 1031
21.12.1932	Katia Mann an Hedwig Fischer (vgl. Thomas Manns Brief an Gerhart Hauptmann, 1.11.1932, Anm. 2)
1. 5.1934	Julius Meier-Graefe an Thomas Mann
3. 5.1934	Thomas Mann im Tagebuch
3. 5.1934	Thomas Mann an Julius Meier-Graefe
10. 1.1946	Thomas Mann im Tagebuch
26. 9.1952	Thomas Mann an Jonas Lesser
1974	Katia Mann, Meine ungeschriebenen Memoiren, Frankfurt, S. 45 f.

Thomas Mann an Oskar Loerke, 12.11.1924

Am 8.11.1924 las Thomas Mann in der Galerie Caspari in München zum erstenmal das Peeperkorn-Kapitel ‚Noch jemand' vor. Kurz darauf, am 12.11.1924, berichtete er Oskar Loerke von dieser Lesung:

Dr. Thomas Mann

München, den 12. XI. 24
Poschingerstr. 1

Lieber Herr Loerke,

ich bitte Sie um Rat und Meinung in einer Sache, von der ich hoffen muß, daß Sie darüber lachen werden. Ich las hier neulich in der Galerie Caspari vor einem intelligenten Publikum aus dem „Zauberberg" vor und zwar den ersten Teil der Peeperkorn-Episode, das Gelage, Sie erinnern sich. Es las sich gut in dem intimen Raum, die Leute waren in Stimmung, und die Kritik fand die Figur des Holländers prachtvoll. Am Abend selbst aber, in Gesellschaft nachher, sprach ich mit einem befreundeten Maler, der voriges Jahr auf Hiddensoe war, und im Lauf des Gesprächs, nach einigem lächelnden Zögern, gestand er mir, Gott möge ihm die Sünde verzeihen, aber er hätte angesichts Mynheer Peeperkorns ein paar mal an – Hauptmann denken müssen.

Meine Reaktion war Lachen, Stutzen, Nachdenken und Besorgnis. Sagen Sie mir aufrichtig: Besteht Gefahr, daß noch andere auf diesen waghalsigen Gedanken kommen können?

Unmittelbar frage ich deshalb, weil ich morgen das Fragment mit auf eine Vortragsreise nehme, die mich von Stuttgart über Freiburg nach Dresden und von da auch nach Berlin führen wird. Dort lese ich am 23. im Beethovensaal und dachte, das bewährte Peeperkorn-Gelage zu produzieren (Zbg II, S. 345-390). Sie kennen Hauptmann. Warnen Sie mich? Ist etwas allgemein zu Befürchtendes an dem persönlichen Eindruck jenes Malers, und halten Sie für möglich, daß die Berliner Freunde des Dichters auf den Gedanken kommen könnten, mit Peeperkorn sei Hauptmann „gemeint"? Und daß es also Ärgernis geben könnte?

Ich bitte Sie dringend, meine Frage mit *äußerster Diskretion* zu behandeln! Der Gedanke darf kein Leben bekommen, und wenn er welches hat, so muß man ihn ersticken, ermorden, mit allen Mitteln aus der Welt leugnen.

Schreiben Sie mir bitte, nach Dresden, wo ich am 16. eintreffe. Ich wohne dort Bayreutherstr. 42 bei Herrn Dr. Arthur Nikisch.

Auf jeden Fall werden Sie zugeben: In der weiteren Öffentlichkeit ist die gefürchtete Ideenverbindung völlig ausgeschlossen. Es fragt sich höchstens, ob sie sich bei persönlichen Freunden des Dichters – und zwar in anstößigem Sinn – wiederholen könnte. Ich gestehe, daß ich ungern auf das Kapitel für den Vor-

trag verzichten würde, nicht nur, weil es sich als wirksam erwiesen hat, sondern auch, weil es schwer wäre, etwas anderes dafür einzusetzen: Das Buch hat wenig Partien, die sich herauslösen lassen, und dies wenige ist teils in der Rundschau erschienen, teils habe ich es in Berlin schon gelesen.

Herzlich
Ihr
Thomas Mann

Oskar Loerke im Tagebuch, 24.11.1924

Am 23.11.1924 hielt Thomas Mann eine zweite Lesung beim Verleger Georg Bondi in Berlin. Tags darauf notierte Loerke in sein Tagebuch:

Montag, 24. November 1924

Gestern mittags bei Fischer. Es waren dort: Thomas Mann und Frau, seine reizende junge Tochter Erika, Herr Schnitzler, der junge Sohn Arthur Schnitzlers, musikalisch interessiert und gebildet. Hans Reisiger. Tee. Im Auto zum Beethovensaal. Mann las aus dem Zauberberg den Anfang der Peeperkornepisode. Alle sagten: das ist Hauptmann. Besonders Herr von Hülsen. Das wird möglicherweise eine große Aufregung geben.

Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 26.11.1924

Am 26.11.1924 schreibt Hauptmann enthusiastisch an Samuel Fischer:

Thomas Manns Roman beschäftigt mich hier fast ausschliesslich. Ich bin auf Seite 333 angelangt. Was ich nach den Proben, die Mann uns vorlas, vermutete, bestätigt sich bis jetzt im höchsten Grade. Der Roman ist ein Wurf und ein Werk. Ich bin überzeugt, dass, wenn er sich fortsetzt wie bisher und an epischer Ruhe, Haltung und innerem Reichtum nichts verliert, er unter die wenigen Meisterwerke seiner Gattung zu rechnen ist. Einmal der Geburtsstunde eines solchen Werkes beiwohnen zu können, ist für mich kein geringes Ereignis.

Thomas Mann an Ernst Bertram, 28.11.1924

München 28. XI. [19]24
Poschingerstraße 1

Lieber Bertram,

Dank für das Programm! Ich bin wirklich unruhig und neidisch Ihrer Lieder wegen. Wie schön muß der Tristan-Liebes-Sang „Gute Nacht" sein, wenn

der Bursche nur irgend Talent hat! – Wir sind seit vorgestern von Berlin zurück, wo ich nach Stuttgart, Freiburg, Dresden u[nd] Hannover, mit meiner Frau zusammentraf, und wo wir mit Erika ein paar Tage verbrachten. Peeperkorn, erkannt von den Intimen, aber ohne Unwillen erkannt, feierte dort wie anderswo, ich kann wohl sagen, Triumphe. Das Buch ist heraus, ich hörte schon manches Wohltuende, aber der Preis macht mir Sorge. Sie haben die Bände noch nicht, weil ich sie Ihnen selber schicken will und für meine Person noch keine Exemplare habe. – Bei Bondi, an der Hausthür, unheimliche Begegnung mit IHM. Ich mache den Essayband fertig. Wir haben telephon. Opern-Anschluß!

Ihr
T[homas] M[ann]

Hans von Hülsen an Margarete Hauptmann, 29.11.1924

Hans von Hülsen teilte am 29.11.1924 Hauptmanns Frau Margarete seine Entdeckung mit:

Thomas Mann war in Berlin und las vor einem nicht gefüllten Saale; ich habe während seiner Vorlesung eindringlichst an Sie denken müssen – warum? Das nicht zu sagen, hat mir Th[omas] Mann auf die Seele gebunden, und also sage ich es nicht; aber lesen Sie im 2. Bande des Zauberbergs Seite 350 und folgende, dann werden Sie es wissen. Es war ein bißchen peinlich, aber der Autor schwört auf seine Naivität.

Gerhart Hauptmann, „Der Zauberberg", nach Ende Nov. 1924 (CA XI, 1027 f.)

„Der Zauberberg"
[Fragment einer Kritik]

[Überlieferung: h in Nachlaß-Nr. 322, Fasz. 7.
Entstehungszeit: nach Ende November 1924 (Erscheinungstermin des „Zauberbergs"; Notizen Hauptmanns über den „Zauberberg" in Nachlaß-Nr. 137, beginnend auf Bl. 9 unter dem Datum des 22.11.1924).]

Der Roman dieses Titels ist von Thomas Mann geschrieben und auf eintausendzweihundertundsieben Druckseiten gebracht. Der Erzähler im Werk, der nicht selten persönlich sichtbar wird, im zweiten Band mehr als im ersten sichtbar wird, zeigt sich bereits in der Vorrede. Er nennt seinen Helden Hans Castorp „einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen", was

uns vor Beginn der Erzählung für ihn einnehmen soll. Diese Vorrede, „Vorsatz" genannt, die uns mit einem günstigen Vorurteil ausstatten soll, war gerade aus diesem Grunde nicht notwendig, weil es durchaus bestätigt wird. Hans Castorp zeigt sich in der Folge wirklich mit jenen Eigenschaften behaftet, die sein Schöpfer ihm zuschrieb.

Das Vorwort beginnt: „Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert)."

Es ist nicht leicht, den Sinn und noch schwerer, den Zweck dieser Worte zu begreifen: der Autor verwahrt sich dagegen, die Geschichte Hans Castorps um seinetwillen erzählen zu wollen. Wir, die wir glauben, es geschähe um unsretwillen, nahmen das selbstverständlich nicht an. Sollte es aber heißen, daß Hans Castorp als Objekt zu geringfügig sei, so geht uns das nicht das geringste an. Es ist eine Frage, die der Autor vor Beginn seiner Arbeit zu entscheiden hatte, wie er sie denn auch entschieden hat, was die beiden gewaltigen Bände seines Werkes beweisen.

Der Autor erzählt also nicht um Hans Castorps willen noch um unsretwillen, sondern um der erzählenswerten Geschichte willen. Aber er gibt sich den Anschein, als ob der Leser und nicht der Autor Hans Castorp auf diese Weise herabgesetzt habe und daß denn doch daran erinnert werden sollte, daß es seine, und nur seine, Hans Castorps Geschichte sei. Ja, wenn denn doch daran erinnert werden sollte, so ist ja denn auch zugleich erinnert worden. Warum also abermals diese Umstände? Wir hätten es überdies nicht tun können, da uns, den Lesern der Vorrede, Hans Castorp ja nur ein beliebiger Name ist. „Diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen", heißt es dann, und der Autor beschließt, sie „unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen". Verzeihung! ist eine Geschichte etwas Geschehenes oder nicht? Ich muß gestehen, daß ich mir einen Leser, der im Zweifel darüber wäre, nicht vorstellen kann.

Der Erzähler indes scheint im Zweifel zu sein: „Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil", fährt er fort. Dann aber platzt er mit der bestimmten Eröffnung heraus, die seltsamerweise wie ein Heureka anmutet: „Geschichten müssen vergangen sein".

Ich möchte mit Thomas Manns Erlaubnis erstens meine Abneigung gegen Vorreden bei Kunstwerken zum Ausdruck bringen und dann die Behauptung aufstellen, daß die seinige des „Zauberberges" störend, nicht nur überflüssig ist.

Ich werde mich nicht verleiten lassen, auf dreißig Druckseiten die Unklarheit im einzelnen festzustellen, die in ihr herrscht. Ich werde dagegen im Laufe der Untersuchung auf sie zurückgreifen. Vielleicht wird sich dabei ergeben, daß sie nicht nur überflüssig, nicht nur störend und wirr, sondern geradezu irreführend ist. Man wird sich am Ende fragen müssen, was den ausgezeichneten Autor veranlassen konnte, seinem grundgediegenen, leider überwüchsigen Werk einen so unentwirrbaren Weichselzopf vor die Stirn zu hängen.

Gerhart Hauptmann an Joseph Chapiro, 12.12.1924

Lieber Herr Chapiro!

... Ihre „Gespräche" sind mir sehr nachgegangen. Es scheint nicht leicht, bei der Art meiner Wort- und Gedankenbildung beim Reden zum letzten Gehalt durchzudringen. Sehr viele Mißverständnisse scheinen das zu beweisen. Man sagt mir, ich gestikuliere, stottere, springe ab, komme vom Hundertsten ins Tausendste und lasse oft die Pointe unausgesprochen. Ein schwangerer Berg will kreißen und gebiert die bekannte Maus. In der Tat laufen eine ganze Anzahl solcher Mäuse, in den Mausefallen meiner Zuhörer gefangen, in der Welt herum. Sie genieren mich einigermaßen, denn es sind wirklich Mäuse, nicht mehr. Steht es also wirklich so schlimm um mich? Ich glaube nein! – Sie, lieber Herr Chapiro, haben mir da zum ersten Mal einen Spiegel vorgehalten, der mich einigermaßen vor mir selbst rehabilitiert. Ich hatte ja immer im Grunde keine gar so schlechte Meinung von mir und meinen improvisierten Aussprüchen. Gewiß leiden sie manchmal an Schwerverständlichkeit. Aber das ist natürlich bei Gedankenkomplexen, die im Augenblick des Sprechens geboren werden und also nicht allbekannte Münze sind. Auch – wie wäre das anders möglich?! – gibt es hier und da eine Schwergeburt und auch eine Mißgeburt. Nun, für ein elegantes Getändel mit Spielmarken bin ich nicht. Sie haben für Ihre Gespräche mit mir einen Stil gesucht und, mir scheint, auch gefunden. Sie haben für die aufschießenden Gedanken den inneren Zusammenhang aufgedeckt, und so fort, und so fort. Ich bin nicht ruhig und gesammelt genug, um heut mehr darüber zu sagen, aber was ich gesagt habe, bedeutet in meinem Haushalt sehr viel...

Freundschaftlichst der Ihre

Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmanns Brief an Joseph Chapiro wurde zuerst im ‚Berliner Tageblatt' vom 25.12.1924 abgedruckt und dann im Buch von Chapiro, ‚Gespräche

mit Gerhart Hauptmann', Berlin 1932. In einem Brief vom 7.12.1932 dankt Thomas Mann Joseph Chapiro für das zugesandte Buch:

[...]

Vor allem bin ich beschämt, einen Brief von Ihnen zu erhalten, da es doch längst meine Sache gewesen wäre, Ihnen für die freundliche Zueignung Ihrer Hauptmann-Gespräche Dank zu sagen. Sie wissen selbst, und man braucht es Ihnen nicht zu sagen, daß dieses Buch rein als Tatsache in einem gewissen Widerspruch zu seinem Gegenstande steht. Ein gesprächiger Hauptmann, Gerhart Hauptmann als Philosoph, das ist gewissermaßen ein fremder, ein befremdender Hauptmann, nicht wahr? Aber desto größer ist das Verdienst dessen, der diesem großen Gestalter die Zunge zur Rede gelöst hat, zum Sprechen, von dem freilich Goethe mit Recht gesagt hat, daß man zugleich damit auch zu irren beginne. Das Verdienst, sage ich, und der dem Beredt-Gemachten geleistete Dienst, den er gewiß dankbar zu schätzen weiß.
[...]

Samuel Fischer an Gerhart Hauptmann, 31.12.1924

Berlin, 31. Dez. 24
Fi/FI.

Lieber Hauptmann,

aus einer Karte, die ich soeben von Herbert Eulenberg aus Portofino bekomme, glaube ich zu entnehmen, daß Dich die Peeperkorn-Figur unangenehm berührt hat.

Ich brauche Dir wohl nicht zu versichern, dass ich von Peeperkorn ebenso überrascht war, wie Du. Ich habe den zweiten Band erst vor kurzem gelesen und hatte keine Ahnung was darin steht und bin auch leider von Loerke nicht darauf aufmerksam gemacht worden. Ich bedaure das umso mehr, als ich glaube, ich hätte Mann davon überzeugen können, dass er durch Verwendung äußerer Züge und Gesten Mißverständnisse und Verstimmungen hervorruft. Ich hätte das gekonnt, weil ich von ihm selbst weiß, welchen Eindruck Deine Persönlichkeit auf ihn gemacht hat, und welchen Respekt er Deinem Genie und Deiner Menschlichkeit entgegenbringt und welchen Wert er auf freundschaftliche Beziehungen zu Dir legte. Nun, da Mann unbegreiflicher Weise sich gewisse Wirkungen nicht schenken konnte, bleibt zu sagen, dass dieser Sache grössere Wichtigkeit nicht beizulegen ist, weil diese Gestalt mit Dir in Wahrheit nichts zu tun hat, und wie ich glaube, nichts zu tun haben sollte.

Es ist mir peinlich, dass ein Buch meines Verlages bei aller hohen Einschät-

zung seiner Qualität, Dir auch nur eine unangenehme Stunde bereitet hat. Das Dir zu sagen, ist mir Bedürfnis.

Samuel Fischer an Thomas Mann, 1.1.1925

Grunewald
den 1/1. 25

Lieber Herr Mann!

Soeben erhalte ich die beiliegende Karte von Herbert Eulenberg, aus der hervorgeht, dass Hauptmann doch wohl sehr verstimmt ist.

Was ist da zu tun? Nun da ich den Zauberberg zu Ende gelesen habe, bedaure ich erst recht, dass mich Loerke auf Peeperkorn nicht aufmerksam gemacht hat.

Ich hätte jedenfalls versucht, Sie davon zu überzeugen, dass die angebahnte Freundschaft, die mehr als eine private Beziehung zwischen zwei repräsentativen deutschen Dichtern hätte werden können, in Gefahr steht.

Vielleicht sehe ich jetzt zu schwarz. Jedenfalls wollte ich den Stand der Angelegenheit, wie er sich in dieser Karte spiegelt zu Ihrer Kenntnis bringen.

Mit besten Neujahrsgrüssen von uns zu Ihnen

Ihr SFischer

Ich habe gestern an Hauptmann geschrieben und zunächst versucht, die Wogen zu glätten.

Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 4.1.1925 [Briefentwurf]

Rapallo.
d4 Januar 1925

Lieber Fischer.

Dir ergeben, in herzlicher Gesinnung möchte ich nur sagen: die Sache Thomas Mann steht menschlich schlimm (eines der vielen Eigenschaftwörter, die dafür zur Verfügung stehen heisst „Erbärmlichkeit") – Damit wollen wir diese Acten schliessen. –

Ich weiss, wenn auch Dein Brief es nicht gesagt hätte, dass wir hierin gleich empfinden – (ohne Rücksicht auf die eine oder andre Person)

Dein
Hauptmann

Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 4.1.1925 [Briefentwurf]

[vermutlich 4. Januar 1925]

Lieber Fischer.

Dein Brief, „Peeperkorn" betreffend hat mir Deine Herkunft aus guter Vergangenheit bis zu gleicher Gegenwart, also von unsren Anfängen, bis zur Zeit der Annäherung an unser seliges Ende, vollauf bewiesen.

Thomas Mann hat mir „recht und echt" niemals etwas bedeutet: er konnte mir nichts sagen, obgleich ich wünschte, er möchte mir etwas sagen können: Kurz – Thomas Mann hat mich nie interessiert. Weniger als Christophel. – – –

Jeder Arbeitsmann, jeder Mensch, jede Hysterikerin interessiert mich, aber nicht ein solcher Bettler, der um seinen Brei zu würzen, schwarze Schlachterei treibt. (Modern) – Ich hasse das Papier: ich liebe es!

Den Papiernen Menschen hasse ich.

Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 4.1.1925 [Briefentwurf]

Rapallo, 4. Januar 1925

Da hast Du nun doch noch den alten Panoptikums-Onkel Peeperkorn aus seinem Mottenwinkel herausgeholt, wohin ich ihn geschoben hatte, um ihn dort seinem Schicksal zu überlassen. [Gestrichen: Was soll ich dazu sagen?] Gewiss, ich könnte meinen Lebenserfahrungen ein Kapitel Peeperkorn anfügen, aber die trübselige Wachspuppe an sich, deren Namen es tragen würde, hätte [gestrichen: im Grunde] auch hierbei nichts zu tun.

[Gestrichen: Brrr! lieber Fischer! „Peeperkorn" ein übles Kapitel.]

Ich hatte eigentlich immer gedacht, dass ich mehr zu den bildenden Künstlern gehöre. [Gestrichen: Sie sind im allgemeinen mein liebster Umgang gewesen.] Mein Bedarf nach Verkehr mit Kollegen war nie sehr gross. Ich habe zum Beispiel ohne Thomas Mann, zu vermissen, sechzig Jahre in der Welt gelebt. Bozen brachte uns dann zufällig für mehrere Wochen unter das gleiche Dach. Der College gewann meine wirkliche Sympathie, und das drückte sich unter anderem darin aus, dass ich ihn in Stockholm brieflich für den Nobel-Preis empfahl.

Herr Schütz vom Hotel Austria hatte Grete und mir ein kleines und ein sehr schönes grosses, zweibettiges Zimmer eingeräumt: In einem seiner beiden Betten lag ich eines Tages grippekrank. Ich war sehr gerührt, als Thomas Mann mich besuchte. Ich trinke nie Wein am Tage, aber in diesem Fall stand eine Flasche Terlaner schon am Vormittag neben dem Bett, da sie der Arzt mir verordnet hatte. Die Verordnung ist ja bei Grippe die übliche.

Nun, um mit Thomas Mann zu reden „geeignet, die zornige Scham jedes nüchtern Hinzukommenden zu erregen" hat dieser Schriftsteller und Gentleman die Eindrücke seines Krankenbesuches sofort in seinen Roman hineingebacken und eine Scene an Peeperkorns Bett fabuliert, für die ich die Kosten zu tragen habe.

Damals muss ihm beim Essen der Appetit gekommen sein. Er ist mir nach Hiddensee nachgereist, wo wir ja, wie Du weisst, im Sommer meist den ersten Stock im sogenannten „Haus am Meer" innehaben. Dort ist er mit Max von Schillings, dem Regierungspräsidenten Haussmann und einigen Schriftstellern, Malern und Musikern öfter unser Gast gewesen. Am nächsten Tage war er dann wohl zuweilen so glücklich, als pflichtgetreuer Lumpensammler, einen Sack voll frischer Lappen und Flicken für seine Peeperkorn-Puppe zur Hand zu haben. Er hockte dann den Morgen über versteckt im oberen Stock, und man hörte den Braven förmlich sticheln.

Aus einer solchen sehr angeregten Abend-Bowlen-Gesellschaft wird dann eine unmotivierte, sinnlose Orgie Peeperkorns mit den mediocren Gästen eines Davoser Sanatoriums.

Kurz: einem Holländer, einem Säufer, einem Giftmischer, einem Selbstmörder, einer intellektuellen Ruine, von einem Luderleben zerstört, behaftet mit Goldsäcken und Quartanfieber, zieht Thomas Mann meine Kleider an. [Gestrichen: Ich sehe davon ab, dass er ihn unvollendete Sätze stottern lässt, eine Unart, welche auch ich zuweilen an mir habe. Das Wort „perfect" gebrauche ich nicht, oft aber die Worte „erledigt" und „absolut". Ich bin sechzig Jahre alt, wie Peeperkorn. Wie Peeperkorn trage ich Wollhemden und eine Weste, die bis zum Halse geschlossen ist. In Hiddensee hatte ich lange Nägel, wie Peeperkorn. Schilderungen auf Seite 349 beweisen die Abfingerung meiner kleinen, blassen Augen und meiner Stirn. „Und seine Schlussweste verleiht ihm was Geistliches, trotzdem der Gehrock kariert ist". Die Beschreibung sei gut, sagt Thomas Mann, „allerdings war sein (des Belauschers) Beobachtungsposten der günstigste gewesen."]

Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 4.1.1925

Rapallo, den 4. Januar 1925.
Via Avenaggi 6.

Mein lieber Fischer!

Da hast Du nun doch den alten Panoptikums-Onkel Peeperkorn aus seinem Mottenwinkel herausgeholt, wohin ich ihn geschoben hatte, um ihn dort seinem Schicksal zu überlassen.

Gewiss, ich könnte meinen Lebenserfahrungen ein Kapitel Peeperkorn anfügen, aber die trübselige Wachspuppe an sich, deren Namen es tragen würde, hätte auch hierbei nichts zu tun.

Ich hatte eigentlich immer gedacht, dass ich mehr zu den bildenden Künstlern gehöre. Mein Bedarf nach Verkehr mit Kollegen war nie sehr gross. Ich habe zum Beispiel, ohne Thomas Mann zu vermissen, sechzig Jahre in der Welt gelebt. Bozen brachte uns dann zufällig für mehrere Wochen unter das gleiche Dach. Der Kollege gewann meine wirkliche Sympathie, und das drückte sich unter anderem darin aus, dass ich ihn in Stockholm brieflich für den Nobel-Preis empfahl.

Herr Schütz vom Hotel Austria hatte Greten und mir ein kleines und ein sehr schönes, grosses, zweibettiges Zimmer eingeräumt: in einem seiner beiden Betten lag ich eines Tages grippekrank. Ich war sehr gerührt, als Thomas Mann mich besuchte. Ich trinke nie Wein am Tage, aber in diesem Falle stand eine Flasche Terlaner schon am Vormittag neben dem Bett, da sie der Arzt mir verordnet hatte. Die Verordnung ist ja bei Grippe die übliche.

Nun, um mit Thomas Mann zu reden, „geeignet, die zornige Scham jedes nüchtern Hinzukommenden zu erregen" hat dieser Schriftsteller und Gentleman die Eindrücke seines Krankenbesuches sofort in seinen Roman hineingebacken und eine Scene an Peeperkorns Bett fabuliert, für die ich die Kosten zu tragen habe.

Damals muss ihm beim Essen der Appetit gekommen sein. Er ist mir nach Hiddensoe nachgereist, wo wir ja, wie Du weisst, im Sommer meist den ersten Stock im sogenannten „Haus am Meer" innehaben. Dort ist er mit Max von Schillings, dem Regierungspräsidenten Haussmann und einigen Schriftstellern, Malern und Musikern öfter unser Gast gewesen. Am nächsten Tage war er dann wohl jeweilen so glücklich, als pflichtgetreuer Lumpensammler, einen Sack voll frischer Lumpen und Flicken für seine Peeperkorn-Puppe zur Hand zu haben. Er hockte dann den Morgen über versteckt im oberen Stock, und man hörte den Braven förmlich sticheln.

Aus einer solchen sehr angeregten Abend-Bowlen-Gesellschaft wird dann eine unmotivierte, sinnlose Orgie Peeperkorns mit den mediocren Gästen eines Davoser Sanatoriums.

Kurz: einem Holländer, einem Säufer, einem Giftmischer, einem Selbstmörder, einer intellektuellen Ruine, von einem Luderleben zerstört, behaftet mit Goldsäcken und Quartanfieber, zieht Thomas Mann meine Kleider an.
Der Golem lässt Sätze unvollendet, wie es zuweilen meine Unart ist. Wie ich, wiederholt er oft die Worte „erledigt" und „absolut". Ich bin sechzig Jahre alt, er auch. Ich trage, wie Peeperkorn, Wollhemden, Gehrock, eine Weste, die bis zum Halse geschlossen ist. In dem herrlichen Hiddensoe'er Klima hatten sich

meine Fingernägel beinahe zu Teufelskrallen entwickelt, wie die Peeperkorns. Meine Augen sind klein und blass und werden nicht grösser, wenn ich auch, wie Peeperkorn, nach Kräften versuche, die Augenbrauen heraufzuziehen. Ich bin oft von Bildhauern porträtiert worden und weiss also, dass die verstohlenen Fingerabtastungen meiner Stirn und Schläfen durch Thomas Mann bei Peeperkorn ins Panoptikale umgesetzt worden sind. Thomas Mann legt seinem Hans Kastorp die Schilderung des Holländers in den Mund, nennt sie selbst zutreffend, knappst ihm aber mit den Worten etwas ab: „allerdings war sein Beobachtungsposten der günstigste gewesen."

Das ist es: Thomas Mann hat seine Annäherung an mich als Besitznahme eines Beobachtungspostens aufgefasst, und als er in einem Kreise von Gentlemen, die sich nichts Übles von ihm versahen, Gast in meinem Hause war, – „war", um mit dem schlechten Deutsch von Thomas Mann zu reden, „sein Beobachtungsposten allerdings der günstigste gewesen".

Lieber Freund, man kann sich die Sache überlegen, wie man will, der Peeperkorn weist auf meine Person und involviert die Tatsache einer Herabwürdigung. Ich möchte sogar an Freud'sche Komplexe glauben. Thomas Mann hat mich einmal auf seine Verantwortung den „ungekrönten König der Republik" genannt, daraus ist ein Kaffeekönig geworden. Und wenn Peeperkorn eine „sommersprossige Kapitänshand" zeigt, so ist zu erwägen, dass Kapitän eben auf deutsch Hauptmann heisst.

Zu sagen ist: seit langem wieder einmal hatte einem Menschen gegenüber mein Herz gesprochen. Im Falle Mann war dies eine Lächerlichkeit, ich habe meine Lehre verdient.

Damit schliesse ich ein für allemal die Akten Peeperkorn, dieser Puppe, die in Wahrheit die Züge Thomas Manns und nicht die meinen zeigt. Die Thomas Mann-Akten lege ich hinzu und beide miteinander ins Feuer.

Heute nur soviel und Dank für Deine, Eure lieben Briefe.

Dein
Gerhart Hauptmann

Thomas Mann an Herbert Eulenberg, 5.1.1925

In einem langen Brief vom 5.1.1925 bat Thomas Mann Eulenberg inständig, die Sache nicht vor die Öffentlichkeit zu bringen:

München 5. Januar 1925

Verehrter Herr Eulenberg,

was wollen Sie tun: Schreiben über den Fall Peeperkorn? Ihn an die große

Glocke hängen? Das Publikum mit der Nase darauf stoßen? Skandal hervorrufen? Wem zu Gefallen? Hauptmann zu Gefallen? Unmöglich! Der Öffentlichkeit zu Gefallen? Aber Sie bereiten ihr nur eine Sensation, eine falsche, empörende Sensation, und mit Entrüstung müßte ich mich gegen die Beschuldigung wehren, ich hätte in der Figur des Holländers G. Hauptmann porträtiert. Das ist nicht wahr! Aber gewiß will ich, indem ich es für unwahr erkläre, der Wahrheit die Ehre geben. Ich stand zu der Zeit, als die Figur aktuell wurde, in Bozen, Herbst vorm Jahr, unter dem Eindruck der mächtigen und rührenden Persönlichkeit des Dichters. Dies Erlebnis hat in einzelnen äußerlichen Zügen auf die Gestaltung Peeperkorns eingewirkt. Ich kann und will es nicht leugnen. Aber ich gehe keinen Schritt weiter in meinen Zugeständnissen. Was hätte auch darüber hinaus die Existenz Hauptmanns mit derjenigen des ehemaligen Kaffeehändlers von Java zu tun, der mit seiner Malaria und seiner abenteuerlichen Geliebten nach Davos kommt und sich abdikationsweise mit asiatischen Drogen tötet? Nichts, und es ist nicht anders möglich, als daß Erinnerungen, die bei Eingeweihten etwa zu Beginn der Episode sich geregt haben, vergehen und sich verlieren, je weiter die Lektüre fortschreitet. 50 000 Menschen haben jetzt den Roman vielleicht gelesen. Davon sind, hoch gerechnet, zwei Dutzend, weil sie eben jenes Erlebnis mit mir teilen, überhaupt in der Lage, sich erinnert zu fühlen. Die anderen sind so ahnungslos, wie es in der Ordnung ist. Und Sie wollen sie aufklären? Ich bitte Sie herzlich und dringend, von Ihrem Vorhaben abzustehen!

Wie in anderen Städten, so habe ich kürzlich auch in Stuttgart die Anfänge der Peeperkorn-Episode vorgelesen, wenige Tage nachdem Hauptmann dort aufgetreten war. Vom Publikum will ich garnicht reden, aber auch von denen, die nach dem Vortrag des Meisters gesellig mit ihm zusammen waren, hat nicht einer auch nur mit der Wimper gezuckt, – es war offenbar, daß niemanden eine Erinnerung gestreift hatte. Nahe Bekannte und Freunde H.'s, Loerke, Reisiger, sein „Eckermann" Chapiro, der über den Zauberberg ein fast enthusiastisches Referat geliefert, Dr. Eloesser, dem ich ebenfalls eine außerordentlich positive Besprechung danke, haben die Figur, wenn nicht ohne alle Erinnerung, so doch völlig bedenkenlos auf sich wirken lassen. Wassermann, der H. gleichfalls kennt, schrieb mir darüber: „Wenn die raisonnierenden Stimmen Ihres Orchesters schließlich eine Gestalt wie Peeperkorn emportragen (beneidenswert gesehenes und gemachtes Bild), so steht man eben schon vor dem Irrationalen und dem Fantasieprodukt großen Stils" – ja, das ist es: ein Phantasieprodukt, auf das ein starkes Wirklichkeitserlebnis unwillkürlich und halb unbewußt abgefärbt hat. Eine Gestalt, *die in der Idee und in ihren wesentlichen Zügen, als Kontrastfigur zu den gegen sie verzwergenden „Schwätzerchen", natürlich lange feststand, bevor ich Hauptmann begegnete,* und die dieser Begegnung,

einem Zusammenleben von zwei Wochen, einige lebendige Züge verdankt. Und das heißt, daß ich mich karikaturistisch an Deutschlands erstem Dichter vergriffen habe? Kennen Sie als Poet, kennt G.H. den Vorgang nicht, von dem ich spreche? Michael Kramer, sagt man, hat gelebt. Kollege Crampton, der Säufer, hat gelebt. Gabriel Schillings Geschichte ist eine „wahre" Geschichte. Pieter Peeperkorns Geschichte aber ist *keine* wahre Geschichte und hat von der Wirklichkeit ein paar Stirnfalten abbekommen.

Überflüssig zu sagen, daß keine der zahlreichen Pressebesprechungen die leiseste Andeutung einer Beziehung enthält. Aus Diskretion? Nein, aus notwendiger Ahnungslosigkeit, die stören zu wollen ein nach allen Seiten schädliches Unternehmen wäre. Nicht ganz überflüssig aber ist die Feststellung, daß es keine gedruckte oder briefliche Äußerung gibt, in der nicht dieser Peeperkorn, neben Joachim Ziemssen, als die gelungenste und liebenswerteste Gestalt des Buches anerkannt wäre. „Ihm", fährt Wassermann fort, „dem Peeperkorn gehört ja Ihre heimliche Liebe." – Ihre heimliche Liebe! Ich dachte nicht, daß sie gar so heimlich sei. Und nun soll ich mich gegen den Vorwurf kalten Verrates zu verteidigen haben!

Glauben Sie mir, lieber Herr Eulenberg, es wäre ein schwerer Schlag für mich, menschlich genommen, wenn der Gedanke an Verrat, boshafte Belauerung, pietätlose Ausbeutung, – ein, wie ich argwöhnen muß, von außen genährter Keim – in Hauptmanns Seele Wurzel geschlagen haben sollte. Jedenfalls wäre das eine Sache zwischen ihm und mir, – eine nicht hoffnungslose Sache, wie ich zu glauben wage: Seine Größe, Güte und Heiterkeit lassen mich auf eine Verständigung vertrauen. Aber ich bitte Sie nochmals um Gottes willen: „schreiben" Sie nicht darüber! Schreiben Sie ihm, schreiben Sie mir, wie das Herz Ihnen gebietet! Aber verderben Sie nicht alles, indem Sie die Sache vor eine Öffentlichkeit tragen, von der Sie so gut wissen müssen, wie ich, daß sie ihr nicht gewachsen und ihrer nicht würdig ist!

Ihr sehr ergebener

Thomas Mann

Gerhard Hauptmann an Samuel Fischer, 6.1.1925

[...] Die „Insel" angehend, so habe ich hier noch keinerlei Bindungen eingegangen. Es muss jedenfalls diesmal ein Dichter-Übersetzer gesucht werden, da die Aufgabe eine schwierige ist [...] Peeperkorn hat mir, sagen wir, Kopfschütteln verursacht. Das Wesen des Falles ist dunkel. Leider lehrt er *Thomas Mann* von einer Seite kennen, die niemand, am allerwenigstens ihm selbst, lieb sein kann [...]

Zitiert aus: J.A. Stargardt, , Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 3. und 4. März 1994', Berlin 1994, Katalog 655, Teil 1: Literatur, Wissenschaft, Bildende Kunst, S. 62, Nr. 169.

Thomas Mann an Samuel Fischer, 8.1.1925

Herbert Eulenberg habe ihm soeben telegraphiert, daß er in der Peeperkorn-Angelegenheit nichts veröffentlichen werde.

Thomas Manns Brief an Samuel Fischer ist in Privatbesitz. Wir zitieren aus ‚Regesten und Register', Bd. 1, S. 393.

Herbert Eulenberg an Thomas Mann, 9.1.1925

Kaiserswerth am Rhein
Haus Freiheit den 9.1.1925

Verehrter Herr Mann!

Ich bediene mich der Schnelligkeit halber der Schreibmaschine. Sie sind, glaube ich, nicht ganz recht unterrichtet gewesen.

Ich war zu Weihnachten, nachdem ich die Festtage in Andermatt mit meiner Familie verbracht hatte, auf einen Abstecher nach Rapallo gereist. Dort traf ich Meister Gerhart und die Seinigen in einiger Erregung über sein Porträt oder seine Caricatur in Gestalt Ihres Herrn Peeperkorn an. Er selbst schien mir mehr der Ansicht zu sein, daß es eher eine Caricatur als ein Porträt sei. Ich bat daraufhin von einem Ausflug, den ich nach Portofino unternahm, Herrn S. Fischer um die Bücher des „Zauberbergs", die mir im Auftrag von Frau Hedwig Fischer inzwischen zugegangen sind. Ich teilte Fischer dabei mit, daß ich vielleicht über das Buch, das ich bisher noch nicht kannte, und über den Fall Peeperkorn etwas schreiben wolle.

Schon Meister Gerhart redete mir am Abend unserer Trennung diese Absicht aus. Indessen habe ich mich aufmerksam in das Buch vertieft und bin soeben voll Teilnahme bei Herrn Naphta angelangt, kann mir also über die Episode Peeperkorn noch kein Urteil erlauben. Ich habe Ihnen gestern drahtlich versprochen, nichts über den Fall zu schreiben. Dies wird denn auch nicht geschehen, höchstens daß ich später einmal ein *Allgemeines* über das Verhältnis des Modells zu seiner künstlerischen Darstellung äußern möchte.

Im übrigen glaube ich, daß Sie ein wenig im Irrtum sind, wenn Sie annehmen, daß man das Urbild Hauptmann nicht unter der Maske des Herrn Peeperkorn erkenne. Der Ihnen ja auch bekannte Herr Buller aus Duisburg beispielsweise erzählte mir längst, bevor ich mit Hauptmann darüber sprach, daß er nach Ihrer Vorlesung in München Hauptmann in der Figur des Kaffeehänd-

lers wiedererkannt habe. Desgleichen auch seine Gattin, die neben ihm saß. Sie wußte mir ein Gleiches zu erzählen. Dabei kennen beide Hauptmann nur ganz flüchtig durch mich, aber die verblüffende Ähnlichkeit, wenn auch nur im Äußerlichen, wie Sie hervorheben, habe sie beide sofort angesprungen. Schließlich betonen Sie, mein lieber Herr Thomas Mann, in Ihrem Schreiben an mich mit Recht, daß dies im Grunde eine Angelegenheit zwischen Ihnen und Meister Gerhart sei. So würde auch ich sie von vorneherein aufgefaßt haben. Selbst wenn ich über diese Episode und Ihre innere Berechtigung etwas geschrieben haben würde, so wäre dies nur in kameradschaftlicher Gesinnung für Sie geschehen und mit dem hohen Gefühl der Achtung, das ich für Sie empfinde und mit dem ich Sie bestens begrüße

als Ihr Ihnen ergebener
Herbert Eulenberg

Samuel Fischer an Gerhart Hauptmann, 10.1.1925

Am 10.1.1925 berichtete Fischer Hauptmann von Eulenbergs Plan, einen Aufsatz über die Peeperkorn-Sache zu schreiben:

Eulenberg schrieb mir neulich, dass er über die Peeperkorn-Sache einen Aufsatz schreiben wollte. Ich hatte ihn gebeten damit zu warten bis eine objektivere Auffassung in der Sache eingetreten ist, denn es scheint mir doch nicht unbedenklich, die breite Öffentlichkeit auf Peeperkorn *hinzustossen,* zumal ja nur wenige Eingeweihte hinter dieser Figur eine Beziehung finden könnten. Thomas Mann war etwas bestürzt darüber, dass Eulenberg die Sache in die Öffentlichkeit bringen will und er schrieb mir in einem längeren Brief, dass die erste Begegnung mit Dir zeitlich zusammentraf mit dem Entwurf jener Figur und dass dieses Erlebnis in einzelnen Äusserlichkeiten auf die Gestaltung der Figur eingewirkt habe – aber auch nicht mehr. Nun ich referiere, weil Mann, wie es scheint, doch nachträglich sehr bestürzt über die Sache ist und weil ich glaube, dass man ihm konzedieren kann, dass er über die Wirkung, resp. über die Wiedererkennung einiger Züge sich nicht ganz klar war. Tatsache ist, dass das Buch in 20 000 Exemplaren bereits vorliegt und dass ich noch von keinem Menschen Bemerkungen gedachter Art gehört habe.

Gerhart Hauptmann an Samuel Fischer, 13.1.1925

[Rapallo, 13. Januar 1925]

Lieber Fischer!

In Gegenwart Eulenbergs, der mich besuchte, habe ich nur die humoristische Seite der Peeperkorn-Gestalt berührt, indem ich versuchte, sie durch abgerissene Sätze und Wiederholung der Worte: „Erledigt, Absolut" usw., die in der Tat meine Favoriten sind, wahrzumachen. Eulenberg selbst behandelte mit recht entschiedenen Ausdrücken die moralische Seite der Sache. Er hat nun mit Mann korrespondiert und ihm versprochen, von einer öffentlichen Behandlung der kleinen Schmutzerei abzusehen. Wäre das nicht der Fall, so würde ich ihn ganz gewiss dazu bewogen haben. Denn selbstverständlich kann das in niemandes Sinne sein. – Im übrigen wollen wir die Sache begraben, denn mich, weiss Gott, hat sie immer nur widerwillig interessiert. [gestrichen: Von Heimtücke werde ich Thomas Mann keineswegs freisprechen und seine Gesinnung gegen mich.] Wenn wir einmal mündlich darauf zu sprechen kommen sollten, werde ich Dir allerdings an Hand des Textes noch einiges von der kleinen, heimtückischen Niflheimseele, die sich an ihm offenbart, aufdecken müssen. Die Welt ist gross. Ich habe 60 Jahre nichts vermisst und doch ohne Thomas Mann gelebt. Heut bedaure ich sogar, ihm begegnet zu sein. [gestrichen: Mein innigster Wunsch ist, dass eine solche Begegnung sich nicht wiederhole.] Ich werde jedenfalls mein früheres Thomas Mannfreies Dasein, soweit es an mir liegt, ohne Bedauern wieder aufnehmen.

Gerhart Hauptmann an Herbert Eulenberg, 13.1.1925

Haben Sie Dank für die freundliche Zuschrift. Es ist uns sehr, sehr lieb, daß Sie sich verbunden haben, von der Peeperkornsache nicht zu schreiben. Ich würde auch alles mögliche versucht haben, Sie davon abzubringen. Denn wozu sollte es führen. Es ist in der Tat eine Angelegenheit zwischen mir und Thomas Mann, und was diese betrifft, so ist, soweit ich in Betracht komme, meine Entscheidung gefallen. Man kann zwar nicht hindern, daß solche Dinge einem ins Blut treten und fortwirken, aber man leitet sie am besten ins Unpersönliche, läßt sie in das allgemeine Bild von Welt und Menschen einmünden. So! und damit genug von Peeperkorn.

Thomas Mann an Joseph Chapiro, 5.2.1925

München, Poschinger Str. 1
5.2.1925

Lieber Herr Chapiro:

Nur vorläufig und in notgedrungener Kürze meinen herzlichsten Dank für Ihren freundlichen Brief und die Beigaben. Ich habe mit großem Vergnügen Ihr Zauberberg-Feuilleton im Neuen Wiener Journal wiedergesehen und bin Ihnen recht dankbar, daß durch Ihre Vermittlung die Bekanntschaft Erikas mit Weichert sich immerhin vielversprechend eingeleitet hat. Ebenso und ganz besonders fühle ich mich Ihnen verbunden für Ihre freundschaftliche Betreuung meines schlechten Französisch. Ich kann mich aus der Handschrift ganz leidlich vernehmen und merke die Beanstandungen für die nächste Korrekturmöglichkeit vor. Schade, daß ein Neudruck gerade jetzt wieder erfolgt ist.

Betrüblich ist der Verlauf der Sache mit der Deutschen Verlagsanstalt. Übrigens hatte ich immer das Gefühl, daß Sie nicht so recht in diese Sphäre passen. Ich würde es sehr beklagen, wenn an dem negativen Bescheid dieses Verlegers der Plan Ihres Buches scheitern sollte.

Sie gehen nach Rapallo, gewiß zur Hauptmannshochzeit? Seien Sie mäßig im Essen und Trinken und richten Sie Gerhart Hauptmann meine ehrerbietigen und herzlichen Grüße aus!

Ich werde wahrscheinlich während des März auf Reisen sein, aber im späteren Frühjahr, bis zum Hochsommer, können Sie gewiß sein, mich in München anzutreffen.

Beste Grüße, auch von meiner Frau, Ihnen und Ihrer Gattin, deren Gesundheit sich hoffentlich unter dem Einfluß des Höhenklimas gebessert hat.

Ihr
Thomas Mann

Thomas Mann an Hedwig Fischer, 14.2.1925

München den 14. II. 25

Liebe gnädige Frau,

herzlichen Dank für Ihren Brief, insbesondere für Ihre warmen Worte über den Zbg., die mir, aus mehr als einem Grunde, überaus wohlgetan haben! Das Buch wird doch sehr verschieden beurteilt. Frau Adolf Busch z.B. hat geäußert, es sei miserabel, nichts als Photographie und keine Kunst. Haben Sie gewußt, daß Adolf Busch solche Mesalliance eingegangen ist? [Textverlust] sind froh, daß Sie da [Textverlust] zufrieden sind. Ich trete [Textverlust] März

eine große Mittelmeer-Reise an: Venedig, Corfu, Athen, Konstantinopel, Port Said, Neapel, Algier. Einladung der Stinnes-Linie. – Viele Grüße an die Ihren u. einen glücklichen Aufenthalt auch in Rapallo! Überbringen Sie G.H. Grüße ehrerbietiger Freundschaft von Einem Ungenannten.

Ihr Thomas Mann

Herbert Eulenberg an Thomas Mann, 20.2.1925

Den 20. Februar 1925 Kaiserswerth am Rhein.

Sehr verehrter Herr Mann, schönen Dank für Ihre Hülfezusage im Fall meines Freundes Frentz! Ich habe inzwischen, leider durch Vortragsreisen etwas gehemmt, Ihren Zauberberg zu Ende gelesen und mich besonders an der Meisterlichkeit, mit der Sie Ihre verschiedenen Gestalten gradlinig ausmalen, innig gefreut. Mit der Schärfe und Genauigkeit und Sorgfalt eines Gerard Dou führen Sie Ihre Menschen aus. Das verdient *höchste* Anerkennung. – Nachdem ich nun auch den Peeperkorn gut verschluckt habe, muß ich Ihnen vollkommen beipflichten. Sie haben zwar bei der Schilderung dieses besonderen Wesens Meister Gerhart ein wenig die Haut abgezogen. Und das mag ihm wehe getan haben. Aber anderseits spricht auch durch diese Abzeichnung der Äußerlichkeiten des Meisters eine so edle und schöne Verehrung für ihn, daß er Ihnen dies Konterfei nicht lange verargen kann. Was an mir liegt, die letzten Wellen seines etwa noch achilleisch zürnenden Gemüts zu beschwichtigen, das soll stets geschehen. Brieflich wie persönlich! Ich werde mir erlauben Ihnen in diesen Tagen als Zeichen meiner Wertschätzung Ihrer Kunst ein Buch von mir zu übersenden.

Stets Ihr Herbert Eulenberg.

Thomas Mann an Hans von Hülsen, 26.3.1925

München, Poschingerstr. 1
26.3.1925

Lieber Herr von Hülsen:

Es trifft sich ganz günstig: ich bin früher von meiner Mittelmeerreise zurückgekehrt, als ich dachte, habe sie vor dem Ende abgebrochen, sodaß Sie mich also am 5., 6. April hier treffen. Wir besprechen dann das Notwendige, aber doch besser wohl hier bei uns, als im Leinfelder. Rufen Sie an, wenn Sie da sind, und wir verabreden eine Zusammenkunft für Mittag oder Abend.

Mit bestem Gruß von Haus zu Haus

Ihr
Thomas Mann

Thomas Mann an Erika Mann, 7.5.1925

Gestern waren wir mit Hauptmanns auf der Generalprobe seines Festspiels, fuhren sie und Benvenuto in unserem Wagen. Wir haben uns viel die Hände gedrückt, und alles ist wieder in der Reihe. Er ist ein so gutes Format, ich liebe ihn sehr. Und das Festspiel ist auch so eine zu Herzen gehende Quasselei.

Gerhart Hauptmann, Thomas Mann zum 50. Geburtstag, 5.6.1925 (CA XI, 1031)

Im „Zauberberg" haben wir den ganzen Thomas Mann. Wir haben aber auch darin den Durchschnitt oder Querschnitt durch unsere kranke Kultur.

Was ich an Thomas Mann bewundere, ist das, was ich an seinem Buche bewundere: den scharfen, gewissenhaften, sowohl trennenden wie einigenden Blick, die gleiche Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit, die seine Hand erreicht, wenn er das Geschehene mitteilt.

Solche hohen Eigenschaften sind erst mit dem „Zauberberg" zur Reife gelangt.

Und Thomas Mann ist ein Dichter. Die scheinbare Trockenheit seiner prosaischen Formgebung verbirgt diesen Umstand nicht.

Auch im Dichterischen steht mir der „Zauberberg" am höchsten. Mit der Vollendung des Realisten hat sich auch der Dichter erst herausgebildet.

Manchmal tritt er in überraschender Schönheit und Freiheit aus dem prosaischen Gewebe des „Zauberberges" hervor. Dies geschieht auf einer Anzahl, ich möchte sagen: unsterblicher Buchseiten, wo etwas, das keiner Beobachtung zugänglich ist, stark, intuitiv und schöpferisch gestaltet ist.

Thomas Manns Seitenstück in dieser Beziehung ist vielleicht der große Meredith.

Und wie Thomas Mann an sich arbeitet, ist im höchsten Sinne vorbildlich. Von den „Buddenbrooks" bis zum „Zauberberg", welch ein Weg! Wie schlicht, eigensinnig und unbeirrt ist der Aufstieg verwirklicht!

Freilich muß auf dergleichen Wegen der Genius Führer sein.

Katia Mann an Hedwig Fischer, 21.12.1932

München, 21. 12. 1932

Liebe Frau Fischer,

ich möchte Ihnen noch vor den Feiertagen Ihren freundlichen Brief beantworten, obgleich es bei uns schon etwas weihnachtlich unruhig zugeht. Die

verschiedenen Kinder sammeln sich an. – Hauptmanns waren hier und das Zusammensein bei uns war recht gemütlich, harmonisch und wohlgelungen. Den Höhepunkt bildete aber eine Zusammenkunft am nächsten Mittag bei Hauptmanns im Hotel, die von 1/2 2 bis gegen 6 Uhr dauerte und bei der Sekt in Strömen floss. Unter dem Einfluss dieses belebenden Getränkes und sichtlich erleichtert, alle offiziellen Veranstaltungen hinter sich zu haben und alle rednerischen Verpflichtungen, geriet Hauptmann in immer gehobenere Stimmung und die Veranstaltung artete zu einer Peeperkorn Orgie ganz großen Stiles aus. Wir fanden ihn übrigens in ausgezeichneter erstaunlich guter Verfassung, viel frischer als in Heidelberg, wo wir ihn vor drei Jahren sahen. Die verschiedenen offiziellen Veranstaltungen waren übrigens alle würdig und wohlgelungen, besonders die Morgenfeier der Volksbühne, bei der Tommy die Festrede hielt und bei der am Schluss Hauptmann sehr warm und eindrucksvoll sprach. Den Beschluss bildete eine wirklich ausgezeichnete Aufführung der „Ratten". Hauptmanns, die eigentlich nur aus Höflichkeit acte de présence machen wollten, waren so angetan, dass sie bis zum Ende blieben und fanden es besser als in Berlin. Ich liebe gerade dies Stück besonders, und es tut einem wohl festzustellen, wie stark es in guter Aufführung auch heute auf das Publikum wirkt, dem man wirklich nicht so viel Schund vorzusetzen brauchte, wie die Theaterdirektoren tun zu müssen glauben. Mit herzlichen Grüssen Ihnen und dem ganzen Hause, alles Gute für 33.

Ihre Katia Mann

PS. Für uns hatte der Besuch die menschlich hocherfreuliche Wirkung, dass nun wirklich alle Peeperkorn-Schatten endgültig getilgt sind und die Beziehungen ihre ganze frühere Herzlichkeit wiedergewonnen haben.

Julius Meier-Graefe an Thomas Mann, 1.5.1934

St. Cyr s. Mer
1. Mai 1934

Lieber Herr Mann

eigentlich haben Ihnen neulich, als ich in Rapallo mit dem Dichterfürsten Ihren Joseph besprach, die Ohren klingen müssen. Ich widerstehe mit Mühe der Klatschsucht, so drollig war es, nur ein bischen zu dumm. Man kommt sich selbst bei solchen Gelegenheiten wie ein Idiot vor, weil man antwortet, statt zu lachen oder mit dem Hinterteil eine unzüchtige Gebärde zu machen. Ich verschone Sie mit den Einwänden; der wichtigste, der zu guter letzt zum Vorschein kam, war der Peperkorn. Dazu teuflischer italienischer Sekt und der

arme alte Sami, der nicht genau wußte, ob von Thomas Mann oder von Kellermann die Rede war.

Hoffentlich sehe ich Sie manchmal in meinem immer gebrechlicheren Greisenalter, um Ihnen zu sagen, wie mich das Buch gelabt hat. Es ist genau das, was kommen mußte. Ich bin nicht der Meinung vieler Lobredner, die Bd. II über Bd. I stellen (offenbar aus einer Art Bequemlichkeit). Mir scheint der Joseph das ideale Mittelstück zwischen I. und III. Bd., auf den ich mit Sehnsucht brenne. En attendant lese ich die beiden ersten manchmal im Zusammenhang.

Wir haben unangenehme Wochen hinter uns und gehen endlich endlich dem Sommer entgegen. Hoffentlich geht es Ihnen gut. Bin auf den Erfolg Ihres Briefes an Frick, von dem mir Frau Fischer soeben in hohen Tönen schrieb, gespannt.

Herzlichen Gruß Ihrer Frau und Ihren Kindern von uns beiden

Ihr Meier-Graefe

Thomas Mann im Tagebuch, 3.5.1934

Brief von Meyer-Graefe über den J.J. und sein Gespräch mit Hauptmann darüber in Rapallo. H.'s Äußerungen sollen dumm und rankünös gewesen sein. Der alte Thor kommt über Peeperkorn nicht hinweg.

Thomas Mann an Julius Meier-Graefe, 3.5.1934

Küsnacht den 3.V.34.

Lieber Herr Meyer-Graefe,

nicht eine Stunde lasse ich vergehen nach dem Empfang Ihres Briefes, ohne Ihnen meine Freude auszudrücken, daß ich Sie wieder einmal gehört (und dabei *gesehen*) habe – zum ersten Mal seit der Lektüre Ihres reizenden Künstlerbuches. Von der Entrevue in Rapallo und wie harmonisch sie verlaufen, hatte mir Frau Fischer gerade gestern erzählt – und die Harmonie offenbar etwas übertrieben, denn in Sachen des „Joseph" scheint sie nicht vollkommen gewesen zu sein. Nun, daß Sie Ja zu dem Buche sagen, beruhigt mich weitgehend über die Abneigung des imposanten und liebenswerten alten Versagers – es bedeutet mir sogar eine starke *Über*kompensation. Auf Peeperkorn allein möchte ich übrigens jene Abneigung nicht zurückführen. Meine Art mit dem Mythus zu konversieren muß H. wohl wirklich befremden und ihm anstößig sein. Weder er noch ich können aus unserer Haut heraus; aber *vor* Peeperkorn sagte er einmal sehr schön zu mir: „In unseres Vaters Hause sind viele Wohnungen",

und selbst den „Zauberberg" fand er noch gut. Im Grunde tut es mir weh, ihm mit meiner humoristischen Verherrlichung das Blut vergiftet und ihm gewissermaßen die Unbefangenheit genommen zu haben – auch gegenüber meinen Produkten. Ich habe es an huldigenden Versuchen der Gegenwirkung nicht fehlen lassen und will auch jetzt wieder, trotz seinem reichlich erbärmlichen Benehmen in Deutschland, meine Münchener Geburtstagsrede auf ihn in einen neuen Essay-Band aufnehmen.

Gestern waren Fischers hier. Ich war recht bewegt von dem Wiedersehen mit dem alten Freund, der auch in meinem Leben eine so bedeutende Rolle gespielt hat. Ich hatte den Eindruck, daß die Familie seinen Schwachsinn übertreibt und den Alten „geschmacklos" behandelt, was sein eigener Ausdruck ist. Im Grunde steckt er sie noch heute alle in die Tasche. Taubheit und Verkalkung, die er bei Namen nennt, wirken wohl oft dahin zusammen, daß seine Reden wirr, abwegig und gedächtnislos sind. Aber sein schalkhafter Humor ist ihm geblieben, und vor allem stellte ich viel Scharfblick oder Scharfgefühl für die Zweitrangigkeit derer bei ihm fest, die ihm heute die Dinge aus den Händen nehmen. Er überrumpelte mich plötzlich mit der Frage, wie mir Bermann gefallen habe, – etwas im Ton des Mannes, der von seiner Braut sagt: „Ich weiß nicht, mir gefällt sie nicht." Ich sagte: „Na, es ist gut, daß Sie ihm ein bischen vorgearbeitet haben." Über Suhrkamps menschliche Zuverlässigkeit äußerte er sich mißtrauisch. „Er ist kein Europäer", sagte er. „Wieso nicht?" „Von großen humanen Ideen versteht er nichts." Ich muß sagen: ich war erschüttert. Da sprach eine Generation, die größer und besser war als die neue. Als ich ihm zum Abschied noch einmal zuwinkte und er freundlich zurücknickte, war mir traurig ums Herz.

Wir aber sehen uns bestimmt wieder, auch wenn Sie nicht nach Zürich kommen. Wir haben Süd-Frankreich nicht vergessen und wollen entschieden wieder dorthin. Jetzt, nach Mitte des Monats, müssen wir auf einen Sprung nach New York, zum Erscheinen der englischen Jaakobsgeschichten. Den Sommer werden wir dann wohl hier verbringen und die *Herbst*ferien der Kinder zu einer Reise an Ihre Küste benutzen, auch zur Begegnung mit meinem Bruder und Schickeles.

Leben Sie recht wohl, grüßen Sie Ihre liebe Gattin und bleiben Sie uns gewogen!

Ihr
Thomas Mann

Thomas Mann im Tagebuch, 10.1.1946

Pacif. Palis., Donnerstag den 10. I. 46

Die alte Frau Fischer citiert in einem Brief eine Äußerung von Hauptmann aus dem Jahre 1924 über den Zauberberg, mit dem er sich in Santa Margherita fast ausschließlich beschäftigt: Das Buch werde unter die wenigen Meisterwerke seiner Gattung zu rechnen sein. Einmal der Geburtsstunde eines solchen Werkes beiwohnen zu können, sei für ihn kein geringes Erlebnis.

Thomas Mann an Jonas Lesser, 26.9.1952

Zürich, 26.9.1952

Lieber Dr. Lesser,

[...] Zufällig habe ich gerade den Zbg. zur Signierung bei mir, habe die 3 Peeperkorn-Kapitel nachgelesen und bin *erstaunt* über die innere Getroffenheit dieses Grotesk-Bildnisses, das der Nachwelt von dem Erlebnis seiner Persönlichkeit mehr überliefert, als alle Bücher über ihn. Die Szene am Wasserfall ist einfach von endgültiger Symbolik. *Das* war meine Sache. Und nun eine Festrede! Aber es muß gehen.

Ihr
Thomas Mann

Katia Mann, Meine ungeschriebenen Memoiren, Frankfurt a.M. 1974, S. 45 f.

In ihren ‚Ungeschriebenen Memoiren' erinnert sich Katia Mann an den gemeinsamen Aufenthalt in Bozen:

In Bozen waren wir zwei Wochen zusammen. Hauptmann machte meinem Mann großen Eindruck durch seine sonderbare, etwas undeutliche Art. Er hatte dieses irgendwie nicht ganz Zulängliche. Er brachte die Sachen nicht ganz heraus, die er sagen wollte. Er war eine Persönlichkeit. Mein Mann hat es bei dieser Gelegenheit bemerkt und mir dann, wie wir noch in Bozen waren, gesagt: Weißt du, ich war doch nie sicher, mit wem Madame Chauchat nach Davos zurückkommen sollte. Sie muß ja mit einem Begleiter zurückkommen, aber mit wem? Jetzt weiß ich es.

Dann habe ich schon gemerkt, wen er meinte. Dieses Abgebrochene in seiner Redeweise, und diese zwingenden Kulturgebärden, wie Mynheer Peeperkorn im „Zauberberg" sie dann hat, hatte Hauptmann tatsächlich. Margarete, Hauptmanns Frau, hat später einmal zu mir gesagt, diese Figur sei sicher das schönste Monument für Gerhart. Mein Mann fand ihn schon sehr eindrucksvoll. Es ging etwas von ihm aus.

Verzeichnisse

1. Thomas Mann über Gerhart Hauptmann

Von deutscher Republik
Gerhart Hauptmann zum sechzigsten Geburtstag (1922)
GW XI, 811-852

Zur Begrüßung Gerhart Hauptmanns in München (1926)
GW X, 215-220

An Gerhart Hauptmann (1932)
GW X, 331-339

Herzlicher Glückwunsch
Gerhart Hauptmann zum siebzigsten Geburtstag (1932)
GW X, 467-472

In: Die Entstehung des Doktor Faustus (1949)
GW XI, 274-279

Gerhart Hauptmann (1952)
GW IX, 804-815

2. Gerhart Hauptmann über Thomas Mann

„Der Zauberberg". Fragment einer Kritik (1924)
CA XI, 1027 f.

Thomas Mann zum 50. Geburtstag (1925)
CA XI, 1031 f.

Thomas Mann zum 60. Geburtstag (1935)
CA XI, 1138

3. Briefverzeichnis

SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin
AAK = Akademie der Künste, Berlin
MMB = Märkisches Museum, Berlin

HOM = Sammlung Hans-Otto Mayer, Düsseldorf
PUL = Princeton University Library, Princeton, N.J.
TMA = Thomas-Mann-Archiv, Zürich

16.11.1912	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Telegr.
10.8.1919	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(MMB)	hs. Br.
[5.11.1923]	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Postk.
	Katia Mann an Margarete Hauptmann		
[25.11.1923]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	Briefdiktat
4.[8.]1924	Katia Mann an Margarete Hauptmann	(SPK)	hs. Br.
	Thomas Mann an Gerhart und Margarete Hauptmann		
11.8.1924	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	Briefdiktat
8.10.[1924]	Thomas Mann an Gerhart und Margarete Hauptmann	(SPK)	Postk.
11.4.1925	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(AAK)	hs. Br.
[Ende April 1925]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	Telegr.
[6.6.1925]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(TMA)	Telegr.
27.2.1926	Thomas Mann an Margarete Hauptmann	(PUL)	hs. Br.
9.5.1926	Thomas und Katia Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Postk.
3.1.[1927]	Katia Mann an Margarete Hauptmann	(SPK)	hs. Br.
9.2.1927	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Postk.
13.11.1927	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	ms. Br.
14.11.1927	Thomas und Katia Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Telegr.
[Ende 1927]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	Telegr.
[14.1.1928]	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(AAK)	Postk.
15.10.1929	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(AAK)	ms. Br.
19.10.1929	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	ms. Entwurf
2.11.1929	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(priv.)	ms. Br.
[zw. 13. u. 15.11.1929]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	hs. Entwurf
14.11.1929	Thomas und Katia Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Telegr.
23.10.1930	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	ms. Br.
26.10.1930	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	Briefdiktat
28.10.1930	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	hs. Br.
[23.8.1931, wohl 1932]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(TMA)	Postk.
8.8.1932	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Postk.
[Mitte Aug. 1932]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	hs. Entwurf
1.11.1932	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	ms. Br.
15.11.1932	Thomas Mann an Gerhart Hauptmann	(SPK)	Telegr.
7.12.1932	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(SPK)	Telegr.
24.12.1932	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(TMA)	Telegr.
[6.6.1935]	Gerhart Hauptmann an Thomas Mann	(TMA)	hs. Blatt

Bericht und Dank

1. *Brieftexte:* Handgeschriebene Briefe sind zeichengetreu wiedergegeben, bei den maschinengeschriebenen folgen wir der heutigen Rechtschreibung.

2. *Dokumentation*
   a) Zur *Peeperkorn-Affaire:* Zur Entlastung der Anmerkungen sind die Briefe, die von verschiedenen Personen in dieser Sache gewechselt worden sind, in der Dokumentation gesammelt.
   b) Die gegenseitigen *Ansprachen, Besprechungen* usw. sind aufgelistet.

3. Wir danken Herrn Prof. Dr. Golo Mann, Kilchberg, und Herrn Rudolf Ziesche, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, für die Genehmigung zum Abdruck der Briefe – Herrn Ziesche auch dafür, daß er bei allen unseren Fragen, Bitten und Unzulänglichkeiten (im Entziffern von Hauptmanns Schrift) immer guter Laune blieb.

Zürich, 1.11.92 H.W. und C.B.

Literaturverzeichnis

Zu Gerhart Hauptmann

1. Primärliteratur

Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters 15. November 1962, hrsg. von Hans-Egon Hass, fortgeführt von Martin Machatzke und Wolfgang Bungies, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Propyläen Verlag 1962-1974, 11 Bde. [CA, Band, Seite].

Otto Brahm – Gerhart Hauptmann, Briefwechsel 1889-1912, Erstausgabe mit Materialien, hrsg. von Peter Sprengel, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1985 (Deutsche Textbibliothek; Bd. 6).

Samuel Fischer, Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler, mit einer Einführung von Bernhard Zeller, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989, S. 197-282, 904-931.

Gerhart Hauptmann – Ludwig von Hofmann, Briefwechsel 1894-1944, hrsg. von Herta Hesse-Frielinghaus, Bonn: Bouvier 1983.

Gerhart Hauptmann und Ida Orloff. Dokumentation einer dichterischen Leidenschaft, Frankfurt a.M.; Berlin: Propyläen Verlag 1969 [Teilveröffentlichung des Tagebuchs 1905-1913].

Notiz-Kalender 1889-1891, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Propyläen Verlag 1982.

Tagebuch 1892-1894, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Propyläen Verlag 1985.

Italienische Reise 1897. Tagebuchaufzeichnungen, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Propyläen Verlag 1976.

Tagebücher 1897-1905, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt a.M.; Berlin: Propyläen Verlag 1987.

Diarium 1917-1933, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Propyläen Verlag 1980.

2. Hilfsmittel

Roy C. Cowen, Hauptmann–Kommentar zum nichtdramatischen Werk, München: Winkler Verlag 1981.

Sigfrid Hoefert, Gerhart Hauptmann, 2., durchges. und erg. Aufl., Stuttgart: Metzler 1982 (Sammlung Metzler; Bd. 107).

Sigfrid Hoefert, Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns,

Berlin: Erich Schmidt Verlag 1986 (Bd. 1), 1989 (Bd. 2) (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V.; Bd. 3/4).

Wirklichkeit und Traum. Gerhart Hauptmann 1862-1946. Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Ausstellung und Katalog: Ulrich Lauterbach und Eberhard Siebert, Wiesbaden: Reichert 1987 (Ausstellungskataloge/Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, 31).

Rudolf Ziesche, Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns. Katalog. 2 Teile, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1977 und 1987 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung. Zweite Reihe: Nachlässe, Bd. 2).

Rudolf Ziesche, Vorläufiges Register zum Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns. Teil 1 und 2, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1987.

3. Verwendete Sekundärliteratur

Carl F.W. Behl, Aufsätze, Briefe, Tagebuchnotizen. Autobiographisches und Biographisches zu Gerhart Hauptmann, hrsg. von Klaus Hildebrandt, München: Delp 1981 (Silesia, Folge 28).

Carl F.W. Behl, Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München: Verlag Kurt Desch 1949.

Carl F.W. Behl/Felix A. Voigt, Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, München: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 1957.

Hans von Brescius, Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekannten Selbstzeugnissen. Eine politisch-biographische Studie, 2., verb. Aufl., Bonn: Bouvier 1977 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 197).

Hans von Brescius, Neues von Mynheer Peeperkorn, in: Neue deutsche Hefte, Berlin, 1974, Bd. 141, Jg. 21, H. 1, S. 34-51.

Joseph Chapiro, Gespräche mit Gerhart Hauptmann, Berlin: S. Fischer 1932.

Hans Daiber, Gerhart Hauptmann oder der letzte Kaiser, Wien; München; Zürich: F. Molden 1971.

S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Ausstellung und Katalog: Friedrich Pfäfflin und Ingrid Kussmaul, Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft 1985 (Marbacher Kataloge; 40).

Karl S. Guthke, Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk, 2., vollständig überarb. u. erw. Aufl., München: Francke Verlag 1980 (UTB 982).

Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Eine Gedächtnisausstellung des Deut-

schen Literaturarchivs zum 100. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. vom 13. Mai bis 31. Oktober 1962, Ausstellung und Katalog: Bernhard Zeller, Stuttgart: Turmhaus-Druckerei 1962 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 10).

Eberhard Hilscher, Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriptnachlaß des Dichters, Neuausgabe, Berlin: Verlag der Nation 1987.

Eberhard Hilscher, Neue poetische Weltbilder. Essays. Gerhart Hauptmann, Heinrich Mann, Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil, Lion Feuchtwanger, Elias Canetti, Berlin: Edition q 1992.

Hans von Hülsen, Freundschaft mit einem Genius. Erinnerungen an Gerhart Hauptmann, München: Bernhard Funck Verlag 1947.

Hans von Hülsen, Zwillings-Seele. Denkwürdigkeiten aus einem Leben zwischen Kunst und Politik, München: Bernhard Funck Verlag 1947, 2 Bde.

Inge Jens, Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste dargestellt nach den Dokumenten, München: Piper 1971.

Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937, hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt a.M.: Insel-Verlag 1961.

Winfried Kudszus, Peeperkorns Lieblingsjünger. Zu Thomas Manns „Zauberberg", in: Wirkendes Wort, Düsseldorf, September/Oktober 1970, Jg. 20, H. 5, S. 321-330.

Wolfgang Leppmann, Gerhart Hauptmann. Leben, Werk und Zeit, München: Scherz 1986.

Oskar Loerke, Tagebücher 1903-1939, hrsg. von Hermann Kasack, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 1242).

Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1970.

Peter de Mendelssohn, Von deutscher Repräsentanz. Gerhart Hauptmann und Thomas Mann, in: P.d.M., Von deutscher Repräsentanz, München: Prestel Verlag 1972, S. 170-238.

Walter Requardt, Gerhart Hauptmann und der Nationalsozialismus – die Nationalsozialisten und Gerhart Hauptmann, in: Nationalsozialismus und Widerstand in Schlesien, hrsg. von Lothar Bossle u.a., Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1989, S. 41-71.

Peter Sprengel, Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung, München: Beck 1984 (Beck'sche Elementarbücher) (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

Peter Sprengel, Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses, Berlin:

Erich Schmidt Verlag 1982 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e.V.; Bd. 2).
Samuel Dickinson Stirk, Gerhart Hauptmann and Mynheer Peeperkorn, in: German life and letters, Oxford, April 1952, Vol. 6, No. 5, S. 162-175.

Zu Thomas Mann

1. Primärliteratur

Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1974 [GW, Band, Seite].
Briefe 1889-1936; 1937-1947; 1948-1955, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1961 ff. [Br., Band, Seite].
Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1988 [Brw. mit Autoren].
Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, hrsg. von Inge Jens, Pfullingen: Neske 1960.
Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer, 1932-1955, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1973.
Samuel Fischer, Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989, S. 394-466, 966-988.
Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1975.
Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel, hrsg. von Anni Carlsson, Frankfurt a.M.: Suhrkamp/S. Fischer 1968 (dass., erweitert von Volker Michels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp/S. Fischer 1975, Bibliothek Suhrkamp; Bd. 441).
Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984.
Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel. Neu aufgefundene Briefe 1933-1949, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Thomas Sprecher, in: Thomas Mann Jahrbuch, Frankfurt a.M., 1988, Bd. 1, S. 167-230.
Tagebücher, hrsg. von Peter de Mendelssohn resp. Inge Jens, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1977 ff.
Notizbücher, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1991 f.

2. Hilfsmittel

Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1965.

Hans Bürgin, Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Walter A. Reichart und Erich Neumann, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1959.

Georg Potempa, Thomas Mann–Bibliographie. Das Werk, Mitarbeit Gert Heine, Morsum/Sylt: Cicero Presse 1992.

Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, unter Mitwirkung des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 5 Bände, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1976 ff.

Klaus W. Jonas, Die Thomas-Mann-Literatur, 2 Bände, Berlin: Erich Schmidt 1972/1979.

Harry Matter, Die Literatur über Thomas Mann. Eine Bibliographie 1898-1969, 2 Bände, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1972.

Thomas Mann

Musik in München. Teil III

Vorbemerkung
Von dem Aufsatz sind bisher nur die ersten beiden Teile nach dem Erstdruck am 20. und 21. Januar 1917 in der Berliner Zeitung „Der Tag" nachgedruckt worden (GW XI, 339-350). Auch die von Harry Matter betreute Ausgabe des Aufbau-Verlages, obwohl auf Vollständigkeit angelegt, kannte nur diese beiden Teile. Das ist wohl auf die bisher unvollständige Bibliographierung zurückzuführen. Tatsächlich enthielt der Aufsatz noch einen dritten, am 24. Januar 1917 veröffentlichten Teil, der hier erstmals nachgedruckt wird.
Georg Potempa

Es gab eines Tags ein hübsches Beispiel dafür, wie dieser Wille auch künstlerische Charaktere modelt, die der Schule längst entwachsen schienen. Walter führte die Matthäus-Passion im Odeon auf – es war eine Aufführung, die gelinde gesagt, von sich reden machte: so wenig beschied sie sich, nur Überlieferungsgemäßes zu geben, so neu erfühlt und belebt war sie, so farbig leidenschaftlich, so kühn dramatisch, so jung noch und wieder so jung... Ihr Urheber hat in jener apologetischen Beichte („Süddeutsche Monatshefte", Oktober 1916) über die Interpretation unsterblicher Werke im Geiste ihrer Schöpfer einiges Bemerkenswertes gesagt. Er hat sich scharf von jenen Bedenkenlosen geschieden, die nur darauf aus sind, einen bedeutenden künstlerischen Stoff zu verblüffenden Wirkungen auszunützen. Aber er hat auch zu verstehen gegeben, daß jene Bescheidenheit nicht seine Sache sei, die, zu mittelmäßig, um das Werk zu erschöpfen, zu anständig, um Fremdes hineinzulegen, Buchstabentreue wahrt, wo sie nicht entziffern kann. „Der geborene Interpret", sagt er, „wird nichts in das Kunstwerk hineinlegen, sondern nur alles herausholen, was darin liegt, ohne diese Sachlichkeit und Treue aus rein intellektuellen oder ethischen Motiven zu üben; denn eine bestimmte Art von Intelligenz und Moral stehen bereits in harmonischem Dienste des Talents, das in der unbedenklichen Ausübung seiner Macht zugleich sein höchstes Glück genießt." Hier spricht ein Selbstbewußtsein, ein heißer Glaube an die eigene Berufenheit, eine herrische Frömmigkeit, die bitter leiden mag, wenn sie auf Zweifel und Verneinung stößt. Die Kritik ihrerseits nun aber stellte bei der Besprechung jenes Abends nicht ohne Bitterkeit fest, daß selbst ein so reifer, gefestigter Künstler wie Paul

Bender (der den Christus gesungen hatte) in seiner Auffassung wie umgewandelt erschienen sei. Ein Kompliment, wenn auch ein bitteres, an den Dirigenten! Aber zu bedenken wäre, ob solche Kraft der Einflüsterung je Sache dreister Wirkungssucht sein kann, ob sie nicht immer dem Glauben, dem heiligen Eifer und der frommen, wenn auch unbedenklichen und herrischen Sachlichkeit wird vorbehalten sein. Sagt man nicht, daß Johann Sebastian Bach sich seinerzeit den Vorwurf anstößig unkirchlicher Schreibart zugezogen hat? Sah man sein großes Gesicht aus seiner Nische in der Rotunde des Odeonssaales auf das Orchester herniederschauen, so war man geneigt, zu glauben, daß er es gewesen sei, der in die Passion „hineingelegt" habe, was sein passionierter Ausleger da an Überraschendem „herausholte".

Hier reihe ich den Bericht über eine Darbietung an, die, wenn ich urteilen darf, alles in den Schatten stellte, was viele Monate an musikalischen Gaben mit sich brachten. Kein Abend von äußerem Glanz und Aufwand. Nicht Oper, kein Rausch und Zauber großen Orchesters. Kammermusik. Nichts als ein Liederabend in einem Hotelsaal. Walter hatte sich mit van Roy zusammengetan, um Schuberts „Winterreise" aufzuführen, die ganze, alle 24 Gesänge; weiter war es nichts. Aber es war das Merkwürdigste, Innigste, Innerlichste und dadurch Stärkste an öffentlicher Kunstwirkung, was mir seit langem, ich glaube: seit Jahren vorgekommen war. Anton van Roy, wenn ich noch einmal urteilen darf, bleibt der beste Fliegende Holländer der deutschen Bühne, – vielleicht nicht der beste des ersten Aktes und der großen Arie, aber wer den Armen im zweiten Akt, in der Szene mit Senta lächeln sah bei den Worten:

„Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Blicke
Aus tiefer Nacht empor zu einem Weib –"

der vergißt es nicht. Aus ähnlichen, aus denselben Gründen aber, weshalb er ein so schwer erreichbarer Fliegender Holländer ist, wirkt er mit diesen Liedern so unbeschreiblich stark, obgleich sie kaum für tiefe Stimme gedacht sind. Es ist das Irrende, von Heim und Glück Verbannte, das romantisch Gezeichnete, Schwermütig-Verwilderte, nach Erlösung Langende, was den beiden Gestalten, der dramatischen und der lyrischen, gemeinsam ist, und van Roy ist der Mann, dies auszudrücken und zu Herzen gehen zu lassen, wie kein zweiter. Wann hätte uns beim Rauschen des Alten Lindenbaums, das uns doch von Kind auf vertraut ist, die Wehmut so an der Kehle gewürgt? Wann hätte uns die dämonische Eintönigkeit des Liedes vom Leiermann oder die ratlose Melancholie des

„Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheun –"

erschüttert wie neulich? O, dieser bittersüße, innig-verzweifelte, kunsthohe und doch aus Volksgemütstiefen geborene Liederreigen, – mir ist er neu ge-

wonnen, ist mir erst recht zum Lebensbesitz geworden seit jenem Abend! – Und den großen, guten und starken Sänger begleitete, geleitete Bruno Walter am Flügel mit einer Sensitivität, Hinschmiegsamkeit, Einfühlsamkeit, einer zart-präzisen Musikalität und stilistisch-gezügelten Leidenschaft, einer letzten Sympathie, einer höchsten Geistes- und Herzensgegenwart, die den Begriff des Begleiters aufs neue und für immer zu adeln schien. Vielleicht, vielleicht ist dieser Orchester-Machthaber am Flügel dennoch am glücklichsten. Dort gilt es nicht den Kampf mit der zähbürgerlichen Materie, dort ist man frei... Das Ereignis war ersten Ranges, darüber gab es nicht zweierlei Meinung. Die Kritik erklärte, sie sei weit entfernt zu leugnen, daß. Sie habe es übrigens nie verschwiegen, wenn. Das war ja hoch anständig von der Kritik. Und ohne Zweifel bedachte sie wohl, was alles sie dem problematischen Generalmusikdirektor seelisch zugestand, indem sie gerade in diesem Falle nicht leugnete, daß –!

Was ist das Romantische? Die „Winterreise" könnte es lehren. Es ist das Volkstümlich-Dämonische. Es ist die Kunst, die tief ist und doch allgemeinverständlich, die hoch und nieder angeht, Wissende und Einfältige gleich stark, wenn auch auf verschiedene Weise, in Atem hält; es ist die Kunst, die zusammenhält und brüderlich bindet, – Volkskunst in einem Sinne, der von Klassenranküne und sozialer Verhetzung noch nichts oder nichts mehr weiß: nationale Kunst also, ja, das Romantische ist das Nationale, – oder es ist doch die Sehnsucht nach alldem, die Sehnsucht einer anarchischen Zeit nach dem alles Bindenden, nach Vereinigung, nach Religion, nach Kultur. Man sage, was man wolle, so ist doch Richard Wagner mit seinem Festspiel vom Ring des Nibelungen, und zwar namentlich mit dem „Rheingold", der Erfüllung solcher Sehnsucht am nächsten gekommen. Und wenn es ein Wahn bleibt, daß Kunst Kultur schaffen könne; wenn die Wahrheit vielmehr ist, daß wirkliche Volkskunst nur die Blüte einer Gemeinschaftskultur sein kann, wie sie es in glücklichen Zeiten war, so ist es dem Künstler, ist es besonders dem deutschen Musiker doch zu verzeihen, wenn er dem Glauben an die Gemeinschaft schaffende Kraft seiner Kunst nicht absagen will und kann: Er namentlich darf sich als nationaler Künstler fühlen, denn die Musik ist die Nationalkunst in Deutschland, und eher, als andere Mächte, eher, als Literatur und Politik, darf sie hoffen, zu binden und zu vereinigen. Ich kenne keinen Musiker, der in diesem Kriege nicht national empfunden und sich zum Nationalen bekannt hatte, und es machte mir einen bedeutenden Eindruck von Trotz und Überschwänglichkeit, als ich hörte, daß Hans Pfitzner sein jüngstes Opus dem Großadmiral v. Tirpitz zugeeignet habe. So modern – und so „reaktionär"? Ich meine: – so national? Ich meine eigentlich: – so mystisch? Nicht als ob Herr v. Tirpitz irgend etwas mit Mystik zu tun hätte, aber das Nationale hat mit Mystik etwas zu tun und die Musik desgleichen. „Es gibt Augenblicke", sagt E.T.A. Hoffmann,

„– vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen – in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. – Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grauen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochen Sanskritta der Natur!" Und Luther, der Mystiker und Volksmann sagt: „Musicam hab ich allzeit lieb gehabt. Sie ist eine schöne herzliche Gabe Gottes *und nahe der Theologie.*" Der eigentlich romantische Künstler, der Musiker, wird zum Mystischen, zum Nationalen immer besondere Beziehungen unterhalten; irgendwie, so modern er seinen nervösen Bedürfnissen nach sein möge, wird er „reaktionäre", antimoderne Neigungen hegen und für radikale Aufklärung, international-homogene Geistesbildung und Nützlichkeitsmoral nie in der wünschenswerten Weise zu entflammen sein.

Bruno Walter, kraft seines Talentes zum Verwalter und Vermittler von nationalen Kulturgütern bestellt, deren Segnungen, nach seinem Wort, „unserer Existenz ihre Würde geben", deutsch seinem Geiste und Herzen, seiner Bildung und Liebe, wenn auch meinetwegen nicht seinem Blute nach, ist Musiker und Romantiker genug, um den Glauben an die Gemeinschaft schaffende Macht der Kunst inbrünstig festzuhalten: diesen Glauben, der, mag er hundertmal Wahn sein, doch immer wieder, wie jeder Glaube, hohe und bedeutende Wirkungen zeitigen wird. Seine Bekenntnisschrift, im Kriege verfaßt, wahrt gut wagnerisch kulturrevolutionäre Überlieferungen. Wühlende und grübelnde Empörung herrscht darin gegen unsere journalistisch-demokratische Art von Öffentlichkeit und öffentlicher Meinung, die Verflachung und Entartung bedeute im Vergleich mit jener wahren Öffentlichkeit, deren schlechtes Surrogat sie sei, und die „nur im durchgebildeten Begriff einer großartigen, jedermann bewußten, völkischen Gemeinsamkeit zu fassen wäre".

Das Ringen um Begriff und Idee der Demokratie, einer wahren und echten, nationalen Demokratie, dieses Ringen, das heute in Deutschland wiederum, wie zu Wagners Zeit, auch Sache des Künstlers geworden, – Walters Aufsatz steht ganz in seinem Zeichen. Das Ideal reiner Kunstübung in einer würdigen Umwelt ist ihm eng mit dem dieser wahren Demokratie verbunden, und so wenig ist er Antidemokrat, daß er sein Vertrauen auf den kunstliebenden Teil des Volkes, das „Publikum" setzt, welches „mit einem wunderbaren Instinkt sich noch immer von reiner und wahrer Kunst angezogen gefühlt" habe, und dem „mehr Stimme und Macht in der Kunstöffentlichkeit zu verschaffen" er auf Mittel sinnt. Der Musiker weiß, warum: er, der die Geschichte Richard Wagners im Sinne und die „Meistersinger" im Herzen hegt und der übrigens mit dem Publikum und den Merkern seine eigentümlich-persönlichen Erfahrungen zu machen Gelegenheit hatte. Aber sein Artikel zeigt auch, wie schwer es dem natürlichen Aristokratismus des Künstlers gemacht ist, mit der Idee der

Demokratie zum Frieden zu kommen. „Das Element der Kunst ist Einsamkeit" – auch dieser Satz steht darin. Und dann folgen die anderen:

„Und hat nicht jeder Mensch sein Stück Einsamkeit? Nur daß es ihm vom Lärm der Welt übertäubt ist? An dieses Stück Einsamkeit in jedem Menschen wendet sich die Kunst, um alle die Einsamkeiten zu einer herrlichen Gemeinsamkeit zusammenzuschließen. Im Lärm und Toben des Lebens, in dem wir immer mehr die Intensität durch Extensität, das Starke durch das Massenhafte, das Deutsche durch den Amerikanismus sich ersetzen sehen, ist die Gemeinsamkeit zur Öffentlichkeit entartet. Besinnen wir uns jeder wieder auf seine Einsamkeit, seien wir wieder ruhevoller und stiller, damit wir unsere inneren Stimmen wieder besser hören; dann wird es vielleicht keine eigentliche Kunstöffentlichkeit geben, aber etwas Schöneres würde erblühen: eine Kunst-Gemeinsamkeit, ein im Reiche der Kunst geschlossener und vielleicht noch darüber hinaus segensreich wirksamer Seelenbund zwischen Künstlern und Volk." – Blut her, Blut hin: das ist eine Art von Individualismus und Demokratismus, der mir deutsch scheint; und niemand wird mir einreden, daß die künstlerische Verwirklichung und Bestätigung solchen Denkens und Träumens undeutsch sein könne.

Wie sehe ich diesen Mann? Als eine merkwürdige Mischung moderner und antimoderner Elemente. Als eine persönliche und pittoreske Synthese des modernen Leistungsethikers und des deutschen Idealisten. Diese Synthese ist durchaus enthusiastischer und leidenschaftlicher Natur, und ihre Wirkungen sind sehr stark. Sie begegnet jedoch an der Stätte ihres Wirkens Zweifeln an ihrer Gesundheit, ihrer Urwüchsigkeit, ihrer Legitimität. Man bereitet ihrem Wirken – teilweise – einen Widerstand, der weniger Kritik im einzelnen als grundsätzliche Verneinung ist, weil man sie als intellektuell, überreizt, unmünchnerisch empfindet. Wir, die wir das Leidend-Angestrengte in ihr wohl sehen, aber, menschlich ergriffen, uns ihren künstlerischen Wirkungen nicht entziehen, wir wünschten wohl, daß diese Stadt und dieser Künstler einander noch in beruhigter Freundschaft fänden. Auch glauben wir guten Mutes, daß es so sein wird: denn dem Unternehmend-Künstlerischen weigert München sich auf die Dauer nicht, sondern bietet ihm vielmehr, wie ich sagte, einen besonders günstigen Boden. Es sind die *festlichen* Instinkte dieser Stadt, ihre Neigung und Begabung zur nationalen Kunstfeier, die den letzten Bestrebungen dieses Musikers, seinen Träumen von einer über das rein Künstlerische hinaus segensreichen Wirksamkeit der Kunst freundwillig entgegenkommen. Gebt acht, auch dort oben im Norden, was sie miteinander ausrichten werden, der leidenschaftliche Künstler und die festliche Stadt.

Aus: Der Tag, Berlin, Ausgabe A, Illustrierter Teil, 24. Januar 1917, Nr. 19, S. [1, 2, 5].

Thomas Mann: Werkregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

An das Reichsministerium des Inneren, Berlin *96*, 279
An Gerhart Hauptmann *246*, 248, 278, 280
Ansprache im Goethejahr 1949 14
Ansprache in Lübeck 9
Antwort an Arthur Hübscher 66
Antwort an Hans Pfitzner 42, 45, *49*
Aufruf gegen Übermut *77*
Aufruf zur Gründung des Hans Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst 61

Der Bajazzo 73
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull 162, 189, 250
Bemühungen *209*
Bernard Shaw 162
Betrachtungen eines Unpolitischen 12, *42*, 43 f., 53, 58, 65 f., 77, 79, 82, 86, 90, *97*, *109*, 120, 185, *210 f.*
Die Betrogene 188, 250
Bilse und ich *194*
[Briefe aus Deutschland] 63, 65
Briefwechsel mit Bonn *160*
Briefwechsel und Briefadressaten
- Theodor W. Adorno *188*
- Lili Avenarius 165
- Siegfried Behn 152
- Gottfried Bermann Fischer *95*
- Félix Bertaux *159*, 161, *211*, *216*
- Ernst Bertram *213*, *216*, 260 f.
- Ida Boy-Ed 71, *187*, *211*, *213*
- Max Brod *156 f.*
- J.C. de Buisonjé 135
- Joseph Chapiro 264, 275
- Paul Eipper *231 f.*
- Fritz Endres *215*
- Herbert Eulenberg 269 ff.
- Iring Fetscher 160
- Kuno Fiedler 157
- Hedwig Fischer *242*, 275 f.
- Samuel Fischer *210*, *245 f.*, 272
- Ludwig Fulda *218*
- Gertrud Fussenegger *157*
- Adele Gerhard *169*
- Albrecht Goes 150, *156 f.*
- Rudolf Goldschmit-Jentner *218*
- Otto Grautoff 192, *215*
- Adolf Grimme *238*
- Friedrich Sally Grosshut *162*
- Gerhart Hauptmann 205-291
- Margarete Hauptmann 212, 256 f.
- Carl Helbling *245*
- John Herz *162*
- Hermann Hesse *246*
- Georg Hirschfeld *226*
- Otto Hoerth *84*
- Martha Hofmann *95*
- Hugo von Hofmannsthal *75*, *217*
- Hans von Hülsen *228*, 276

- Rudolf Jakob Humm *161*
- Erich von Kahler *95*
- Hermann Graf Keyserling *241 f.*
- Alfred A. Knopf *95*, 150
- Elsa Leipen *162*
- Jonas Lesser 136, 142, 150, 163, 281
- Emil Liefmann *238*
- Wolfgang Linder *156 f.*
- Oskar Loerke 259 f.
- Helen Lowe-Porter *95*
- Erika Mann *211*, *214*, *216 f.*, *220*, 277
- Heinrich Mann 13, *184*, 193
- Klaus Mann *96*, *119*, 150, *220*
- Michael Mann *146*
- Kurt Martens 184
- Julius Meier-Graefe 279 f.
- Agnes E. Meyer *95*, *131*, 150, *156*, 159 f., 162
- Albert Moeschinger *131*, *157*
- Max Mohr *45*
- Walter von Molo 42, 157
- Albert Oppenheimer 160, *162*
- Enzo Paci 157 f., 165
- Hans Pfitzner 67, *79*
- Gustav Radbruch *228*
- Hans Reisiger *159*, 250 f., 255 f.
- Ernst Schertel 152
- Arthur Schnitzler *210*
- Arnold Schönberg *131*
- Otto Veit *157*
- Bruno Walter *53*, *88*, *117*, *136*
- Philipp Witkop *228*
- Victor Wittkowski *228*
- Clara Wulff 159 f.
- Hilde Zaloscer 152
- Christine Zimmer *95*
- Heinrich Zimmer *83*

Buddenbrooks 9-12, 17, 43 f., 180, 190-194, 196 f., 201, *228*, *230*, *237*, *245*, 277

Deutsche Ansprache *237 f.*
Deutsche Hörer *85*, *245*
Deutschland und die Deutschen *79*, 123, 127, 136, 165

Doktor Faustus 10, 14, 17 f., 23 f., 33, 41, 43 f., 65, 69, *72 ff.*, 76, *77*, 79 ff., 83 f., *85*, 86-167, 194
Dürer 126

Einführung in den ‚Zauberberg' 182
Die Entstehung des Doktor Faustus *24*, *88*, *91 f.*, 93 f., *95 f.*, *99*, *101 f.*, 103, *104 f.*, *107*, 108, *110*, 112, 115, *119*, *125*, 130, *133*, 136 ff., 148-151, 155, 157, 159 ff., 164, *228*, *239*
Der Erwählte 162

Fiorenza 72, 139, 201, *215*
Die Flieger, Cossmann, ich 66
Der französische Einfluß 43 f.

Geist und Kunst *54*, *75*
Die geistigen Tendenzen des heutigen Deutschlands *213*
Gerhart Hauptmann 250-256, 281
Gesang vom Kindchen 201
Gladius Dei 72
Goethe und Tolstoi *213*

Hans Reisiger *209*
Herr und Hund 201
Herzlicher Glückwunsch *242 f.*

Im Spiegel 200

Joseph und seine Brüder 10, 14, 18, 90, 160, 162, 189, 199, 215, *216*, *232*, *237*, *242*, *246*, 278 ff.

Katalog *79*
Der kleine Herr Friedemann 43, *71*, 72, 188 ff., 192 ff.
Kleists ‚Amphitryon' 187, 198, *220*
Königliche Hoheit *71*, 72, 74, 147, *184*
Kosmopolitismus 64

Lebensabriß 180
Leiden an Deutschland *86*, *96*
Leiden und Größe der Meister 280

Leiden und Größe Richard Wagners 41, 45-49, 51, *73 f.*, 116, 170
Lotte in Weimar 10, 14
Lübeck als geistige Lebensform *213*, *215*
Luischen 194

Maja *96*
Mario und der Zauberer 81, 83 f., *95*, *109*, *217*
Mein Sommerhaus *242*
München als Kulturzentrum 68, *217 f.*
Musik in München 57 ff., 73, 293-297
My favorite records 185

Noch einmal ‚Wälsungenblut' 169
Notizbücher *95 f.*, *113*, 178

Palestrina s. Betrachtungen
Pariser Rechenschaft 212, *213*

Richard Wagner und der ‚Ring des Nibelungen' 73
Richtigstellung *214*

Schwere Stunde 138

Tagebücher 71, 73, 75 f., *77*, 78 f., *81*, 85 f., *87*, 88, *90 f.*, 92 f., *94 f.*, 96, 98, *99*, *101 f.*, 104, *105 f.*, 107 f., *110 ff.*, *114*, 115 f., *117*, 119, *124*, *133*, 137, 198, *226*, *228*, 279, 281
Tischrede auf Hans Pfitzner 77
Der Tod in Venedig 53, 72, 81, 196 ff.
Tonio Kröger 72, 146, *154*, 180, 193 ff., 197, 203
Tristan 193-198

Über die Kunst Richard Wagners 53, *75*
Unordnung und frühes Leid *213*, *220*

Versuch über das Theater 170, 178, 182
Versuch über Schiller 15, 125, 129, 144, 188
Die vertauschten Köpfe 81, 83, *95*
Vom Beruf des deutschen Schriftstellers *79*
Von deutscher Republik 12, 65, 77, 79, *96*, 208, *210 f.*, 269
Vorwort. [Zu dem Essay-Band ‚Order of the Day'] *238*

Wälsungenblut 68, 169-185
Was wir verlangen müssen *244 f.*
Ein Werk des Naturalismus *226*
Die Wiedergeburt der Anständigkeit *238*
Der Wille zum Glück 194

Der Zauberberg 10, 12, 17, 43, 65, *72*, 77 f., *79*, 81 ff., *98*, *104*, 108, *109*, *117*, 180, 190, 199, 207 f., *209*, *211*, 213, *228*, *237*, *246 f.*, 255, 259-291
Zur Begrüßung Gerhart Hauptmanns in München *214*, *217 f.*
[Zur jüdischen Frage] *183*, 194

Personenregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

Abendroth, Walter 50, *215*
- Hans Pfitzner Biographie *66*

Abert, Hermann
- Die Musikanschauung des Mittelalters *132*

Adamy, Bernhard 50
- Hans Pfitzner *50*, *66*, *79*

Adorno, Theodor W. 54, *77*, 93 f., 102 ff., 107 f., 111, *114*, 130, 142, 157, 162 f.
- Alban Berg *102*
- Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs *102*
- Berliner Opernmemorial *102*, *114 f.*
- Dialektik der Aufklärung 130
- Gesammelte Schriften *102*, *111*, *114 f.*
- Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern *102*
- Ist die Kunst heiter? 161, 166
- Noten zur Literatur *157*, 161, *163*, *166*
- Philosophie der neuen Musik 93 ff., 106, 130 f., 142, *146*, 158, 163 f.
- Reaktion und Fortschritt *92*
- Schreker 100, *102*
- Spätstil Beethovens 142
- Zu einem Porträt Thomas Manns *157*, *163*

Agrippa von Nettesheim 125
- De occulta philosophia *133*
- De vanitate scientiarum *133*

d'Albert, Eugen 74, 89
Altenberg, Peter 193 f.
Amann, Max 47
Anthes, Otto *247*
Aristoteles 140

Bach, Johann Sebastian 29, 36, 88, 90, *97*, *100*, 133
- Goldberg-Variationen 36

Bachmaier, Helmut
- Franz Grillparzer *29*

Bänziger, Hans
- Kirchen ohne Dichter? *32*

Balzac, Honoré de *224*
Bandmann, Günter
- Melancholie und Musik 125, *128 f.*

Bartning, Ludwig 138
Bauckner, Arthur 48
Baudelaire, Charles 46, 64
- De l'essence du rire 150 f.
- Les fleurs du mal *150*, 151
- Oeuvres complètes *151*

Beck, J. *74*
Becker, Carl Heinrich 219, *221 ff.*
Beethoven, Ludwig van 31, 39, 46, 78, *85*, 97, *111*
- Klaviersonate op. 111 142
- Streichquartett op. 132 *133*

- Symphonie Nr. 9 115, 133, *152*, 154 ff., 162

Behl, Carl Friedrich Wilhelm
- Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen *247*
- Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann *224*

Beissel, Johann Conrad 134

Bekker, Paul 73, 78-81, 86 f.
- Beethoven *79*, *114*
- Franz Schreker *74*, *77*, *81*, *99*, 103, 106, 110
- Klang und Eros *92*
- Musikgeschichte *85*, 88-93, 95 f., 100, 106 f., *110*
- Zeitwende 54, *59*, 60

Benjamin, Walter
- Ursprung des deutschen Trauerspiels 123 f., 127, *135*, 142 f., *144 f.*, 146, 151, 155 f.

Berg, Alban 93, 101 ff., 106, *107*, 108, 110, 112, *114*, 116
- Klaviersonate 112
- Wozzeck *102 f.*, *110*, *112*, *114*

Berlioz, Hector Louis 88
- ‚Harold'-Symphonie 39

Bernstein, Elsa 226

Berrsche, Alexander 63
- Werk und Wiedergabe *97*

Bertaux, Félix *213*

Bertram, Ernst *208*
- Nietzsche *92*

Bevilacqua, Giuseppe
- Goethe e la Musica *26*
- Nota profana sul Lied *39*

Billinger, Richard *246 f.*
- Rauhnacht *247*

Binding, Rudolf G. *223*

Björnson, Björn *210*

Bloch, Ernst 46

Blomster, Wesley V.
- Thomas Mann and the Munich Manifesto *47*

Böcklin, Arnold
- Toteninsel 82

Böök, Fredrik *228*

Boethius
- De institutione musica 131 f.

Bondi, Georg 260 f.

Bonn, Ferdinand *209*

Borchmeyer, Dieter
- „Barrikadenmann und Zukunftsmusikus" *44*
- Kundrys Lachen, Weinen und Erlösung *150*
- Macht und Melancholie *129*, *144*, *147*
- Repräsentation als ästhetische Existenz *146 f.*
- Das Theater Richard Wagners *46*, *155*
- Thomas Mann und der Protest der Richard-Wagner-Stadt München *47*, *53*

Bos, Charles du *213*

Boucher, Mauric *213*

Brahm, Hans *233*

Brahm, Otto *209*, *226*

Brahms, Johannes 100, *112*

Brecht, Bertolt *170*

Brehm, Ludwig
- Thomas Mann – der Bekenner *66*

Breitscheid, Rudolf *238*

Brentano, Clemens *27*

Brescius, Hans von
- Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein *222*, *240*

Brockes, Barthold Heinrich
- Irdisches Vergnügen in Gott 24 f.
- Die Nachtigall/und derselben Wett-Streit gegen einander 24 f.

Brode, Hanspeter
- Musik und Zeitgeschichte *101*

Broesike-Schoen, Max *74*, *99*, *119*

Bronnen, Arnolt *237 f.*

Bruns, Max 150

Buddha *232*

Bücken, E. *97*

Bürgin, Hans
– Die Briefe Thomas Manns 201
– Das Werk Thomas Manns 199
Buller, Hedwig 272 f.
Buller, Wilhelm 272 f.
Burkert, Walter
– Orphik *22*
Busch, Adolf 275
Busch, Frieda 275
Busch-Salmen, Gabriele
– Hans Pfitzner *50*
Busoni, Ferruccio 89, *111*
– Doktor Faust 76, *116*, 152
– Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst *97*

Callot, Jacques *35*
Canisius, Claus
– Beethoven *154*
Carus, Carl Gustav
– Briefe über Goethes *Faust* 125 f.
Castein, Hanne *36*
Chamberlain, Houston Stewart 64
Chapiro, Frau 275
Chapiro, Joseph 208, *209*, 263 f., 270
– Für Alfred Kerr *209*
– Gespräche mit Gerhart Hauptmann *209*, 263 f.
– Thomas Manns Europäertum *209*
– Der Zauberberg 275
Chaplin, Charlie 160
Chopin, Frédéric 195
Christoffel, Jakob 266
Claudius, Matthias
– Der Tod und das Mädchen 105
Cohn, Alice *213*
Cohn, Walter *213*
Cooper, Page
– Heritage of Fire *64*
Cossmann, Paul Nikolaus 65 f., *79*
Coster, Charles de
– Smetse Smee 116
Courvoiser, Walter *217*
Cowen, Roy C.
– Hauptmann – Kommentar zum nichtdramatischen Werk *223*
Cranach, Lukas
– Melancholie 127
Csipak, Karoly
– Franz Schrekers Beitrag *75*, *102*
– Franz Schrekers Schicksal in Berlin *87*
Csokor, Franz Theodor *214*

Däubler, Theodor *227*
Dahlhaus, Carl
– Fiktive Zwölftonmusik *131*, 162 f., *164*
Dallapiccola, Luigi *94*
Dante, Alighieri 90, 111
– Divina Commedia 143, 146, 160
Debussy, Claude 74, 86, 101
– Monsieur Croche 37
Dernburg, Bernhard *213*
Diderot, Denis 36
Dill, Heinz J.
– „Höhere Heiterkeit" *160*
Dillmann, Alexander 56, 58
Döblin, Alfred *157*, *209*, *213*, *227*, *233*, *240*
Döhring, Sieghart
– Der Operntypus Schrekers *81*
Dorfmüller, Kurt
– Alfred Einstein als Münchener Musikberichterstatter *63*
Dorsch, Käthe 224, *225*
Dou, Gerard 276
Dürer, Albrecht *80*, *85 f.*, 105, 107, 117 f., 124 ff., 128, 138, 140
– Melencolia I 124-127, *128*, 130, 134, 137 f., 141, 145, 147, 149, 166

Eberlein, Gustav *176*
Eggebrecht, Hans Heinrich
– Musica *132*
Egk, Werner *96*
Ehinger, Hans
– E.T.A. Hoffmann als Musiker *34*

Ehlers, Paul *75*
Eichendorff, Joseph von 27, 32
– Das Marmorbild *111*
Einstein, Albert 233
Einstein, Alfred 62
– Hans Pfitzner 54
– Münchner Musik 63
Eipper, Paul *213*, 252
Eisenhower, Dwight D. 255
Eisner, Olga *213*
Elias, Julius *213*
Elma, Hans J. *85*
Eloesser, Arthur *213*, 270
Erasmus von Rotterdam 165
Erb, Karl 52, 109
Erdmann, Eduard
– Sinfonie op. 10 *112*
Ermen, Reinhard
– Der ‚Erotiker' und der ‚Asket' *77 f.*
Eulenberg, Herbert 208, *209*, 264 f., *272* ff., 276

Falckenberg, Otto *214*
Fechter, Paul 253
Feder, Georg
– Verfall und Restauration *34*
Fellerer, Karl Gustav
– Liturgische Besinnung und Romantik *34*
Feuchtwanger, Lion *133*
Ficino, Marsilio 125, 127, 139, 141, 143
– De vita triplici 128 f., 139 f.
Finke, Ulrich
– Dürers *Melancholie* *126*
Finkelnburg, Karl Maria
– Amnestie *238*
Fischer Bermann, Brigitte 212, *213*
– Sie schrieben mir *213*
Fischer Bermann, Gottfried *213*, 280
Fischer, Hedwig *213*, 224, *225, 245 ff.*, *272*, 277-281
– Briefwechsel mit Autoren *209*
Fischer, Samuel 65, *209 f.*, *213 f.*, 225 f., 230, 260, 264-269, 271-274, 279 f.
– Briefwechsel mit Autoren *209*
Fischer-Dieskau, Dietrich
– Ein Versuch über das Klavierlied *39*
Fitelberg, Gregor 102 f.
Fitelberg, Jerzy 102 f.
Fix, Peter
– Das erzählerische Werk Thomas Manns *169*
Fix, Ulla
– Das erzählerische Werk Thomas Manns *169*
Flaubert, Gustave
– Madame Bovary 170
Förster, Wolf-Dietrich
– Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann 92
Fontane, Theodor 254
– Die Brücke am Tay *78*
France, Anatole *231*
Franckenstein, Clemens von 48
Frank, Bruno *217*
Frank, Hans *136*
Frankl, Oskar *247*
Frentz 276
Freud, Sigmund *41*, 51, 269
Frey, Marianne
– Der Künstler und sein Werk *34*
Frieß, Karl
– Palestrina *52*
Frobenius, Leo *241*
Frühwald, Wolfgang
– Wandlungen eines Nationalmythos *183*
Fulda, Ludwig *221 f.*, *227*, *240*
Fussenegger, Gertrud
– Sinnesverkehrungen *157*

Gabrilowitsch, Ossip *55*
Galsworthy, John *231*
Gast, Peter *26*
Gautier, Théophile
– Melancholia *126*
Geiger, Willi *217*

Geller, Oskar
– Musikfragen der Gegenwart *68*
Gellert, Christian Fürchtegott 25
– Die Ehre Gottes aus der Natur 25
George, Heinrich *225*
George, Stefan *222*, *228*, 261
Georgiades, Thrasybulos
– Das musikalische Theater 133
Gerhardt, Paul 25
Gerigk, H. *97*
Gide, André *231*
– Journal 1939-1942 26
Giehlow, Karl *135*
Gluck, Christoph W. 133
Gockel, Heinz
– Faust im Faustus 152
Goebbels, Paul Joseph *95*
Göring, Hermann 164
Goethe, Johann Wolfgang von 12, 14 f., 22, 26 f., 34, 38, *128*, 166, 188, *211*, *243*, 254, 257, 264
– Beiträge zur Optik 167
– Faust 22, *76*, *85*, *95*, 96, 105, 123, 125 f., 128, 138, 152 f.
– Novelle 26 f., 29, 40
– Die Wahlverwandtschaften 26
– West-östlicher Divan 27
– Wilhelm Meister 12, 27
Goldberg, Johann Gottlieb 36
Goldenberger, Franz *246*
Gorki, Maxim *231*
Gotamo s. Buddha
Gottfried von Strassburg 21
Gounod, Charles François 88
Grautoff, Otto *215*
Grillparzer, Franz 38, 257
– Der arme Spielmann 28 f.
Grimme, Adolf *237 f.*, *241*
Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von 25
Großmann, Stefan *214*
Gründgens, Gustav *214*
Guardini, Romano 19
Gulbransson-Björnson, Dagny
– Olaf Gulbransson *49*
Gurlitt, Willibald
– Johann Sebastian Bach *24*
– Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia *132*

Haas, Willy *227*, *231*
Hába, Alois 87, 91, 112
Haecker, Theodor 161
Händel, Georg Friedrich 90
Haenisch, Konrad *221 f.*
Häntzschel, Hiltrud
– Die Rache der Wagnerianer *47*
Hailey, Christopher
– Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Christophorus* *116*
Haimberger, Nora E.
– Vom Musiker zum Dichter *35*
Halbe, Frau *247*
Halbe, Max *217*, *247*
Halm, August
– Von der faustischen Krankheit 114
Hamburger, Käte
– Wahrheit und ästhetische Wahrheit *163*
Hamisch, Ernst
– Die politisch-ideologische Wirkung *46*
Hamsun, Knut *231*
Haringer, Jakob *227*
Hauptmann, Benvenuto *211*, *277*
Hauptmann, Gerhart 12, 205-291
– Agamemnons Tod 254
– Anna *243*, 251
– Der arme Heinrich *243*, 253
– Buch der Leidenschaft *214*
– Dorothea Angermann 212, *214*, 215, *217 f.*, 219, *220*
– Elektra 254
– Festaktus *211*, *277*
– Fuhrmann Henschel 251 f.
– Gabriel Schillings Flucht *242*, 271
– Gedicht (1934) 252 f.

- Generationen *233*
- Der große Traum *214*, 252
- Gruß an Thomas Mann *212*
- Ein Gruß G. Hauptmanns an Johannes Schlaf *222*
- Hamlet *224*
- Hanneles Himmelfahrt 245 f., 253
- Indipohdi 253
- Die Insel der Großen Mutter 271
- Iphigenie in Aulis 250, 254
- Iphigenie in Delphi 250, 254
- Kaiser Maxens Brautfahrt 253
- Der Ketzer von Soana 253
- Kollege Crampton 271
- Kundgebung Berliner Künstler und Dichter *221*
- Magnus Garbe 254, 256
- Michael Kramer 254, 271
- Politische Gedanken *237*, *239*
- Die Ratten *243*, *246 f.*, 278
- Rose Bernd 224 f.
- Schluck und Jau *243*, 251
- Der Sinn geistiger Ehrung *217 f.*
- Spuk (Die Schwarze Maske, Hexenritt) *233*
- Tagebücher *226 f.*, *232 f.*, *237*, *239*
- Thomas Mann zum 50. Geburtstag *277*
- Thomas Mann zum 60. Geburtstag *249*
- Till Eulenspiegel *214*, *223 f.*, 251 f.
- Und Pippa tanzt! 254
- Vaterland *210*
- Vor Sonnenaufgang 251, 254
- Die Weber *243*, 251
- Winterballade 253, 256
- „Der Zauberberg". Fragment einer Kritik 261 ff.

Hauptmann, Ivo *226*

Hauptmann, Margarete 208, *211*, *213 ff.*, 216 f., *223*, 226, 229, 245 f., *247*, 250 f., 261, 266, 268, 277 f., 281

Hauptmann, Robert 251

Hausegger, Siegmund von 47, 52, *97*, 109

Hauser, Heinrich *227*

Haussmann, Hermann 267 f.

Haydn, Joseph 156, 161

Hebbel, Friedrich 38

Heftrich, Eckhard
- Doktor Faustus *41*
- Zauberbergmusik *73*
- Vom Verfall zur Apokalypse *73 f.*, *100*, *117*, 152

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 81

Hegershansen, Lore
- Au sujet de *Mario und der Zauberer* de Thomas Mann *84*

Heimann, Moritz 208, *209*, *227*

Heine, Gert 200

Heine, Heinrich 38
- Florentinische Nächte 37 f.

Heinse, Johann Jacob Wilhelm 25
- Ardinghello 25 f.

Heinsheimer, Hans W.
- Menagerie in Fis-Dur *110*

Heller, Erich
- Die Zurücknahme der Neunten Symphonie *156*

Heller, F.C. *96*

Hennecke, Hans 252

Henri IV. 14

Herder, Johann Gottfried
- Cäcilia *22*

Hermanns, Leo 216, *217*

Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand
- Zampa 178

Herrmann-Neiße, Max *227*

Hertzka 103

Herwig, Hans 261

Herz, Ida *212*

Herzog, F.W. *97*

Hesse, Hermann *209*, *228*
- Das Glasperlenspiel 22

Hiller, Kurt 13

Hilscher, Eberhard
- Gerhart Hauptmann. Leben und Werk *240*

Hindenburg, Paul von *247*

Hirschfeld, Georg 225 f., *227*, 229 f.
- Der Kampf der weißen und der roten Rose *226*
- Verloren (ungedruckt) *226*
- Zu Hause *226*

Hirschfeld, Magnus *97*
Hitler, Adolf 13 f., 44, 46, 57, 59 ff., 63 f., 66 f., 69, 86, *96*, 162, 235, *239*
Hölderlin, Friedrich 27 f.
- Der Archipelagus 28
- Brod und Wein *27*
- Hyperion 22, 28
- Die Nacht 27
- Sonnenuntergang 28

Hölty, Ludwig Christoph Heinrich
- An Teuthard 21 f.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 25, 31, 33-38
- Kreisleriana 35 ff., 40
- Lebensansichten des Katers Murr 35
- Ritter Gluck 35

Hoffmann, Rudolf Stephan *99*
- Franz Schreker 103, *107*

Hofmann, Ludwig von 82, *104*
Hofmannsthal, Hugo von *209*, *222*
Hohoff, Curt
- Thomas Mann, der religiöse Grundzug seines Wesens *23*

Holitscher, Arthur 193 f.
Holl, Karl
- Franz Schreker *87*

Hollaender, Felix
- „Rose Bernd" im Lessing-Theater *225*

Holthusen, Hans Egon
- Die Welt ohne Transzendenz 156

Holz, Arno *221 f.*, 226, *227 f.*, 229 f., *231 f.*
Holz, Frau *231 f.*
Homolka, Kurt *220*
Horaz 148
Horkheimer, Max
- Dialektik der Aufklärung 130

Huber, Martin
- Text und Musik *43*

Huch, Ricarda 226, *227 f.*, 229, *240*
Hübinger, Paul Egon
- Thomas Mann, die Universität Bonn und die Zeitgeschichte 47, 51
- Thomas Mann und Reinhard Heydrich *42*

Hübler, Klaus-K. *50*
Hübscher, Arthur 65 f.
Hülsen, Hans von *227 f.*, 255, 260 f.
- Freundschaft mit einem Genius *240*
- Gerhart Hauptmann 251, 254 f.

Humperdinck, Engelbert 89

Ingen, Ferdinand von
- Faust – homo melancholicus *125*

Jacob, Gerhard
- Thomas Mann-Bibliographie 199

Jean Paul 30 ff.
- Elende Extra-Silbe über die Kirchenmusik 32
- Hesperus 30 ff., 40
- Rede des toten Christus 31 f.
- Selberlebensbeschreibung *31*
- Siebenkäs *32*
- Die unsichtbare Loge *31*, 32

Jens, Inge
- Dichter zwischen rechts und links *221 f.*, *227*, *237*, *240*

Josquin s. Prez, Josquin des
Jünger, Ernst
- Auf den Marmorklippen *164*

Jundt, Karl
- Gespräch mit dem Dichter *230 f.*

Jungmann, Elisabeth *211*, *224*, *239*
Jurinek, Joseph *61*

Kaiser, Joachim
- Thomas Mann, die Musik und Wagner 23

Kapp, Julius
- Franz Schreker *77*, *99*, *101*, 102

Karbaum, Michael
- Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele *46*, *64*

Kayser, Rudolf *242*

Kayßler, Friedrich *220*
Keats, John
– Ode on Melancholy 124
Keller, Gottfried 38
Kellermann, Bernhard 279
Kepler, Johannes 37
– Harmonices mundi libri V *22*
Kerr, Alfred *213*, *223 f.*
– Hauptmann: „Rose Bernd“ *225*
Kestenberg, Leo 76
Keyserling, Hermann Graf 240, *241 f.*, *245*
– Deutschland in der Kulturkrise 240, *241 f.*
Kierkegaard, Sören 123, 133, *157*
Kiesel, Helmuth
– Kierkegaard, Alfred Döblin, Thomas Mann *157*
– Thomas Manns *Doktor Faustus* 159, *160*, 161, *162*, 166
Klein, Tim
– Dorothea Angermann *217*
Kleist, Heinrich von 27, 37 f., 187, 198, *209*
– Amphitryon 187, 198
– Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik 33 f.
Klemperer, Otto 108 f., *114*
Klenau, Paul von *94*
Klibansky, Raymond 123
– Saturn und Melancholie *124 f.*, 126, *127*, *138*, *140 f.*, *145*
Klopstock, Friedrich Gottlieb 25
– Dem Erlöser *22*
– Die Gestirne *22*
– Die Musik *22*
– Oden 22, 25
– Die Zukunft *22*
Knappertsbusch, Hans 47-51, *59*, 61 ff., 67 ff., *95*
– Das Wesen der Kundry in Wagners Parsifal 61
Knappertsbusch, W. Gustav
– Die Knappertsbuschs und ihre Vorfahren *61*
Kojetinsky, Maximilian
– Hans Knappertsbusch *61*
Kokoschka, Oskar 104
Kolb, Jocelyne
– E.T.A. Hoffmann's „Kreisleriana“ *35*
Kolbe, Jürgen
– Heller Zauber 47, 51, *65*
Kolbenheyer, Erwin Guido *227*, *237*
Koopmann, Helmut
– *Doktor Faustus* als Widerlegung der Weimarer Klassik *152*, *166*
– „Mit Goethes *Faust* hat mein Roman nichts gemein“ *152*, *166*
Koppen, Erwin
– Dekadenter Wagnerismus *46*
Kraske, Bernd M.
– Thomas Manns „Wälsungenblut“ *170*
Krauss, Werner 161
Krauß, Werner *220*
Křenek, Ernst 87, 91, 102, 111 f.
– Music Here and Now *87*, 91, 94, *110*
Kretschmar, Hermann 75
– Führer durch den Konzertsaal *114*
Kreutzer, Hans Joachim
– Tönende Ordnung der Welt 27, *28*
Krey, Johannes *85*
Kross, Siegfried
– Musikalische Strukturen als literarische Form 92
Kruft, Hanno-Walter
– Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann *173*
Kunisch, Hermann
– Goethe-Studien *27*

Lagerlöf, Selma *231*
Lampé, Arno E. 212, *213*
Landshoff, Ludwig *213*
Landshoff, Philippine *213*
Large, David C.
– Wagner's Bayreuth Disciples *46*
Lehmann, Wilhelm *209*
Lehnert, Herbert
– Nihilismus der Menschenfreundlichkeit *61*

Lenz, Hermann 255
– Leben und Schreiben *29*
Leo X. 127
Leupold, Wilhelm 48
Levi 62
Liebermann, Max *221 ff.*, *231*
Liszt, Franz von 39
Löbe, Paul *238*, *247*
Loerke, Oskar 208, *209*, *214*, *247*, 264 f., 270
– Tagebücher 1903-1939 *209*, *213*, 260
– Vinete *209*
Lorber, Johann Christoph
– Lob der edlen Musik 24
Ludwig II. 48
Lunatscharski, Anatoli 46
Luther, Martin 14 f., 21, 23, 86, 127, 165
– Tischreden 127 f., 132

Maegaard, Jan
– Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit *130*
Mahler, Gustav 52, 54 f., 58, 74, 88, *101*, *111*
– 3. Symphonie, 4. Satz *76*
– Das Lied von der Erde 55
Mahler, Max 114
Mahler-Werfel, Alma *101*, 104 f., 115 f.
– Erinnerungen an Gustav Mahler *101*
– Mein Leben *104*, *108*, *116*
Maier, Hans 18 f.
Mann Borgese, Elisabeth *124*, *213*, *219*
Mann, Erika 212, *214*, 260 f., 275
Mann, Frido 117, 119
Mann, Golo
– Hans Reisiger zum achtzigsten Geburtstag *209*
Mann, Heinrich 9-15, 18, 74, *79*, *210*, *217*, 219, *221*, *227*, 233 f., *237 f.*, 239, *240*, *247*, 280
– [Aufruf zur Bildung einer bürgerlich-geistigen Kampforganisation] 233-236, 238 f.
– Brabach *104*
– Die Göttinnen 9, 11
– Haltlos 10
– Der Haß 13
– Henri Quatre 9, 14
– Im Schlaraffenland 9 ff.
– [Kampf um München als Kulturzentrum] *217 f.*
– Die kleine Stadt 9
– Mut 13
– Der Untertan 9, 12, 64
– Voltaire – Goethe 11
– Ein Zeitalter wird besichtigt 13 ff.
– Zola 11
Mann, Julia, geb. da Silva-Bruhns 9
Mann, Katia 71, 76, 103 ff., *113*, 169, 212, *213*, 215-218, *219*, 223 f., 229, 232, *233*, 242, 244, 246, *247*, 248, 260 f., 275, 277 ff.
– Meine ungeschriebenen Memoiren *95*, *102*, *113*, *247*, 281
Mann, Klaus 212, *214*
– Anja und Esther 212, *214*
– Der Wendepunkt *208 f.*
Mann, Michael *213*, *219*
Mann, Thomas Johann Heinrich 9 f.
Manzel, Ludwig *221 f.*
Marschner, Heinrich August 39
Martens, Kurt *210*
Martin, Karl-Heinz *225*
Masaryk, Thomas *247*
Mayer, August
– Bruno Walter in München 57
Mayer, Hans
– Franz Schreker und die Literatur *77*, 115
Mayer, Hans-Otto
– Die Briefe Thomas Manns 201
Meck, Nadeschda Filaretowna von *101*
Medici, Giovanni de 127
Meier-Graefe, Annemarie 280
Meier-Graefe, Julius 278 f.
– Geschichten neben der Kunst 279
Melanchthon, Philipp 124, 140
Mendelssohn, Peter de
– S. Fischer und sein Verlag *209*

Meredith, George *277*
Michelangelo *111*
– Das Jüngste Gericht *104*
Mirandola, Pico della 125
Mitscherlich, Alexander
– Die Unfähigkeit zu trauern *161*
Mitscherlich, Margarete
– Die Unfähigkeit zu trauern *161*
Mittenzwei, Johannes
– Das Musikalische in der Literatur *40*
Mörike, Eduard 21, 25, 38
Molkow, Wolfgang
– Die Rolle der Kunst in den frühen Opern *72 f.*
Molo, Walter von *227*, *240*
Mombert, Alfred *227*
– Musik der Welt 22
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 12
Mottl, Felix 54 f., 62
Mozart, Wolfgang Amadeus 29, 55, 63
– Don Juan 123
– Il re pastore *213*
Muck, Carl *61*
Mussolini, Benvenuto *217*

Napoleon, Bonaparte 41, 55, *211*
Naumann, Ursula
– „Denn ein Autor ist der Stadtpfarrer des Universums" *32*
Neuhaus, Max
– Hans Knappertsbusch *57*
Neumann, Erich 199
Neuwirth, Gösta
– Der späte Schreker *109*
Nietzsche, Friedrich 15, 25, 31, 39, 43, 46, 64 f., 73 f., 83 f., *85*, 119 f., 126, *133*, 139, 149 f., 165, 182 f., 185, *211*, *243*
– An die Melancholie 127
– Briefe 26
– Der Fall Wagner 43, 170 f., 183, 185
– Die Geburt der Tragödie 123, *126*, 149 f., 164 f.
– Richard Wagner in Bayreuth 39
– Sämtliche Werke *150*, *165*, *170 f.*
– Unzeitgemäße Betrachtungen 165
– Versuch einer Selbstkritik 149 f.
– Der Wille zur Macht 98
– Zarathustra 76, 149
Nikisch, Arthur 259
Nipperdey, Otto
– Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann *34*
Northcote-Bade, James
– Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns *43*, *169*, *174*, *179*
Novalis 12, 15, *210*
Nüßle, Hermann
– Musikleben 60

Oehlmann, Werner
– Schreker und seine Oper *109*
Offenbach, Jacques 36
Osborn, Max *213*
Ossietzky, Carl von 45
– Rechenschaft. Publizistik aus den Jahren 1913-1933 *45*
– Richard Wagner 45
Overbeck, Franz 165

Paganini, Niccolo 37
Palestrina, Giovanni *87*
– Missa Papae Marcelli 136
Pannwitz, Rudolf *227*
Panofsky, Erwin *124*
– Dürers *Melencolia I* 124, *125*, *128 f.*, *139 f.*, 143, *144*, *147 f.*
– Saturn und Melancholie *124 f.*, 126, *127*, *138*, *140 f.*, *145*
Papen, Franz von *244*
Petersen, Carl *247*
Pfau, Sydka
– Jerzy Fitelberg *103*
Pfeiffer, Konrad
– Kantate von undeutscher Seele *45*

Pfitzner, Hans 36, *46*, 47-54, 61, 65-68, 74, 77, 79-82, *87*, 88 ff., *92*, *95*, 96, *106*, 109, *111*, 112, 115 f., 136
- Der arme Heinrich 52
- Briefe 50, 65 f.
- Gesammelte Schriften *54*, *78*
- Glosse zum Zweiten Weltkrieg 66
- Krakauer Begrüßung *136*
- Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz *54*, 77-81, 110
- Palestrina 50-54, 61, 65, 67, *69*, 71, 73, 77, *80*, 82, *87*, 90, *104*, 109, 136
- Die Rose vom Liebesgarten 50, 52
- Sämtliche Schriften *47*, *50*, *66*
- Von deutscher Seele *45*, 68
- Zur Kundgebung gegen die Wagner-Rede Thomas Manns *47*, *52*

Picker, Henry
- Hitlers Tischgespräche *60*

Pietzsch, Gerhard
- Die Klassifikation der Musik *132*

Pinner, Leo *226*
Platen, August Graf von 11
Plato 195
Ponten, Josef *221*, *227*
- Offener Brief an Thomas Mann *227*

Potempa, Georg 199-203, 293
- Thomas Mann-Bibliographie *58*, 199-203
- Thomas Mann – Hans Pfitzner *79*
- Thomas Manns Beteiligung an politischen Aufrufen 200, *238*, *240*

Preetorius, Emil *210*
Prez, Josquin des 23
Prieberg, Fred K.
- Musik im NS-Staat *66*, *79*, *94*, *97*, *110*

Pringsheim, Alfred *173*
Pringsheim, Familie 169, *173*
Pringsheim, Klaus *76*, 103, *173*
Proust, Marce l 17
Puschmann, Rosemarie
- Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung *33*, 34
- Magisches Quadrat und Melancholie *106*, *124*, *133*, 140, 150

Pythagoras 22, 25 f., 28, *32*, 134

Quasten, J.
- Musik und Gesang in der Kultur der heidnischen Antike *132*

Radbruch, Gustav *228*
Raffael
- Heilige Caecilia 132, 137 f.

Ravel, Maurice 101
Redlich, Hans F.
- Die kompositorische Situation um 1930 *92*

Reed, Terence J.
- Thomas Mann und die literarische Tradition *96*

Reich, Willi
- Alban Berg *85*, 101, *103*, *110*

Reichart, Walter A. 199
Reiner, Fritz 60
Reinhardt, George W.
- Thomas Mann's *Doctor Faustus* *164*

Reinhardt, Max *214*, *220*
Reisiger, Hans 208, *209*, 212, 242, *243*, 251-255, 260, 270
- Nidden *243*

Rembrandt 128
Renan, Ernest *241*
Renner, Paul *217*
Rice, Philip Blair 160
Richter, Hans 61
Rilke, Rainer Maria 22
Ritter, William *119*
Rößler, Ernst *94*
Rohde, Erwin 127
Romberg, Ernst von 212, *213*
- Erkrankungen des Herzens und der Blutgefäße *213*

Roosevelt, Franklin D. 14
Rousseau, Jean-Jacques 12
Rühle, Günther
- Theater für die Republik *214*, *220*

Sachs, Hans 21, 68
Salten, Felix *233*
Saueressig, Heinz
– Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum *82, 104*
Sauerland, Karol
– „Er wusste noch mehr..." *163*
Saxl, Fritz
– Dürers *Melencolia I* 124, *125*, *128 f.*, *139 f.*, 143, *144*, *147 f.*
– Saturn und Melancholie *124 f.*, 126, *127*, *138*, *140 f.*, *145*
Schäfer, Wilhelm 219, *222*, *227*, *237*
Schaeffer, Carl
– Die Bedeutung des Musikalischen *34*
Scharnagl, Karl *246*
Schemm, Hans 47
Scher, Steven Paul *40*
Scherliess, Volker
– Über Adrian Leverkühn *91*, *97*, *101*, *112*
Schickele, Anna 280
Schickele, René 280
Schiedermaier, Ludwig
– Die deutsche Oper *77*, *99*
Schiedt, Adolf 48
Schiller, Friedrich 15, 138, 166, 188
– An die Freude 154
– Don Carlos *154*
– Das Ideal und das Leben 166 f.
– Nänie *78*
– Wallenstein 125, 129, 139, 144, 166
Schillings, Max von *87*, *247*, 267 f.
Schings, Hans-Jürgen
– Melancholie und Aufklärung *143*
Schlaf, Johannes *222*
Schlegel, Friedrich von 15
Schlemüller, H. *74*
Schlüpfer, Vincenz *228*
Schmid, Bernhold
– Neues zum *Doktor Faustus*-Streit *130 f.*
Schmidt, Jochen
– Die Geschichte des Genie-Gedankens *139*
Schmitz, Eugen *113*
Schneider, Otto *78*
Schnitzler, Arthur 15, 260
Schnitzler, Heinrich 260
Schönberg, Arnold 87 ff., 91, *92 f.*, 94, *95*, 97, *101*, 102 f., 110, *112*, 115 ff., 130 f., 146, 158, 163, *164*
– Harmonielehre *99*, 106
– Style and Idea 116
– Verklärte Nacht *112*
Schöne, Albrecht
– „Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde" *166 f.*
Scholz, Wilhelm von *221 ff.*, *227*
Schopenhauer, Arthur 31, 39, 73, 83 f., *126*
Schreiber, Hermann
– Gerhart Hauptmann und das Irrationale 251
Schreker, Franz 71-122
– Christophorus oder Die Vision einer Oper 113, 115-119
– Dichtungen für Musik *76*
– Der ferne Klang 75, 91, *102*, 106, 112-115, *119*
– Die Gezeichneten 71-122
– Irrelohe 109
– Mein Charakterbild *77*
– Meine musikdramatische Idee 99
– Der Schatzgräber 76, *77*
– Der Schmied von Gent *92*, *112*, 116
– Das Spielwerk und die Prinzessin 76, 86, *104*
– Zwiespältiges aus meinem Leben *85*
Schreker-Bures, Haidy *72*
– Franz Schreker *85*, *107 ff.*, *116*, *119*
– Spaziergang durch ein Leben *72*, *96*
Schubert, Franz 105, 137, 161
– Streichtrio B-dur (D 581) 137
– Der Tod und das Mädchen 105
– Die Winterreise *154*
Schüler, Winfried
– Der Bayreuther Kreis *46*
Schütz (Hotel Austria, Bozen) 266, 268

Schuh, Willi 66
– Thomas Mann, Richard Wagner und die Münchner Gralshüter 53
Schumann, Robert 25, 36, 88 f.
Schuster, Peter-Klaus
– Das Bild der Bilder *124*
Schwermer, Johannes
– Der Cäcilianismus *34*
Seidlin, Oskar *85*
Seitz, Gabriele
– Film als Rezeptionsform von Literatur *170*, *174*
Seneca
– De tranquillitate animi XVII 141
Senfl, Ludwig 23
Shakespeare, William 189
– Hamlet *224*
– King Lear 133
– Macbeth 78
– Ein Sommernachtstraum 198
Shaw, George Bernard 46, *231*
– Ein leichtes Spiel mit schweren Dingen 162
Sokrates 165
Sommer, R. *97*
Sperontes
– Singende Muse an der Pleiße 21
Stalin, Josef 14
Stamitz, Carl Philipp 30
Stamitz, Johann Wenzel *30*
Stefan, Paul *112*
– Abschied von Franz Schreker 86
– Bruno Walter *59*
– Einleitung. Die Oper nach Wagner *111*
– Franz Schreker *101*
– Neue Kammermusik in Donaueschingen 112
Stehr, Hermann *209*, 219, *221 f.*, *227*
Stein, Erwin 116
Stifter, Adalbert
– Die Narrenburg *109*
Storck, Karl
– Die Musik der Gegenwart *74*, *76*
Strauß, Emil *227*, *237*
Strauss, Franz Joseph 18
Strauss, Richard 54, 74 ff., 86, *92*, *96*, *106*, 110, *111*
– Briefwechsel 150
– Die Frau ohne Schatten *75*
– Der Rosenkavalier 54, *75*
– Salome *69*, 98, 100 ff., 104
Strawinsky, Igor 89, 91, *92*, 104, 110
– Die Geschichte vom Soldaten 112
– Memoiren 88, 91, 102, 108
– Ödipus 108
Strindberg, August *75*
Strobel, Heinrich
– Claude Debussy *37*
Stucken, Eduard *227*, *240*
Stuckenschmidt, H.H. *97*
Suhrkamp, Peter 280

Tesdorpf, Krafft Christian *223*
Thimig, Helene *220*
Thoma, Ludwig
– Der Münchner Kritikerprozeß *56*
Tieck, Ludwig 31, 36, 38
– Melankolie 147
Tiedemann, Rolf
– „Mitdichtende Einfühlung" *87*, *101*, *108*
Timpe, Williram *215*
Tolstoi, Leo 12
Truman, Harry 255
Tschaikowsky, Peter Iljitsch *101*
Tscherning, Andreas
– „Melancholey redet selber 127, 143 ff.

Unger, Hermann
– Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden *23*

Vaget, Hans Rudolf *95*
– Deutsche Einheit und nationale Identität *157*
– *Salome* und *Palestrina* als historische Chiffren *69*

- „Sang réservé" in Deutschland *68*, *169*
- Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen *84*, 193
- Thomas Mann und die Neuklassik *53*
- Thomas Mann und James Joyce 152 f., *157*
- Thomas Mann und Richard Strauss *54*, *75*, *100*
- Thomas Mann und Richard Wagner *43*
- Von der Intertextualität der Texte *43*

Valentin, Karl 246 f.
Vergil
- Aeneis 155

Viebig, Ernst *103*
Vogel, Johann Peter
- Thomas Mann und Hans Pfitzner *50*

Voigt, Felix A.
- Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen *247*

Volbach, Fritz
- Das moderne Orchester 88, 100

Voltaire 11
Voss, Egon
- Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele *62*

Voss, Lieselotte
- Die Entstehung von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* *85*, *88*, *92 ff.*, *96*, *101 f.*, *104 f.*, *108-111*, *115*, *135*

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 36, 38
Waetzold, Wilhelm
- Dürer und seine Zeit *86*, 92, *105*, 117 f., 124, 126, *135*, 138, 140 ff., *145*

Wagner, Adolf 47
Wagner, Cosima 178
- Briefwechsel 150
- Die Tagebücher 127

Wagner, Friedelind
- Heritage of Fire *64*

Wagner, Richard 17 f., 31, 36, 39, 41-62, 64 f., 67 ff., 74 f., 78, 80, 86, 88 f., 91, 96 f., 99 f., 102 f., 109, 112, 116, 120, 136 f., *150*, 155, 164, 169-185
- Gesammelte Schriften und Dichtungen *158*, *171*
- Lohengrin 189 f.
- Mein Leben *150*
- Die Meistersinger 52 f., *61*, 62, *215*
- Parsifal 46, 53, 61, 118 f., 150 f., 158
- Der Ring des Nibelungen 45 f., 56, 62, 67, 73, 90, 136, 144, 169-185
- Tannhäuser 73
- Tristan und Isolde 62, 65, 73, 99, 184, 191, 195 ff.

Wagner, Siegfried 61
Wagner, Winifred 64
Walter, Bruno 52-64, 69, 71, 73, 75, 108 f., *112*, 113
- Briefe *55*
- Kunst und Öffentlichkeit 58 f.
- Thema und Variationen *55*, *58*, *113*

Walter, Rose *213*
Walther von der Vogelweide 21
Wandrey, Conrad 81
- Hans Pfitzner 79 ff.

Warburg, Aby *135*
Wassermann, Jakob *209*, *214*, 225 f., *227*, 230, 270 f.
Wassermann, Marta 225
Wasservogel, Martin *226*
Watts, Pauline
- Music *34*

Weber, Carl Maria von 39
Webern, Anton 106, 116
Wedekind, Frank 15, 253
Wedekind, Pamela *214*
Wehrmann, Harald
- „Der Roman praktiziert die Musik..." *24*, 92 ff., *164*
- Thomas Manns „Doktor Faustus" *85*, *92*, 93 f.

Weichert, Richard 275
Weiner, Marc A.
- Undertones of Insurrection *136*

Weininger, Otto 66, 86, *95*, 114
Weinrich, Harald
– Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit *139*, 159, *160 f.*, *164*, 166
Weismantel, Leo *217*
Weiß, Günther
– Hans Pfitzner *50*
Weizsäcker, Richard von 17 f.
Weller, Hieronymus *128*
Wendel, Ernst *111*
Werfel, Franz 104 f., 115, *116*, 151, *247*
– Verdi *74*
Werner, Anton von *176*
Wessell, Eva
– Nihilismus der Menschenfreundlichkeit *61*
Wetzler, Hermann Hans *111*
– Die baskische Venus *111*
– Visionen *111*
– Wege zur Musik 88, *93*, *111*
Whitman, Walt *210*
Whiton, John
– Thomas Mann's „Wälsungenblut" *169 f.*, *183*
Wiener, Jean 104
Wildermann, Hans 82
Wilhelm II. 11
Williams, Tennessee 254, 256
Williamson, John
– The Music of Hans Pfitzner *50*
Windisch-Laube, Walter
– Thomas Mann und die Musik *75*, *79*, *136*
Wiora, Walter
– Restauration und Historismus *34*
Wittgenstein, Ludwig 161
Wittkower, Margot
– Born under Saturn *141 f.*
Wittkower, Rudolf
– Born under Saturn *141 f.*
Wörner, Karl H.
– Die moderne Oper *106*
Wolf, Hugo 88
Wulf, Joseph
– Fanfare für Hans Pfitzner *66*
– Musik im Dritten Reich *78 f.*, *87*, *94*, *97*

Yeats, William Butler *228*

Zeiss, Karl *59*, 62
Zelinsky, Hartmut
– Richard Wagner – ein deutsches Thema *46 ff.*, *53*, *64*
– Richard Wagner und die Folgen *46*
Zelter, Carl Friedrich *128*, *166*
Zemlinsky, Alexander von 104
Zenner, Tim 201
Zillig, Winfried *94*
Zimmer, Heinrich
– Die indische Weltmutter *83*
Zimmermann, Rolf Christian
– Das Weltbild des jungen Goethe *125*
Zipp, Friedrich
– Vom Urklang zur Weltharmonie *22*, *26*
Žmegač, Viktor
– Kulissenwelt *185*
– Die Musik im Schaffen Thomas Manns *164*
Zola, Emile 11
Zuckmayer, Carl *247*

Die Autoren

Prof. Dr. Dieter Borchmeyer, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, 69117 Heidelberg.

Dr. Christine Emig, Schafweide 72, 68167 Mannheim.

Prof. Dr. Dr. h.c. Eckhard Heftrich, Haus Alst, 48612 Horstmar.

Prof. Dr. Hans Maier, Institut für Philosophie der Universität München, Sem. für christl. Weltanschauung, Religions- und Kulturtheorie, Ludwigstraße 31/II, 80539 München.

Georg Potempa, Hauptstraße 25, 26122 Oldenburg.

Prof. Dr. h.c. Marcel Reich-Ranicki, Gustav-Freytag-Straße 36, 60320 Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Hans Rudolf Vaget, 26, Winthrop Street, Northampton, Massachusetts 01060, USA.

Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Katholische Universität Eichstätt, Ostenstraße 26-28, 85072 Eichstätt.

Walter Windisch-Laube, M.A., Leuseler Straße 1, 36304 Alsfeld-Angenrod.

Prof. Dr. Hans Wysling, Alte Bergstraße 165, CH-8707 Uetikon am See.

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V.

Vom 29.-31.10.1993 fand in Lübeck, Hotel Scandic Crown, die den Mitgliedern der Gesellschaft vorbehaltene Tagung zum „Zauberberg" statt. Folgende Vorträge wurden gehalten:

Hans K. Matussek (Nettetal): Die Entstehung des „Zauberbergs" – Die Geschichte der Editionen.
Michael Neumann (Münster): Der „Zauberberg".
Monika Fick (Heidelberg): Peeperkorn.
Michael Maar (Bamberg): Fragwürdigstes.
Werner Frizen (Köln): Umberto Ecos Rosenroman im Dialog mit dem „Zauberberg".
Michael Neumann leitete auch die gemeinsame Interpretation ausgewählter Textstellen.

Im Rahmen der Tagung wurde die von der Gesellschaft gestiftete Thomas-Mann-Medaille Herrn Georg Potempa verliehen. Die Laudatio hielt Prof. Dr. Ruprecht Wimmer.

Ebenfalls im Rahmen der Tagung wurde eine Sonderausstellung im Buddenbrookhaus eröffnet: Thomas Manns „Zauberberg" – Einblicke in die Entstehungs- und Editionsgeschichte.

Vom 20.-22.10.1994 fand in der Musikhochschule Lübeck das Internationale Thomas-Mann-Kolloquium zum Thema „Thomas Mann und die außerdeutsche Literatur" statt. Die Leitung hatten Eckhard Heftrich und Ruprecht Wimmer. Es wurden folgende Vorträge gehalten:

Michael Neumann (Münster): Objektivität, Ironie und Sympathie. Flaubert im „Zauberberg".
Ulrich Karthaus (Gießen): Anna Karenina im „Zauberberg".

Giovanni di Stefano (Münster/Palermo): „Italienische Optik, furios behauptet". G.A. Borgese, der schwierige Schwiegersohn.
Elisabeth Galvan (Rom): Italien und Italiener.
Dietrich Assmann (Joensuu/Finnland): Thomas Mann in Finnland.
Hans-Joachim Sandberg (Bergen/Norwegen): Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden.
Urs Heftrich (Heidelberg): Thomas Manns Weg zur „slawischen Dämonie".
Albert von Schirnding (München): Dionysos und sein Widersacher. Thomas Mann und die Antike.
Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg): Turgenjew unterwegs zum Zauberberg.
Hans Rudolf Vaget (Northampton/USA): „Wäre ich nur in die angelsächsische Kultur hineingeboren". Thomas Mann und die englische und amerikanische Literatur.

Da einer der im Programm ausgedruckten Vorträge kurzfristig abgesagt werden mußte, sprach statt dessen Eckhard Heftrich über „Thomas Mann und Tschechow". Die Vorträge werden im Thomas Mann Jahrbuch 8, 1995, abgedruckt.

Hans Rudolf Vaget wurde am 22.10.1994 die Thomas-Mann-Medaille verliehen. Die Laudatio hielt Frau Dr. Dr. h.c. Inge Jens.
Im Rahmen des Kolloquiums veranstaltete die Musikhochschule am 21.10.1994 ein Konzert mit Werken von Franz Schubert, Claude Debussy und Richard Strauss. Die Solisten waren Eckart Runge, Violoncello und Keiko Tamura, Klavier.

Die Jahresmitgliederversammlung fand am 20.10.1994 statt. Die Mitglieder stimmten der vorgeschlagenen Satzungsänderung zu, derzufolge ein zweiter Vizepräsident gewählt werden kann. Im Mittelpunkt stand die Neuwahl des Vorstandes und des Beirates für die kommenden drei Jahre. Es wurden gewählt:

Präsident:	Prof. Dr. Ruprecht Wimmer
Vizepräsidenten:	Lisa Dräger
	Prof. Dr. Manfred Dierks
Schatzmeister:	Henning Hamkens
Schriftführerin:	Birgitt Mohrhagen
Beirat:	Dr. Hans Bode
	Leonhard Fischer
	Dorothea Gerhardt
	Gerda Schmidt.

Die Mitgliederversammlung hat den langjährigen Präsidenten, Prof. Dr. Dr. h.c. Eckhard Heftrich, der nach seiner Emeritierung nicht mehr kandidierte, wegen seiner Verdienste um die Gesellschaft zum Ehrenmitglied ernannt.

Im Anschluß an die Mitgliederversammlung trafen sich die Teilnehmer des Kolloquiums im Historischen Gewölbekeller des Buddenbrookhauses zu einem geselligen Beisammensein.

An den Jahrestagungen und Mitgliederversammlungen der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften e. V. nahm für die Thomas-Mann-Gesellschaft die Schriftführerin, Frau Birgitt Mohrhagen, teil.

a) Neubrandenburg 10.-12.9.1993
   Gastgebende Gesellschaft: Fritz-Reuter-Gesellschaft
   Thema: „Chancen und Möglichkeiten literarischer Gesellschaften in den neuen Ländern"
   Es wurden insbesondere Fragen zur Finanzierung von Aktivitäten der Gesellschaften besprochen.

b) Wesselburen 23.-25.9.1994
   Gastgebende Gesellschaft: Friedrich-Hebbel-Gesellschaft
   Thema: „Gemeinnützigkeit und Vereinsbesteuerung"