

Thomas Mann und Richard Wagner

Autor(en): **Oplatka, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 7

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161763>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Thomas Mann und Richard Wagner

ANDREAS OPLATKA

Thomas Mann ist 1875 geboren worden, ein Jahr bevor die ersten Bayreuther Festspiele stattfanden, und er zählte sieben Jahre beim Tode von Richard Wagner. Mit Schopenhauer und Nietzsche zusammen bildet Richard Wagner das berühmte «Dreigestirn», zu dem sich Thomas Mann zeitlebens bekannte. Von der ersten Begegnung mit der Kunst Wagners (Hanno Buddenbrook trägt wohl auch in dieser Beziehung autobiographische Züge), vom ersten Erlebnis des *Lohengrin* im Lübecker Stadttheater bis ins Alter hinein beschäftigt sich Thomas Mann sowohl im essayistischen als auch im dichterischen Werk mit der Wagnerischen Kunst. «Passion» nennt er diese Beschäftigung, «weil schlichtere Wörter, wie ‚Liebe‘ und ‚Begeisterung‘ die Sache nicht wahrhaft nennen würden». Das Wagnerbild Thomas Manns macht im Lauf der Jahre Wandlungen durch, weswegen der Dichter schon 1933 vor seinen großen Aufsatz *Leiden und Größe Richard Wagners* als selbstironisches Motto ein Zitat von Maurice Barrès setzt: «Il y a là mes blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit.» Lobreden und Schmähungen. Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich Thomas Manns Urteil über Wagner; gleichgültig ist ihm Wagner nie.

Die Wandlung der Wagner-Auffassung im essayistischen Werk Thomas Manns zu verfolgen, ist keine schwere Aufgabe. Wenige Dichter erleichtern (oder erschweren) die Arbeit des Literaturwissenschaftlers durch eine solche Fülle von essayistischer Selbstinterpretation, wie es Thomas Mann tut. Die Auseinandersetzung Thomas Manns mit Richard Wagner hat indessen ihren Niederschlag auch im dichterischen Werk gefunden. Im vorliegenden Aufsatz soll — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — der Versuch unternommen werden, in den Romanen und Erzählungen die zu den Essays parallele Entwicklung des Mannschen Wagnerbildes zu zeigen.

Thomas Mann las Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* während der Arbeit an den *Buddenbrooks*. Wenn seine Novellen, die vor diesem ersten großen Roman erschienen waren, dennoch bereits stark an Schopenhauer erinnern, so mag das einerseits von einer ursprünglichen geistigen Verwandtschaft, andererseits aber von der indirekten Beeinflussung durch das Werk Wagners herrühren, das ja ebenfalls viel vom Gedankengut Schopenhauers enthält.

«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», schreibt Thomas Mann 1911. «Klein» und «leise» heißen die Stichwörter. Wagnerische Motive werden von Thomas Mann übernommen und des Mythischen, Grandiosen entkleidet, in die bürgerliche Sphäre hineingetragen. Der Schopenhauersche Todesgedanke, die Verneinung des Lebenswillens beherrscht die frühen Novellen *Der Tod*, *Der Bajazzo*, *Der kleine Herr Friedemann* und auf weite Strecken auch den Roman *Buddenbrooks*. Oft fällt dabei der Musik, der Musik Wagners eine fatale Rolle zu.

Der kleine Herr Friedemann glaubt vergebens, geborgen zu sein. Die Musik zerstört seine künstliche Abgeschlossenheit; sein Untergang beginnt im Zeichen des *Lohengrin*. «Ach, Ruhe, Ruhe war es ja, was er wollte», heißt es von ihm. Diese Ruhe findet er im freien Tod, der für ihn die Erlösung vom Leiden ist. Welcher Unterschied, wenn bei Thomas Mann der kleine Herr Friedemann an Stelle von Wagners «Walvater» Wotan steht! Denn Wotans Wunsch im zweiten Akt der *Walküre* lautet ähnlich: «...eines nur will ich noch: das Ende! — das Ende!» Und die letzten an Wotan gerichteten Worte von Wagners Brünnhilde in der Schlußszene der *Götterdämmerung* heißen: «Ruhe! Ruhe, du Gott!»

Der kleine Herr Friedemann erschien 1897. Im gleichen Jahr folgt die Novelle *Der Bajazzo*. Auch der Bajazzo ist ein Ausgestoßener der Gesellschaft, dessen erster Versuch, sich den Gewöhnlichen und Glücklichen zu nähern, kläglich mißlingt und der diesen Versuch vielleicht mit dem Leben wird bezahlen müssen. Der sehnsüchtige Neid des Ausgeschlossenen auf die «Lichtmenschen» gemahnt an den Nibelungen Alberich. «Lichtalben» nennt Alberich die Götter, die, wie der Riese Fasolt sagt, «durch Schönheit herrschen». Dem Bajazzo fehlt freilich der Haß Alberichs, weil es ihm an jeglicher Energie mangelt. Und so kommt es auch zu keiner Auseinandersetzung; der Bajazzo scheitert, und dies bringt ihn um sein letztes Gut, um die Selbstachtung.

«Wirklich ist es nicht schwer, in meinen ‚Buddenbrooks‘, diesem epischen, von Leitmotiven verknüpften und durchwobenen Generationenzuge, vom Geiste des ‚Nibelungenringes‘ einen Hauch zu verspüren», schreibt Thomas Mann zehn Jahre nach dem Erscheinen des Romans. Die Leitmotive sind bei Thomas Mann bewußt Wagnerischer Herkunft. Die Nachahmung Wagners bleibt jedoch rein technischer Natur. Die musikalische Leitmotivik Wagners im neunzehnten Jahrhundert ist entstanden, um die Sprache zu stützen, die durch den Einbruch der Psychologie unsicher, unzuverlässig geworden war. Wenn Thomas Mann dieselbe Technik mit *sprachlichen* Mitteln aufnimmt, so entsteht notwendigerweise etwas anderes, und dies ist die ironische Anspielung durch Wiederholungen.

Der Aufbau der *Buddenbrooks* entspricht dem des *Ringes*. Wagner hatte ursprünglich *Siegfrieds Tod*, ein Werk für einen Abend geplant, das schließlich die *Götterdämmerung* wurde, der letzte Tag der Tetralogie. Und Hanno

Buddenbrook, der zuerst der Held einer Novelle hätte sein sollen, erscheint als letzter Sproß der «verfallenen» Familie; Thomas Mann greift auf drei Generationen, auf die Vorfahren Hannos zurück.

Die Jugend Thomas Manns, die erste Begegnung mit der Kunst Richard Wagners, fällt in eine Zeit, da Wagner noch den Gegenstand erbitterter Diskussionen bildet. Herr Edmund Pfühl, Organist von Sankt Marien, der den *Tristan* für «Demagogie, Blasphemie und Wahnwitz» und für «das Ende aller Moral in der Kunst» erklärt, ist eine ebenso typische Erscheinung in der Auseinandersetzung um Wagner wie Gerda Buddenbrook, die diese neue Musik leidenschaftlich liebt und den murrenden Organisten schließlich für sie gewinnen kann. Thomas Mann läßt in dieser Figur allen Kritikern Wagners, die Unrecht behalten haben, Gerechtigkeit widerfahren: Es ist nicht schlechter Wille oder Unmusikalität, wenn ein Herr Pfühl Wagner ablehnt. Viele, die dies taten, «waren keine Spießer, es waren künstlerische Seelen und Geister, Musiker und Liebende der Musik», schreibt Thomas Mann 1933. Wagners Töne «waren nie erhört worden, sie waren unerhört im anstößigsten Sinne». Aus Liebe zu Gerda Buddenbrook bemüht sich aber Herr Pfühl um diese Musik, und da er ja musikalisch höchst empfänglich ist, findet er den Zugang zu ihr. Das Generationenproblem ist überwunden.

Merkwürdigerweise steht am Anfang von Hanno Buddenbrooks Leiden, das mit seinem Tode endet, auch Wagners *Lobengrin*. Dem Alltag endlich entflohen, beschließt Hanno, seine Schulaufgaben erst am Montag, in der Frühe, zu erledigen, denn «man glaubt an keinen Montag, wenn man am Sonntagabend den ‚Lohengrin‘ hören soll. . . ». Die Tatsache, daß Hanno jung sterben muß, da er in seiner Zartheit nichts mit dieser Welt gemein hat, spiegelt sich in der *Lobengrin*-Musik und -Thematik wider.

Welche inspirierende Rolle die Musik Richard Wagners bis zum Erscheinen der *Buddenbrooks* im Schaffen Thomas Manns auch immer spielt, die Beschreibungen Wagnerischer Musik enthalten bereits ironische Züge: «Die Geigen sangen, die Posaunen schmetterten darein, Telramund fiel, im Orchester herrschte allgemeiner Jubel, und der kleine Herr Friedemann saß unbeweglich. . . » Und von der *Lobengrin*-Vorstellung, die Hanno erlebt, heißt es: «Freilich, die billigen Geigen des Orchesters hatten beim Vorspiel ein wenig versagt, und ein dicker, eingebildeter Mensch mit brotblondem Vollbarte war im Nachen ein wenig ruckweise herangeschwommen.» Die Ironie Thomas Manns gilt vorerst hauptsächlich den Aufführungen.

1903 erscheint die Novelle *Tristan*, die im Titel und im Inhalt direkten Bezug auf Wagner nimmt. Die Umgebung, in welcher Thomas Mann die *Tristan*-Handlung abrollen läßt, ist nicht nur spätbürgerlich-dekadent, sie ist erklärt krankhaft: Der Schauplatz ist ein Sanatorium. Es handelt sich zwar nicht um eine Parodie, doch ist die Diskrepanz zwischen den grandiosen Wagnerischen Figuren und ihren bürgerlichen Abbildern ins Grotteske gesteigert. Der ver-

weichlichte Schriftsteller Detlev Spinell verkörpert den Helden Tristan. Neu an der Erzählung ist, daß die Funktion der Wagnerischen Musik als treibende Kraft Spinell bewußt ist, daß er innerhalb seiner Grenzen, auf seine Weise, sich für einen Tristan hält. Denn Spinell ist, was für ein schwacher Schriftsteller er auch sein mag, ein Künstler. Er ist fähig, das im *Tristan* zu erfassen, wovon Richard Wagner befürchtet hat, es werde «was furchtbares», das «die Leute verrückt machen» müsse. — Gabriele Klöterjahn spielt zwar den *Tristan* auf dem Flügel, versteht aber das Werk, wie sie bezeichnenderweise zugibt, nicht ganz. Und so ist sie sich ihrer Isolde-Rolle, die ihr in dieser bürgerlichen Abwandlung zufällt, durchaus nicht bewußt. Sie gibt sich den Tod, indem sie verbotenerweise Klavier spielt; sie stirbt singend. Vollständig in Unkenntnis der tiefen Zusammenhänge ist schließlich der Gatte Gabriele, Herr Klöterjahn, der sein «Herz auf dem rechten Fleck» hat. Aus dem Schmerz König Markes, der nicht zu begreifen vermag, ist die Wut des Großkaufmanns geworden, der alles zu verstehen glaubt. Und dennoch: Als Gabriele stirbt, ist er derjenige, der warme, menschliche Gefühle zeigt, während Spinell sich im Spiegel betrachtet und einen Kognak trinkt.

Die Beschreibung des zweiten *Tristan*-Aktes in der Novelle ist fiebrig, rauschhaft. Als technisches Mittel werden eingeflochtene *Tristan*-Zitate benutzt, die im Kenner eine musikalische Assoziation erwecken sollen: «Siehe, die letzte Leuchte verlosch! Denken und Dünken versank in heiliger Dämmerung, die sich welterlösend über des Wahnes Qualen breitet.» Trotz der Begeisterung, die für diese Musik in der Novelle zum Ausdruck kommt, wird hier zum erstenmal deutlich die Frage nach der Reinheit der Wirkung gestellt, die Wagners Kunst ausübt.

Es ist Tonio Kröger, der diese Frage an zentraler Stelle der gleichnamigen Erzählung mit aller Deutlichkeit formuliert: «Kein Problem, keines in der Welt ist quälender als das vom Künstlertum und seiner menschlichen Wirkung.» Als Beispiel nennt Tonio Kröger das «morbide und tief zweideutige Werk» des «typischsten und darum mächtigsten Künstlers», nämlich *Tristan und Isolde*. «Rechtschaffene Begeisterung, Angeregtheit vielleicht zu eigenem ‚künstlerischen‘ Schaffen» sei die Wirkung dieses Werkes auf die Gewöhnlichen. Das Wort «künstlerisch» steht zwischen selbstironischen Anführungszeichen, hat doch Thomas Mann vor kurzem die Erzählung *Tristan* geschrieben. Tonio Kröger hat indessen nur ein mitleidiges «Der gute Dilettant!» für solche Kunstbegeisterung übrig. «In uns Künstlern sieht es gründlich anders aus» — meint er. Wie es in ihm denn wirklich aussieht, das sagt uns Tonio Kröger allerdings nicht. Um das zu erfahren, lese man *Die Hungernden*, eine Studie zum *Tonio Kröger*, die auf einigen Seiten bereits die ganze Problematik der späteren Ausführung enthält und in welcher die Frage nach der Wirkung des *Tristan*, beziehungsweise Wagners auch schon Platz gefunden hat. Detlev-Tonio Kröger hört an einem Theaterfest eine musikalische *Tristan*-Parodie.

Und nun hieß es von ihm: «Sein Sinn war so geartet, daß er die leidende Einheitssehnsucht vernehmen mußte, die aus diesen Tönen auch noch in ihrer mutwilligen Entstellung sprach...»

Wagner gilt Tonio Kröger demnach als «morbid» und «zweideutig», doch als der Künstler schlechthin. Und nur wer selbst als Künstler im Lager der wenigen vom gewöhnlichen und glücklichen Leben Ausgeschlossenen steht, vermag das Wesen dieser Musik wirklich zu erfassen, ja er *muß* es erfassen, dies ist geradezu der Beweis seiner Andersartigkeit.

Der erste deutliche Ausdruck von Thomas Manns Abkehr von Wagner ist die 1906 erschienene und später aus privaten Gründen zurückgezogene Novelle *Wälsungenblut*. Nietzsches Vorwurf der Dekadenz an die Kunst Richard Wagners wird hier dichterisch gestaltet. Und Dekadenz ist in diesem Falle im ursprünglichen biologischen Sinn gemeint: Die verwöhnten, verweichlichten Zwillinge, die nach Wagnerischem Vorbild die Namen Siegmund und Sieglinde tragen, geben sich unter dem Einfluß einer soeben gehörten *Walküre*-Vorstellung der sinnlichen Geschwisterliebe hin. Die Beschreibung der Vorstellung selbst sprüht vor Ironie. Zwar erscheinen hier die Adjektive «leidend» und «groß» in bezug auf Richard Wagner, die in späteren Aufsätzen immer wiederkehren, doch macht hier die Ironie auch vor der Musik nicht halt. Sie wird generell als «erhabener Lärm» bezeichnet; den Feuerzauber nennt Thomas Mann «berauschender Klingklang und Schlummerlied».

1911 veröffentlicht Thomas Mann den Aufsatz *Auseinandersetzung mit der Kunst Richard Wagners*. Es ist dies eine zwar wehmütige, aber bestimmte Absage an diese Kunst. Thomas Mann bekennt offen, daß er keinem Künstler soviel zu verdanken habe wie Richard Wagner. Er vertritt indessen den Standpunkt, daß im Gegensatz zum Werk Wagners, das in erster Linie die Ökonomie der Mittel, die berechnete Wirkung auf seiner Seite hat, das zwanzigste Jahrhundert ein strenges und doch heiteres Meisterwerk, «eine neue Klassizität» hervorbringen müsse.

Detlef, der «Hungernde», nennt sich einen «Enterbten des Lebens». Die Hauptfigur der Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912), der Schriftsteller Gustav Aschenbach, verkündet nun «die Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund». Sein Werk ist von einer «neuen Würde und Strenge». Die Todessympathie Schopenhauerscher und Wagnerischer Prägung ist aufgegeben, Thomas Mann bekennt sich zum Leben, entschließt sich zum Lebensdienst. Am deutlichsten kommt dieser Gedanke in der 1924 gehaltenen Nietzsche-Rede zum Ausdruck.

Dennoch hat Gustav Aschenbach im verborgenen noch viel mit Tonio Kröger gemeinsam. Seine Kunst ist ein «Trotzdem», sie entsteht aus Selbstüberwindung, aus angestrenzter Konzentration, sie ist eine Willensleistung. Aschenbach wünscht zwar alt zu werden, um «alle Stufen des Menschlichen» in seinem Werk festzuhalten, doch ist er ein Dichter der «sich noch Aufrecht-

haltenden», der den inneren «biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt». Er leistet Kleinarbeit, seine Bücher sind die Summe von «aberhundert Einzelinspirationen». Auch Aschenbach steht in dieser Beziehung außerhalb des Lebens, auch er ist noch ein «Enterbter». Der Vorwurf Nietzsches an Wagner, dieser schaffe nicht im Hinblick auf das Ganze, seine Kunst lebe aus den Einzelheiten, sie sei Stückwerk, dieser Vorwurf trifft auf literarischer Ebene Gustav Aschenbach und damit Thomas Mann. In der Überbetonung des Epischen aus der Sättigung sieht Nietzsche die Unfähigkeit, vorwärtszuschreiten, zu erneuern; Wagner ist für ihn ein «vollkommener *décadent*». Tatsächlich haftet Aschenbach etwas Tristanhaftes an, er ist der Schönheit, in diesem Falle dem Anblick des Polenknaben Tadzio, verfallen; er ist ein «Todgeweihter».

Im *Zauberberg*, in diesem Bildungsroman, führt der Weg Hans Castorps von der Todessympathie zum Leben. Wie in den *Buddenbrooks* ist die Musik im letzten Abschnitt des Romans von Bedeutung. Doch in einem Werk, in welchem Sätze stehen wie «Die Liebe steht dem Tode entgegen. . . , sie ist stärker als er», und gesperrt: «Der Mensch soll um der Liebe und der Güte willen dem Tode keine Herrschaft über seine Gedanken einräumen», in diesem Werk ist für das Kompositum «Liebestod» logischerweise kein Platz vorhanden.

Es ist aufschlußreich, Hans Castorps Lieblingsschallplatten, die Musikbeschreibungen, die sich im siebten Kapitel des *Zauberbergs* finden, zu betrachten. Debussys *Nachmittag eines Fauns*, dieses impressionistische Idyll, repräsentiert eine Richtung der nachwagnerischen Musik. Debussy scheint den Postulaten zu entsprechen oder sich ihnen zu nähern, die Thomas Mann an die kommende Kunst des Jahrhunderts stellt: Das Stück ist — heißt es — von «konzentriertem Zauber. . . gemalt und gestaltet mit den zugleich sparsamen und verwickelten Mitteln neuester Kunst».

Die beschriebenen Operausschnitte stammen aus französischen und italienischen Opern, vertreten also einen Stil, für welchen Wagner wenig übrig hatte. Es sind Gounods *Margarethe* und ein großer Teil des zweiten *Carmen*-Aufzugs. Nietzsche hat nach dem Bruch mit Wagner bekanntlich Bizets *Carmen* gegen Wagner zur «Oper aller Opern» erhoben, als ein Werk, das «die *Lüge* des großen Stils» nicht nötig hat, das den Zuhörer als intelligent nimmt, ihn nicht hintergeht. — Die Musik von Wagners großem italienischen Gegenpol, Giuseppe Verdi, erfährt ebenfalls eine Beschreibung. Thomas Mann wählt die *Aida*-Schlußzene, in welcher der Schrecken des bevorstehenden furchtbaren Todes für die beiden Liebenden in der Melodie untergeht, «vom Geiste der Schönheit und der Musik aufs triumphalste in den Schatten gestellt» wird. Verdis Musik ist von Wagners Todessucht frei.

Noch eine Lieblingsschallplatte ist da, nämlich Schuberts *Lindenbaum*, und gerade im Hinblick auf Richard Wagner ist Thomas Manns Auffassung von diesem Lied bedeutsam. Das Lied ist Ausdruck der Romantik; Romantik aber

heißt für Thomas Mann Todessympathie, obschon die deutsche Romantik im literaturhistorischen Sinne von diesem Zug frei ist. Das Wunderland «Atlantis» ist kein Totenreich, der romantische Dualismus, die Sehnsucht nach dem gelobten Land sind nicht die Präfiguration von Schopenhauers Willensverneinung. Thomas Manns Romantik-Begriff ist durch Richard Wagner bestimmt, der einen gewaltigen, jedoch gewaltsamen Rückgriff auf die Romantik vornahm. «Man brauchte nicht mehr Genie, nur viel mehr Talent als der Autor des Lindenbaumliedes, um als Seelenzauberkünstler dem Liede Riesenmaße zu geben und die Welt damit zu unterwerfen», heißt es im *Zauberberg*.

Obwohl unter den Lieblingsstücken Hans Castorps sich keine Wagner-Musik findet, ist Wagner doch ungenannt anwesend. Als Vorläufer und Nachfolger Wagners oder aber als Gegenstück zu ihm, stehen Hans Castorps Lieblingskomponisten alle in einer Beziehung zu Wagner, sie werden an ihm gemessen.

«Ein großartig fragwürdigstes, vieldeutigstes, faszinierendstes Phänomen der schöpferischen Welt» nennt Thomas Mann das Wagnerische Werk im Eingang seines 1933 erschienenen Aufsatzes *Leiden und Größe Richard Wagners*. Diese Superlative bilden eine Formel: Thomas Mann ist bemüht, sowohl das Vieldeutige und Faszinierende, als auch das höchst Fragwürdige in Wagners Werk und Wesen herauszuarbeiten. Derselbe Zug, der Wille zur Gerechtigkeit kennzeichnet den vier Jahre später in Zürich gehaltenen Vortrag *Richard Wagner und «Der Ring des Nibelungen»*. Diese beiden großen Aufsätze nehmen daher unter den Wagner-Betrachtungen Thomas Manns eine zentrale Stellung ein. Mit Schärfe wendet sich Thomas Mann 1937, doch auch bereits 1933 gegen den nationalsozialistischen Mißbrauch Wagners: «Es ist müßig, große Männer aus der Verewigung ins Jetzt zu beschwören, um ihnen ihre — etwaige — Meinungen über Probleme gegenwärtigen Lebens abzufragen. . . » Und doch gibt Thomas Mann zu, daß Wagner gewisse reaktionäre Züge wohl enthält, was er 1949 im berühmten Brief an Emil Praetorius *Wagner und kein Ende* mit dem Satz formuliert: «Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner.»

Vom zweiten Akt des *Tristan*, der vor beinahe fünfzig Jahren durch Thomas Mann eine begeisterte Beschreibung erfahren hat, heißt es nun in demselben Brief an Praetorius, der Akt sei «mit seinem metaphysischen Wonneweben mehr etwas für junge Leute, die mit ihrer Sexualität nicht wo ein und aus wissen». Der dritte Josephsroman, *Joseph in Ägypten*, ist 1936 erschienen. In diesem Roman gibt es nun eine Figur, die mit ihrer Sexualität «nicht wo ein und aus» weiß. Es ist die um Joseph werbende Frau des Potiphar. So ist es vielleicht kein Zufall, daß manches ihrer sinnlichen Worte aus dem *Tristan*-Bereich stammt. Sie wünscht mit Joseph zu «ersterben und zu untergehen in die Nacht verzweifelter Seligkeit». Als Joseph von «wir» und «uns» spricht, will sie ihn bei seiner Ausdrucksweise behaften: «ziehst dich und mich zusammen zu süßer Einheit in diesen köstlichen Wörtchen. . . ». Sie wirft Joseph vor, er

habe mir ihr ein «Geheimnis von der Welt», und sie fordert Osarsiph auf, seinen Namen «in süßer, zeugender Weltennacht» zu nennen. Mag dies auch ein parodistischer Zug sein, bei dem Aufbau des mächtigen *Joseph*-Werkes stand wiederum Wagner Pate. Die vier Teile entsprechen den vier Abenden des *Ringes*, und wiederum gemeinsam ist das Zurückgehen auf den Ursprung, in diesem biblischen Roman im eigentlichen Sinne des Wortes auf den Urbeginn der Menschheit. «Tief ist der Brunnen der Vergangenheit» — dies ist der Es-Dur-Dreiklang des *Rheingold*-Vorspiels, die gemeinsame epische Frage nach dem Woher.

Thomas Mann hat den Musiker an Wagner studiert, seine musikalische Welt ist durch Wagner bestimmt; Wagners Musik existiert aber nur in Verbindung mit dem Theater. Der «Tonsetzer» Adrian Leverkühn, die Hauptfigur des Romans *Doktor Faustus* (1947), komponiert fast ausschließlich vokale Musik. Wagner gilt für Adrian Leverkühn keineswegs als Vorbild, er spielt indessen eine wichtige Rolle bei der Bildung von Adrians Musikauffassung. Adrian zögert, ob er sich ganz dem Studium der Musik hingeben soll. Er durchschaue die hergebrachte Musik zu sehr, als daß er vor dem Erhabenen Ehrfurcht haben könnte, schreibt er an seinen Lehrer. Als Beispiel enthüllt er die auf Wirkung berechnete Struktur eines Musikstückes und fragt anschließend: «Kann man mit mehr Genie das Hergebrachte benutzen, die Kniffe weihen?» Das betreffende Musikstück, das Adrian Leverkühn nicht nennt, ist das Vorspiel zum dritten *Meistersinger*-Akt. In einem Brief an Judith Gautier aus dem Jahr 1868 beschreibt Wagner selbst dieses Vorspiel. Thomas Mann hat den Brief Wagners gekannt; Adrian Leverkühns Analyse kann als Parodie des Wagner-Briefes gelten. «So geht es zu, wenn es schön ist», meint Adrian spöttisch, und da ihm diese Musik «als ihre eigene Parodie erscheint», erklärt er, daß «alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugen». Dies sagt er in bezug auf Richard Wagner, und er lächelt wohlwollend-verständnisvoll, als Serenus Zeitblom bei den Tönen von *Tristan und Isolde* Tränen in die Augen bekommt. Ob Adrian Leverkühn indessen auch Haydn und Mozart «auf die Schliche kommen» könnte?

Die verschiedenen Erscheinungsformen von Thomas Manns Passion für Richard Wagner sind aufs engste mit seinem dichterischen Werden, mit der Überwindung der Todessympathie verbunden. In keiner Periode seines Lebens, auf keiner Stufe seiner schriftstellerischen Laufbahn wird Thomas Mann müde, sich mit Wagner auseinanderzusetzen. Ein Weg, um diese Auseinandersetzung im dichterischen Werk zu verfolgen, ist der chronologische, der im vorliegenden Aufsatz gewählt wurde. Und dennoch sind wir gut beraten, an den Schluß dieses Versuchs ein Zitat von Thomas Mann selbst zu setzen. Im Jahr 1942 schreibt er an Agnes E. Meyer: «...meine Redeweise über Wagner hat nichts mit Chronologie und Entwicklung zu tun. Es ist und bleibt ‚ambivalent‘, und ich kann heute so über ihn schreiben und morgen so.»