Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 15 (1947-1948)

Artikel: Thomas Mann und die französische Musik
Autor: Schlappner, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758447

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THOMAS MANN UND DIE FRANZÖSISCHE MUSIK

VON MARTIN SCHLAPPNER

Goethe eroberte in der persönlichen Kultur Thomas Manns den Boden, den Wagner verloren hatte. Nicht daß der Dichter die Musik des Bayreuther Meisters, ihre Todes- und Nachtsüchtigkeit als Möglichkeit seines Wesens nicht mehr in sich trüge. Aber sein Wille zum Tag überwand seine dem Pessimismus und den Versuchungen des indisch-schopenhauerischen Nirwana zugeneigte Natur und damit auch die an der Musik Wagners erlebte Erlösung in den Selbstverlust an die entstaltende Macht jenes Vollkommenen, das das Nichts ist. Mit dem Ethos, seinem eigenen und zugleich auch beispielhaft seinem übereigenen deutschen Wesen den Abschluß der Form zu geben, wurde im Werke des Dichters die Musik wenn nicht verdammt, so doch nicht mehr in der Ausschließlichkeit der an Wagner erlebten verherrlicht.

In Anschluß an Nietzsche hatte Thomas Mann während des ersten Weltkrieges die Musik als den Ausdruck dessen gefeiert, was er unter «Kultur» verstand; hatte er die «Meistersinger» als Gegensatz zur «Zivilisation», als das Deutsche gegen das Französische gesetzt. Die Musik als die große und gefährliche Feindin einer vom Vernunftsmaßstab beherrschten Kultur, das war ein Erlebnis, das ihm an Wagner aufgegangen war: Wagner habe es, wie Nietzsche sagte, in allem höher, stärker, gefährlicher, selbst barbarischer getrieben, als je ein Franzose des neunzehnten Jahrhunderts es hätte treiben können. Nach dem Krieg setzte Thomas Manns Kritik am Deutschtum, zu der er sich während der Kriegsjahre durchgerungen hatte, eben bei der Musik ein, wie ja auch die Nietzsches dort eingesetzt hatte. Nichts beweist so sehr, wie gerade diese selbst- und nationalpädagogische Ablehnung einer bestimmten Art von Musik, wie stark Thomas Mann in seinen Problemstellungen von Nietzsche beeinflußt ist. Auf Nietzsches Feindschaft gegen die an Wagner erhorchte Musik können wir hier nicht eingehen; es genüge, daß, wie die seine, auch die Musikfeindschaft Thomas Manns einen Akt der Selbstüberwindung darstellt; es ist bei beiden eine intellektuelle Feindschaft. Nietzsches Dictum, daß an sich keine Musik tief und bedeutungsvoll sei, daß

der Intellekt selber diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt habe, findet Antwort bei Settembrini, der in dieser Hinsicht das Sprachrohr Thomas Manns ist: «Ich bin ein Liebhaber der Musik — womit nicht gesagt sein soll, daß ich sie sonderlich achte —, so etwa wie ich das Wort achte und liebe, den Träger des Geistes... Musik... sie ist das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente... Lassen Sie die Musik die Gebärde der Hochherzigkeit annehmen. Gut! Sie wird damit unser Gefühl entflammen. Es kommt jedoch darauf an, die Vernunft zu entflammen! Die Musik ist scheinbar die Bewegung selbst, gleichwohl habe ich sie im Verdachte des Quietismus. Musik ist unschätzbar als letztes Begeisterungsmittel, als aufwärts- und vorwärtsreißende Macht, wenn sie den Geist für ihre Wirkung vorgebildet findet. Aber die Literatur muß ihr voraufgegangen sein... Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt. Aber wie, wenn sie das Gegenteil tut? Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde... Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpfsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand.»

Das «cave musicam» Nietzsches hatte sich gegen alle romantische Musik des Nordens gerichtet: Wovon sein Zarathustrawille träumte, war eine Erlösung der Musik vom Norden, war eine Musik, die durch die Schule des Südens, der Genesung im Geistigsten und Sinnlichsten, gegangen ist. Thomas Mann fehlt eine solche Steilheit der Forderung, aber auch er wendet sich gegen die romantische Musik als Symbol aller Romantik, deren Wesen er als Sympathie mit dem Tode bestimmt hatte. In den «Betrachtungen eines Unpolitischen», als er rückblickend bei Wagner Einkehr nahm, hatte er von diesem sich schon entfernt, indem er seine Musik in ihrer Ehrlichkeit verdächtigte und ihren Willen zur Betäubung und Massenwirkung geißelte. Doch damals hatte er sich noch nicht von der romantischen Musik als solcher abgewandt, vielmehr an der Musik Pfitzners zu «Palästrina» das Wesen der Romantik als eben der Sympathie mit dem Tode erläutert und bejaht. Erst im «Zauberberg» ist der Schritt weiter getan: nun richtet sich das «cave musicam» gegen alle Musik als Romantik. Sie wird ihm Gegenstand der Selbstüberwindung nach letztgültigem Gewissensspruch. Und bei diesem Beginnen wird Settembrini, der romanische Literat, der aus dem schönen Wort die schöne Tat herausschlägt, namhaft gemacht: «Wahrhaftig, der Literat Settembrini war nicht eben der Mann seines unbedingten Vertrauens, aber er erinnerte sich einiger Belehrung, die der klare Mentor ihm einst vor Zeiten, am Anfang seiner hermetischen Laufbahn, über ‚Rückneigung', die

geistige ‚Rückneigung' in gewisse Welten hatte zuteil werden lassen, und er fand es ratsam, diese Unterweisung mit Vorsicht auf seinen Gegenstand zu beziehen.» Der Gegenstand ist Schuberts Lied vom «Lindenbaum», dessen Gemütssphäre mitnichten krank ist, das vielmehr das Gemütlich-Gesundeste auf der Welt ist. Aber es ist eine Lebensfrucht, vom Tode gezeugt und todesträchtig, «ein Wunder der Seele — das höchste vielleicht vor dem Angesicht gewissenloser Schönheit und gesegnet von ihr, jedoch mit Mißtrauen betrachtet aus triftigen Gründen vom Auge verantwortlich regierender Lebensfreundschaft.» Und das Antlitz Wagners, als des Gipfels der romantischen Musik, die in Schubert ihren reinsten und seligsten Klang gefunden hatte, steigt empor; hier hat das holde Heimwehlied Riesenmaß empfangen und sich die Welt unterworfen. Der Beste jedoch ist, heißt es, auf Nietzsches Selbst- und Musiküberwindung zum Heile deutscher Humanität bezogen, «der in seiner Ueberwindung sein Leben verzehrte und starb, auf den Lippen das neue Wort der Liebe, das er nicht zu sprechen wußte. Es war so wert, dafür zu sterben, das Zauberlied! Aber wer dafür starb, der starb schon eigentlich nicht mehr dafür und war ein Held nur, weil er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft in seinem Herzen —».

Das Wort der Zukunft: deutsche Humanität ist nur gegen die Musik möglich, gegen jene Musik, die den Menschen im Selbstbewußtsein seiner Persönlichkeit vergewaltigt. Die Musik aber soll die Persönlichkeit im Bewußtsein ihrer selbst belassen, und es ist die logische Musik, der diese Wirkung eignet. Es gibt logische Musik, hat Thomas Mann ausgerufen, es gibt eine Musik, die mehr ist als mutterrechtliches Wonnebeben: es ist die mozartisch helle Musik, die den Bogen der Klarheit über das dämonische Dunkel des Abgrundes spannt und das Dunkel-Dräuende, das Vielfältig-Ungestaltige des Dionysischen in die strenge Schönheit des apollinischen Tempels erlöst. In dieser Hinneigung zur Musik Mozarts fühlte sich denn auch Thomas Mann verbunden mit André Gide, dessen Sinne der ganz unbeschwerten und ganz dauerhaftigen Fröhlichkeit der mozartischen Kunst weit offen standen, und der den Ausdruck dieser Musik einen ruhigen Gedanken nannte, dessen Einfachheit ein Ding aus Kristall ist: alle Gefühle spielen in ihr, aber schon wie ins Himmlische erhoben. Bewegt zu sein, wie die Engel es sind, heißt maßhalten: das ist Mozart.

Mit der Ueberwindung der romantischen Musik ist bei Thomas Mann ganz spürbar eine zunehmende Freude an der reinen und gebundenen Melodienführung festzustellen. Damit aber tritt in besonderem Maße die italienische Musik in Erscheinung, die in den «Betrachtungen eines Unpolitischen» noch auf eine gereizte Weise ironi-

siert war: Tenorarie mit Blechunterstützung. Das Wort Settembrinis, daß die Musik unschätzbar sei als letztes Begeisterungsmittel, als aufwärts- und vorwärtsreißende Macht, nimmt diesen Gedanken aus dem Kriegsbuch wieder auf: aber nun tritt alle Polemik gegen die italienische Musik zurück. Vielmehr erhellt, daß Thomas Mann gegenüber einer ihrer wesentlichen Erlebnisfunktionen Verständnis gewonnen hatte. Es ist möglich, daß er durch Franz Werfels «Roman der Oper», den er eingehend besprochen, eine Wandlung in seinem Urteil erfahren hat. Die Wärme, mit der Thomas Mann im «Zauberberg» von der italienischen Opernmusik spricht, deren für ihn anscheinend bezeichnendstes Werk Verdis «Aida» ist, erreicht ja wohl nirgends jenen Grad, mit dem er von Wagner einst zu sprechen wußte, soviel liebende Einfühlung nun den Dichter auch auszeichnet. Im allgemeinen wird in der Hinneigung zur schmelzenden Melodik des italienischen «bel canto» etwas von der Nietzschestimmung der Bezauberung durch jene «allereinfachsten italienischen Opernmelismen, welche, trotz aller rhythmischen Einförmigkeit und harmonischen Kinderei, uns mitunter wie die Seele der Musik selber anzusingen scheinen», erfaßbar. Im «Zauberberg» heißt es denn in demselben Sinne: «Zärtlicheres gab es auf Erden nicht, als den Zwiegesang aus einer modernen italienischen Oper, ... als diese bescheidene und innige Gefühlsannäherung zwischen der weltberühmten Tenorstimme ... und einem glashell-süßen kleinen Sopran, ... als sein ‚Da mi il braccio, mia piccina' und die simple, süße, gedrängt melodische kleine Phrase, die sie ihm zur Antwort gab.»

Doch größeres Gewicht als auf diesen Einbezug der italienischen Musik in das dichterische Werk Thomas Manns möchten wir auf den der französischen Musik legen, die im «Zauberberg» doch auffallend stark vertreten ist: mit Gounod, Bizet und Debussy. Die drei französischen Komponisten, an deren Werken Thomas Mann seinen Bildungsreisenden Hans Castorp sich mitvollenden läßt, gehören nach künstlerischem Sein und Können verschiedenen Epochen der französischen Musikgeschichte an, und so offenbaren sie verschiedene Wesensseiten musikalischer Aeußerung des Franzosentums. Aber sie sind miteinander verbunden durch den einen ausgesprochenen französischen Sinn für rhythmische Bewegtheit. Durch sie empfängt, in Verbindung mit der lebhaften Intelligenz, die den Franzosen eigen ist und die zuerst und vor allem auf Verständlichkeit dringt, die französische Musik den Charakter malerischer Abschilderung. Indem das Klangliche, das sich selten nur in einen üppigen Reichtum melodischer Erfindungen verströmt, von den rationalen Vorstellungen überwölbt wird, erreicht die französische Musik eine unerhörte formale Klarheit und Prägnanz, Umrißfestigkeit und Sachlichkeit, der jedoch,

da das Rhythmische sich gerne ins Tanzmäßige versinnlicht, Anmut und Charme in keiner Weise abgeht.

Ein Volk, das die Musik dem Begrifflichen unterordnet, kennt eine aus sich selbst lebende Musik nicht — nicht als den ihm gemäßen musikalischen Ausdruck. Die Musik ist, als Ganzes gesehen — und dies ist beileibe kein Werturteil, sondern eine charakterisierende Feststellung —, ja überhaupt nie von den Franzosen als Ausdruck dessen erlebt worden, was sie zu sagen haben. Sie wird in Frankreich, wiewohl ihre Pflege seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert einen ungeheuren Aufschwung genommen hat, immer mehr doch, wie Rolland sagte, die besondere Angelegenheit einer Auswahl von Geistern und nicht, wie in Deutschland, von dem Gedanken eines Volkes erfüllt sein. Die Franzosen wissen um andere Ausdrucksmöglichkeiten ihres Wesens, und nur wenige, etwa Rolland und Suarès, auch Elie Faure, haben die Musik so erlebt, wie sie der Deutsche zu erleben pflegt. Die Macht der Musik über das deutsche Wesen, der an ihr erlebte und sich erfüllende Traum in das tönende Meer der Vergessenheit ist es, was den Franzosen immer wieder verdächtig erscheint, und Thomas Mann hat die Grundgedanken aller ihrer Aussetzungen am deutschen Musikerlebnis trefflich in die Worte zusammengefaßt: die Musik ist das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente. Ein der deutschen Musik lange Zeit weit offener, an die Musik Wagners aber tief verfallener Franzose, Barrès, sagte in jener Zeit, da er sich schon in seinen Traditionalismus zurückgezogen und Wagner abgeschworen hatte: das deutsche Lied überschwemme unsere Sensibilität ohne allen Vorteil für das Höhere in uns, das heißt für die Vernunft, schläfere die Gedanken ein und vermittle eine unklare Wollust bloßer Empfindungen. Das französische Lied dagegen überlasse die Herrschaft den Worten und mache die Musik zu deren Dienerin, so daß es uns belassen bleibe, Meister unserer selbst zu sein. Das sei überhaupt der Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Musik: diese treibe nie, wie jene, in den Selbtverlust eines unbewußten — indifferenten — Zustandes. Die Musik habe den Deutschen die vollkommenste Erfüllung jenes Ur zu geben, das eine so beliebte Vorsilbe ihrer Sprache ausmacht.

Da also die französische Musik vor allem beschreibt, schildert oder redet und nicht einfach jenseits aller begrifflichen Vorstellungen lebt und webt, wird sie im «Zauberberg» ohne allen Zweifel zum Erlebnis von Hans Castorps selbsterzieherischem und selbstüberwindendem Willen. Eine Musik, die sich selber gleichsam immer an der Hand hat, kennt jene finsteren Konsequenzen des romantisch-wagnerischen Seelenzaubers nicht. Die durch ihre melodiöse Gebärde und ihren ehr-

lichen Anstrich von Gefühlszartheit und Passionellem echt französische Faustoper Gounods bedarf keiner weiteren Erwähnung als dieser, daß sie teils auf eine pathetisch-fromme, «im Stil des protestantischen Chorals gehaltene», teils auf eine französisch-chevalereske, leichtsinnige und kriegerische, dabei aber ebenfalls fromme Weise in den «Zauberberg» hineinklingt. — Wesentlich scheint uns indes schon dies zu sein, daß die Ueberwindung der Liebe zur todbringenden, todesgezeugten und todessüchtigen Musik begleitet ist von einer Hinwendung zur Carmenoper Bizets, die jenes Antlitz Frankreichs enthüllt, das dem Süden zugewendet ist. Es ist kaum anzunehmen, daß Thomas Mann, in Nachfolge Nietzsches, in Bizets Musik den gefährlicheren, heißeren Süden erlauschen wollte, und es ist sicher, daß er, indem Bizet in jenem Augenblick genannt wird, da die Loslösung von Wagner aus letztgültigem Gewissensspruch sich vollzog, den Franzosen an Rang keineswegs dem deutschen Meister gleichordnete. Das ist es ja überhaupt, daß die drei französischen Komponisten, die im «Zauberberg» das Gegengewicht gegen die deutsch-romantische Musik schaffen sollen, an Rang dem deutschen Meister des Heimwehliedes nicht gleichkommen. Es wäre gewiß ein glückhafteres Unternehmen gewesen, wenn Thomas Mann dieses Gegengewicht mit Mozart geschaffen hätte. Oder vielleicht auch, um im Bereich des Romanischen zu bleiben, mit einem stärkeren Hervorheben Verdis. Jetzt kann man lediglich sagen, daß der Dichter, nachdem er seinen Hans Castorp die Humanität, die Liebe zum Menschlichen um des Lebens und der Gesundheit willen hatte entdecken lassen, in der Musik des südfranzösischen Meisters eine gesunde Lebensbejahung mit «achtsamster Sympathie» begrüßte, da dieser den Tod neben die Liebe stellt ohne allen Aufruhr des Gefühls, das sich ins Fassungslose und in die Erlösung aus dem Unzulänglichen der Endlichkeit sehnt.

Mit dem dritten der genannten französischen Musiker aber hatte sich in Frankreich die Abkehr von Wagner vollzogen. Daß Thomas Mann gerade Debussys «Après-midi d'un Faune» gewählt und eine tief bezaubernde Schilderung davon gegeben hat, ist ohne Zweifel nicht ohne Absicht geschehen. Auch hier handelt es sich bei ihm ja nicht um den Rang, sondern um das Wesen: wohl ist diese Musik dazu angetan, die Seele in den Traum zu singen und das europäische Aktivitätskommando verneinen zu machen, wie es Hans Castorp dünkt. Aber ihrem Kolorismus, der die zartesten Farbenbrechungen erblühen läßt, fehlt das tiefsinnig Wollüstige der pessimistischen Verneinung und das Heroisch-Pathetische, das dem Wagnerischen Musikwerke eignet. Hans Castorp, der im Traume der Schneenacht die dekadenzüberwindende Humanität in großartiger Vision geschaut

hatte, erlebt unbezweifelbar diese aus der Dekadenz stammende Musik Debussys als Erinnerung an den überwundenen, weiter noch zu überwindenden Zustand: diese Musik wiegt einen ins Vergessen, gewiß, aber dieses Vergessen ist ein «seliger Stillstand», ist die «Unschuld der Zeitlosigkeit», die Liederlichkeit mit gutem Gewissen, was die Weltvergessenheit und die Vergessentrunkenheit, die er an der Musik Wagners erlebt hatte, nicht war. Dem Infinitismus Wagners ist eben in dieser französischen Musik das Glück des Augenblicks entgegengestellt, dessen «wonnevoll-vollkommenes Genügen» die Ewigkeit in sich trägt. Thomas Mann hat den deskriptiven Gehalt dieser Musik meisterlich ins Wort umgesetzt: in seiner dichterischen Einfühlung leuchtet etwas von jenem Sublimen auf, das die Musik Debussys überglänzt und sie zu einem jener französischen Mysterien macht, von denen George Duhamel einmal spricht und von denen er sagt, daß ihr Tiefstes vielleicht nur von den Franzosen selbst erschlossen werden könne. Es ist möglich, daß Thomas Mann dank seines lateinischen Erbes, das er in sich trägt und das sein Wesen stärker bestimmt, als er eine Zeitlang wahr haben wollte, daß er dank seiner Subtilität und Lucidität, die so durchaus und außerordentlich französisch an ihm anmuten, dieser Musik ein Verständnis abzugewinnen vermag, das den Deutschen sonst nicht üblich ist. Vielleicht ist die Musik eine Macht, die den Zauberschlüssel besitzt, über die Grenzen der Völker hinweg die Herzen aller in brüderlicher Gemeinschaft zu öffnen. Man hat sie oft geehrt in diesem Sinne. Aber wenn man auch die Musik auf diese Weise immer wird erleben müssen, wenn man sie auch in Wahrheit in diesem Sinne erleben soll, wenn man auch beim Anhören der Musik nicht von nationalen Fragestellungen ausgehen darf, so darf man vielleicht doch sagen, daß zuletzt die Musik eines jeden Volkes nur diesem ganz verständlich ist. Thomas Mann hat in den «Betrachtungen eines Unpolitischen» gesagt, daß man Deutscher sein und als Deutscher die Musik Wagners erleben müsse, um von der tiefen Problematik des Deutschtums wenn nicht etwas zu verstehen, so doch etwas zu ahnen. Wenn dem so ist, wenn wirklich eine letzte Schranke bestehen sollte, die dem Ausländer nicht überschreitbar ist, dann darf man auch sagen, und Duhamel sagt es, daß man Franzose sein müsse, um des Genusses jenes Sublimen froh zu werden, das von den Gipfeln französischer Kunst zu uns herüberblinkt.