

Michael Schwalb

Thomas Mann und Hans Pfitzner – Musikalische Inspiration und literarische Bewältigung

Am 12. Juni 1917 fand im Münchner Prinzregententheater die Uraufführung von Hans Pfitzners Oper „Palestrina“ statt. Die musikalische Leitung lag in den Händen des Königlich Bayerischen Generalmusikdirektors Bruno Walter, und der Komponist Hans Pfitzner führte nicht nur selbst Regie, sondern war auch der Textdichter seiner „musikalischen Legende“.

Es war eine Sternstunde für die deutsche Operngeschichte, an der auch der in München lebende Dichter Thomas Mann teilnahm. Pfitzners Bühnenwerk erlangte für Thomas Mann eine derart hohe Bedeutung, dass ihn das Ereignis der Uraufführung zu einem essayistischen Exkurs anregte im Kapitel „Von der Tugend“ seiner *Betrachtungen eines Unpolitischen*^{<1>}.

Hans Pfitzner war in jungen Jahren als berufener Nachfolger Richard Wagners apostrophiert worden; er zählte zum inneren Kreis der Komponisten um Gustav Mahler und war neben seinen Tätigkeiten als Komponist, Dirigent und Pianist immer auch als Kompositionslehrer tätig. Anton von Webern und Alban Berg erwogen 1904 gar ein Studium bei Pfitzner, entschieden sich aber doch für Arnold Schönberg, der sich – nicht nur durch die Entwicklung der Zwölftontechnik – als der avanciertere Komponist erweisen sollte. Problematisch komplex ist Pfitzners Verhalten in der Hitlerzeit. Auf den Anbruch des neuen Reichs setzte Pfitzner große Hoffnungen. Hitler besuchte den wegen einer Gallenoperation im Schwabinger Krankenhaus befindlichen Komponisten im Februar 1923. Pfitzner bemühte sich um weitere Kontakte und schickte dem nach dem misslungenen November-Putsch Verurteilten sogar Bücher in die Landsberger Festungshaft. Zu einem weiteren Treffen sollte es jedoch nie kommen, und auch alle sonstigen Anbiederungen an die nationalsozialistische Kulturpolitik und ihre Exponenten führten nicht zum Aufschwung einer von Pfitzner erhofften Alterskarriere. Im Gegenteil, seine Werke wurden in der geschmähten sogenannten „Systemzeit“ der Weimarer Republik öfter aufgeführt als nach 1933, wie die Aufführungszahlen der deutschen Opernhäuser nachprüfbar belegen. Pfitzners Musik ist zu konservativ und versponnen-endezeitlich, sie ist zu sehr letztes Wort einer vergangenen, romantischen Epoche, und sie passte so gar nicht in die völkisch-nationale Aufbruchsstimmung. Mit Pfitzners Musik war – im wahrsten Sinne des Wortes – kein Staat zu machen.

Pfitzner bezeichnete sich selbst als Nationalsozialisten und Antisemiten, was ihn allerdings nicht hinderte, für seine konservativen und deutschnationalen jüdischen Freunde einzutreten. Vor deren weiterem Schicksal und unausweichlicher Vernichtung verschloss er allerdings die Augen. Ein besonders düsteres Kapitel ist Pfitzners Freundschaft zu dem bayerischen NS-Justizminister und späteren Generalgouverneur von Polen, Hans Frank, dem sogenannten „Polenschlächter“. Hans Frank war Musikfreund und demonstrativer Mäzen Pfitzners, der ihm 1944 ein Orchesterstück widmete – die „Krakauer Begrüßung“ op. 54, eine bezeichnenderweise von Pfitzners Verlag bis heute nicht gedruckte Komposition. Im Januar 1945 hielt sich Pfitzner in Krakau auf. Als die Rote Armee bereits in Hörweite war, musste Hans Swarowsky, der Chefdirigent der Philharmonie des Generalgouvernements, den starrsinnigen Komponisten regelrecht zwingen, die Stadt mit dem letzten Zug zu verlassen. Noch im Oktober 1946 sandte Pfitzner dem zum Tode verurteilten Hans Frank ein Ergebenheitstelegramm in die Todeszelle nach Nürnberg mit folgendem Wortlaut: „Lieber Freund Frank. Nehmen Sie diesen herzlichen Gruß als Zeichen der Verbundenheit auch in schwerer Zeit. Stets Ihr Dr. Hans Pfitzner.“^{<2>} Auf dieses Telegramm wird in fatalem Zusammenhang zurückzukommen sein. Von der Spruchkammer wurde Pfitzner nach dem Krieg zwar formal entlastet, aber er starb 1949 verarmt und nahezu vergessen in einem Salzburger Altersheim.

Die Titelfigur von Pfitzners Hauptwerk ist in der Musikgeschichte als Palestrina geläufig. Zunächst ist jedoch Palestrina die Geburtsstadt des Komponisten Giovanni Pierluigi; mit der Herkunftsbezeichnung „da Palestrina“ lautete dessen voller Name: Giovanni Pierluigi da Palestrina. Die angehängte Ortsangabe hat sich später zum Eigennamen verselbständigt. Das Städtchen Palestrina liegt in den Sabiner Bergen, knapp 40 Kilometer von Rom entfernt. Hierhin entflohen während ihres zweijährigen Italienaufenthalts die Brüder Thomas und Heinrich Mann vor der Stadthitze Roms und mieteten sich in den Sommern von 1897 und 1898 in der Pension Casa Bernardini ein. Thomas Mann siedelt in Palestrina eine wesentliche Passage seines *Doktor Faustus* an und schildert den Ort als „eine pittoresk am Berg lehrende Siedlung, in welche vom unteren Kirchplatz eine nicht eben reinliche Treppengasse hineinführte.“ (GW VI, 281) Diese Gasse heißt heute Via Thomas Mann; die dort gelegene Casa Bernardini, die als Adrian Leverkühns Pension Casa Manardi in den Roman Eingang fand, wurde im Krieg zerstört. Das heute an dieser Stelle stehende Haus trägt eine Gedenktafel, auf der in einem Nachsatz auch Heinrich Mann erwähnt wird, der in Palestrina einen ganzen Roman spielen lässt: *Die kleine Stadt*, wobei die Romanhandlung metaphorisch für die Entwicklung eines liberalen demokratischen Systems nach den Umwälzungen des Risorgimento 1870 steht.

Hans Pfitzner nannte seine Oper „Palestrina“ im Untertitel „Eine musikalische Legende“. Nach dem Vorbild Richard Wagners war der Komponist sein eigener Textdichter, der – ebenfalls wie Wagner – auch Dichter-Lesungen aus seinem Libretto veranstaltete. Der historische Kern der „musikalischen Legende“ basiert auf einer Episode, die 1563, im Schlussjahr des Konzils von Trient, anzusiedeln ist. Pfitzner schreibt darüber in *Mein Hauptwerk*: „Der Plan, den großen römischen Kirchen-Komponisten zum Helden eines Dramas zu machen, reicht in sehr frühe Zeiten meines Lebens. [...] Ich [...] kam im Studium der Musikgeschichte zu dem Leben Palestrinas. Und da berührte es mich vielsagend und geheimnisvoll, daß dieser große Künstler fast sein ganzes Leben lang, von 1525 bis 1594, ausschließlich in Rom gelebt hat, Rom niemals verlassen hat, die Regierungen von nicht weniger als 15 Päpsten erlebt hat, [...] arbeitend und arbeitend, [...] – sozusagen still und im Dunkel lebend, ohne von dem Weltruhm, der nach seinem Tode seinen Namen umstrahlte, bei Lebzeiten etwas zu genießen. [...] Da auf einmal fällt auf ihn ein strahlend helles Licht. Die Kirchenmusik, die unter seinen Vorgängern [...] zu unerhörter Blüte gelangt war, wurde von der strengen Geistlichkeit [...] als entartet empfunden. Sie sei nicht mehr eine Kunst im Dienste Gottes, sondern habe sich in eitler Selbstgefälligkeit [...] entwickelt, was sich besonders in ungeheurer Vielstimmigkeit – es gab Messen bis zu 36 Stimmen – ausdrückte [...] Der Papst, hochofzürnt über diese unheiligen Mißstände, habe geschworen, die ganze Kunstmusik aus der Kirche zu verbannen und an ihrer Stelle den einstimmigen gregorianischen Choral wieder einzuführen. Da haben [...] einige kunstsinnige Kardinäle [...] den Papst gebeten, [...] von einem der in Rom lebenden Meister der Musik eine Messe schreiben zu lassen, deren Stil die Errungenschaften der großen Kunst in den letzten Jahrhunderten nicht verleugnete, andererseits aber so klar und einfach sei, daß der einfache und fromme Mensch [...] deutlich die alten heiligen Texte durch die Töne hindurch vernehmen könne. [...] Man trat an Palestrina heran mit der Aufforderung, eine solche Messe zu schreiben. [...] Palestrina war bereit und fähig, diese Aufgabe zu erfüllen. Es war, als ob die strenge Arbeit eines ganzen Menschenlebens auf diese Stunde gewartet hätte. In seiner Begeisterung schrieb er gleich anstatt einer Messe drei, deren eine er dem Andenken [...] des Papstes Marcellus widmete: die berühmte Marcellus-Messe. Als der Papst Pius IV. diese Messe zum ersten Male hörte, soll er so ergriffen gewesen sein, daß er gesagt habe, er hätte, gleich dem heiligen Johannes der Apokalypse, die Engel im Himmel singen zu hören geglaubt. Der Papst willfahrte den Bitten der Kardinäle und sah von der geplanten radikalen Vernichtung der Kunstmusik ab [...] Das ist die berühmte Legende von der ‚Rettung der Musik‘. In Wirklichkeit waren die Vorgänge etwas weniger sagenhaft und bedeutend

nüchterner. [...] Aber ich wollte ja keine Musikgeschichte in Verse und Szenen bringen. Die Legende von der Rettung der Musik, wie sie sich nun einmal herausgebildet hatte, schien mir einen ungeheuer dramatischen Kern zu enthalten und überdies eine kunstphilosophische Idee, wie sie noch in keinem Künstler-Drama ausgesprochen war. [...] Das erste, was ich als Formbild vor mir sah, war die Dreiteiligkeit, ein erster und letzter Akt als die innere Welt des Künstlers, ein mittlerer Akt für die äußere Welt, die sich in wilder, leidenschaftlicher Zielstrebigkeit und letzten Endes in ewiger Kunstfeindlichkeit bewegt. [...] Die erste Szene, die ich dichterisch ausführte, war die Geisterszene im ersten Akt. Sie ist also sozusagen als das Ei des Ganzen aufzufassen.“<3>

Soweit in sehr geraffter Darstellung der Kern des operndramatischen Geschehens in Pfitzners eigenen Worten. Er hat immer abgestritten, sich selbst in diesem Künstlerdrama portraitiert und an die Stelle von Palestrina, dem Retter der Figuralmusik in der Kirche, komponiert zu haben. Aber Pfitzner hat sich durchaus identifiziert mit dem Endzeitgefühl, das in der Figur des Palestrina angelegt ist und das von Thomas Mann im Essay folgendermaßen formuliert wurde: „In der Atmosphäre *eines* Zeitalters reif geworden zu sein und dann plötzlich ein neues anbrechen zu sehen, dem man ebenfalls mit einem Teil seines Wesens angehört; mit einem Fuß etwa im Mittelalter und mit dem andern in der Renaissance zu stehen, ist keine Kleinigkeit [...]“ (*GW XII*, 419). Dies bezieht sich auf den historischen Palestrina ebenso wie auf Pfitzners und Thomas Manns eigene Befindlichkeit in der realen Entstehungszeit der Oper zwischen 1912 und 1917. Ein wesentlicher Grund für deren schnellen Erfolg ist denn sicherlich auch der operndramatische Ausdruck von der Gespaltenheit in dieser einkomponierten Zeitenwende, in der politischer Umbruch und kriegerischer Aufbruch einerseits und musikalische Rückschau andererseits zusammenfallen.

Nach Pfitzners eigener Darstellung stand also am Beginn der Komposition die sogenannte „Geisterszene“, in der Palestrina seine Vorgänger erscheinen, die verstorbenen Meister der Tonkunst vergangener Epochen. Sie verkünden dem zögerlich Widerstrebenden, dass er ausersehen sei, die vom Papst geforderte Messe zu komponieren. Palestrina bleibt allein und in völliger Dunkelheit zurück, als ihm Engel erscheinen, die ihm die Messe vorsingen und gleichsam in die Feder diktieren. Auch seine verstorbene Frau Lukrezia tritt auf und setzt in transzendierter Liebesmacht Palestrinas Inspiration frei. Pfitzner hat seine Inspirationstheorie, die auf der Schaffenspsychologie des „reinen Einfalls“ basiert, 1917, im Jahr der „Palestrina“-Uraufführung, auch essayistisch dargelegt. Seine Schrift *Futuristengefahr – Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*<4> stellt ein Manifest konservativ-antirationaler Musikanschauung dar und bedeutete, wie der Untertitel der Schrift besagt, eine Gegenposition zu Ferruccio Busonis verbreitetem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Diesen „reinen Einfall“ als Geschenk der Inspiration erfährt Pfitzners Palestrina als passiver Held, der den künstlerischen Schöpfungsakt sogar gegen seinen Willen erlebt: Er ist hier nicht der Erfinder von Musik, sondern Gefäß und Medium göttlicher Eingebung. Pfitzner verdeutlicht dies, indem er bei der Inspirationsszene die Musik ebenfalls nicht erfindet, sondern nur zitiert: Das „Kyrie“ und „Christe eleison“ sind die einzigen mit dem Ohr erkennbaren musikalischen Zitate in der Oper, und zwar aus eben der *Missa Papae Marcelli*, die der historische Palestrina in der Zwangssituation des Konzils von Trient geschrieben hatte. In der szenischen Anlage und im Aufbau der Oper spiegelt sich der in der Figur des Palestrina angelegte Primat einer *vita contemplativa* gegenüber dem politischen und weltlichen Getümmel einer *vita activa*. Pfitzners Anliegen ist eine Kunst-Reflexion, nicht die Kunst-Produktion – als entscheidender Unterschied zu Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, mit denen Pfitzners „Palestrina“ oft verglichen wird. Während die „Meistersinger“ im Festwiesenenthusiasmus enden, steht folgerichtig am Schluss des „Palestrina“ nicht etwa der Volksjubel nach dem Besuch des Papstes in Palestrinas Haus. Nur noch von Ferne dringt in die stille Arbeitsklausur das „Evviva der Retter der Musik“, und die

Oper endet mit dem stillen, in sich gekehrten Phantasieren des Komponisten an seiner Hausorgel.

Das „Palestrina“-Erlebnis wurde so überaus wichtig für Thomas Mann, dass der Bekanntschaft mit Pfitzner ein nachgerade katalysatorischer Effekt zukam – einmal für Manns politische Entwicklung vom Nationalen zum Republikanertum, aber auch für das eigene Schaffen. In Ablösung von Wagners epischer Konzeption und seiner unendlichen Melodie entdeckte Thomas Mann bei Pfitzner die kleine Form, das Prinzip des Poetischen, das konstitutiv auch in der Oper „Palestrina“ spürbar ist. Die Liedform als genuin romantische Ausprägung übernimmt der Schriftsteller als Gestaltungscoordinate, wenn im *Zauberberg* Franz Schuberts „Lindenbaum“-Vertonung die imaginäre Tonspur zur Untergangsvision um Hans Castorp liefert (*GW III*, 993). In diesem romantischen Prinzip findet sich der gemeinsame Nenner von Thomas Mann und Hans Pfitzner, der in der „Palestrina“-Begegnung von beiden übereinstimmend erspürt wird. Manns Essay spitzt dies zu in der romantischen Formel einer schopenhauerschen „Sympathie mit dem Tode“ (*GW XII*, 423ff), mit der sich der Dichter wie der Komponist identifizieren. Gleichwohl wirkt innerhalb der *Betrachtungen* der Musikessay zum „Palestrina“ merkwürdig exterritorial; einmal natürlich, weil die Musik in den *Betrachtungen* ansonsten keine Rolle spielt, besonders aber, weil eine musikalische Haltung hier politisch funktionalisiert wird. Der musikalisch sensitive Thomas Mann ist als Ohrenmensch eine Ausnahme unter den Schriftstellern, von denen die meisten eher Augenmenschen sind – wie Lion Feuchtwanger, der eineinhalb Jahrzehnte später seine Darstellung der Stadt München und der politischen Verhältnisse aus dem Bildnerischen, aus der Malerei entwickelt.

Thomas Mann macht in den *Betrachtungen* keinen Hehl aus seiner Ergriffenheit durch die im „Palestrina“ erfahrenen musikalischen Eindrücke, auch gibt er eine wortreiche und ausführliche Beschreibung des Bühnengeschehens, indem er ganze Passagen aus Pfitzners Operntext zitiert, den er als Dichtung ansieht und als solche ernstnimmt. Im Vordergrund steht aber die politische Haltung. Wie Thomas Mann über Pfitzners „Palestrina“ sagt: „es ist Politik, – ‚bei Gelegenheit‘ der Ästhetik“ (*GW XII*, 417), so wird die Oper essayistisch auf ihre politische und nationale Relevanz hin abgeklopft. Der Komponist wird als Weggenosse aus demselben Geist erfasst, zumal Thomas Mann die Musik ja immer als die deutscheste aller Künste gesehen hat. „[...] denn die Musik ist die Nationalkunst in Deutschland“, schreibt Mann an anderer Stelle^{<5>}, und so fühlte er Pfitzner als Verbündeten im Nationalen und Nationalgefühl. Der „Palestrina“ bot Thomas Mann die Möglichkeit der politischen Identifikation vermittelt der künstlerischen. „[...] merkwürdig rasch und leicht ist mir das spröde und kühne Produkt zum Eigentum, zum vertrauten Besitz geworden“, heißt es gleich auf der ersten Seite des „Palestrina“-Essays. „Dies Werk [ist] etwas Letztes und mit Bewußtsein Letztes aus der schopenhauerisch-wagnerischen, der romantischen Sphäre, mit seinen dürerisch-faustischen Wesenszügen [...] sein Erscheinen in diesem Augenblick gewährte mir Trost und Wohltat vollkommener Sympathie, es entspricht meinem eigensten Begriff der Humanität, es macht mich positiv, erlöst mich von der Polemik, und meinem Gefühl ist ein großer Gegenstand damit geboten, an den es sich dankbar schließen kann, bis es zu eigener Gestaltung wieder genesen und beruhigt ist [...]“ (*GW XII*, 407).

Welch seltsame und befremdliche Aussage – und ein erschreckendes Bekenntnis von eigener Produktionshemmung! Geradezu bestürzend wird deutlich, wie sehr Thomas Mann nach künstlerischem Einverständnis gelehzt hat, wie er dieses Einverständnis in jenem Moment geradezu herbeizwingen will. 1917, im dritten Kriegsjahr, ergibt sich für ihn zum ersten Mal seit langer Zeit wieder die Möglichkeit einer uneingeschränkten künstlerischen Bejahung. Für den Schriftsteller bedeuten die *Betrachtungen eines Unpolitischen* dabei mehr als eine politische Selbstvergewisserung: Die langjährige Arbeit an den *Betrachtungen* ist auch kompensatorische Tagesablenkung in einer künstlerischen Schaffenskrise, denn seit Kriegsbeginn waren die Arbeiten an *Zauberberg* und *Felix Krull* abgebrochen. Die – zunächst

– novellistische Anlage des *Zauberberg* kann erst wieder aufgenommen werden, nachdem die Zeitenwende von Krieg und Revolution überstanden ist und sich 1922 im Bekenntnis zur deutschen Republik die eigene politische Neupositionierung begründet. In dieser existentiellen künstlerischen Krisensituation der Weltkriegszeit bedeutet die Beschwörung einer Geistesverwandtschaft mit Pfitzners „Palestrina“ – psychologisch gesehen – eine Übertragung künstlerischer Identifikation auf die Oper als Kunstäußerung einer benachbarten Disziplin. Und wovon handelt der Text dieser Oper? Von himmlischer Inspiration als Erlösung aus schöpferischer Stagnation! Geradezu zwanghaft lobt bezeichnenderweise der Ohrenmensch und Dichter Thomas Mann die dichterischen Qualitäten des Komponisten Hans Pfitzner, wenn er ihm am 19. Mai 1917 (also drei Wochen vor der Uraufführung der Oper) über das Textbuch schreibt:

„Verehrter Herr Professor,
gestern abend beendete ich die Lektüre Ihres „Palestrina“ und danke Ihnen von Herzen, daß Sie mir den Vorzug gewährten, das Buch vor der Aufführung kennen zu lernen [...] ein szenisch-sprachlicher Plan wie dieser ist ja nichts Vollkommenes, nichts, was man anschauen dürfte, wie man selbstgenügsame Sprachgebilde anzuschauen gewohnt ist. Von einem solchen Standpunkt aus gesehen finden sich unleugbar Härten, Cruditäten, scheinbare Dilettantismen darin, die aber im Hinblick auf die Musik höchst wahrscheinlich ihre Rechtfertigung in sich selber tragen, philosophische Trockenheiten, die dichterisch nicht ‚aufgenommen‘ sind [...] Das Bezeichnende ist aber, daß das Sprachliche immer nur an solchen Stellen unzulänglich wirkt, wo man versucht ist, es absolut, als direktes dichterisches Mittel zu nehmen, – niemals dort, wo die Worte nicht sowohl *für* die Musik geschrieben, als vielmehr *aus* der Musik geboren und eigentlich selbst schon Musik sind, wie in der herrlichen sechsten Szene des ersten Aktes, – diese glorreiche Seite 33 des Textes, die wenigstens ich nicht ohne ein schwellendes Gefühl musikalischen Glückes zu lesen vermag.“^{<6>}

Diese angesprochene sechste Szene ist eben die Inspirationsszene. Als Thomas Mann jedoch im unmittelbaren Anschluss an die ersten Aufführungen der Oper seinen Essay beginnt, wirkt – im Vergleich zum hymnischen Ton im Brief an Pfitzner – die Beschreibung dieser Szene spürbar reduziert: „aus Not und Finsternis schreitet der Einsame nach oben, da schwingt die Engelsstimme sich erschütternd im Kyrie empor, die Gnadenstunde des Müden bricht an, er neigt sein Ohr zum Schattenmunde der verstorbenen Geliebten, die Lichtgründe öffnen sich, die unendlichen Chöre brechen aus in das Gloria in excelsis, zu all ihren Harfen singen sie ihm Vollendung und Frieden [...]“ (*GW XII*, 409 f) Mehr sagt Thomas Mann nicht – immerhin zur Schlüsselszene des ganzen Werks; matt und arg nüchtern wirkt diese Paraphrase vor allem im Vergleich zur euphorischen Schwärmerei über andere musikalische und dichterische Stellen, die im Essay ausführlichst beschrieben und zitiert werden. Im „Palestrina“-Einschub der *Betrachtungen* ist bei näherem Hinsehen eine merkwürdige Distanziertheit spürbar, als bleibe im Zusammenhang mit der Inspirationsszene doch etwas ungesagt. Die Suche nach Einvernehmen mit Pfitzner und dessen konservativer Ästhetik im „Palestrina“ liest sich denn auch wie die Beschwörung einer unbedingten künstlerischen Produktion; jedoch sollte sich die angerufene künstlerische Einigkeit als einseitig von Thomas Mann angestrebt und nicht tragfähig erweisen.

Der Bruch kündigte sich bereits fünf Jahre später, 1922, an, und bezeichnenderweise war Thomas Manns Rede und Aufsatz „Von deutscher Republik“ (*GW XI*, 809-852) der Auslöser. Diese klare Neubestimmung der politischen Position bedeutete eine Abkehr vom verschwurbelten Nationalismus der *Betrachtungen*, wofür Thomas Mann von reaktionär-bürgerlicher Seite scharf angegriffen wurde. Pfitzner empfand den Wechsel des Schriftstellers ins republikanische Lager gar als Verrat, was er in einem Brief anlässlich Thomas Manns 50. Geburtstag 1925 formulierte. Dieser reagierte darauf mit einer nobel-zurückhaltenden

Antwort: „Unsere beiderseitige Stellung in der Zeit weist eigentümliche Verwandtschaften auf. Es steht uns frei, uns zu verfeinden; aber wir werden nicht hindern können, daß zukünftige Zeiten unsere Namen häufig in einem Atem nennen werden. Vielleicht sollten wir also unser Verhältnis ein wenig sub specie aeterni betrachten und über alle Meinungsgegensätze hinweg eine Brüderlichkeit anerkennen, von der die Nachwelt uns kaum dispensieren wird.“^{<7>} Nun, dazu war Pfitzner nicht bereit, im Gegenteil: Er war einer der Unterzeichner jenes böartigen „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“, der Thomas Mann ins Exil trieb. Pfitzner war nicht nur Sympathisant, sondern Apologet des Nationalsozialismus, und er blieb auch nach Kriegsende und den offenbar gewordenen Schrecknissen des Holocaust unbelehrbar. Haarsträubend liest sich seine „Glosse zum zweiten Weltkrieg“^{<8>}, von dem Telegramm an Hans Frank im Oktober 1946 war bereits die Rede, und die übergroße Geduld des im kalifornischen Exil lebenden alten Vertrauten Bruno Walter strapaziert Pfitzner im selben Monat mit einem Brief voller Diffamierungen von Thomas Mann und Hermann Hesse, was den langmütigen Dirigentenfreund dann doch zu distanzierender Zurückweisung nötigt.

Soweit der direkte Beziehungsstrang zwischen Mann und Pfitzner, der 1917 mit „Palestrina“ ebenso emphatisch wie ruhmvoll beginnt, hingegen wenig glorios endet. Aber das ist natürlich nur die oberflächliche Lesart der Beziehung an den äußeren Ereignissen entlang. Thomas Mann wäre nicht ein genialer Anverwandler von Schicksalen, wenn er die Geschichte nur auf dieser Ebene belassen hätte. Pfitzner spielt eine bedeutsame Rolle in dem letzten großen Roman des Schriftstellers, der die Musik zum Thema und einen Komponisten zur Hauptfigur hat: *Doktor Faustus*. Dies ist das Bekenntniswerk, in dem auch all jenes zum Ausdruck, ja zum Ausbruch kommt, was drei Jahrzehnte zuvor im Essay der *Betrachtungen* ausgespart wurde. Zwar zählt Hans Pfitzner nicht zu den zahlreichen Künstlern, die unverschlüsselt in der Personalausstattung des *Faustus* firmieren; aber wenn auch sein Name nicht fällt, so findet im *Faustus* doch eine Abrechnung mit der Sache Pfitzners statt, und zwar an einer ganz zentralen Stelle, die sich auf Pfitzner und seine Inspirationstheorie bezieht.

Rückblende 1910: Im September lernt Thomas Mann den Komponisten Gustav Mahler kennen bei der in München stattfindenden Uraufführung von Mahlers 8. Symphonie, der sogenannten „Symphonie der Tausend“. Thomas Mann – der immerhin bereits 35 Jahre alt ist – sagt nach dem Zeugnis seiner Frau Katia, „bei Gustav Mahler wäre es eigentlich das erste Mal, daß er das Gefühl habe, einem großen Mann zu begegnen.“^{<9>} Allerdings sollte der Dichter den Komponisten nicht wiedersehen, da Mahler acht Monate später starb, am 18. Mai 1911. Mahlers 10. Sinfonie blieb unvollendet; die hinterlassene 9. Symphonie und das symphonische „Lied von der Erde“ wurden erst posthum von Bruno Walter uraufgeführt. Die Nachricht von Mahlers Tod erreichte Thomas Mann während seines Urlaubs auf der Adria-Insel Brioni, die heute zu Kroatien gehört; die Familie war gerade im Begriff, vom Hafen Pola aus per Schiff nach Venedig abzureisen, wo sie sich im Grand Hotel des Bains einmietete. Dort, auf dem Lido, entstanden die ersten Skizzen zur Novelle *Der Tod in Venedig*, außerdem ein Aufsatz zu Richard Wagner^{<10>}, der 1883 in Venedig gestorben war. Thomas Mann war in jenen Tagen also musikalisch sehr involviert. Die Hauptperson des *Tod in Venedig*, der Schriftsteller Aschenbach, reist übrigens – wie Mann selbst – von München erst an die kroatische Adria und dann von Pola nach Venedig; und in schriftstellerischer Bewältigung von Gustav Mahlers Tod erhält Gustav von Aschenbach nicht nur den Vornamen, sondern auch die Physiognomie Gustav Mahlers: „Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn. Der Bügel einer Goldbrille mit randlosen Gläsern schnitt in die Wurzel der gedrungenen, edel gebogenen Nase ein. Der Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt; die Wangenpartie mager und gefurcht, das wohlausgebildete Kinn weich

gespalten.“ (*GW VIII*, 456 f) Wenige Seiten zuvor wird zu Beginn des zweiten Kapitels ein „böhmische(r) Kapellmeister“ (*GW VIII*, 450) als Aschenbachs Großvater angegeben – wieder ein Verweis auf Mahler, der in Böhmen geboren ist und der zu Lebzeiten eher als Kapellmeister galt. Mahlers Ruhm begann als Operndirektor in Wien und als gefeierter Dirigent der Werke von Mozart, Beethoven und Wagner. Über seine Gemeinde hinaus als Komponist berühmt wurde Mahler erst posthum, und der heute festzustellende Kultcharakter wuchs seinen Symphonien überhaupt erst mit deren Gesamteinspielungen ab den 1960er Jahren zu.

Über das Portrait von Aschenbach/Mahler legt sich mehr als 30 Jahre später eine andere Beschreibung. Sie entstammt dem zwischen 1943 und 1947 entstandenen *Doktor Faustus*, wo dem Komponisten Adrian Leverkühn, als er sich im italienischen Palestrina aufhält, eines Abends der Teufel erscheint. In diesem Teufelsgespräch, dem großen Kapitel XXV, werden in einem literarischen Kunstgriff die angeblich nachgelassenen Aufzeichnungen Leverkühns, seine auf Notenpapier festgehaltene Begegnung mit dem Teufel, in das Manuskript des Biographen Serenus Zeitblom eingeflochten. Der Teufel erscheint Leverkühn in dreierlei Gestalt, zuerst als Zuhälter, dann als Musiktheoretiker und zuletzt als Theologe. Die mittlere Erscheinung wird folgendermaßen geschildert: „Mit dem Kerl war mir unterdes, während seiner letzten Reden weylinger Weis was andres vorgegangen: Sah ich recht hin, kam er mir verschieden vor gegen früher; saß da nicht länger als Ludewig und Mannsluder, sondern, bitte doch sehr, als was Besseres, hatt einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen, hinter dem feucht-dunkle, etwas gerötete Augen schimmern, – eine Mischung von Schärfe und Weichheit das Gesicht: die Nase scharf, die Lippen scharf, aber weich das Kinn, mit einem Grübchen darin, ein Grübchen in der Wange noch obendrein, – bleich und gewölbt die Stirn, aus der das Haar wohl erhöhend zurückgeschwungen, aber von ders zu den Seiten dicht, schwarz und wollig dahinstand, – ein Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt.“ (*GW VI*, 317) Dieser letzte Satz sowie das Requisit der Hornbrille ließen die ersten Exegeten des *Faustus* an ein geheimes Portrait des wichtigsten musikalischen Ratgebers für den Roman denken, an Theodor W. Adorno; aber zuletzt Michael Maar hat schlagend nachgewiesen, dass es sich nach Physiognomie und Frisur hier um eine Beschreibung von Gustav Mahler handelt.<11>

Das Teufelsgespräch hat Thomas Mann explizit in die Mitte des Romans gestellt, in sein Zentrum; und da der Teufel in dreierlei Gestalt erscheint, ist das Mittelstück dieses dreiteiligen Gesprächs damit nichts weniger als der Dreh- und Angelpunkt des Romans. Genau an dieser Stelle, im Gespräch mit dem Teufel als Musiktheoretiker, geht es um das, was im „Palestrina“-Essay ausgespart blieb, nämlich um die Auseinandersetzung mit künstlerischer Inspiration. Hier ist zwar das Portrait Mahlers hineinmontiert, der aber muss für einen anderen herhalten, dessen Name bewusst verschwiegen wird: Hans Pfitzner. Denn der Teufel spricht: „Nimm gleich einmal den Einfall, – was ihr so nennt, was ihr seit hundert oder zweihundert Jahren so nennt, – denn früher gabs die Kategorie ja gar nicht, so wenig wie musikalisches Eigentumsrecht und all das. Der Einfall also, eine Sache vor drei, vier Takten, nicht wahr, nicht mehr. Alles übrige ist Elaboration, ist Sitzfleisch. Oder nicht? Gut, nun sind wir aber experte Kenner der Literatur und merken, daß der Einfall nicht neu ist, daß er gar zu sehr an etwas erinnert, was schon bei Rimski-Korsakow oder bei Brahms vorkommt. Was tun? Man ändert ihn eben. Aber ein geänderter Einfall, ist das überhaupt noch ein Einfall? Nimm Beethovens Skizzenbücher! Da bleibt keine thematische Conception, wie Gott sie gab. Er modelt sie um und schreibt hinzu: ‚Meilleur.‘ Geringes Vertrauen in Gottes Eingebung, geringer Respekt davor drückt sich aus in diesem immer noch keineswegs enthusiastischen ‚Meilleur‘! 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 übrig lässt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.“ (*GW VI*, 316 f)

Elaboration versus Inspiration – im Gespräch Leverkühns mit dem Teufel wird das Hochgefühl der Pfitznerschen Inspirationsästhetik, die himmlische Gnade des Beschenktwerdens geradezu demontiert und ins Gegenteil verkehrt. Das Teufelsgespräch im *Doktor Faustus* ist eine teils wörtliche Persiflage der himmlischen Eingebung, eine Parodie der Engel-Erscheinung des „Palestrina“, was eine synoptische Darstellung verdeutlichen mag. An der Gegenüberstellung (links der Text des *Faustus*, rechts ein Auszug aus dem Textbuch von Pfitzners „Palestrina“) ist zu sehen, wie Thomas Mann Pfitzners Zentralbegriffe aufnimmt, jedoch aus dem himmlischen Kontext ins Gegenteil wendet und dem Teufel zuschreibt:

Leverkühn/Teufel

„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, 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 übrig lässt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.“

Das parodierte Bild der engelhaften Sänger wird gegen Ende des Romans nochmals aufgenommen, zu lesen wiederum vor der Folie der Engelsstimmen in der Inspirationsszene des „Palestrina“. In dieser Szene fordert Pfitzners Regieanweisung in der Partitur die Erscheinung „kleiner Engel“, und dass der Engelschor aus Frauenstimmen „möglichst durch Knabenstimmen zu verstärken“^{<12>} sei. Leverkühn hingegen redet gegen Ende des *Doktor Faustus* nicht von Himmelskindern, sondern entwirft ein groteskes Gegenbild von seinen „seltsamen Eingießungen“ aus dem Reich des Teufels und des Todes. In dieser Schlussansprache ruft Thomas Mann ganz bewusst die Klangwelt von Pfitzners „Palestrina“ hervor mit dem antikisierenden Instrumentarium, und er spielt er auf das Ende der Oper an, wo Palestrina an seiner kleinen Hausorgel phantasiert: „Denn oft erhob sich bei mir ein lieblich Instrument von einer Orgel oder Positiv, dann die Harfe, Lauten, Geigen, Posaunen, Schwegel, Krummhörner und Zwergpfeifen, daß ich hätte glauben mögen, im Himmel zu sein, wenn ich’s nicht anders gewußt hätte. Davon schrieb ich viel auf. Oft waren auch gewisse Kinder bei mir im Zimmer, Buben und Mädchen, die mir von Notenblättern eine Motette sangen, lächelten sonderlich verschmitzt dabei und tauschten Blicke. Es waren gar

Palestrina/Engel

ergreift mechanisch die Feder und singt:

„Allmacht – Geheimniskraft!
Wie durch die eigne Brust
Selig nun zieht
Allmächt’ge Schöpferlust,
Ewiges Hohelied!
Wunder ist Möglichkeit
Allwo sie weit Welten erschafft!“

leise und von Schauer umfassen

„Zu überschwenglichem *Glück*
Bin ich erhoben!
Selig nur den Dankesblick
Send’ ich nach oben“

hübsche Kinder. [...] Aus ihren Nasenlöchern ringelten sich manchmal gelbe Würmchen, liefen zur Brust hinab und verschwanden –“ (*GW VI*, 665)

Das ist die schriftstellerische Umkehrung von Pfitzners religiöser Engel-Erscheinung in blasphemische Verzerrung. In Thomas Manns Parodie kippt das Bild der singenden Engel aus der Himmelswelt in die Unterwelt, und Pfitzners himmlische Eingebung wird als teuflische Vision eines syphilitisch deformierten Geistes desavouiert. Hier also, im Zentrum des *Doktor Faustus*, findet ein Vierteljahrhundert nach den *Betrachtungen* die Bewältigung des im „Palestrina“-Essay ausgesparten Eigentlichen statt, die Auseinandersetzung und Abrechnung mit Pfitzners Inspirationstheorie. Thomas Mann, der Pfitzner nach 1933, nach dem von Pfitzner mitangezettelten „Protest“, keines öffentlichen Wortes mehr für würdig erachtete, kann ihn jetzt in subtiler Weise schriftstellerisch verteufeln. Für das Bild des Teufels musste mit dem Portrait Mahlers ein anderer Komponist herhalten, der nicht nur physiognomisch als dämonische Erscheinung beschrieben wird, sondern der sich selbst in dämonischen Verstrickungen fühlte.

Gustav Mahler war, obwohl 1911 gestorben und zur Entstehungszeit des *Faustus* seit über 30 Jahren tot, für die gesamte deutschsprachige Exilkolonie in Kalifornien die musikalische Referenzgröße. Er war die lebensbestimmende Persönlichkeit nicht nur für Bruno Walter, sondern auch für den so gänzlich andersgearteten Arnold Schönberg – und natürlich für Adorno, der Mahler jedoch gar nicht mehr erlebt hat. Mahlers Witwe Alma, mittlerweile mit Franz Werfel verheiratet, war selbst ebenfalls hochstilisierter Bestandteil des europäischen Kulturbiotops am Pazifik, und sie verwahrte als Gralshüterin die Ikone der Fragment gebliebenen 10. Symphonie. Mahlers Notenblätter sind voller verbaler Hilferufe, so schreit das Titelblatt der Skizze zum zweiten Scherzo: „Der Teufel tanzt es mit mir – Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! – vernichte mich//dass ich vergesse dass ich bin!//dass ich aufhöre, zu sein“<13>. Vor der Folie von Leverkühns ebenfalls auf Notenpapier aufgezeichnetem Teufelsgespräch schiebt sich das Bild Mahlers über das des eigentlich gemeinten Hans Pfitzner. Thomas Mann selbst spricht mehrfach von einer derartigen Montage als wesentlichem Stilmittel des *Doktor Faustus*; am deutlichsten schreibt er in einem Brief an seinen „geheimen Rat“ Adorno über „das Prinzip der Montage, das sich eigentümlich und vielleicht anstößig genug durch dieses ganze Buch zieht, – vollkommen eigenständig, ohne einen Hehl aus sich zu machen [...]“ (Thomas Mann fügt jetzt zwei Beispiele aus dem Leben Nietzsches und Tschairowskijs ein und erläutert, welche Details aus deren jeweiliger Krankengeschichte er in Leverkühns fiktive Biographie eingearbeitet hat – M.S.) [...] Historisch gegeben und bekannt wie es ist, klebe ich es auf und lasse die Ränder sich verwischen, lasse es sich in die Komposition senken als ein mythisch-vogelfreies Thema, das jedem gehört.“<14>

Der Schriftsteller sieht also ein wesentliches Prinzip des Romans nicht im Sinne von er-dichten, höchstens im Sinne von ver-dichten, nämlich von Handlungsebenen und – gerade im *Faustus* – von horizontalen Zeitschichten und vertikalen Geschichtsverläufen. Thomas Mann selbst hat allerdings außer der Arbeitsanleitung zur Montage auch eine Reihe von Dechiffrieranleitungen hinterlassen; an erster Stelle ist das natürlich sein Buch *Die Entstehung des Doktor Faustus – Roman eines Romans*. Aber auch der Vortrag „Deutschland und die Deutschen“, verfasst im Frühjahr 1945 und gehalten am 29. Mai 1945 in der Library of Congress, ist ein essayistisches Gegenstück zum *Faustus* und liest sich stellenweise wie ein Selbstkommentar. Ausgehend vom Politischen schreibt Thomas Mann, es liege ihm daran, „eine geheime Verbindung des deutschen Gemüts mit dem Dämonischen zu suggerieren [...] Unser größtes Gedicht, Goethe's Faust, hat zum Helden den Menschen an der Grenzscheide von Mittelalter und Humanismus, [...] der sich aus vermessenem Erkenntnistriebe der Magie, dem Teufel ergibt.“ (*GW XI*, 1131) Dann spricht Mann über die Teufelsverschreibung und fragt in diesem Mai 1945: „[...] ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bilde zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt? Es ist ein großer

Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringt. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. 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 berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantativen Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich passionierteste der Künste, abstrakt und mythisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mythisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt.“ (*GW XI*, 1131 f)

Hier, am innersten Kern des *Faustus*, montiert sich Thomas Mann selber in seinen Roman. In der *Entstehung des Doktor Faustus* schreibt er unter dem 27. März 1943 zu den ersten Arbeiten: „Vormittags in alten Notizbüchern. Machte den Drei-Zeilen-Plan des Dr. Faust vom Jahre 1901 ausfindig. Berührung mit der Tonio Kröger-Zeit, den Münchener Tagen, den nie verwirklichten Romanplänen [...]‘ Zweiundvierzig Jahre waren vergangen, seit ich mir etwas vom Teufelspakt eines Künstlers als mögliches Arbeitsvorhaben notiert [...]“ (*GW XI*, 155 f) Tief aus dem Brunnen der Vergangenheit steigt etwas empor, was als Keimzelle des Zeitromans dort gelegen hatte. Aber es waren nicht nur arbeitstechnische Gründe, die dieses Motiv dort so lange abgeschlossen hatten – vielmehr waren es sicherlich ganz persönliche und psychologisch entschlüsselbare. Denn Thomas Mann selbst hatte einst eine Teufelsvision gehabt – und zwar während seines Sommeraufenthaltes 1897 in Palestrina, im steinernen Saal der Casa Bernardini, wie er im April 1953 dem Münchner Maler Fabius von Gugel berichtete. Nachzulesen ist das bei Peter de Mendelssohn: „Es sei in seinen jungen Jahren gewesen, als er mit seinem Bruder die Sommerwochen in Palestrina verbrachte, und dort habe er im steinernen Saal in der Nachmittagshitze urplötzlich, auf dem schwarzen Sofa sitzend, einen Fremdling erblickt, von dem er gewußt habe, daß er kein anderer als der Teufel gewesen sei.“^{<15>} Im *Doktor Faustus* verarbeitet liest sich das dann folgendermaßen in Leverkühns altertümlichem Luther-Deutsch: „Saß allein hier im Saal, nahend bei den Fenstern, die mit den Läden vermachet, vor mir die Länge des Raums, bei meiner Lampe und las Kierkegaard über Mozarts Don Juan. Da fühl ich mich auf den Plotz von schneidender Kälte getroffen, so als säße einer im winterwarmen Zimmer und auf einmal ginge ein Fenster auf nach außen gegen den Frost. Kam aber nicht von hinter mir, wo die Fenster sind, sondern fällt mich von vorn an. Rucke auf vom Buch und schau in den Saal, [...] denn ich bin nicht mehr allein.“ (*GW VI*, 297) Dem Teufel, der da in der Sofaecke sitzt, bleibt in all seinen wechselnden Gestalten eines gleich: die von ihm ausgehende Kälte, wobei die physische Kälte als Metapher steht für seelische und geistige Isolation, mit der im Teufelspakt die schöpferische Energie erkaufte ist. Denn wenn Leverkühn fragt: „Was will die Klausel sagen?“ so antwortet „ER: Absage will sie sagen. [...] Du darfst nicht lieben. [...] 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*, 331f)

Der Teufelspakt im *Faustus* ist die Ausformung der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts: Im Schöpfer-Mythos ist Erlösung und Unsterblichkeit ausschließlich durch die Kunst zu erlangen, das Überleben allein im Kunstwerk gesichert. Dies ist allerdings nur durch Verzicht auf irdische Liebe zu erreichen, denn die schöpferische Potenz schließt die erotische aus. In Wagners „Meistersingern“ beispielsweise ist dieses Dilemma als innerer Konflikt geschildert und mündet in Sachs‘ Verzicht auf Eva, die er als sein Geschöpf dem Kunstjünger Stolzing überlässt. In Pfitzners „Palestrina“ ist die Konstellation noch pointierter, denn hier taucht schon gar keine Frau aus Fleisch und Blut mehr auf: Palestrinas Ehefrau Lukrezia, die in der historischen Realität während des Konzils durchaus noch am Leben war, ist in der Opernhandlung schon verstorben, ist wegkomponiert. Sie erscheint nur noch als Imago, als Projektion im Auftritt von Jenseits, von wo aus sie Palestrinas Liebe freigibt und in sublimierter Form in den künstlerischen Schaffensprozess umlenkt. Auch im *Doktor Faustus*

bedeutet die Teufelsverschreibung des „Du darfst nicht lieben“ die Absage an den Eros als Gegenleistung für die Erlangung künstlerischer Kreativität. Das Prinzip der Kunstproduktion durch Entsagung, aber auch die Erringung ewigen Lebens in der Kunst war Thomas Mann selbst nicht fremd. Ob die eigene Teufelsvision in Palestrina reale Erinnerung, Wachtraum, halluzinatorische Vision oder eingebildete Projektion war, ist dabei unerheblich. Die Identifikation mit dem Dämonischen war insofern Symptom eines virulenten Konflikts, als gerade in jenem Sommer des Jahres 1897 Thomas Manns eigene Verschreibung an die Literatur erfolgte mit der Arbeit an *Buddenbrooks* – was ihm zwei Jahrzehnte später seinen Anteil an der Unsterblichkeit eintragen sollte in Form des Nobelpreises. Wie teuer war diese Unsterblichkeit jedoch erkaufte?

Der Rahmenerzähler Serenus Zeitblom charakterisiert gleich zu Beginn des Romans den Komponisten Adrian Leverkühn folgendermaßen: „Menschliche Ergebenheit nahm er hin [...] Seine Gleichgültigkeit war so groß, daß er kaum jemals gewahr wurde, was um ihn herum vorging [...] Um ihn war *Kälte* – und wie wird mir zumute, indem ich dies Wort gebrauche, das auch er in einem ungeheuerlichen Zusammenhange einst niederschrieb!“ (*GW VI*, 13) Dieser ungeheuerliche Zusammenhang, auf den noch im ersten Kapitel hingewiesen wird, ist natürlich das als Kapitel XXV montierte Teufelsgespräch. Klaus Mann, der sich in seinem Leben auch verschiedenen Dämonen verschrieben hatte, notiert 1937 in seinem Tagebuch über den Vater, den er familienüblich mit dem Kürzel „Z“ bezeichnet für „Zauberer“: „Empfinde wieder sehr stark, und nicht ohne Bitterkeit, Z's völlige *Kälte* mir gegenüber. [...] Seine allgemeine Interesselosigkeit an Menschen, hier besonders gesteigert. [...] Mischung aus intelligenter, fast gütiger Konzilianz – und Eiseskälte.“^{<16>} Dies war der Preis für Thomas Manns eigenen, in italienischen Palestrina geschlossenen „Teufelspakt“. Die emotionale Lebenskälte nahm er bewusst in Kauf als Preis für die Flammen der Produktion, die den literarischen Ruhm mit und seit den *Buddenbrooks* nähren sollten. Dieses Preis-/Leistungsverhältnis war dem Schriftsteller nur allzu bewußt, deshalb bezeichnet er seinen *Faustus* als „Geheimwerk und Lebensbeichte“ (*GW XI*, 165).

Zwischen der Pfitzner-Begeisterung des „Palestrina“-Essays aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1917 und dem *Doktor Faustus* von 1947 liegen Welten. Geographisch getrennt sind die Bücher durch den Atlantik, der das untergegangene alte Europa von der Neuen Welt scheidet. Und die Oper „Palestrina“ ist nun, im *Faustus*, nicht mehr Modell künstlerischer Inspiration, sondern nur noch Gegenstand literarischer Verteufelung und wird zum Objekt schriftstellerischer Satisfaktion an dem einst zum geistigen Weggenossen stilisierten Hans Pfitzner. Aber zwischen den *Betrachtungen* und dem *Faustus* klafft nicht nur ein geographischer und literarischer Graben, sondern die metaphysische Fallhöhe zwischen Himmel und Hölle.

Auch Thomas Manns letzte überlieferte Äußerung über Hans Pfitzner steht in teuflischem Zusammenhang. Eigentlich handelt es sich nur um eine kurze Nachschrift in einem Brief vom 23. März 1948 an Bruno Walter; Thomas Mann bringt dabei zwei scheinbar unabhängige Sachverhalte miteinander in Verbindung: Einmal das Verlangen Arnold Schönbergs, dem gedruckten *Faustus*-Roman einen Passus anzufügen, der ihn als den Urheber der Zwölftontechnik ausweist und den Leser aufklärt, dass Thomas Mann bestimmte Kompositionsprinzipien Schönbergs nicht etwa erfunden, sondern übernommen – eben montiert – habe. Und außerdem bezieht sich Thomas Mann auf jenes fatale Telegramm, das Pfitzner dem zum Tode verurteilten Hans Frank in die Nürnberger Zelle sandte. Diese beiden Fakten, vom indignierten Schönberg und dem unerträglich naiven Pfitzner, werden von Thomas Mann in der Nachschrift des Briefs an Walter vom 26. März 1948 folgendermaßen zusammengefasst und verknüpft, wobei das kleine Wörtchen „auch“ sich als eine Konjunktion von freudscher, um nicht zu sagen geradezu faustischer Tragweite erweist: „Schoenberg verlangt, ich soll in einer Nachbemerkung erklären, daß die 12 Ton-Technik

seine und nicht des Teufels Erfindung ist. Pfitzners Telegramm an Frank ist auch nicht übel. Ihr Musiker seid mir Leute!“<17>

Anmerkungen

- 1 Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden (GW)*. Frankfurt/M. 1974, Band XII, S. 406-426 (künftig nur Band und Seitenzahl).
- 2 Zitiert nach Jens Malte Fischer: „Hans Pfitzner und die Zeitgeschichte“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 5. Januar 2002.
- 3 Hans Pfitzner: *Mein ‚Hauptwerk‘*. Gesammelte Schriften Band IV, hrsg. von Bernhard Adamy. Tutzing 1987 (hier zitiert nach „Palestrina“-Programmheft der Bayerischen Staatsoper München 1979). Besonders hingewiesen sei auf das kürzlich erschienene Buch von Reinhold Schlötterer: *Der Komponist Palestrina – Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*. Augsburg 2003.
- 4 Hans Pfitzner: *Futuristengefahr*. Leipzig - München 1917.
- 5 „Musik in München“. In: *Essays II*, Frankfurt/M. 2002, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GFKA) Bd. 15.I, S. 184 f.
- 6 *Briefe 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M. 1961, S. 135.
- 7 Ebd., S. 242.
- 8 *Gesammelte Schriften Band IV*, a.a.O., S. 327-343.
- 9 Katia Mann: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt/M. 1974, S. 74 f.
- 10 Über die Kunst Richard Wagners (*GW X*, 840ff), die erste von Thomas Manns zahlreichen essayistischen Auseinandersetzungen mit Wagner.
- 11 Wesentliches, aber auch Spekulatives zu Thomas Mann bei: Michael Maar: *Geister und Kunst – Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. München 1995.
- 12 Hans Pfitzner: *Palestrina*. Partitur Edition Schott 135, S. 229 und S. 232.
- 13 Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler – Chronique d’une vie*. Band III, Le génie foudroyé. Paris 1984, S. 1238 (Abb. in: *Gustav Mahler in Wien*. Hrsg. von Sigrid Wiesmann. Stuttgart - Zürich 1976, S. 153).
- 14 *Dichter über ihre Dichtungen*, Band 14/III. Hrsg. von Hans Wysling. München - Frankfurt 1981, S. 60.
- 15 Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer*. Frankfurt/M. 1975, S. 292 ff.
- 16 Klaus Mann: *Tagebücher 1936 bis 1937*. München 1990, S. 110.
- 17 *Briefe 1948-55*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M. 1965, S. 29.