

Mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlages drucken wir auf den folgenden Seiten ein Kapitel aus Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ ab. Wenn es überhaupt möglich ist, der Musik im Wort sich zu nähern, so ist das hier gelungen.

Adagio molto semplice e. eatdalule



Nadi einer Zeidning von Marino **Marini**

Wendell Kretzschmar, damals noch jung, höchstens zweite Hälfte zwanzig, war von deutsch-amerikanischen Eltern im Staate Pennsylvania gebürtig und hatte seine musikalische Ausbildung im Lande seiner Herkunft empfangen. Aber zeitig schon hatte es ihn in die Alte Welt, von wo seine Großeltern einst ausgewandert und wo, wie seine eigenen, so auch die Wurzeln seiner Kunst lagen, zurückgezogen, und er war im Zuge eines Wanderlebens, dessen Stationen und Aufenthalte selten länger als ein bis zwei Jahre dauerten, als Organist zu uns nach Kaisersaschern gekommen — es war nur eine Episode, denen andere vorangegangen waren (denn er hatte vorher an kleinen Stadttheatern des Reiches und der Schweiz als Kapellmeister gewirkt) und denen weitere nachfolgen sollten. Auch trat er als Komponist von Orchesterstücken hervor und brachte eine Oper, „Das Marmorbild“, zur Auf-führung, die über mehrere Bühnen ging und freundliche Aufnahme fand.

Von unscheinbarem Äußeren, ein untersetzter Mann mit Rundschild, einem gestutzten Schnurrbärtchen und gern lachenden braunen Augen von bald sinnendem, bald springendem Blick, hätte er für das geistige, kulturelle Leben von Kaisersaschern einen wahren Gewinn bedeuten können, wenn eben solches Leben überhaupt vorhanden gewesen wäre. Sein Orgelspiel war gelehrt und prächtig, aber an den Fingern einer Hand waren diejenigen her-zuzählen, die es in der Gemeinde zu würdigen wußten. Immerhin zogen die frei zugänglichen nachmittäglichen Kirchenkonzerte, bei denen der Orgelmusik von Michael Prätorius, Froberger, Buxtehude und natürlich Sebastian Bach, auch allerlei kuriose und genrehafte Kompositionen aus der Epoche zwischen Händel und Haydens Blütezeiten zum besten gab, eine ziemliche Menge an, und Adrian und ich wohnten ihnen regelmäßig bei. Ein völliger Fehlschlag dagegen, wenigstens äußerlich gesehen, waren die Vorträge, die er im Saal der „Gesellschaft für gemeinnützige Tätigkeit“ eine

Saison hindurch unverdrossen abhielt, und die er mit Erläuterungen am Klavier, dazu mit Kreide-Demonstrationen auf der Staffelei-Tafel begleitete. Ein Mißerfolg waren sie erstens, weil unsere Bevölkerung für Vorträge grundsätzlich nichts übrig hatte, zweitens weil seine Themen auch noch wenig populär, vielmehr kapriziös und ausgefallen waren, und drittens, weil sein Scotterleiden das Zuhören zu einer aufregenden und klip-penvollen Fahrt machte, beängstigend teils, teils zum Lachen reizend und geeignet, die Aufmerksamkeit von dem geistig Gebotenen völlig abzulenken und sie in ein ängstlich gespanntes Warten auf das nächste konvulsische Festsitzen zu verwandeln.

Es war ein besonders schwer und exemplarisch ausgebildetes Stottern, dem er unterlag — tragisch, weil er ein Mann von großem, drängendem Gedankenreichtum war, der mitteilenden Rede leidenschaftlich zugetan. Auch glitt sein Schiffein streckenweise geschwind und tänzelnd, mit der unheimlichen Leichtigkeit, die das Leiden verleugnen und in Vergessenheit bringen möchte, auf den Wassern dahin; aber unfehlbar von Zeit zu Zeit, mit Recht von jedermann fortwährend gewärtigt, kam der Augenblick des Auffahrens, und auf die Folter gespannt, mit rot anschwellendem Gesicht, stand er da: sei es, daß ein Zischlaut ihn hemmte, den er mit in die Breite gezerrtem Munde, das Geräusch einer dampflassenden Lokomotive nachahmend, aushielt, oder daß im Ringen mit einem Labiallaut seine Wangen sich aufblähten, seine Lippen sich im platzenden Schnellfeuer kurzer, lautloser Explosionen ergingen oder endlich auch einfach, daß plötzlich seine Atmung in heillos hapernde Unordnung geriet und er trichterförmigen Mundes nach Luft schnappte wie ein Fisch auf dem Trocknen — mit den gefeuchteten Augen dazu lachend, das ist wahr, er selbst schien die Sache heuer zu nehmen, aber nicht für jedermann war das ein Trost, und im Grunde war es dem Publikum nicht zu verargen, daß es diese Vorlesungen mied: mit

dem Grade von Einmütigkeit, daß tatsächlich mehrmals nur etwa ein halbes Dutzend Zuhörer das Parterre belebte, nämlich außer meinen Eltern, Adrians Onkel, dem jungen Cimabue und uns beiden nur noch ein paar Elevinnen der höheren Töcherschule, die es an Gekicher während der Hemmungszustände des Sprechers nicht fehlen ließen.

Dieser wäre bereit gewesen, die Unkosten für Saal und Beleuchtung, die durch die Eintrittsgelder keineswegs gedeckt wurden, aus eigener Tasche zu bestreiten, aber mein Vater und Nikolaus Lcverkübn hatten es im Vorstande durchgesetzt, daß die Gesellschaft für das Defizit aufkam oder vielmehr auf die Miete verzichtete mit der Begründung, daß die Vorträge bildungswichtig und dem Gemeinnutzen dienlich seien. Das war eine freundschaftliche Begünstigung, denn über den Gemeinnutz ließ sich streiten, schon weil die Gemeinde ausblieb, was aber, wie gesagt, zum Teil auch auf das allzu spezielle der behandelten Gegenstände zurückzuführen war. Wendell Kretzschmar huldigte dem Grundsatz, den wir wiederholt aus seinem zuerst von der englischen Sprache geformten Munde vernahmen, daß es nicht auf das Interesse der anderen, sondern auf das eigene ankomme, also darauf, Interesse zu erregen, was auch nur geschehen könne, dann aber auch mit Sicherheit geschehen, wenn man sich selbst für eine Sache von Grund aus interessiere und also, indem man davon spreche, schwerlich umhinkönne, andere in dieses Interesse hineinanzuziehen, sie damit anzustecken und so ein gar nicht vorhandenes gewesen, ein ungeahntes Interesse zu kreieren, was viel besser lohne, als einem schon bestehenden gefällig zu sein.

Es war sehr zu bedauern, daß unser Publikum ihm fast keine Gelegenheit gewährte, seine Theorien zu erproben. Bei uns wenigen, die wir in der gähnenden Leere des alten Saales mit den nummerierten Stühlen zu seinen Füßen saßen, bewährte sie sich vollkommen, denn er fesselte uns mit Dingen, von denen wir nie gedacht hätten, daß sie so unsere

Aufmerksamkeit hinnehmen könnten, und selbst sein furchtbares Stottern wirkte am Ende dabei nur als erregend bannender Ausdruck seines Eifers, öfters nickten wir alle zusammen ihm röslich zu, wenn die Kalamität sich ereignete, und einer oder der andere der Herren Heß wohl auch ein beruhigend zusprechendes „So, so“, „Schon gut!“ oder „Macht nichts!“ vernehmen. Dann löste sich unter einem heiter entschuldigenden Lächeln die Lähmung und in auch wieder nicht geheimer Flottheit ging es eine Weile dahin.

Wörter er sprach? Nun, der Mann war imstande, eine ganze Stunde der Frage zu widmen, „Warum Beethoven zu der Klaviersonate Opus 111 keinen dritten Satz geschrieben habe“ — ein besprechenswerter Gegenstand —, ohne Zweifel. Aber man denke sich die Anzeige angeschlagen am Hause der „Gemeinnützigen Tätigkeit“, eingerückt in die Kaisersascherner „Eisenbahnzeitung“ und frage sich dann nach dem Maß von Öffentlicher Neugier, die sie erregen konnte. Man wollte schlechterdings nicht wissen, warum Opus 111 nur zwei Sätze habe. Wir, die wir uns zu der Erörterung einfanden, hatten freilich einen ungemein bereichernden Abend, und dies obgleich uns die in Rede stehende Sonate bis dato ganz unbekannt gewesen war. Jedoch lernten wir sie durch diese Veranstaltung eben kennen und zwar sehr genau, da Kretzschmar sie auf dem recht minderen Pianino, das ihm zur Verfügung stand (ein Flügel war nicht bewilligt worden), vortrefflich, wenn auch mit **schollerndem** Klange, zu Gehör **brachte**, zwischendurch aber ihren seelischen Inhalt, mit Beschreibung der Lebensumstände, unter denen sie — nebst zwei anderen — verfaßt worden, mit großer Eindringlichkeit analysierte und sich mit kausischem Witz über des Meisters eigene Erklärung erging, warum er auf einen dritten, mir den ersten korrespondierenden Satz hier verzichtet habe. Er hatte nämlich dem Famulus auf seine Frage geantwortet, daß er keine Zeit gehabt und darum lieber den zweiten etwas länger ausgedehnt habe. Keine Zeit! Und mit „Gelassenheit“ hatte er es auch noch geäußert. Die in solcher Antwort liegende Geringschätzung des Fragers war *offenbar nicht* bemerkt worden, aber sie war gerechtfertigt durch die Frage. Und nun schilderte der Redner Beethovens Zustand um das Jahr 1820, als sein Gehör, von einer unheimbaren Auszehrung befallen, schon in fortschreitender Verödung begriffen gewesen war und bereits sich herausgestellt hatte, daß er Aufführungen der eigenen Werke zu leiten fortan nicht mehr imstande sei. Er erzählte uns, wie damals das Gerücht, der berühmte Autor sei völlig ausgeschrieben, seine Produktionskraft erschöpfe; er beschäftigte sich, zu größeren Arbeiten unfähig, wie der alte Haydn nur noch damit, schottische Lieder aufzuschreiben, immer mehr an Boden gewonnen habe, weil nämlich seit einigen Jahren schon kein Werk von Bedeutung, das seinen Namen trug, mehr auf den Markt gekommen war. Allein im Spätherbst von Mödling, wo er den Sommer verbracht, nach Wien zurückgekehrt, habe der Meister sich niedergesetzt und jene drei Kompositionen für das Pianoforte, sozusagen ohne nur einmal vom Notenpapier aufzusehen, in einem Zuge niedergeschrieben, aus seinem Gönner, dem Grafen Brunswick, davon Meldung gemacht, um ihn über seinen Geisteszustand zu beruhigen. Und dann sprach Kretzschmar über

die Sonate in c-moll, die als in sich gerundetes und seelisch geordnetes Werk zu verstehen freilich nicht leicht sei und der zeitgenössischen Kritik **wie** auch den Freunden eine harte ästhetische **Nuß** zu knacken gegeben habe: wie denn, so sagte er, diese Freunde und Bewunderer dem Verehrten über den Gipfel hinaus, auf den er zur Zeit seiner Reife die Symphonie, die **Klaviersonate**, das Streichquartett der Klassik geführt, schlechthin nicht hätten folgen können und bei den Werken der letzten Periode schweren Herzens vor einem Prozeß der Auflösung, der Entfremdung, des Entstehens ins nicht mehr Heimatliche und Geheure, vor einem Plus ultra ein, gestanden hätten, worin sie nichts anderes mehr als eine Ausartung immer **vorhanden** gewesener Neigungen, einen Exzeß an Grübele und Spekulation, ein Übermaß an Minutiosität und musikalischer Wissenschaftlichkeit zu erblicken vermocht hätten, angewandt bisweilen auf einen so einfachen Stoff wie das Arietta-**Thema** des ungeheuren Variationensarzes, der den zweiten Teil dieser Sonate bilde. Ja, ebenso wie das durch hundert Schicksale, hundert Welten rhythmischer Kontraste gehende Thema dieses Satzes sich selbst überwachse und endlich in schwindelnden Höhen, die man jenseitig nennen mochte oder abstrakt, sich **verliere**, ebenso habe Beethovens Künstlerum sich selbst überwachsen: aus wohllichen Regionen der Überlieferung sei es vor erschrocken nachblickenden Menschenaugen in Sphären des ganz und gar nur noch Persönlichen aufgestiegen, ein in Absolutheit schmerzlich isoliertes, durch die Ausgestorbenheit seines Gehörs auch noch vom Sinnlichen isoliertes Ich, der einsame Fürst eines Geisterriches, von dem nur noch fremde Schauer selbst auf die willigsten Zeitgenossen ausgegangen seien, und in dessen erschreckende Botschaften sie nur noch augenblicks-, nur ausnahmsweise sich zu lindern gewußt hätten.

So weit, so richtig, sagte Kretzschmar. Und richtig doch auch wieder nur bedingungsweis und auf ungenügende Art. Denn mit der Idee des nur Persönlichen verbinde man diejenige der schrankenlosen Subjektivität und des radikalen harmonischen Ausdruckswillens im Gegensatz zur polyphonischen Objektivität (er wünschte, wir möchten uns den Unterschied einprägen: harmonische Subjektivität, polyphonische Sachlichkeit) — und diese Gleichung, dieser Gegensatz wollten hier, wie beim meisterlichen Spätwerk überhaupt, nicht stimmen. Tatsächlich sei Beethoven in seiner Mittelzeit weit subjektivistischer, um nicht zu sagen: weit „persönlicher“ gewesen als zuletzt; weit mehr sei er damals bedacht gewesen, alles Konventionelle, Formel- und Floskelhafte, wovon die Musik ja voll sei, vom persönlichen Ausdruck verzehren zu lassen, es in die subjektive Dynamik einzuschmelzen. Das Verhältnis des späten Beethovens, etwa in den fünf letzten Klaviersonaten, zum Konventionellen sei bei aller Einmaligkeit und selbst Ungeheuerlichkeit der Formensprache ein ganz anderes, viel läßlicheres und geneigteres. Unberührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Spätwerk öfters hervor, in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Feh-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis. In diesen Gebilden, sagte der Redner, gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, ein Verhältnis, bestimmt vom Tode.

Bei diesem Wort stotterte Kretzschmar heftig; festhängend am Anfangslaut, vollführte seine Zunge am Gaumen eine Art von Maschinengewehrfeuer, wobt! Kiefer und Kinn mitwühlten, **ehe** sie Ruherand fanden in dem Vokal, der das Gemeinte erraten Heß. Als aber das Wort erkannt war, schien es nicht recht danach angetan, daß man es ihm abnehme, es ihm, wie man sonst zuweilen tat, **jovial** und hilfreich zurief. Er mußte es selbst zustande bringen, und er tat es. Wo Größe und Tod zusammentrafen, erklärte er, da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die **an** Souveränität den herrschenden Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Personliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete.

Er fragte nicht, ob wir das verstünden, und auch wir fragten uns nicht danach. Wenn er meinte, die Hauptsache sei, daß wir es hörten, so teilten wir vollkommen diese Ansicht. Im Lichte des Gesagten, fuhr er fort, habe man das Werk, von dem er im besonderen spreche, die Sonate Opus 111, zu betrachten. Und dann setzte er sich an das Pianino und spielte uns aus dem Kopf die ganze Komposition, den ersten und den ungeheuren zweiten Satz in der Weise vor, daß er seine Kommentare beständig in das eigene Spiel hineinrief und um uns auf die Führung recht aufmerksam/umachen, zwischendurch begeisterungsvoll-demonstrativ mitsang, „was alles zusammen einen teilweise hinreißenden, teilweise komischen und von dem kleinen Auditorium wiederholt auch mit Heiterkeit aufgenommenen Spektakel ergab. Denn da er einen sehr starken Anschlag hatte und im Forte gewaltig auftrug, mußte er überlaut schreien, um seine Zwischenreden halbwegs verständlich zu machen und mit höchstem Stimmumfang singen, um das Vorgeführte noch vokal zu unterstreichen. Mit dem Munde ahmte er nach, was die Hände spielten. Bum, bum — Wum, wum — Schrum, schrum, machte er bei den grimmig auf-fahrenden Anfangsakzenten des ersten Satzes und sang in der hohen Fistel die Passagen melodischer Lieblichkeit mit, von denen der zerwühlte Sturmhimmel des Stückes zuweilen wie von zarten Lichtblicken erhellt ist. Schließlich legte er die Hände in den Schoß, ruhte einen Augenblick aus und sagte: „Jetzt kommt’s.“ Er begann den Variationensatz, das „Adagio molto, semplice e cantabile“.

Das Arietta-Thema, zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt, für die es in seiner idyllischen Unschuld keineswegs geboren scheint, ist ja sogleich auf dem Plan und spricht sich in sechzehn Takten aus, auf ein Motiv reduzierbar, das am Schluß seiner ersten Hälfte, einem kurzen, seelenvollen Rufe gleich, hervortritt — drei Töne nur, eine Achtel-, eine Sechzehntel- und eine punktierte Viertelnote, nicht anders skandiert als etwa: „Him-melsblau“ oder: „Lie-bsleid!“ oder: „Leb-mir wohl!“ oder: „Der-maleinst!“ oder: „Wie-sengrund“ — und das ist alles. Was nie mit dieser sanften Aussage, dieser schwermütig stillen Formung nun in der Folge rhythmisch-harmonisch-kontrapunktisch begibt, womit ihr Meister sie segnet und wo zu er sie verdammt, in welche Nächte und Überhehligkeiten, Kristallsphären, worin Kälte und Hitze, Ruhe und Ekstase ein und dasselbe sind, er sie stürzt und erhebt, das

mag man wohl! weitläufig, wohl wunderbar, fremd und exzessiv großartig nennen, ohne es doch damit namhaft zu machen, weil es recht eigentlich namenslos ist; und Kretzschmar spielte uns mit arbeitenden Händen all diese ungeheuren Wandlungen, indem er aufs heftigste mitsang: „Dim-dada“, und laut hineinredete: „Die Trillerketten!“ schrie er. „Die Fioriturcn und Kadenzen! Hören Sie die stehengelassene Konvention? Da — wird — die Sprache — nicht mehr von der Floskel — gereinigt, sondern die Floskel — vom Schein — ihrer subjektiven — Beherrschtheit — der Schein — der Kunst wird abgeworfen — zulerzt — wirft immer die Kunst — den Schein der Kunst ab. Dim — dada! Bitte zu hören, wie hier — die Melodie vom Fugengcwicht — der Akkorde überwogen wird! Sie wird statisch, sie wird monoton — zweimal d, dreimal d hintereinander — die Akkorde machen es — Dim — dada! Bitte nun achtzugeben, was hier passiert —“.

Es war außerordentlich schwer, zugleich auf sein Geschrei und auf die hochverwickelte Musik zu hören, in die er es mischte. Wir versuchten es alle angestrengt, vorgebeugt, die Hände zwischen den Knien, indem wir abwechselnd auf seine Hände und seinen Mund blickten. Das Charakteristikum des Satzes ist ja das weite Auseinander von Baß und Diskant, von rechter und linker Hand, und ein Augenblick kommt, eine extremste Situation, wo das arme Motiv einsam und verlassen über einem schwindelnden klaffenden Abgrund zu schweben scheint — ein Vorgang bleicher Erhabenheit, dem alsbald ein ängstlich Sich-klein-machen, ein banges Erschrecken auf dem Fuße folgt, darüber gleich-

sam, daß so etwas geschehen konnte. Aber noch viel geschieht, bevor es zu Ende geht, wenn es aber zu Ende geht und indem es zu Ende geht, begibt sich etwas nach so viel Ingrim, Persistenz, Versessenheit und Verstiegtheit in seiner Milde und Güte völlig Unerwartetes und Ergreifendes. Mit dem vielerfahrenen Motiv, das Abschied nimmt und dabei selbst ganz und gar Abschied, zu einem Ruf und Winken des Abschieds wird, mit diesem d-g-g geht eine leichte Veränderung vor, es erfährt eine kleine melodische Erweiterung. Nach einem anlaurenden c nimmt es vor dem d ein eis auf, so daß es nun nicht mehr „Him-mehblau“ oder „Wiesengrund“, sondern „O — du Himmelsblau“, „Grü — ner Wiesengrund“, „Leb — mir ewig wohl!“ skandiert; und dieses hinzukommende eis ist die rühendste, tröstlichste, wehmütig persönlichste Handlung von der Welt. Es ist wie ein schmerzlich liebevolles Streichen über das Haar, über die Wangen, ein stiller, tiefer Blick ins Auge zum letzten Male. Es segnet das Objekt, die furchtbar umgetriebene Formung mit überwältigender Vemenschlichung, legt sie dem Hörer zum Abschied, zum ewigen Abschied so sanft ans Herz, daß ihm die Augen übergehen. „Nun ver-giß der Qual!“ heißt es. „Groß war — Gott in uns.“ „Alles — war nur ein Traum.“ „Bleib — mir hold gesinnt.“ Dann bricht es ab. Schnelle, harte Töne eilen zu einer beliebigen Schlußwendung, mit der auch manch anderes Stück sich endigen könnte.

Kretzschmar kehrte danach gar nicht mehr vom Piano zum Rednerpult zurück. Er blieb, uns zugewandt, auf seinem Drehsessel sitzen, in der gleichen Haltung wie wir, vorgebeugt, die Hände zwischen den Knien und

führte so mit wenigen Worten seinen Vortrag über die Frage zu Ende, warum Beethoven zu Opus 111 keinen dritten Satz geschrieben. Wir hielten, sagte er, das Stück nur zu hören brauchen, um uns die Frage selbst beantworten zu können. Ein dritter Satz? Ein neues Anheben — nach diesem Abschied? Ein Wiederkommen — nach dieser Trennung? Unmöglich! Es sei geschehen, daß die Sonate im zweiten Satz, diesem enormen, sich zu Ende geführt habe, zu Ende auf Nimmerwiederkehr. Und wenn er sagt: „Die Sonate“, so meine er nicht diese nur, in c-moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das es hinaus nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied, das Abschiedswinken des vom eis melodisch getrösteten d-g-g-Motivs; es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, ein Abschied, groß wie das Stück, der Abschied von der Sonate.

Damit ging Kretzschmar, von dünnem, aber anhaltendem Beifall begleitet, und wir gingen auch, nicht wenig nachdenklich, von Neugkeiten beschwert. Die meisten, wie das zu sein pflegt, sangen beim Aufnehmen der Mäntel und Hüte und beim Verlassen des Hauses die Einprägung des Abends, das themabildende Motiv des zweiten Satzes, in seiner ursprünglichen und in seiner Abschied nehmenden Gestalt, benommen vor sich hin, und noch längere Zeit hörte man aus entfernteren Gassen, in die die Zuhörer sich zerstreut, nächtlich stillen und widerhallenden Gassen der Kleinstadt, das „Leb' — mir wohl“, „Leb' mir — ewig wohl“, „Groß — war Gott in uns“ echohaft herüberschallen.



Totenmaske Beethovens
von Josef Danhäuser



Faksimile des Manuskripts der Klaviersonate op. 111