

Christoph Richter

TONIO KRÖGER
symphonische Dichtung - literarische Symphonie

von Thomas Mann

Captatio benevolentiae I

Von meinem Kollegen Homer übernehme ich die Anregung und den Brauch, vor Beginn des mutigen Vorhabens und für sein Gelingen die Musen anzurufen. Homer war zwar blind, aber weitblickend. Wie hätte er die Odyssee sonst einleiten können mit den jedem Katharineer vertrauten Versen (Katharineum = altsprachliches Gymnasium zu Lübeck, mit Wurzeln, die baulich und einstellungsmäßig-konzeptionell ins Mittelalter reichen)

Ἀνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα πολυτροπον., ὅσ' μαλα πολλὰ, πλανχθη ..
Nenne mir, vielgewandte Muse den Mann (Thomas, Dr. h.c. 1875 - 1955, Katharineer), der viel Schlimmes erleiden mußte ...

Die Musen anzurufen, birgt zwei Vorteile: Bescheiden kann man, als Gefäß göttlich-literarischen Gnadenflusses, hinter sie zurücktretend einige Nummern größer erscheinen; sollte das Werk jedoch nicht gelingen, empfiehlt es sich, auf sie als die Anstifter und Versager verweisen.

Im Unterschied zu Homer mache ich einen reichlicheren Musengebrauch und greife hierfür auf einige Zeugen des größeren oder geringeren Vertrauens in die Macht der Sprache zurück, bevor ich einem auch ohne Musenbeistand Sprachgewandten den nun folgenden Versuch zumute, ein literarisches Kabinettstück aus musikalischer Perspektive und Liebe zu betrachten.

Meine Anwälte gegenüber dem Vorwurf, Sprache leichtfertig als Musik zu deuten:

Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir aber geht es gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.

So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch etwas Ungenügendes, und so geht es mir auch mit den Ihren. Dies ist aber nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können.

(Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe II, Leipzig 1863, S. 346 ff., aus einem Brief an Marc André Souchay)

Verbum est quid in corde dicimus: quod nec graecum, nec latinum, nec linguae alicujus alterius.
Das Wort (die Sprache) ist, was wir mit dem Herzen sagen: nicht griechisch, nicht lateinisch, nicht in irgendeiner anderen Sprache.)

Sed transeunda sunt haec, ut ad illum perveniatur hominis verbum.

(Es gilt vielmehr, die sinnliche geäußerte Sprache zu transzendieren, um zum menschlichen Verbum, zum 'verbum interius' zu gelangen.)

(Augustinus, De trinitate, XV, cap. X f.)

Aber mehr und mehr versüßte sich ihm auch die Lust am Worte und der Form, denn er pflegte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben), daß die Kenntnis der Seele allein unfehlbar trübsinnig machen würde, wenn nicht die Vergnügungen des Ausdrucks uns wach und munter hielten. (S.25)

Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammengesetzt ist. (S. 31)

Was aber das 'Wort' betrifft, so handelt es sich da vielleicht weniger um eine Erlösung als um ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung? Im Ernst, es hat eine eisige und empörend anmaßliche Bewandnis mit dieser prompten und oberflächlichen Erledigung des Gefühls durch die literarische Sprache (...) Ist die ganze Welt ausgesprochen, so ist sie erledigt, erlöst, abgetan...(S. 38)

(Thomas Mann, Tonio Kröger (1903), hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe S. Fischers Schulausgaben - Texte moderner Autoren, Berlin 1922)

Die Wahl des Gegenstands, an welchem und mit dessen Hilfe Thomas Manns musikalisches Denken und Fühlen, und aus ihnen erwachend sein musikalisches Gestalten, in die Fänge meiner Spekulation gerät, sei einleitend auf das hoffentlich nicht allzu schwankende Fundament zweier Gründe gestellt, deren erster eigentlich mehr ein Motiv ist, nämlich etwas, das mich in mehrfacher Weise bewegt, wie gleich zu zeigen sein wird; dessen zweiter jedoch nicht so sehr etwas Bewegliches oder Motivisches, sondern eine feste Überzeugung darstellt, welche mir Thomas Mann nicht nur an vielen Stellen seines Werks, sondern auch in seiner allgemeinen Sprach- und Denkweise bestätigt.

Der Überzeugungsgrund besteht in der These, daß der Dichter in der Führung und Entwicklung seiner Gedanken, in der Architektur seiner kleinen und großen Werke, im Klang der Wortwahl sich von musikalisch-kompositorischen Techniken, Konzepten, Vorbildern und Klangvorstellungen leiten läßt. Diese These nicht nur andeutend nachzuweisen, sondern sie auszudehnen auf die gleichsam von ihr rücklaufende Hoffnung oder sogar Überzeugung, am Versuch einer musikalischen Analyse und Interpretation des *Tonio Kröger* könnten Erfahrungen gewonnen werden, die für das Hören und Verstehen von Musik Gewinn, wenn nicht versprechen, so doch verheißen, nachdem sie an einem literarischen Text entdeckt und geprüft wurden - die These enthält den Umfang und den Anspruch des festschriftlichen Unternehmens für den Teil seiner sachlichen Begründung.

Hierbei handelt es sich nicht um einen der üblichen Versuche, "Sprache als Musik" oder "Sprachmusik" zu beschreiben, wofür, offenbar aus musikpädagogischer Liebe, Ligetis "Lux aeterna", Jandls Gedichte oder Schnebels Sprachkompositionen eigens komponiert wurden. Auch handelt es sich nicht einmal um Thomas Manns eigenen Versuch, das Musikalische von Musik durch dichterische Mittel zum Leuchten und Klingen zu bringen, wie es ihm durch den Mund Wendell Kretzschmars mit Beethovens op. 111 und durch jenen Leverkühns mit der Beschreibung zum Vorspiel des dritten Aktes der "Meistersinger" gelungen ist.

Mich reizt vielmehr der Versuch, musikalische Prinzipien - formbildende, architektonische, dramaturgische - in der Dichtung aufzuzeigen und sie sowohl in musikalischer wie in allgemein-menschlicher Hinsicht zu befragen oder gar zu deuten. Meine Hoffnung geht dabei auf einen doppelten Gewinn: über die Brücke der Literatur ins Land des musikalischen Denkens und Erlebens zu gelangen, und, umgekehrt, über die Brücke musikalischer Erfahrung in das Wunderreich der Dichtung einzudringen.

Was mich hingegen dazu bewegt, einen solchen Versuch zu unternehmen, der im gegebenen Rahmen kühn oder sogar leichtfertig erscheinen mag, ist ein doppeltes persönliches Motiv:

Als das jüngere der beiden Motive sei der Widmungsträger genannt und begrüßt, seine für Sprache und Musik, für Texte sprachlicher wie musikalischer Art gleichermaßen eindringliche wie eindringende, erhellende wie erhell(er)te, erotisch werbende und drängende und gestaltende und genießend sich hingebende Beziehung, sein an Thomas Mann und den angeschlossenen österreichischen Dichtern geschärfter Sinn für das unerschöpfliche wie auch Lebendigkeit generierende Spiel der Nuancen sprachlicher, also gedanklicher, klanglicher und empfindender Art, welche den Reichtum der menschlichen Natur im Reich menschlicher Kultur abbilden und entfalten.

Das weitaus ältere Motiv für die Zuwendung zu *Tonio Kröger* hingegen trägt biographische Züge. Auch sie seien dem Jubilar zugeeignet, als eine Art in die Geschichte rückwärts prolongierter Freundschaftserweiterung, in Form einer Jugendbeichte, die bekanntlich zur Vervollständigung eines Persönlichkeitsbildes beitragen oder ausgenutzt werden kann. Mit diesem Motiv setze ich meinen Versuch in Bewegung.

Zwar habe ich wenig Belege für die Annahme, Thomas Mann habe seine Novelle über mich geschrieben; sicher aber hat er sie für mich gedichtet. Hierfür gibt es eine längere Liste harter Fakten (trotz des literarisch eher unerheblichen Umstands, daß sie 29 Jahre vor meiner Geburt veröffentlicht wurde):

Wie T.K. (Tonio Kröger) stamme ich teilweise, nämlich hälftig, aus dem Süden; wie er war ich Glied einer in Lübeck geachteten Familie; auch besuchten wir beide das gelehrte Katharineum, wanderten voll von Heimatliebe über die Wallanlagen; wie Tonio versuche ich mich nicht nur auf der Geige, sondern auch schreibend mit dem Stift auf Papier ("und hatte es auch bereits aufgeschrieben"); auch ich liebe die Ostsee (22 Urlaube auf Bornholm, wo dieser Text gerade entsteht). Meine Mutter kann wie Frau Consuela Kröger eine etwas "liederliche" Abstammung nachweisen - aus unklaren hugenottischen oder sächsischen Verhältnissen).

Daß ich mit Tonio Haarfarbe sowie den "seitwärts geneigten Kopf" teile und im Unterricht "in den gotischen Klassengewölben" eher zum Träumen, wie meine Lehrer glaubten, in Wahrheit aber dazu neigte, "Einsichten bis auf den Grund zu empfinden und auszudeuten" ("beim Unterricht langsam und abgewandten Geistes war und bei den Lehrern schlecht angeschrieben stand, so brachte er ständig die erbärmlichsten Zensuren nach Hause..."), ist kaum noch als Beweis oder wenigstens Indiz anzuführen erforderlich.

Triftiger erscheint mir schon, daß ich mit meinen dunklen Haaren nachweislich in einen dicken blonden Zopf verliebt war, und, als er sich eines Tages als abgeschnitten erwies, für den Rest des Persönchens nicht mehr das rechte emotional-sinnliche Interesse und Gefühl aufzubringen vermochte. Ute, so hieß sie (und nicht etwa, wie Thomas Mann anzunehmen beliebt, "Inge"), wenn nicht gar Elisabeth, hängt sich später an den blonden kernigen Horst, der im Vorleben zunächst

"Jungstammführer" (bei der HJ) war, dann im Haupt- und Nebenleben als hanseatischer Pastor und Propst mit weißer Wagenrad-Halskrause den lübschen Kaufleuten die Leviten las und sich von ihnen zum Dinieren einladen ließ (Nachweis in den "Buddenbrooks"). Sie aber blieb auf Dauer nordische Pfarrfrau.

Gegenüber dem Gewicht der Übereinstimmungen fallen die Freiheiten kaum ins Gewicht, die Thomas Mann nach der bewährten Theorie der dichterischen Wahrheitsvertuschung zum Schutz etwaiger Ähnlichkeiten mit lebenden Personen bemüht hat:

So trug unser Walnußbaum Kirschen; bei dem Springbrunnen handelte es sich um jenes Planschbecken, welches mein Vater, ein in Lübeck geachteter Bürger, während des von der Gestapo verhängten Hausarrestes erbaut hatte. Die Mandoline meiner Mutter, zu deren Verhaltenskodex Feurigkeit eher nicht gehörte, obwohl sie "so wunderbar den Flügel (...)" spielte, und die (die Mandoline!) über dem Sopha in ihrem Zimmer hing, war zwar nie zu Flamencomusik gezupft worden, sondern begleitete dereinst die neuen alten Volkslieder im Finkensteiner Bund.

Als stärkster geistig-seelischer Verwandtschaftsbeweis jedoch ist vorzubringen, daß ich, als ich T.K. zum ersten Mal und wie meinen Streckbrief las, den bedeutungsschweren Satz auf Seite 2: *Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden* - in meiner Sütterlinschrift auf einen kleinen Zettel stets bei mir trug (übrigens noch weit in die Ehe- und Berufsjahre hinein, wenn er nicht überhaupt noch in einer alten Briefftasche versteckt ist). Das Zitat gehörte zu jenen wenigen lebenserhaltenden Leitsätzen, von der meine Briefftasche und ich zehrten, seit ich ca 15 Jahre zählte; manche Maxime und Einsicht wurden gelegentlich ausgetauscht - jene nicht.

Soweit die Gründe und die Motive für den Versuch, T. K. musikalisch zu untersuchen und als Gabe dem Jubilar zuzumuten.

Die musikalische Architektur

Die Orte der Handlung, ihr Wechsel und ihre Zuordnung errichten das Gerüst für die (musikalische) Architektur:

Lübeck (Kap. I/II) - (Italien. III) - München (IV(V) - Lübeck (VI) - Ostsee (VII) - Dänemark (VIII) - Brief von Nord nach Süd (München) IX.

| | | | | | | |
|----------------------------|---|---------------------|---|----------------------|---|------------------|
| I/II - (III) | - | IV - (V) | - | VI - VII - VIII | - | IX |
| Exposition (Überl.) | | Durchführung | | Reprise | | Coda |
| Lübeck (Süden) | | München | | Lübeck/Norden | | (München) |

Um die thematische Bedeutung dieser Ortsarchitektur einleuchtend zu machen, genügt es nicht, in ihnen den Kontrast, die Spannung und die dennoch unlösbare Verbindung zwischen Norden und Süden, zwischen kaufmännischen Ordnungsgeist und bohème-mäßigen Ausleben, zwischen mit Beschränkung und Enge erkaufter correctnes und dem Ambiente freien Künstlertums symbolisiert, sowie in wechselnden Kulissen und Inszenierung zu finden. Lübeck und Münschen stehen auch nicht für das Blonde und das Dunkelhäutige, für das lebensstüchtig Einfache, um nicht zu urteilen: das einfältig Schlichte und Gerade gegenüber der Weite und Offenheit, auf verschiedene Weise und mit unterschiedlicher Selbstauffassung oder Stilisierung als Künstler zu leben - oder sich zu geben (Lisaweta, Adelbert, vielleicht auch der Bankier und der dichtende Leutnant).

Was die Schauplätze und ihr Wechsel für die Komposition der Novelle bedeuten, liegt vielmehr im Wechsel der Perspektive und Ausleuchtung (Heidegger hätte wohl präzisiert: im Wechsel von "Blickstand, Blickweite und Sichtweise"), in welchem das überall durchgehaltene Thema und seine vielfältig verwickelten und veränderlichen Bestandteile erscheinen und betreut werden - monothematisch wie bei Haydn, Durchführungsarbeit von Anfang an wie etwa bei Brahms.

So sehr allein schon die Repriseform der Novelle - die Rückkehr nach Lübeck unter veränderten Bedingungen - sich an jenes Schema des "Sonatenhauptsatzes" zu halten scheint, welches der gewissenhafte Suchtrupp der Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts im dichten Unterholz vor allem Beethovensscher Parkanlagen ausfinden zu machen sich bemühte, so wenig ist mit der platten Analogie über die Novelle gesagt.

Stattdessen handelt es sich um jene musikalische Formung, deren Typik zwischen architektonischer Klarheit und jenem Prinzip sich spannt, das Schönberg als "motivische Variation" zur eigenen Kompositiosprofession erhob, welches dem Kundigem freilich bereits seit den Streichquartetten von Haydn vertraut ist - und das die musiktheoretische Statik und Fertigbauweise erst musikalisch, phantasievoll und lebendig macht, und zwar bei jedem, an den ausgespielten sowie auszuspielenden Nuancen interessierten Musizieren und bei jedem von Überraschungslust getriebenen Hören aufs Neue.

Thomas Manns Sonatensatz-Novelle bietet für solche Sprach- und Motivspiele eine übersichtlich klare Spielanlage. Die ersten beiden Kapitel kontrastieren das in der Person (und im Namen) Tonio Krögers verkörperte Thema zuerst dem lübschen und hübschen Hans, sodann der nordischen Inge, deren Wesen in ihrer bloßen blonden Anwesenheit zu bestehen scheint.

Der doppelten Exposition (Kap. I/ II), welche in den zum Anfassen lebendigen und ironisch-liebevoll ausgemalten Handlungsskizzen Tonios Eigenart(en) vom bürgerlich hanseatischen Lebensstil abhebt (vom Pferdliebhaber wie von der

Konvention der bürgerlichen Tanzstunde) - seine unglücklich-neidvolle Sehnsucht und Verliebtheit, mit denen er aber nicht gänzlich unzufrieden scheint, sondern schon hier nicht ohne eine Prise Selbstgefälligkeit ein abgesondert-stilisiertes Leben führt - folgt, nach zeitlich gesetzter Zäsur, eine Durchführung, ebenfalls in zwei Schüben. Von der Exposition, welche den inneren Dialog (oder besser: den Diskurs Haydnscher Manier) immer wieder durch Handlungs- und Bilderminiaturen ausmalend lockert, vielleicht eher an niederländisch erzählende Gemälde erinnernd, oder an Dvoraks bunt-bebilderten Sinfoniestil mit vielen eingeworfenen volkstümlichen Episoden, unterscheidet sich die Durchführung in ihrem ersten Teil durch einen rasch nachholenden Bericht (Italienaufenthalt), in ihrem zweiten durch bedächtig-ausführliche Rede und Reflexion.

Auch hier setzt der Dichter-Komponist als begleitende Atmosphäre einen Kontrast zu Tonio: die sehr gesunde, nüchterne und ehrlich-liebevolle russische Malerin als 'natürliche' Künstlerin. Die Durchführung behandelt, wie sollte es anders sein, die Auswüchse, Entwicklungen, Stilisierungen, die ergriffenen und durch Verzicht versäumten Möglichkeiten, Hindernisse, Eitelkeiten, Pretiositäten ... welche im biographischen Amalgam des Helden ihre Ursache haben.

Die motivische Umwandlung der Themafigur "Tonio Kröger", welche nach kurzer atmosphärischer Einleitung sichtbar wird, ähnlich dem Vorbild einer in vielen Kompositionen vorgezogenen Begleitung (Thomas Mann waren der Beginn der "Unvollendeten", der Beginn von Mozarts g-Moll-Sinfonie, vielleicht auch jener des langsamen Satzes aus Dvoraks 6. Sinfonie sicher bekannt), mündet - aus dem Munde Lisawetas - in die den Fortgang entscheidend prägende Variante "verirrter Bürger", mit einer überraschenden Plötzlichkeit, die den Solisten "fertig" macht (jedenfalls sagt er es).

Nach kurzer Rückleitung in den kühlen und (wie vor allem Österreicher meinen) angeblich nüchtern-strengen Norden, nimmt eine dreiteilige Reprise ihren Anfang in Lübeck, setzt sich auf den schwankenden Brettern eines Schiffes über, in oder unter der stürmischen Ostsee fort und führt nach Aalsgaard zu Hans und Inge. Thomas Mann orientiert seine Reprisekomposition an jenem Typ, der vom Durchführungsverhalten nicht loskommt, sondern sich noch durchführungssteigernd verhält, und auf diese Weise zum ausführlichsten und schwerewichtigsten Akt der Novelle macht.

Die überraschend knapp gehaltene Coda führt postalisch nach München zurück und berichtet, wie sollte es anders sein, die Versöhnung zwischen Tonio und Kröger oder wenigstens vom guten Vorsatz für sie.

Wer in Untersekunda nicht nur *Tonio Kröger* gelesen, sondern vielleicht sogar, wie der Schreiber dieser Zeilen (am heißen Strand von Bornholms kühlen Dünen sitzend) die Novelle als das eigene Schicksal und wohlgefällige Sehnen geliebt und durchlitten hat, und außerdem die eingeramnten Pfähle der Sonatenform an mindestens zwei (erst)-klassischen Beispielen rationalisiert hat - an der Sonata facile und an Beethovens Schicksalsinfonie, deren Bezeichnung (was freilich kein Musikwissenschaftler weiß) auf jenes Schicksal aller Schülerinnen und Schüler des eurozentrischen Kulturkreise zurückzuführen ist, an ihr das bildende Gerüst für Pausengespräche zu lernen - wer derart fachübergreifend kulturell beschult wurde, der kann dem folgenden Kapitel folgen, welches sich der gut ausgefüllten Füllung jener Zwischenräume widmet, die von den Pfählen des Sonatenschemas begrenzt werden - oder nicht.

Motivisch-thematische Arbeit als Elixier der Novellenkunst

Thomas Manns Schalten und Hantieren mit Sprachmotiven dient, neben dem Ergötzen am Spiel mit Sprachklang, mit rhythmisch-syntaktischen Strukturen, mit geistreichen Kombinationen, semantischen Vexierbildern und anderen Assoziationen, welche er dem Leser anbietet wie auch entlockt, vor allem drei Kompositionsanliegen: dem Bemühen um Einheit und Zusammenhang, dem Wunsch nach einem weiten und dichten Netz von Beziehungen und der behäbig ausgebreiteten Vielfalt verschiedenster Ansichten, Darstellungen und Deutungen des Themas (Code: "Tonio Kröger"), von welchem später noch die Rede sein soll. Der scheinbare Widerspruch dieser Anliegen, ihn aufzulösen und wachzuhalten, bietet sich als eine Charakterisierung der Mannschen Novelle an, ist vielleicht sogar ein allgemeiner grundlegender Wesenszug von Kunst, bestimmt aber eine zutreffende Beschreibung des Erlebens und Verstehens empfindsamer, empfindlicher und empfänglicher Leser, Hörer und Seher - also: Genießer von Kunst. Die von Thomas Mann bemühten Motive unterscheiden sich einerseits nach ihrem sprachlichen Status, etwa als Symbole (sie stehen für etwas, das sie vergegenwärtigen), als Attribute (sie dienen der genauen sowie der multiplen Charakterisierung), als Leitmotive (die sowohl Zusammenhang als auch Beziehung stiften). Andererseits unterscheiden sie sich in der Art der Verwendung und Verarbeitung. Manche werden unverändert gebraucht, andere bilden einen Hof von Varianten, wieder andere meinen als Synonyme dasselbe.

Aus diesem Sprachgebrauch und -spiel ergibt sich jedoch keineswegs eine saubere Ordnung, kein Angebot etwa eine hanseatisch-korrekte Sprachbenutzung anzulegen und abzuheften, erst recht keine verfügbare Poetik Mannschen Erzählens, sondern dient - in aller Bescheidenheit - allenfalls als ein Wegweiser, dem Dichter auf seinem Schaffensweg, ihn ehrfürchtig grüßend, aus der Ferne zu begegnen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit und zutreffende Einordnung ziehe ich aus Thomas Manns Erzählung Beispiele für die Materialverwendung und zugleich für des Dichters Bestreben heran, Einheit, Beziehung und Vielfalt zum Kunstwerk zu verlöten.

Da fallen zunächst die längeren Sprachgestalten auf, die - ganz oder fast unverändert - sowohl formbildend wirken (auf Einheit zielen) als auch gedanklich-thematische Beziehungen stiften. Drei von ihnen seien zitiert:

Damals lebte sein Herz; Sehnsucht war darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.

Hiermit endet, resumierend und vorläufig schließend wie eine Codetta, der erste Expositionsteil (Kap. I); gegen Ende des zweiten (II) erklingt sein Kopfmotiv (*Denn damals lebte sein Herz* - S. 22); am Ende der Novelle und also ihre Coda im ruhigen, verebbenden piano, aber auch zuversichtlich beschließend, nimmt Thomas Mann das Zitat wieder in Gänze auf. Freilich, dem versöhnlichen Ton entsprechend bzw. ihn herbeiführend, ändert er ein zwar kurzes, aber bedeutendes Wort, das Imperfekt ins Präsens abtönend, wie die Bachsche Gewißheit seiner Durchschlüsse. Was das erste Kapitel beschloß, als Zusammenfassung einer jugendlichen Seelenlage, wird nun zur Einsicht und zum Zukunftsplan.

Sodann:

Der Springbrunnen, der alte Walnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer, die Ostsee, deren sommerliche Träume er in den Ferien belauschen durfte, diese Dinge waren es, die er liebte, mit denen er sich gleichsam umstellte und zwischen denen sich sein inneres Leben abspielte, Dinge, deren Namen mit guter Wirkung (und gutem Klang, Zusatz C.R.) in Versen zu verwenden sind und auch wirklich in den Versen, die Tonio ,Kröger zuweilen verfertigte, immer wieder anklangen (sic! C.R.).

Dieses Motiv - oder besser: diese Melodie - verbindet, formal wie inhaltlich, den locus amoenus Tonios, das Ensemble jener Dinge, in denen er sich selbst findet und die Ausdruck seiner Liebe zur Welt sind, mit der Schlußgruppe der Exposition (Kap. II, S. 26). Diese Melodie erklingt mehrfach in Varianten, umgestellt, verkürzt, verändert; z.B. im Zusammenhang mit den Einsamkeitsgefühlen nach dem Mißgeschick bei der Quadrille; sodann im ersten, berichtenden und überleitenden Teil der Durchführung, als er mit ihnen seine Jugendzeit hinter sich läßt (S. 24); kurz darauf, in einer Verbindung zwischen seinem mittlerweile guten Ruf als Dichter und der Erinnerung an seine ersten poetischen Versuche (S. 26). Sie wird wieder aufgenommen als auf den Walnußbaum verkürztes Motiv beim Besuch des Vaterhauses in der Reprise (S. 52) und in der Rückbesinnung auf die fast erfolgte Festnahme (S. 58). Derart verkürzt klingt das Leitmotiv seiner Seelenlandschaft, wie versteckt in einer Mittelstimme, als wehmütig eingetrübte Kinderheitserinnerung auf, die kaum noch zu ihm gehört und die er nunmehr reflektierend betrachtet.

Schließlich:

Dann verließen sie die Wallanlagen unfern des Bahnhofes, sahen einen Zug mit plumper Eilfertigkeit vorüberpuffen, zählten zum Zeitvertreib die Wagen und winkten dem Manne zu, der in seinen Pelz ver mummt zuhächst auf dem allerletzten saß. (S. 14, in der Reprise mit Veränderungen S. 49)

Diese, in der Reprise fast wörtlich wiederholte Motivgestalt, eigentlich auch sie eine ausgearbeitete Melodie, mit rhythmisch-klanglicher Eigenart, welche das Motiv des Bahnhofs, als des Ankommens und Abfahrens, der Verbindung also der nordischen Heimatstadt (dessen Bahnhof 'draußen' liegt, vor dem "Tor") mit der (südlichen?) Ferne, ein wenig kinderbuchmäßig geschildert.

Beim ersten Erscheinen beschließt sie den ersten Teil der Exposition; die Wiederaufnahme eröffnet (fast) das Reprisenerlebnis - den Besuch der einstigen Heimatstadt als ein Fremder. Die geringfügigen, aber doch auffälligen Abweichungen sind kunstvoll gesetzt. Sie verweisen auf das bekannte 'Dasselbe und doch nicht Dasselbe' - oder Derselbe, der es wieder erlebt. Wir kennen dieses Phänomen von der Wiederholung in der Musik, wo die Wiederholung sowohl als Erinnerung als auch als etwas Neues in neuer Umgebung oder nach ganz anderen Geschehnissen erscheint. Wir kennen das Phänomen auch von Besuchen einst vertrauter Orte. Solche Einheit stiftende und die Dichtung architektonisch übersichtlich formende Wiederaufnahmen finden sich vornehmlich als Beziehungen zwischen Exposition und Reprise, aber durchaus nicht nur. Sie kennzeichnen, entweder in Variantenbildungen oder gerade durch wörtliche Wiederaufnahme (aber gleichsam in anderer Tonart) den Unterschied zwischen unmittelbarem und einem wieder hervorgeholten Erleben, das nunmehr mit Reflexion, mit Sich-Wundern, mit Abstand oder gar als etwas Fremdes entsteht oder wiederkehrt. Zu diesen Mitteln gehören die vielen Beschreibungen und Symbole, mit denen Tonios Vaterstadt charakterisiert wird:

- *über den Mühlenwall und den Holstenwall (S. 5/49)*

- das Stadtbild *mit den engen, giebeligen Gassen ... die winklige Heimatstadt, um deren Giebel der feuchte Wind pfiff ... die enge Stadt ... das wunderbarlich würdige und urvertraute Beieinander von Giebeln, Türmchen, Arkaden, Brunnen ... der starke Wind ... die steile zugige Gasse hinaus zum Haus seiner Eltern ...*
- *das stolze Bürgerhaus seiner ersten Liebe: wo hoch, spitzig und vielfach der gotische Brunnen stand* (3 / 15/ 23/ 24 / 34 / 42 / 46 - 50)
- Die Charakterisierung des Vaters mit seinem, sich nur zurückhaltend gestatteten Anflug von Naturnähe: *ein sorgfältig gekleideter Herr mit sinnenden blauen Augen, der immer eine Feldblume im Knopfloch trug* (7 / 24,25 / 52 / 79)
- *die schöne, schwarzhaarige Mutter, dunkel und feurig* (7 / 24 / 79)
- *der seitwärts geneigte Kopf* Tonios (4 / 5 / 23 / 28)
- die wiederholten Charakterisierungen von Hans und Inge
- die zweimalige, von Unfällen nicht freie Quadrille mitsamt dem kauzigen Tanzmeister und der nicht geliebten Magdalene (der Tonio in der Reprise freilich seine Hilfe angedeihen läßt)
- als Kontrast zur hanseatischen Ordentlichkeit und Verlässlichkeit: *die Zigeuner im grünen Wagen* (8 / 12 / 26 / 56,57 / 63).

Diese Beispiele für die formgebende, die Beziehungen knüpfende und die Vielfalt der Nuancen ausbreitende Motivarbeit - in Formulierungen, Sprachklang, Gedanken, Gefühlen und atmosphärischen Beleuchtungen in der Außenwelt wie auch in der seelischen - mögen genügen, um einerseits die musikalische Konzeption der Novelle aufzuweisen, und um andererseits - und das scheint mir wichtiger - die geneigten sowie geeigneten Augen, Ohren und Empfindungen (z.B. auch die rhythmisch-motorischen) auf eigene Entdeckungsreisen durch die Novelle vorzubereiten und hungrig bis begierig zu machen.

Freilich werden mir viele vorhalten, und sie haben damit wohl leider recht, ich poetisierte und literarisierte mehr die Musik, als daß ich, umgekehrt, die Dichtung zu musikalisieren vermöchte. Ich kann - erwischt wie beim Diebstahl - nur Ausflüchte zu meiner Verteidigung, geschweige denn zur Rechtfertigung bemühen, etwa

- die genetischen Analogien beider Künste im akustischen, kinetischen, seelisch-empfindenden Sinne,
- die Tatsache, daß ich die Novelle als Musik höre, während ich Musik, als Literaturwissenschaftler, vor allem aber als Liebhaber, als dramatische Inszenierung erlebe und an mir vorüberziehen lasse ...

DIE DURCHFÜHRUNG

Wie es sich gehört und üblich ist, führt der Durchführungsteil in eine veränderte Atmosphäre, tauscht er die Dramaturgie der Handlungserzählung gegen ein Ateliergespräch aus und bedient sich anderer Sprachmittel als die umliegenden und angrenzenden Akte.

Auf einen ersten Durchführungsabschnitt, der auch als eine überleitende Erzählung gewertet werden kann, eine eingefügte Narratio, "eine historische Nachricht von der vorhabenden Materie" (Gottsched), die im Zeitraffer Tonios Biographie vom (selbst)verliebten Jugendschmerz bis zum ambivalenten Künstler-Bürger-Status

durchheilt, folgt der ausführliche Diskurs mit Lisaweta, der russischen Malerin. Er kann als die dramatische Mitte der Novelle gelten. Es handelt sich um einen Akt, in dem der Ort des Geschehens nicht wechselt, an welchem nur zwei Personen beteiligt sind und dessen dramatische Handlung in die Wechselrede und, mehr noch, als ein Spiel der Gedanken vorgeführt wird - eine ruhig-statische Inszenierung also. Umso bewegter geht es in der Seele und im Kopf unseres Helden zu. Dort, und nicht als äußere Handlung, findet statt, was seit Haydn eine veritable Durchführung ausmacht: das Hin und Herwenden von Figuren, Motiven und Gestalten, das Abspalten und Aufs-Neue-Kombinieren, das Umordnen und in ungeahnte wie ungewöhnliche Beziehung setzen, überraschende Verknüpfungen, Witz, Verblüffung ...

Dieser ludus dramatis mündet, scheinbar abrupt, in Wahrheit aber doch mehr, als hätte Lisaweta längst schon auf eine günstige Position für ihre Pointe aus dem Hinterhalt gewartet - mit jener Formel vom verwirrten Bürger, wie jede Formel zu kurz greifend und trivial.

Ob Thomas Mann für diesen Kompositionsteil die Durchführung aus dem ersten Satz der großen g-Moll-Sinfonie von Mozart studiert hat? Dessen Durchführung mündet und verläuft sich in die knappe, aufs Rhythmische skelettierte Figur, den Anapäst (im Gedenken des seligen Wendell Kretschmar hört man, aus gebührender Entfernung: 'hör gut zu'; komm' zur Ruh'; laß es sein'). Vorher hat der Komponist mit den melodischen, satztechnischen und gestaltbildenden Angeboten aus der Exposition und aus dem alten Arsenal und Zeughaus kompositionstechnischer Möglichkeiten kräftig gewaltet und geschaltet: mit der kleinen Sekunde als Kern, mit dem Gegenwurf der kleinen oder großen Sexte, mit korrespondierendem Aufwärts und Abwärts, mit der Rücknahme des ersten, immer weiter ausgreifenden Schwungs der Melodiebildung, mit ehrfurchtgebietender Kontrapunktik im herrschaftlich, Aufmerksamkeit gebietenden Forte ... Auch hier gibt es den Versuch, alles auf eine Formel zu verkürzen und ihren Schwung zu nutzen für die Wiederaufnahme des früheren Zustands.

Soviel zum Formalen. Aber wie steht es mit dem Inhalt der Durchführung?

Es gibt im Leben Momente, an denen bestimmte Dinge sich nicht länger aufschieben lassen - der Gang zum Zahnarzt, die sexuelle Aufklärung, das Noten lesen, der Quintenzirkel, eine Abteilungskonferenz, Strukturreformen ...

Was sich hier nicht länger zurückhalten läßt, ist die bedrängende Frage nach dem Thema - im Besonderen nach jenem in Thomas Manns Novelle, und natürlich auch im Allgemeinen, in der heute sogar von der Musikpädagogik entdeckten und entstellten Lebenswelt.

Unterbrechende Ausschweifungen eines musikpädagogischen Klosterbruders

Wegen seiner allgemeinen Bedeutung ist dies die Gelegenheit, davon zu sprechen, was ein Thema ist und was so genannt wird. Leider bricht an dieser Stelle der Überlegungen die ungeliebt-geliebte Profession des Autors durch, der Drang zum Vermitteln und die Lust, hierfür Wege zu suchen. An dieser peinlichen Stelle kann der Autor es seinem Leser nicht ersparen - und sich selbst nicht versagen - kunstübergreifend philosophisch weit auszuholen. Es geht um etwas, was er schon längst loswerden muß, in stilo Αριστοτελου:

Von 'Thema' wollen wir in dreierlei Weise reden, einer falschen und zwei möglichen. Viele Menschen - Künstler, Wissenschaftler, Liebhaber - gebrauchen das Wort und reden von erstem und zweitem Thema, von der Wiederaufnahme eines Themas, von seiner Verarbeitung oder Umgestaltung, wenn sie eigentlich Melodiegestalten meinen oder Gestaltbildungen, in welchen - im richtigen vernunftmäßigen Gebrauch - thematisches Material enthalten und in angenehm zu hörender sowie mitvollziehender Weise ordentlich und geschmackvoll zurechtgelegt ist. Beweisende Beispiele für diese Unterscheidung sind, neben vielen anderen der Beginn der fünften Sinfonie von Beethoven und jener der vierten von Brahms.

Hierbei handelt es sich, freundlich zu urteilen, um den fragwürdigen Gebrauch eines Wortes, welches als Begriff 'für etwas' sorgfältiger und gründlicher bedacht werden sollte. Jeder junge Mensch lernt, z.B. im Aufsatzunterricht, unter 'Thema' etwas zu verstehen, das es als Problem oder Frage zu erörtern, zu lösen und in seinen Denkmöglichkeiten streitbar hin und her zu entfalten gilt.

So wie das (an sich unsinnige, weil sich selbst schon negativ zu beantwortende) Thema 'Brauchen wir eine (Wiener) Musikpädagogik?' oder gar jenes 'Brauchen wir eine musikpädagogische Hochschulabteilung?' durch die Wildnis oder den Forst von Argumenten, Gründen, Sichtweisen und Beispielen getrieben werden soll, an Formulierungen geschliffen und geprüft, durch Bonmots gewürzt, in historischer und systematischer Betrachtung geordnet und verziert, so auch, was in der Musik Thema genannt zu werden verdient: Gedanken, die in der Form und Gestalt von Motiven, Figuren, Zusammenklängen, Satzweisen konstitutiv sind oder werden für musikalische Gestaltbildungen, für Entwicklungen, für lange Zusammenhänge, für Auseinandersetzungen, Verwandlungen, kurz: für musikalische Werke.

Nicht aber sollen schon die feinen und umfänglichen Verpackungen oder Darbietungsformen des thematischen Materials, in melodischen Gestalten hübsch angeordnet, Thema genannt werden.

So bietet sich zu Beginn der bereits zweimal bemühten g-Moll-Sinfonie (der Autor kennt freilich noch andere) dem Hörer zunächst eine weit ausholende, sangliche zumindest zum inneren Mitsingen einladende und durch Kompositionsgeheimnisse eingängig gestaltete Melodie an. Was aber das thematische Material ist oder gar, was hier Thema genannt zu werden verdient, legt Mozart erst in der Durchführung frei, nachdem jenes Material auch noch in eine zweite Melodie verpackt vorgebracht ward, - stückweise, absplattend, in seine Einzelteile zerlegend und sie neu anordnend ... die fallende kleine Sekunde, die steigende Sexte als Kontrast dazu, den Anapäst. Beethoven wiederum, in seiner fünften Sinfonie, führt seine Hörer auf dem umgekehrten Weg. Als Wegmarke stellt er - unüberhörbar deutlich - das geltende thematische Wanderzeichen auf, zweimal, durch Verschnaufpausen getrennt. Dann erst, von T. 5 an, fügt er es zu einer Melodiegestalt zusammen, an der alle streichenden Stimmen gemeinsam bauen. Und in seiner Durchführung zeigt er, was alles in jenem Signal steckt - in jener Marke, die das Thema in die Fassung eines musikalischen Begriffs kleidet.

Um noch eine dritte Weise des musikalischen Umgangs mit dem Thema und dem in ihm formulierten oder symbolisiert vergegenwärtigenden Material zu nennen: In Brahms zweiter Sinfonie ist es als eine bald aufwärts, bald abwärts geführte Wechselnote - von Anfang an in allen Gestaltbildungen versteckt und untergebracht, als ihr zweifelnd-achselzuckender Grundstein. Das merkt man freilich erst a posteriori. Auch Haydns Art ist es, die Themenkerne in der Frucht der Melodiegestalten unterzubringen, um sie erst in der Durchführung deutlich zu

entschälen und sie einer gründlichen und phantasievollen Erprobung zu unterziehen (z.B. op. 33,2; op. 76,5 u.a.).

Eine solche, dem musikvertrauten Jubilar gegenüber eine gewiß unzumutbare bis fahrlässige Denkweise, führt weiter zur oben angekündigten dritten Möglichkeit, das Wort 'Thema' in den Rang (oder in die Ordnungskiste) eines Begriffs zu heben (oder zu setzen) - nach der Begriffsverwechslung mit 'Melodiegestalt' und nach der hervorhebenden Betonung des materialen/materiellen Aggregatzustandes musikalischer Themen: als thematisches Material, als konstitutives Motiv oder Figur. Wer schon so spitzfindig denkt (so spitz wie die heimatlichen Giebel in den feuchten, engen, zugigen Gassen), den holt die Folgerung ein, selbst das Material - in musikalischen Gebilden: die Motive, die Figuren und Elemente, in der Literatur Grunderfahrungen wie Liebe, Natur, Kunst, Bürger ... - sei noch gar nicht das Thema, sondern lediglich ihr möglicher dem Material eingepprägter Ausdruck. Erst und noch hinter ihnen, aber ohne sie nicht faß- und kommunizierbar, verberge sich, was 'Thema' heißen darf- Grundprinzipien des Denkens, der Empfindungen, Gefühle, Ahnungen ... Grundprinzipien also der Erfahrung, die wir, undeutlich und ungreifbar, machen. Hier holt den spitzfindig Überlegenden das alte Problem des Augustinus ein (s.o.), nicht in Worte fassen zu können, was die Seele weiß. In Ermangelung besserer Möglichkeiten nennen wir sie vielleicht Liebe oder Trauer, .. _ (Anapäst) oder ... _ (V. Sinf.), malen sie rot neben grün oder als Punkt, Strich und Fläche; zeigen sie als Geste, als körperliche Berührung, als Blick ... Wir kennen sie alle und haben sie doch nicht - im Gegenteil: sie haben uns.

Denkt man in solchen Beziehungen, so sind die Themen der Kunst allgemeine Prinzipien (Gefühle, Empfindung, Gedanken), denen wir in je spezifischer Weise 'Ausdruck' verleihen, jeweils mit dem Material, das uns verfügbar ist und das wir einigermaßen beherrschen oder das uns beherrscht.

Sollte der Begriff 'Thema' so zu bestimmen sein, so zeigt sich in den hier als Indiz und Beweis herangezogenen Werken das Thema jeweils in der Fülle der Erscheinungen, Verwandlungen, Kostümierungen und Zusammenhängen des Materials, das mit unerschöpflichen, aber in geordneten Formen dem Erleben und dem Wiedervollzug angeboten und ausgeliefert werden - zum Genuß, zur Einsicht, zum Erstaunen, zur Überraschung, zur Mimesis, vor allem zu Freude und zum Vergnügen..

Eines aber ist, bei Strafandrohung der Themenvernichtung verboten - wie bei Rumpelstilzchen und in anderen Märchen: jene unnahbaren seelisch-geistigen Grunderfahrungen, von denen die Kunst unablässig mit ihren Mitteln spricht, am Marterpfahl festlegender Worte oder Begriffe schinden zu wollen.

Hier verlasse ich, in See(len- oder Denk)not geraten, kurz vor dem Kentern das schwankende Schiff - aber nicht, weil, wie Tonios sentimentaler Reisegefährte, ich dem stürmischen Meer zuviel Hummer zugemutet hätte, sondern weil auch Musikpädagogen bestraft werden müssen, wenn sie fremd gehen - und wende mich der Frage zu, welches Thema denn nun Tonio und Lisaweta durch die Mühlen der Novellendurchführung drehen

(Ende der Ausschweifung).

Die Grundstruktur der Gedanken, Gefühle und Ereignisse, die im Lisawetas Atelier nach vielen Seiten gewendet werden, scheint die Polarität zu sein. Es geht um Natur versus Kunst, um Bürger versus Künstler, um Adalbert, den Cafèhausliteraten versus die selbstsicher-natürliche Malerin ... Spätestens, wenn dieses Durchführungsmuster bemerkt wird, aber für geübte Mann-Leser freilich viel früher, entpuppt sich das Sonatengebilde "Tonio Kröger" als jener sinfonische Typ, den wir von Brahms' Kompositionen und von der gesamten Kammermusik des sogenannten klassischen Stils schätzen - der Beginn motivisch-thematischer Arbeit von Anfang an (Mozart KV 464, Brahms, Klarinettenquintett, Beethoven op. 59, 3 ... um nur einige besonders hübsche Stücke in die Vitrine der Erinnerung zu stellen). Diese späte (oder schon frühere) Entdeckung wirft neues Licht auf Thomas Manns Dichtkunst. Auch in den beiden Expositions kapiteln geht es um die von Tonio erlittene Not, die durch Polaritäten ausgelöst werden, um Ambivalenzen, um 'Sowohl - als auch-Wünsche', nicht aber um Gegensätze oder Kontraste. Vielmehr zeigt sich an den breit und bunt ausgemalten Gegensätzen, in welchen Spannungen, in welchen Gefühlsspannen der heranwachsende und, später, der ganz zum Schluß erwachsen werdende Literat und Poet Tonio lebt, aber auch wie er aus ihnen die Anregungen und Kräfte seiner Kunst bezieht
Vielleicht ist Tonio doch mehr ein Selbstproträt des Dichters als von mir - bei allen Übereinstimmungen, die ich mit vielen Leidens- und Genußgenossen teile.

Steht im Kapitel IV, dem traditionell zuständigen Ort der Durchführungstätigkeit, die Frage nach dem Künstler in der Zerreißprobe zwischen vielen Fronten, Positionen, Ansichten, Ausflüchten und Wünschen, so kreisen in der doppelten Exposition - oder: in den beiden Varianten der monothematischen Anlage - die ambivalenten Gefühle, Gedanken und Wünsche um das, was Liebe ist, sein könnte oder sollte - um Liebe in dreierlei Gestalt,
- als Liebe zu Hans, der vielleicht Verse schreiben, also wie Tonio werden könnte (oder wenigstens "Don Carlos" lesen) - eine Liebe, die den anderen zu sich zieht, zu einem alter ego machen möchte;
- als Liebe zu Inge, die Tonio doch zu sich rufen möge - Liebe, die zum anderen strebt;
- als Liebe zu sich selbst, zur erlittenen und genossenen Ambivalenz, zu trauer-
verhangenen Sentimentalität - eine Liebe zur Unerfüllbarkeit der Sehnsüchte.

Was aber die Verhandlungen über das Polaritätsthema im Durchführungsteil betrifft, greife ich zur Methode der Themenentfaltung in Form eines Begriffsclusters, in welchem die Nuancen benannt und in Beziehungen gebracht werden, in denen sich das unsichtbare Thema - schattenhaft wie in Platons Höhlengleichnis - näherungsweise zeigt. Mit Leben füllen kann es nur, wer liest und über die Worte nachsinnt - über ihre Bedeutungen, über die eigenen Erfahrungen und Erinnerungen, die von den Worten geweckt werden, über die Wünsche und Einsichten, welche von ihnen freigesetzt werden:

Liebe - Sehnsucht - süße Wehmut - Verzicht - Betrachtung aus Distanz - Nichtzugehörigkeit - Selbstbetrachtung - Sentimentalität - Schmerz - Gram - neidische Sehnsucht - glück, zu lieben - reinigende Wirkung der Literatur - erlösende Macht der Sprache - Erkenntnisekel - zum Wissen berufen, ohne dazu geboren zu sein - Sehnsucht nach dem Harmlosen, Einfachen -

REPRISE

Die Reprise seiner literarischen Komposition hat Thomas Mann fachgerecht angelegt. Er nimmt - in wörtlichen und z.T. langen Zitaten, in Varianten, andeutenden Analogien, Zusaätzen und Abwandlungen - beide Teile der Exposition wieder auf, gegenüber deren an Brahms' und anderen Kollegen geschulter Tendenz zur motivisch-thematischer Verarbeitung des (monothematischen) Materials wir schon früher unserer Beobachtungspflicht Genüge getan haben.

Freilich, und das bringt Thomas Manns Kompositionstechnik wie -intention in die geistesverwandtschaftliche Nähe zu jenen großen Reprisengebäuden, welche zweite und gar dritte Durchführungen nochmals in Gang setzen, etwa in Beehovens späteren Sinfonien, in Werken des seinem Ende sich zuneigenden 19. Jahrhunderts, aber in lehrreich-exemplarischer Weise schon im Finalsatz der mehrfach angerufenen g-Moll-Sinfonie des Salzburger Meister des ernsthaften Witzes... freilich liegt hier ein Beispiel für Reprise vor, welches alles Vorhergehende nochmals verarbeitend und klärend aufnimmt.

Thomas Mann spinnt nicht nur Gedanken und Reflexionsweisen aus der Durchführung fort; vor allem schichtet er die wichtigsten Anfangsereignisse und Seelenlagen aus der doppelten Exposition in einer Weise um, die diese mit aus dem Durchführungsteil angereicherten Erfahrungen, Einsichten und Überlegungen füllt und in neue Bedeutungen und Beleuchtungen stellt.

Die Reprise umfaßt drei Teile: Die beiden Sehnsuchtsepisoden mit Hans und Inge werden zusammengefaßt in den Erlebnissen beim Fest in Aalsgaard, wo auch der Tanzmeister, die verschmähte Magdalene und die ungeliebte Quadrille wieder ihre Bühnenpositionen und -funktionen einnehmen. Jetzt jedoch ist aus dem selbstmitleidigen, sehnsüchtigen und sich selbst zum Sonderling stilisierenden Schüler der gelassene und beinahe gütig betrachtende Dichter geworden, eine Art Thomas Mann, schließlich sogar fähig, dem gefallenem Mädchen auf die Beine zu helfen - und zu einer versöhnlichen Coda.

Vor dieser Szene, welche am deutlichen für eine Reprise steht, montiert der Literaturkomponist zunächst die nostalgisch-peinliche Wiederbegegnung mit der Vaterstadt, die noch einmal mit spitzen Giebeln, engen Gassen, feuchten Winden, aber auch in ihrer hanseatischen Würde als Kulisse aufgestellt wird und in denen der "verirrte Bürger" sich zurechtzufinden sucht, wie jene Holzfiguren von "Lübeck in der Schachtel", die noch heute mancher Lübeckverliebte zur tieferinnernden Betrachtung kunstvoll-stilisierend auf seinem Sims stehen hat). Die Tatsache, daß Tonio beinahe verhaftet wird, kann als ein Beweis für die dramaturgische Steigerung von der Exposition über die Durchführungstherapie zur Reprise hin gelten - die Steigerung von der hanseatisch-steifer Einschätzung als eines *Zigeuners im grünen Wagen* zum Diebstahlverdächtigen.

Der zweite, mittlere Teil stellt ebenfalls ein Beispiel für die Reprisensteigerung dar. Es geht um die Ostsee, um eines der vier Liebesattribute aus Tonios Kinderzeit (neben dem Springbrunnen, dem Walnußbaum, der Geige).

Sie entwickelt sich von einer Ferienidylle der Lübecker Bucht zu einer aggressiven Naturmacht, der nicht einmal die Hummerbrötchen des Laien-Sentimentalisten standhalten können. Ob die Sturmnacht entlang der Kreidefelsen von Moen auch unserem Helden zum weichen und versöhnt-versöhnlichen Helden läutern, überläßt der Dichter unser Deutung: Tonio selbst zeigt sich vom wütenden Meer nicht betroffen oder beeinträchtigt (ungewiß ist freilich, was er zu Abend gespeist hat).

Thomas Mann hat die Reprise von *Tonio Kröger* zum gewichtigsten Teil der Novelle ausgebaut. Das gilt zunächst für sein Maß - gegenüber 22,5 Seiten der Exposition und 20 Seiten der Durchführung umfaßt sie 34,5 Seiten. Mehr freilich gilt dies schon für die dramaturgische Anlage der Reprise. Sie ist in drei Akte gegliedert, welche an verschiedenen Orten spielen und erhebliche Umbauten erfordern: die gotische Stadt, die stürmische Ostsee, darauf ein Dampfer zwei gegensätzliche Menschen zusammenführt, die nochmals eine Spielart des Polaritäten-Themas vorführt; schließlich das Ferienhotel am Strand mit dem Auftritt der bekannten Figuren aus der Exposition.

Die größte Wirkung der Reprisenüberhöhung jedoch verdankt sich der schrittweise sicheren und helleren Lebensperspektive des Helden. Ein solcher kann, selbst im Vergleich zu Homers Protagonisten, einer wohl genannt werden, der seine wehleidige, sehnsuchtsvoll-neidische und auch in Arroganz und Sonderlingstrotz flüchtende Eigenliebe in Menschenezuneigung zu verwandeln imstande ist: vom eingebildeten verirrtten Bürger zum Volksbibliothekar oder zum Dichter für die Blonden, für Hans und Inge, vielleicht sogar für die verschmähte Magdalene oder den Hummervertilgenden und -opfernden Hamburger.

Die bedeutende Stellung, die Thomas Mann, der Musikverständige, seiner Reprise in jeder Hinsicht einräumt, löst beim Autor nochmals übergreifende Nachdenklichkeit aus.

Was hat es mit Reprisen auf sich? Für die wie immer eingeschränkte musikologische Sicht liegt hier ein klarer Fall vor: Strukturell wie historisch entstanden aus den I - II - I - Folgen von Tänzen und der Da-capo-Praxis für eitle Sänger- (innen) prägt sie alsbald auch die Dreiteiligkeit längerer Abläufe, gewinnt an Bedeutung, wo der Mittelteil einer Musik sich aus Gegensatzcharakteren, aus Figurenspiel, dem Wechsel der Satztechnik und mehr lockeren gegenüber festeren Fügungen zum Typ einer Materialverarbeitung nach Durchführungsart entwickelt: Nach solchem freieren oder auflösenden Durcheinander muß die alte Ordnung wiederhergestellt werden.

Dann aber - hier hat wieder einmal J. Haydn in österreichisch-ungarischer Vorreiter-Attacke seine Zügel im Spiel - melden dramaturgische und psychologische Erwägungen Ansprüche an. Musik, deren Zeitlauf ja - eine unüberhörbare symphonisch-symbolische Mahnung an unsere Endlichkeit - allen zurückhaltenden und wiederholenden Formungskünsten zum Trotz unwiederbringlich abläuft und verrinnt, hält in ihren Reprisen den kleinen Trost der Ermöglichung von Vergegenwärtigung, von Festhalten, von Er-innern bereit, wo alles Äußere der schwindenden Zeit verfällt, nicht zuletzt das Äußere der Menschen.

Mit Hilfe des Moments der möglichen Vergegenwärtigung in der Reprise scheint Musik ihre kleine Schwäche gegenüber den anderen Künsten - bei allen großen Stärken und Überlegenheiten andererseits - ein wenig auszugleichen sich wenigstens zu bemühen.

Freilich - je mehr Ausarbeitung den musikalischen Reprisen zuteil wird, desto mehr betonen sie auch die sich verändernden Verhältnisse, von denen sie gefärbt, beleuchtet und mit denen sie belastet werden. Keine Reprise kann die Erfahrungen und Ereignisse von Durchführungen rückgängig oder ungeschehen machen, und an keiner Reprise geht spurlos vorüber, was Durchführungen aus Expositionen gemacht haben. Das gilt auch - hör- und verstehenspsychologisch - für jene (fast) unveränderten Reprisen aus der Anfangszeit dramatisch und dramaturgisch inszenierter Musik, vor Haydns op. 33.

Von solchen Eingeständnissen in menschliche Endlichkeits- wie Entwicklungserfahrung ist es nur noch eine gehirnpsychologische vorgestellte Synapse entfernt zum Vergnügen und Elend menschlich-biographischer oder, formuliert a la mode - lebensweltlicher Reprisen. Mit welchen Menschen teilt der Autor nicht die Erfahrung, die man machen kann, wenn man in die Heimat- oder Vaterstadt zurückkehrt, an Urlaubsorte glücklicher Erlebnisse (z.B. Mölten ?), zu Jugendfreunden oder Geliebten (doch, da gibt es beglückende Ausnahmen), wenn Bücher einen wieder in Bann nehmen, Landschaften lebendig werden, Mahlzeiten nachgekostet, Weine durch die Gurgel tröpfeln ...

Lebensreprise scheint es in glückhafter Weise nur zu geben für den, der bereit ist, die Wahrnehmung und Erfahrung, welche ihn begleitet haben und die mit ihm älter geworden sind, auch wirklich mit auf die Reise in die eigene Vergangenheit zu nehmen, in die Vergangenheit, die früheres Glück oder frühes Leid bedeuten und der Reprise Nahrung und Lebendigkeit zuteilt, und welche die fortschreitende Endlichkeitserfahrung mit Lebensreichtum versöhnt - ein wenig zumindest.

Dies, so scheint mir, kann Tonio Krögers Reprise lehren. Und so kann sie in die Coda gleiten, in einen Schluß aus der Ferne - dem fernen und schönen Norden -, in Form eines Bekenntnisses, einer schönen Liebeserklärung - die im Gegensatz steht zur genüßlichen und quälenden Liebe der Exposition - eines Versprechens guten Willens und neu entdeckter Bestimmung. Ihr Schlußakkord wird gefärbt und bestimmt von der Wendung ins Präsens, die ins Positive zu wenden vermag, was der kleine Tonio als Bedrängung erleben mußte:

Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar: Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.

Zweite Bitte um Wohlwollen und Gnade:

Nach dem mühsam-umständlichen Gang durch Thomas Manns jungendliches Meisterstück, und in der Hoffnung, nicht zu viele Blumen und Sträucher aus der reichen Fülle der bunten, aber doch mit nordisch-strenger Übersicht in sorgsam gewählter Auslese und korrekter Anlage sortierten Sprachblütenpracht niedergetreten oder plattgewalzt zu haben, befallen mich Zweifel, ob die Idee und noch mehr der seit jungendlichen Sturmzeiten gehegte Wunsch, **Tonio Kröger** als musikalische Komposition und symphonische Dichtung zu preisen, nicht nur mit meiner sonst so pädagogisch-ängstlich gebändigten Deutungslust durchgegangen sind.

Vielleicht sind mir die Zügel entglitten, weil ich nicht gewohnt bin, achtpännig zu fahren, sondern nur mit Mühe über den Volant meines Vierzylinders blickend die Übersicht behalte, was - wie der bekannte Wiener Heurigenpezialist F. C. H. anmerkt - Mercedesfahrern nur in seltenen Fällen gelingt.

Wenn auch nicht das Versprechen einzulösen ist, **Tonio Kröger** als eine Musik zu erleben, so hoffe ich doch, daß es stellenweise gelingen möge, mit Hilfe musikalischer, struktureller wie auch gedanklicher und emotionaler Vorstellungen, einiges vom vorgenommenen literarischen Schatz zum Funkeln zu bringen.

Und ich hoffe - umgekehrt - es möge punktuell und näherungsweise aufscheinen, daß und wie eine geeignete Art der Literaturbetrachtung ein wenig vom Wesen der Musik aufzuschließen vermag. Nur wenige Dichter, so glaube ich, können einem so gewagten Unternehmen ihre Patenschaft anbieten.

Schelten Sie darum meine Neigung nicht, geneigter Leser und sehr verehrter Jubilar: Sie scheint mir nicht verwerflich, sondern fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid gegenüber denen, die schreiben können, und ziemlich viel Hochachtung und - im Konjunktiv wie Optativ: eine ganze keusche Seligkeit.