
Theodore Ziolkowski
›Mors in musica‹

Mittelalterliche Quellen eines romantischen Motivs

Musik und Tod: eine verhängnisvolle Verbindung

Musik und Dichtung sind spätestens seit dem Hohelied Salomos und den bacchantischen Hymnen an Dionysos engstens verbunden. Der gregorianische Gesang des Mittelalters benutzte die lateinischen Texte der Liturgie, Liedkomponisten seit Schubert nehmen ihre Libretti von literarischen Texten her, und Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* setzt eine Bekanntschaft mit Mallarmés Gedicht voraus. Die Form der Sonate unterliegt Thomas Manns *Tonio Kröger* (1903) sowie auch Hermann Hesses *Der Steppenwolf* (1927),¹ und andere musikalische Formen werden häufig mit raffinierter Bewusstheit angewendet, wie etwa in Robert Pingets *Passacaille* (1969), Herbert Rosendorfers *Deutsche Suite* (1972) oder Anthony Burgess' *Napoleon Symphony* (1974). Thomas Bernhard in *Der Untergeher* (1983) sowie französische, englische, und amerikanische Schriftsteller derselben Jahre nahmen Bachs *Goldberg Variationen* als Grundlage für Thema und/oder Struktur ihrer Romane.² Und mehrere Komponisten haben versucht, die Musikstücke, die in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) so ausführlich beschrieben werden, zu realisieren.³ So verwundert es kaum, wenn gewisse Motive, die mit der Musik eng verwoben sind auch in Dichtungen auftauchen.

Seit der Antike genießt die Musik eine besondere Beziehung zum Tod. Von den Sirenen Homers (*Odysee* xii, 37–54) bis hin zu Heines Loreley wurden unbedachte Matrosen von verführerischen Sängerinnen zu ihrem fatalen Schicksal an steinigem ägäischen Küsten oder an die felsigen Klippen des Rheins gelockt. Die Kinder von Hameln folgten den Tönen des pfeifenden Rattenfängers zum nahen Berg, wo sie verschwanden (Grimms *Deutsche Sagen*, Nr. 245). Andere Opfer, anstatt von VerlockerInnen zum Tode verführt zu werden, haben ihre letzten Stunden mit dem eigenen Gesang begleitet. Nachdem die begeisterten thrakischen Frauen dem ovidischen Orpheus alle Glieder ausgerissen haben (*Metamorphosen* xi, 50–53), treiben Kopf und Leier des toten Sängers den Fluss Hebrus hinunter und geben tränenvolle Töne von sich (*flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis*). Als Shakespeares Ophelia

sich im weinenden Bach ertränkt (*Hamlet* iv, 7), singt sie Fetzen von alten Liedern (»snatches of old tunes«), bis ihre Gewänder, mit Wasser beschwert, die arme Kreatur »von ihrem melodischen Leich zum schlammigen Tod« (»from her melodious lay / To muddy death«) hinunter ziehen. Im vorletzten Lied von Schuberts *Die schöne Müllerin* intoniert der unglückliche Geselle, der in seiner Liebe zur Tochter des Müllers enttäuscht wurde, einen Dialog mit dem Bach, in dessen Tiefen er die Friedlichkeit des Todes sucht: »Ach unten, da unten, / Die kühle Ruh!«. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren.⁴

In keinem von diesen häufigen Fällen ist es aber die eigentliche Tat des Singens, die den Tod verursacht. Mit anderen Worten: nicht die Musik an sich ist tödlich. Manchmal bietet der Gesang das Verführungsmittel, wodurch das Opfer einer drohenden Gefahr unbewusst gemacht wird; sonst bietet er einfach eine musikalische Begleitung zum Sterben. Aber in drei repräsentativen literarischen Werken ist es der Akt des Musizierens an sich, der den fatalen Schluss bringt. Somit bieten diese Werke eine weitere, wenn auch merkwürdige und seltene Erscheinungsform des oben erwähnten Verhältnisses zwischen Musik und Dichtung.

Tod durch Singen und Klavierspiel: Hoffmann, Wagner, Mann

E.T.A. Hoffmanns bereits beliebte Novelle *Rat Krespel* (1818) hat durch ihre Behandlung im zweiten Akt von Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* noch weitere Kreise erreicht. Die ersten Seiten der Erzählung behandeln Krespels eigenartige Baumethoden bei der Konstruktion seines seltsamen Hauses beziehungsweise seine Prozeduren als Hersteller der feinsten Geigen seiner Zeit. Wenn er nämlich ein Instrument fertig gemacht hat, spielt er ein paar Stunden darauf und hängt es dann an die Wand zusammen mit vielen anderen und erlaubt sonst niemandem, sie zu probieren. Ferner: wenn er das Instrument eines alten Meisters erworben hat, prüft er es nur einmal, bevor er es auseinandernimmt, um seine akustische Struktur zu studieren.

Seine Leidenschaft für die Musik führt ihn in Venedig dazu, die temperamentvolle italienische *prima donna* Angela zu heiraten, aber nach einer heftigen Auseinandersetzung – sie zerschmettert eine von seinen geliebten Violinen, und er schiebt sie aus einem niedrigen Fenster – trennen sie sich. Später erfährt er, dass sie schwanger ist, bleibt aber zu Hause in Deutschland und will weder Mutter noch Kind sehen. Aus Briefen und Berichten von Freunden erfährt er, dass ihre gemeinsame Tochter, Antonie, als Sängerin vielleicht noch begabter ist als ihre Mutter; aber er weigert sich, sie zu sehen oder zu hören, selbst als die beiden nach Deutschland kommen und als Duo riesige Erfolge feiern.

Antonie verlobt sich mit dem vielversprechenden jungen deutschen Komponisten »B.«. (Der Hinweis auf den von Hoffmann verehrten Beethoven ist unverkennbar.) Als ihre Mutter aber inmitten eines Konzerts am Vorabend der Heirat unvermittelt stirbt, wird die Ehe aufgehoben, und Krespel nimmt Antonie zu sich in sein eigenes Haus. Er ist von ihrer Stimme bezaubert, vor allem als sie einmal unter Begleitung ihres Verlobten Motetten singt, die ihrer Mutter besonders gefallen hatten. Besorgt wegen einer fiebrigen Röte, die sich auf ihren Wangen zeigt, bittet er sie allerdings, nicht länger zu singen. Seine Sorge wird am folgenden Tag durch einen Arzt bestätigt: »Antonie leidet an einem organischen Fehler in der Brust, der eben ihrer Stimme die wundervolle Kraft und den seltsamen, ich möchte sagen, über die Sphäre des menschlichen Gesanges hinaustönenden Klang gibt.«⁵ Wenn sie weiter singt, prognostiziert er, wird sie innerhalb von sechs Monaten sterben. Krespel erklärt Antonie die Lage, und sie entschließt sich, für ihren Vater weiterzuleben, anstatt für die Kunst zu sterben.

Aus Angst davor, dass ihr komponierender Verlobter der Versuchung nicht widerstehen könne, Antonie wieder singen zu hören – zumindest seine eigenen Kompositionen –, zieht Krespel mit ihr heimlich in eine andere Stadt. Aber B. folgt ihnen, und Antonie bittet den Vater darum, sie ihn noch einmal sehen zu lassen. Begleitet vom Verlobten am Klavier und Krespel an der Geige singt Antonie, bis die Röte wieder auf ihren Wangen erscheint – und sie mit einem lauten Schrei zu Boden sinkt. Krespel schickt B. zornig weg, aber Antonie erholt sich rascher als erwartet. Um sie vor weiteren Versuchungen zu schützen, vermeiden sie gewissenhaft alle musikalischen Veranstaltungen. Als Krespel allerdings wieder eine alte Violine kauft, bittet sie ihn, das Instrument einmal zu spielen, bevor er es demontiert. Sobald sie die silbernen Töne der Geige hört, ruft sie freudig: »Ach, das bin ich ja – ich singe ja wieder« (RT, 64). Wenn sie in den folgenden Tagen dem Vater sagt, sie möchte singen, nimmt er also die Violine von der Wand und spielt darauf ihre liebsten Lieder.

Eines Abends meint er im Nebenzimmer Klavierspiel zu hören, und zwar so, wie B. immer präludierte, und dann Antonies Stimme »in leisen hingehauchten Tönen, die immer steigend und steigend zum schmetternden Fortissimo wurden« (RT, 64), wobei sie ein schönes Lied singt, das ihr Verlobter express für sie komponiert hatte. Während er in einer Art Erstarrung daliegt, meint Krespel bei verklingender Musik Antonie in einer Umarmung mit B. zu sehen. Aus seiner Ohnmacht erwachend springt er in Antonies Zimmer, die aber »mit holdselig lächelndem Blick, die Hände fromm gefaltet, auf dem Sofa lag, als schliefe sie und träumte von Himmelswonnen und Freudigkeit. Sie war aber tot« (RT, 65).⁶ Als sie starb, lernen wir an einer anderen Stelle, »zerbrach mit dröhnendem Krachen der Stimmstock in jener Geige, und der Resonanzboden riss sich aus-

einander« (RT, 53) – ein Motiv, das Hoffmann vermutlich von der ähnlichen Legende um den berühmten Violinisten Giuseppe Tartini, den Krespel einmal erwähnt, übernahm.

In Hoffmanns Erzählung unterscheidet sich die Beziehung zwischen Musik und Tod deutlich von dem Verhältnis in den früher zitierten Beispielen. Obwohl ihr Verlobter sie zum Singen bittet, sind es nicht seine Kompositionen, die ihren Tod verursachen; und obwohl sie beim Sterben singt, bedeutet das Singen viel mehr als eine Begleitung à la Orpheus und Ophelia. Hier ist es der Akt des Singens selbst, der ihren Tod auslöst: Sie leidet an einer körperlichen Schwäche – Lungenkrankheit –, die ihre Gesundheit bedroht; und ihr fragiler Zustand wird durch die Unheil verkündende Röte, die ihre Wangen entzündet, verraten. Antonie singt sich wortwörtlich zu Tode – ob durch die letzte Aufführung mit B. und ihrem Vater oder während irgendeiner mysteriösen Episode, die Krespel im Nebenzimmer hört. Für Antonie ist die Musik in der Tat tödlich.

Wir werden später auf die Gründe dieses merkwürdigen Phänomens zurückkommen. Vorläufig wollen wir aber zum zweiten Beispiel fortschreiten: Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* (1865). Hoffmann war bekanntlich Wagners Lieblingsautor; und seine Oper *Tannhäuser* beruht weitgehend auf Hoffmanns Erzählung *Der Kampf der Sänger* (1818),⁷ die in derselben Sammlung erschien wie *Rat Krespel (Die Serapionsbrüder)*. Eine Beziehung zwischen Antonies Tod und Isoldes berühmtem ›Liebestod‹ ist also keineswegs weithergeholt.

Wagners Quelle für die weit verbreitete keltische Legende von Tristan und Iseult war Gottfried von Straßburgs mittelhochdeutsche Romanze *Tristan* (1210). Aber weil Gottfrieds Werk sowohl wie mehrere Vollendungsversuche von Wagners Zeitgenossen unvollendet blieben, konnten sie die Anregung für Isoldes Liebestod – den gewollten Tod um der Liebe willen –, mit dem Wagners Werk kulminiert, nicht bieten.

Wagners Fassung beginnt auf dem Schiff, auf dem Tristan die irische Prinzessin Isolde nach Cornwall führt, wo sie seinen Onkel, den König Marke, heiraten soll. Isolde, die nur widerstrebend auf diese Ehe eingeht, hegt eine verdeckte Hass-Liebe für Tristan, der früher ihren Verlobten getötet hatte. Seinerseits liebt er sie auch, aber aus Treue gegenüber dem Oheim weigert er sich, entsprechend zu handeln. Damit sie zumindest einen gemeinsamen Tod teilen dürfen, bittet Isolde ihre Begleiterin, Brangaene, in das Getränk, womit sie mit Tristan angeblich eine Versöhnung feiern will, Gift zu gießen. Aber Brangaene, die ihre geheimen Wünsche zu begreifen meint, ersetzt das Gift durch einen Liebestrank, was die bisher unanerkannte Liebe der Beiden in eine überwältigende Leidenschaft ausarten lässt (1. Akt). Nach ihrer Heirat mit König Marke finden

sich Tristan und Isolde zu geheimen Rendezvous zusammen, aber sie werden schließlich von Tristans eifersüchtigem Freund Melot verraten, der in einem Zweikampf Tristan tödlich verwundet (2. Akt). Von seinem treuen Trabanten Kurnewal wird Tristan nach Hause in Britannien gebracht, wo er im Sterben die Ankunft Isoldes erwartet. Als sie endlich ankommt, gefolgt von König Marke, stirbt Tristan in ihren Armen. Wegen seines Verrats wird Melot von Kurnewal umgebracht, während der König, der die Wahrheit in Bezug auf den Liebestrank erfahren hat, den Liebenden vergeben hat und sie endlich zusammen zu bringen hoffte. Aber Isolde, kaum noch sich dessen bewusst, was um sie herum passiert, blickt »mit wachsender Begeisterung« auf Tristans Körper und intoniert die weltberühmten Laute ihres letzten Liedes.⁸

Als sie in ihrer Ekstase den toten Geliebten betrachtet, meint sie zunächst zu sehen, »mild und leise / wie er lächelt« und »wie das Herz ihm / muthig schwillt, / voll und hehr / im Busen quilt«. Dann spürt sie angeblich, »wie den Lippen / wonnig mild, / süßer Athem / sanft entweht.« Sie fragt sich, ob sie allein unter allen Gegenwärtigen »diese Weise, / die so wunder- / voll und leise / [...] / aus ihm tönend« vernimmt. Umgeben von »dem tönenden Schall, / in des Welt-Athems / wehendem All« wünscht sie nichts als »ertrinken - / versinken - / unbewußt - / höchste Lust!« Nach diesen letzten Worten bricht sie auf Tristans Leichnam tot zusammen; und somit erfüllt sich der Wunsch, den sie ursprünglich auf dem Schiff ausgedrückt hatte. Obwohl ihr Tod, anders als der von Antonie, nicht von einer Lungenkrankheit stammt, führt sie ihren Tod doch durch ihren Gesang herbei, der eigentlich ein Duett mit den Tönen bildet, die sie von ihrem toten Geliebten zu hören meint, wobei sich das Ganze vor einem chorischen Hintergrund von universalem Gesang abspielt. Wie Rüdiger Görner einsichtig bemerkt hat, ist Isoldes Liebestod ein durchaus synästhetisches Erlebnis.⁹

»Liebestod« ist Wagners eigener Begriff für diese Tat, wobei die sonst gesunde Isolde sich zu Tode singt. In seinem »programmatischen Kommentar« zu *Tristan und Isolde* (1860; das Libretto wurde bereits 1859 ohne Partitur veröffentlicht)¹⁰ spricht Wagner von der »Wonne des Sterbens«, die uns in das wunderbare Reich der Einheit entlässt, aus der wir uns verirrt haben. Ist es der Tod, fragt er sich, oder »die nächtige Wunderwelt«. Seine kurze Zusammenfassung des »Vorspiels« heißt »Liebestod«; und die letzte Szene, in der die sterbende Isolde die glückselige Erfüllung ihrer Sehnsucht und das ewige Verschmelzen mit Tristan erlebt, wird als »Verklärung« bezeichnet.

Es ist über Schopenhauers Einfluss auf Wagner auf dieser Stufe seines Lebens – lange vor der Wende zur Christenheit, die Nietzsche so enttäuscht und gärgert hat – und über Isoldes Liebestod, der die beiden Liebenden durch Verklärung vereinigt, als Inversion von Schopenhauers Auffassung des Todes als Negation

des Willens,¹¹ bereits viel geschrieben worden. Arthur Groos hat die Stufen der »höchsten Lust«, wie sie im Laufe von drei Akten von einfachem Bewusstsein über Ein-Bewusstsein (»unity«) zum Unbewusstsein von Isoldes Schlussworten sich entfalten, sorgfältig verfolgt.¹² Aber worauf es im gegenwärtigen Kontext ankommt, ist nicht die mögliche Quelle für Wagners Begriff, sondern die Art und Weise, in der er dargestellt wird. Was wir finden – genauso deutlich, wie im Falle von Hoffmanns *Antonie* – ist ein weiterer Akt des Todes durch die Musik. Isolde singt sich zu Tode und darüber hinaus in die Einheit mit dem Geliebten und mit dem Weltall, dessen Töne sie zu vernehmen meint.

Der dritte Text unserer Triade echot Hoffmann und Wagner zugleich in einer erstaunlichen Verbindung. Bereits der Titel von Thomas Manns Novelle *Tristan* (1903) verrät den Einfluss von Wagners Oper, die in der Handlung eine zentrale Rolle spielt. Manns bekannte Faszination für Wagner, dem er aufschlussreiche Essays widmete, bestimmte weitgehend seine Auffassung der Romantik, die das Morbide, das Dekadente, das Artistische betonte.¹³ Die Handlung zeigt wiederum eine unverkennbare Parallele zur Erzählung Hoffmanns, dessen Werke Mann gut bekannt waren.¹⁴ In der frühen Erzählung *Der Kleiderschrank* (1899) wird er namentlich erwähnt; die achtzehnjährige Tony Buddenbrook vertieft sich zu Hause und während der Ferien in Travemünde in Hoffmanns *Serapionsbrüder*, jene Sammlung, die *Rat Krespel* enthält; und Hoffmanns Einfluss auf den späten Roman *Doktor Faustus* (1947) ist gründlich analysiert worden.¹⁵

Mann bezeichnete *Tristan* als »eine Burleske«¹⁶ und betrachtete dessen titelgebenden Protagonisten als »eine komische Figur«, wenn auch nicht verächtlich.¹⁷ »Er ist ein Ästhet, der im Zusammenstoß mit einem Mann der praktischen Realität eine klägliche Rolle spielt; aber gegen den ordinären Klötterjahn vertritt er mit seinem skurrilen Schönheitssinn doch schließlich das höhere Prinzip.« In dieser Novelle sehen wir ein frühes Beispiel jenes Gegensatzes zwischen Geist und Wirklichkeit, der in Manns Erzählkunst fortwährend ein so unübersehbares Thema darstellt, wie etwa in den Gestalten des intellektuellen Settembrini und des majestätisch sprachunfähigen Mijnheer Peeperkorn in *Der Zauberberg* (1924). Wie im späteren Roman ist der Schauplatz ein Bergsanatorium, in dem der Schriftsteller Detlev Spinell, der fast als eine Karikatur der *Décadence* des späten 19. Jahrhunderts auftritt, sich aufhält – nicht so sehr wegen der elektrischen Behandlung, der er sich unterzieht, als wegen des Empirestils des ehemaligen Schlosses. Dort sitzt er oft allein und durchblättert die Seiten des einzigen schmalen Romans, den er veröffentlicht hat. Ein Mann von stattlicher Statur am Anfang der Dreißiger, mit graumelierten dunklen Haaren, rehbraunen Augen in einem bartlosen Gesicht und großen kariösen Zähnen – demselben

Zeichen der Dekadenz, das Mann in *Buddenbrooks* so wirkungsvoll anwendete – und in einem langen schwarzen Rock modisch gekleidet, kontrastiert er scharf mit Herrn Klöterjahn, dem blauäugigen Großkaufmann vom Ostseestrand mit englischem Backenbart und englischem Kleid, der als »ein Kenner von Küche und Keller« bezeichnet wird (*T*, 222).¹⁸

Klöterjahn hat seine Frau, Gabriele, zum Sanatorium zur Behandlung gebracht. Die Schwierigkeit beim Atmen, die sich kurz nach der Geburt eines prangend gesunden Sohns entwickelte, wird von den Ärzten dauernd trivialisiert: nicht die Lungen, wird trotz des Ausspuckens von Blut immer wieder versichert, seien erkrankt sondern nur die Luftröhre (*T*, 218-219). Ihr Gebrechen wird durch ein andauerndes Husten signalisiert und durch ein leitmotivisch sich wiederholendes »kleines, seltsames Äderchen« über den Brauen, das, blassblau und kränklich, »auf eine beunruhigende Art das ganze feine Oval des Gesichts« beherrschte (*T*, 219) – nicht unähnlich der Wangenröte, die Antonies Krankheit verrät. Anders als ihr Mann – sie ist erst Anfang zwanzig – stammt die fast ätherisch schöne Gabriele aus einem Haus in Bremen mit ausgesprochen ästhetischen Neigungen und einem verwilderten Garten, der von romantisch zerfallenden Mauern umrahmt ist. Dort lebte sie, weil die Mutter früh verstorben ist, allein mit ihrem Vater und begleitete ihn als begabte Pianistin gerne, wenn er Geige spielte. Wegen ihrer Krankheit ist es Gabriele jedoch verboten worden, ihre geliebte Musik weiter zu spielen. Die Parallelen zu Hoffmanns Antonie sind auffallend.

Als Herr Klöterjahn mit seinem gedeihenden Sohn – der jetzt von einer Kinderfrau betreut wird, mit der Klöterjahn gelegentlich flirtet – in seine Heimat im Baltikum zurückkehrt, wo er ein blühendes Geschäft hat, finden sich Spinell und Gabriele gelegentlich zu Gesprächen zusammen, die zunehmend intim werden, während sich ihr gesundheitlicher Zustand mit Fieber und Appetitsverlust verschlimmert (*T*, 231). Weil Spinell sich weigert, sie als Frau Klöterjahn anzureden – er hält den Namen für »komisch und zum Verzweifeln unschön« (*T*, 232) –, bittet er sie um ihren Mädchennamen: Eckhof, einen Namen, sagt er, mit wahren kulturellen Anklängen, weil er der Name eines berühmten Schauspielers (des von Lessing geschätzten Conrad Ekhof, 1720-1778) war. Als sich nach einigen Wochen an einem Winternachmittag die meisten anderen Gäste auf eine Schlittenfahrt in die Berge begeben, überredet Spinell Gabriele, ihm auf dem Klavier im Konversationssalon vorzuspielen. Obwohl es ihr untersagt worden ist, überwältigt sie ihre Liebe zur Musik, und sie spielt zuerst einige Nocturnes von Chopin, wobei sie »einen nervösen Sinn für differenzierte Klangfarbe und eine Freude an rhythmischer Beweglichkeit« zeigt (*T*, 243). Dann untersucht Spinell die Musikblätter auf dem Drehsessel und, indem er stumm auf das Titelblatt

weist, zeigt er ihr eine besondere Partitur und blickt sie mit bleichem Gesicht und zitternden Lippen an.

Wenn auch unbenannt wird bald deutlich, dass es sich um einen Klavierauszug von Wagners *Tristan und Isolde* handelt, den Gabriele eifrig in die Hände nimmt und aufs Pult stellt. Im Laufe der folgenden vier Seiten (T, 244–247), in denen Mann seine Virtuosität zeigt, mit geschriebenen Worten den Sinn und die Wirkung von Wagners Musik wiederzugeben, spielt sie das Werk vom Vorspiel des Orchesters bis fast zum Schluss des zweiten Aktes, während Spinell mit gebeugtem Kopf und Händen zwischen den Knien neben ihr sitzt. Dann schrecken sie zusammen, als eine andere Patientin den Salon abwesend betritt und dann wieder verlässt: Wagners Brangaene? Sie erscheint nämlich genau in dem Moment, als Gabriele diejenige Passage im zweiten Akt gespielt hat – »Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde« (T, 246) –, in der Brangaene die Liebenden warnt, dass König Mark mit Melot und den anderen Höflingen herannahet. Dann spielt Gabriele den Liebestod: »Wie farblos und klar ihre Lippen waren, und wie die Schatten in den Winkeln ihrer Augen sich vertieften! Oberhalb der Braue, in ihrer durchsichtigen Stirn, trat angestrengt und beunruhigend das blaßblaue Äderchen deutlicher und deutlicher hervor« (T, 247). Gerade als sie zum Schluss kommt, hören die beiden die Schellen der zurückkehrenden Schlitten. Spinell geht im Zimmer umher, wendet sich dann um und sinkt auf die Knie, während sie sitzen bleibt und ihn mit einem unsicheren Lächeln anblickt.

An diesem Tag passiert nichts Weiteres. Als Gabriele aber zwei Tage später wieder ein bisschen Blut von sich gibt – »Oh, unbedeutend« (T, 248) – schicken die Ärzte nach Herrn Klöterjahn, der sich mit Sohn und Kinderfrau bald einfindet. Spinell, der ihn für unfähig halt, die eigene Frau wertzuschätzen, schreibt einen taktlosen Brief an Klöterjahn, in dem er ihn eines totalen Mangels an Raffinement bezichtigt – »Sie sind, mein Herr, wie ich sagte, ein plebejischer Gourmand, ein Bauer mit Geschmack« (T, 253) – und seine Verachtung unverblümt ausspricht: »Nehmen Sie das Geständnis, mein Herr, daß ich Sie hasse, Sie und Ihr Kind, wie ich das Leben selbst hasse, das gemeine, das lächerliche und dennoch triumphierende Leben, das Sie darstellen, den ewigen Gegensatz und Todfeind der Schönheit« (T, 254). Er schließt mit dem Zugeständnis, dass Klöterjahn der Stärkere von beiden sei, dem er nur eines entgegenstellen könne: »das erhabene Gewaffen und Rachewerkzeug der Schwachen: Geist und Wort« (T, 255).

Als Klöterjahn den Brief erhält, eilt er auf Spinells Zimmer, wo er ihn zornig zur Rede stellt. Während sie heftig streiten, erscheint eine ältere Freundin Gabrieles und sagt Klöterjahn, dass er sofort kommen solle: Gabriele, die im Bett

ruhig saß und ein Stück Musik vor sich hin sumnte (vermutlich aus *Tristan und Isolde*?), hat unvermittelt viel Blut aufgebracht und ist dann, obwohl es nicht direkt behauptet wird, gestorben. Nachdem Klöterjahn sein Zimmer verlassen hat, betrachtet sich Spinell im Spiegel, nimmt dann ein Schlückchen Kognak und wandert hinaus auf die Kieswege des Sanatoriums, wo er zunächst zu den verhängten Fenstern von Gabriele Zimmer hinaufblickt. Sein Spaziergang wird unterbrochen, als er die Kinderfrau mit dem jungen Klöterjahn trifft, der jauchzend ihn zu verlachen scheint. Angesichts dieser Zurschaustellung von kraftvoller Gesundheit eilt Spinell weg, »mit den gewaltsam zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, daß er innerlich davonläuft« (T, 262).

Wir erkennen ohne weiteres Manns Manipulierung von Hoffmanns Erzählung zusammen mit seiner satirischen Inversion von Wagners Oper. Wie in *Rat Krespel* führt die von der Krankheit gezeichnete Heldin den eigenen Tod dadurch herbei, dass sie auf die Bitte eines Bewunderers hin Musik aufführt – wenn es sich hier auch um Klavierspiel und nicht um Gesang handelt –, und das, obwohl es ihr wegen ihres gesundheitlichen Zustands ausdrücklich verboten worden war. Und diese Aufführung verursacht einige Tage später ihren Tod. Manns »Burleske« der Oper ist ebenso offensichtlich. Es handelt sich allerdings um eine oberflächliche Parallele zum Verhältnis Tristan/König Marke, macht Spinell doch keineswegs den Eindruck eines tristanartigen Helden. Zwar vernarrt er sich vorübergehend in Gabriele – oder eigentlich eher in die Situation einer von ihrem Mann ungewürdigten Schönheit als in sie selber –, aber sein Tod geht dem Ihrigen nicht voraus – ja, er stirbt überhaupt nicht – und in seinem ichbezogenen Ästhetizismus ist er weitgehend unbewegt durch ihren Tod. Als brillante Synthese von zwei berühmten Werken bietet uns Manns Novelle eine kritische Rekapitulation der Romantik des 19. Jahrhunderts, die Hoffmann und Wagner zugleich motivierte.

Wie lässt sich dieses eklatante Phänomen erklären – anscheinend ein Produkt der romantischen und spätrömantischen Jahre, vor allem in Deutschland –, das nur schöne junge Frauen befällt? Einige oberflächlich ähnliche Phänomene aus der Kulturgeschichte werden manchmal erwähnt, erweisen sich aber letzten Endes nicht als nützlich, wie etwa das Motiv des »Schwanengesangs«, das in der Dichtung von Horaz zu Shakespeare und bis in die Gegenwart oft vorkommt. Denn in solchen Fällen singt sich der Schwan nicht zu Tode; stattdessen intoniert er einfach seinen eigenen Klagegesang, wie Orpheus und Ophelia, auf dem Weg zum Tod. Oder, wie Coleridge scherzte: »Swans sing before they die – 'twere no bad thing / Did certain persons die before they sing« (*Epigram on a Volunteer Singer*). Und schließlich wissen die Naturwissenschaftler, dass Schwäne überhaupt nicht singen, nicht einmal beim Sterben.

Tod durch Tanz: Strawinsky

Bevor wir eine Erklärung vorschlagen, dürfte hier ein letztes Beispiel herangezogen werden, um noch eine weitere Dimension dieser durch Musik herbeigeführten Tode zu eröffnen: Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* (1913). Wie jeder Ballett-Liebhaber weiß, tanzt sich im Frühlingsritual am Schluss von Strawinskys Werk, das bei seiner Premiere einen Skandal auslöste, das erwählte Mädchen zu Tode unter Begleitung einiger von des Komponisten primitivsten Rhythmen und grellsten Dissonanzen. Aber wo hatte der Komponist den Todestanz her? Denn die slawisch/slawnische Volkskunde kennt keinen solchen Akt.¹⁹ Parallelen werden manchmal herangeholt, um diesen Tod durch Tanz zu erklären: wie etwa das in der Bildkunst sowie in der Literatur weitverbreitete Phänomen der Choreomanie seit den Bacchanalien der Antike bis hin zu den tanzenden Plagen des späten Mittelalters. Die thrakischen Frauen tanzten beim Feiern ihrer Dionysischen Orgien, wie in den *Bacchae* von Euripides, aber sie tanzten sich nicht zu Tode. Auch die Tanzmanie von 1200 bis 1600, die manchmal St. Vitus oder St. Johannes dem Täufer zugeschrieben wird (weil die Manie in ihren Heiligtümern angeblich geheilt werden konnte) und die am Rhein entlang von Basel bis Utrecht weitverbreitet war, führte normalerweise nicht zum Tod.²⁰ In den in Literatur und Kunst so häufig dargestellten Formen des spätmittelalterlichen Totentanzes oder *danse macabre* sind die Teilnehmer meistens bereits tot.²¹ In den Holzschnitten des *Heidelberger Totentanzes* (1485) oder in Goethes Gedicht *Der Totentanz* kommen um Mitternacht die Toten aus ihren Gräbern hervor und tanzen eine Stunde lang, bevor sie dorthin zurückkehren. In anderen Fällen, wie in Hans Holbeins *Les Simulachres et Historiées Faces de la Mort*, führt ein Skelett eine Prozession – keinen Tanz! – lebender Menschen und Vertreter der verschiedenen Berufe und Stände, um die Lebenden mit der Idee des Todes bekannt zu machen. In seinem kulturgeschichtlich reichen Buch über Schuberts *Die Winterreise* bemerkt der britische Tenor Ian Bostridge – wobei er eine Illustration von Holbein zu Hilfe zieht –, dass der Leiermann des letzten Liedes wegen der ikonographischen Assoziation seines Instruments mit dem Tod im 16. Jahrhundert oft insgesamt als Gestalt des Todes betrachtet wurde.²²

Aber das Motiv des Todestanzes, der den Höhepunkt von Strawinskys Ballett bildet, lässt sich durch solche Beispiele auch nicht erklären. Wenn aber Strawinsky das Bild nicht aus der slawisch/slawnischen Volkskunde holte, woher dann? In seiner Autobiographie erzählt der Komponist selber, während er noch an seinem früheren Ballett *Der Feuervogel* arbeitete: «Ich sah in meiner Fantasie ein feierliches heidnisches Ritual: alte Weise, im Kreise sitzend, sahen einem jungen Mädchen zu, wie sie sich zu Tode tanzte. Sie opferten sie, um den Gott

des Frühlings günstig zu stimmen.«²³ Es liegt näher anzunehmen, dass er das Motiv von Hoffmann, oder Wagner, oder sogar aus der Novelle Thomas Manns hernahm, den er später persönlich kennenlernte. Als Komponist war Strawinsky selbstverständlich mit Wagners Oper und mit der Musik der deutschen Romantik bestens bekannt. Und die Parallele zwischen den animierten Puppen in seinem Ballett *Petruschka* und denen in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (die ja auch in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* musikalisiert wird) ist oft bemerkt worden. (Hoffmanns Werke waren in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts enorm populär und einflussreich,²⁴ und in Strawinskys Sankt Petersburg waren seine Erzählungen so gut bekannt, dass der Begriff »Petersburger Hoffmanniade« geprägt wurde, um groteskes oder exzentrisches Benehmen zu charakterisieren.²⁵) Die Möglichkeit sollte auch erwogen werden, dass Strawinsky die tanzenden Schuhe aus Hans Christian Andersens Märchen *Die roten Schuhe* (*De rode sko*, 1845) kannte.²⁶

Musik und Teufel im Mittelalter und in der Romantik

Wir kommen der Sache näher, meine ich, wenn wir das Motiv als Erscheinung der bekannten romantischen Beschäftigung mit dem Tod betrachten – was Gordon Craig in seinen Seiten über das Thema deren »mortuary obsession« nannte²⁷ –, die von Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1801) über Schuberts Gesangzyklen und Wagners Opern bis hin zu Mahlers *Kindertotenliedern* dauerte. Gegen Ende des Jahrhunderts, als Mann seine Novelle schrieb, ist der morbide Aspekt der Romantik vorherrschend geworden, wie man aus solchen Beispielen wie Huysmans' Romanen oder Villiers de l'Isle Adams *Axël* erkennt.

Die romantische Todesbesessenheit wurde durch die romantische Faszination am Mittelalter gefördert, denn diese erweckte ein neues Bewusstsein der oft diabolischen Assoziationen mit der Musik, die jene Jahrhunderte kennzeichneten, wie Reinhold Hammerstein überzeugend demonstriert hat. So wurde vor allem der musikalische Tritonus – das sogenannte »Teufelsintervall«, das drei diatonische Ganztöne umfasst (wie etwa in der C-Dur-Tonleiter den Abstand zwischen f und h) – von theologisch gesinnten Theoretikern vom 9. bis zum 16. Jahrhundert als *diabolus in musica* streng verboten. Ausgerechnet deswegen wurde dieser Tritonus von Komponisten des 19. Jahrhunderts wieder aufgenommen, und zwar immer dann, wenn sie teuflische Anklänge erwecken wollten: zum Beispiel in den Gefängniszenen von Beethovens *Fidelio*, beim Auftritt des satanischen Samiel in Webers *Der Freischütz* oder in Liszts *Mephisto Walzern*.²⁸ Als Komponisten waren sich Hoffmann und Wagner dieser teuflischen Assoziationen völlig bewusst.

Wir erkennen diesen infernaln Einfluss in Hoffmanns Erzählung deutlich, wenn Krespel beim Reden über einen neuen Komponisten »mit seiner leise singenden Stimme« sagt: »Wollt' ich doch, daß der schwarzgefederte Satan den verruchten Tonverdreher zehntausend Millionen Klafter tief in den Abgrund der Hölle schlüge!« (RK, 43). An einer anderen Stelle merkt der Erzähler, dass Krespel, »sobald ich das Gespräch auf Musik, insbesondere auf Gesang lenkte, mit seinem diabolisch lächelnden Gesicht und seinem widrig singenden Tone einfiel, etwas Heterogenes, mehrenteils Gemeines, auf die Bahn bringend« (RK, 50). Als der Erzähler bei einer anderen Gelegenheit unschuldig den Wunsch ausdrückt, Antonie singen zu hören, ergreift Krespel seine Hand und sagt, es würde »gegen alle guten Sitten anstoßen, wenn ich laut und lebhaft den Wunsch äußerte, daß Ihnen hier auf der Stelle gleich der höllische Satan mit glühenden Krallenfäusten sanft das Genick abstieße« (RK, 51). Hoffmann schreibt sogar Krespels Frau, Angela, einen satanischen Aspekt zu, indem er sagt, dass bei ihrer Tochter Antonie »die häßliche Kehrseite ganz fehlte. Es gab kein zweideutig Pferdefüßchen« (RK, 60) – das heißt, das Zeichen, das oft (wie in Goethes *Faust*, 2490) dem Satan zugeschrieben wird und das das erhitzte Temperament von Antonies Mutter charakterisierte. Mit anderen Worten: der Text zeigt deutlich, dass Hoffmann mit den satanischen Assoziationen völlig bekannt war, die im Mittelalter der Musik zugeschrieben und durch den Tritonus exemplifiziert wurden. Aber anstatt *diabolus* lauert jetzt *mors in musica*. Antonie stirbt unmittelbar als Folge ihrer musikalischen Tätigkeit.

Wagners romantische Auffassung der Musik und des Mittelalters umfasst, wie wir sahen, den Tod. Bereits im zweiten Takt des Vorspiels von *Tristan und Isolde* ertönt ein leitmotivischer Akkord (f-h-dis-gis), der berühmte »Tristan Akkord«, dem der Tritonus der beiden ersten Noten das Geheimnisvolle verleiht und der zusammen mit seiner Auflösung im dritten Takt den Tod und zugleich die Erlösung des Schlusses vorwegnimmt.²⁹

In Manns *Tristan* finden wir keine spezifische Assoziation zwischen Musik und Satan – eine Assoziation, die sonst in seinem Œuvre thematisch durchdringend ist, besonders in seinem späten Roman *Doktor Faustus* (1947) und die Mann zweifellos aus Hoffmanns Erzählung und aus seiner morbiden Auffassung der Romantik bekannt war. Aber die Erscheinung des ominösen blauen Äderchens auf Gabrieles Brauen, wann immer Musik erwähnt wird, deutet deutlich auf den Tod hin, wenn nicht auf den Teufel. Wir dürfen wohl auch an den fast gleichzeitigen Roman *Buddenbrooks* (1900) erinnern, wo Gerda Buddenbrook, »eine leidenschaftliche Verehrerin der neuen Musik«, ihren Begleiter und den Musiklehrer ihres Sohns Hanno beauftragt, den »Liebestod« für Klavier und Violine zu bearbeiten, während ihr Mann, gänzlich unmusikalisch wie alle andere

Buddenbrooks, die Musik als »diese feindselige Macht« betrachtet, die ihn »zu einem Fremden in seinem eigenen Hause« macht.³⁰

In allen drei Werken ist es letzten Endes der Akt der musikalischen Aufführung – ob Singen oder Klavierspielen von todbringenden Melodien –, der den Tod der schönen jungen Protagonistin verursacht. Und es ist sicher kein Zufall, dass in Strawinskys Ballett die Partitur Dissonanzen und Rhythmen bringt, die höllische Mächte suggerieren, während die Erwählte ihren Weg zu einem Tode tanzt, der durch den Schlussakkord, der in einem Tritonus (d-gis) gipfelt, unterstrichen wird. Musik, scheint es, ist nicht nur fähig, die wilden Tiere zu besänftigen, wie wir aus der Legende von Orpheus erfahren; sie besitzt auch die Macht, das empfindsame Herz beziehungsweise die anfälligen Lungen zu zerstören.

Diese literarische Übernahme der mittelalterlichen Assoziationen von Musik und Tod, die in den Erzählungen Hoffmanns und Manns, im Libretto von Wagners Oper, in der von Strawinsky fantasierten Handlung seines Balletts und nicht zuletzt in dem bei beiden Komponisten vorkommenden Tritonus auffällig ist, bietet ein weiteres Zeugnis für das seit Jahrhunderten so fruchtbare wechselseitige Verhältnis zwischen den beiden Künsten, das von Text und Form (wie am Anfang bemerkt) bis hin zu Motiven und sogar Akkorden reicht. Solche musikalischen Formen und Assoziationen zu erkennen, ist für unser Verständnis des dichterischen Werkes genauso aufschlussreich, wie etwa ein Zitat oder sonst eine rein intertextuelle Beziehung herauszufinden.

Anmerkungen

- 1 Harold A. Basilius, *Thomas Mann's Use of Musical Structure and Techniques in »Tonio Kröger«*, in: *Germanic Review*, 19 (1944), 248–308; and Theodore Ziolkowski, *Hermann Hesse's »Steppenwolf«: A Sonata in Prose*, in: *Modern Languages Quarterly*, 19 (1958), 115–133.
- 2 Theodore Ziolkowski, *Literary Variations on Bach's Goldberg*, in: *Modern Language Review*, 105 (2010), 625–640.
- 3 Theodore Ziolkowski, *Leverkühn's Compositions and Their Musical Realizations*, in: *Modern Language Review*, 107 (2012), 175–187.
- 4 Vgl. Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton 1970, 224–241.
- 5 E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel*, in: ders.: *Poetische Werke*, 6 Bde., Berlin 1958, Bd. 3, 39–65, hier 61, im Folgenden zitiert mit der Sigle *RK*.
- 6 In Offenbachs Oper wird die Szene geändert: Der böse Dr. Miracle ist der Verführer; er lässt Antonie sich einbilden, dass ihre verstorbene Mutter auftritt (in einigen Inszenierungen aus einem Porträt an der Wand) und mit ihrer Tochter ermutigend mitsingt, bis Antonie tot umfällt.
- 7 Volker Mertens, *Wagner's Middle Ages*, in: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.),

- Wagner Handbook*, Cambridge/USA 1992, 236–268, bes. 239–240. Zu Wagners Vorliebe für Hoffmann vgl. im selben Band *passim*.
- 8 Richard Wagner, *The Authentic Librettos of the Wagner Operas*, New York 1938, 347.
 - 9 Rüdiger Görner, *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis*, Freiburg im Breisgau 2014, 171–172.
 - 10 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, 14 Bde., hg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, Bd. 9, 61–63.
 - 11 Hartmut Reinhardt, *Wagner und Schopenhauer*, in: *Wagner Handbook*, 287–296, bes. 290–292.
 - 12 Arthur Groos, *Appropriations in Wagner's »Tristan« Libretto*, in: Arthur Groos, Roger Parker (Hg.), *Reading Opera*, Princeton/USA 1988, 12–33, bes. 24–25.
 - 13 Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*, München 2010, 185.
 - 14 Diese Beziehung wird in den Mann-Studien weniger hervorgehoben; siehe aber Lida Kirchberger, *Thomas Mann's »Tristan«*, in: *Germanic Review*, 36 (1961), 182–197. Kirchberger diskutiert die Hoffmann-Parallelen, lässt aber die Gründe unerwähnt, die der romantischen Verbindung von Musik und Tod unterliegen.
 - 15 Dagmar von Gersdorff, *Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann. Die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen »Doktor Faustus« und »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, Frankfurt/Main 1979.
 - 16 In einem Brief vom 13.02.1910 an den Bruder Heinrich, in: Hans Wysling (Hg.), *Thomas Mann. Teil 1: 1889-1917 (= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/1)*, Frankfurt/Main 1975, 171.
 - 17 Brief vom 24.03.1953 an Norbert Jobst; ebd., 173–174.
 - 18 Thomas Mann, *Tristan*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt/Main, 1960, Bd. 8, 216–262, im Folgenden zitiert mit der Sigle *T*.
 - 19 Heinrich Heine erzählt in seinen *Elementargeistern (1837)* kurz die Sage der »Willis«: Bräute, die, weil sie vor der Heirat starben, nicht ruhig in den Gräbern liegen können; sie kommen um Mitternacht hervor und tanzen auf den Landesstraßen. Wenn sie einem unglücklichen jungen Mann begegnen, umarmen sie ihn und tanzen mit ihm, bis er tot hinfällt. Heine nennt die Sage österreichisch, aber sie ist vermutlich südslawisch oder magyrisch und war ihm aus Therese von Artners Gedicht *Der Willi-Tanz: Eine slawische Volkssage* (im *Taschenbuch für vaterländische Geschichte* 3, Wien 1822) oder aus Johann Graf Mailäths *Magyarische Sagen und Maerchen*, Brunn 1825, 1–11, bekannt. Es ist unwahrscheinlich, dass Strawinsky diese Quellen gekannt hat, die sich jedenfalls von seiner Erzählung von der Erwählten, die sich zu Tode tanzt, scharf unterscheiden.
 - 20 John Waller, *A Time to Dance, a Time to Die. The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Thriplow-Cambridge 2008, bes. 1–16. Die berüchtigte, in Straßburg initiierte Tanzepidemie von 1518 begann laut Paracelsus und andern zeitgenössischen Augenzeugen, als eine gewisse Frau Troffea auf die Straße hinaustrat und wild zu tanzen anfang – ohne Musik oder jede offensichtliche Freude. Sie tanzte einige Stunden ohne Unterlass, bis sie zusammenbrach; begann dann einige Stunden später noch einmal und machte noch einige Tage weiter auf blutigen Füßen. Obwohl Frau Troffea bald zum Heiligtum von St. Vitus im nahen Gebirge gebracht wurde, wurden andere von ihrer Begeisterung infiziert und setzten ihren wilden Tanz noch wochenlang fort. Auch wenn einige wegen Hitze und Erschöpfung tot umfielen, so tanzten sich die meisten doch nicht zu Tode: Der Tod war eher ein zufälliges Nebenprodukt des Tanzes, der von einigen höllischen Dämonen zugeschrieben wurden und von anderen der himmlischen Strafe.

- 21 Siehe Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, 291–312 und Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern 1974.
- 22 Ian Bostridge, *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*, New York 2015, 481.
- 23 Igor Stravinsky, *Autobiography* (1936), London 1975, 31.
- 24 Norman W. Ingham, *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*, Würzburg 1974
- 25 Solomon Vokov, *St. Petersburg. A Cultural History*, New York 2010, 264.
- 26 Es soll erwähnt werden, dass Jessica Duchens Roman *Rites of Spring* (2006) eine junge Tänzerin und leidenschaftliche Umweltschützerin präsentiert, die von Strawinskys Ballett besessen wird. In einer fiebrigen Vision erscheint ihr der Prinz der Erde und sagt, es sei ihr Schicksal, sich aufzuopfern, um die Schuld wiedergutzumachen, mit der ihre Spezies der Erde verpflichtet sei – eine Vorstellung, die über die slawisch/slawonische Volkskunde und Strawinsky weit hinausgeht. Im Roman – anders als bei Strawinsky – erholt sich die Frau allerdings und verzichtet auf den Tanz.
- 27 Gordon Craig, *The Germans*, New York 1982, 193–197, hier 196.
- 28 Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 7–11.
- 29 Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes* (1918), München 1963, erblickt in *Tristan und Isolde* »die letzte der faustischen Künste« (374), wobei er die Öffnungstöne des Vorspiels folgenderweise charakterisiert: »Aus farbigen Strichen und Flecken eine Welt im Raume hervorzuzaubern, das war die letzte, sublimste Kunst der Impressionisten. Wagner leistet das mit drei Takten, in denen sich eine ganze Welt von Seele zusammendrängt.« (376).
- 30 Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 508.