

meinen Augen fast etwas von Kränkung gehabt hätte, im Text seinen Namen zu nennen.

V

ALS ich in jener Sonntag-Morgenstunde zu schreiben begann, muß das Buch, so wenig die Aufzeichnungen das erkennen lassen und so wenig ein eigentlicher schriftlicher Entwurf vorhanden war, nach seinem Hergang, seinen Ereignissen offen und übersichtlich vor mir gelegen haben; ich muß darin Bescheid gewußt haben so weit, daß es mir möglich war, sofort mit seinem Motiv-Komplex in toto zu arbeiten, den Anfängen gleich die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben und den von seinem Gegenstand aufgeregt erfüllten, immerfort bedrängt ins Späte vorgreifenden und sich verlierenden Biographen zu spielen. Seine Erregung aber war die meine, ich parodierte die eigene Erfüllung und empfand als sehr wohlthätig die Rolle, das Schreiben-lassen, die Indirektheit meiner Verantwortlichkeit bei so viel Entschlossenheit zum Direkten, zum Einsatz von Wirklichkeit und Lebensgeheimnis. Wie nötig waren Maske und Spiel angesichts des Ernstes meiner Aufgabe, dessen ich mir hier zum erstenmal von Anbeginn klar bewußt war. Hatte Früheres von mir, wenigstens den Massen nach, den Charakter des Monumentalen angenommen, so war es unvermutet und gegen jedes Vorhaben geschehen: *Buddenbrooks*, *Der Zauberberg*, die *Joseph*-Romane, auch *Lotte in Weimar* sind aus ganz bescheidenen erzählerischen Absichten erwachsen, nur *Buddenbrooks* waren überhaupt als Roman gedacht und

Lotte in Weimar allenfalls als ein kleiner, — so steht es noch auf der Titelseite der Handschrift: *Ein kleiner Roman*. Diesmal zuerst, bei dem Werk meines Alters, war es anders. Dies eine Mal wußte ich, was ich wollte und was ich mir aufgab: nichts Geringeres als den Roman meiner Epoche, verkleidet in die Geschichte eines hoch-prekären und sündigen Künstlerlebens. Mir war, in aller Neubegier, nicht wohl bei der Sache. Ein Werk groß zu wollen, es gleich als groß zu planen, war wahrscheinlich nicht das Richtige, — für das Werk weder noch für das Gemüt dessen, der seiner sich unterwand. Möglichst viel Scherz, Biographen-Mimik, das Pathos herabsetzende Selbstverspottung also — so viel wie irgend möglich davon! Und des erzählenden Humanisten Ehefrau sollte Helene Ölhafen heißen.

Schon am nächsten Tag, nachdem ich begonnen, hatte ich wieder anderes, vom Tag Gefordertes zu verrichten: eine deutsche Monatssendung, zum Gedächtnis der Bücherverbrennungen, war in Fassung zu bringen. Ende Mai gab es nichts als ein Manuskript von zwei Seiten. Aber obgleich der Juni, in seiner Mitte, eine Vortragsreise nach San Francisco brachte, die nebst ihrer literarischen Vorbereitung mehr Tage, als mir lieb war, kostete, stellten während dieses Monats, in dem ich mein 68. Jahr vollendete, vier Kapitel des *Faustus* sich her, und am 28., dem Tagebuch zufolge, gab es die erste mündliche Mitteilung aus dem Roman: «Franks zum Abendessen. Später im Arbeitszimmer Vorlesung aus *Doktor Faust*, die ersten drei Kapitel. War tief bewegt, und die Hörer zeigten sich zugänglich dem Aufregenden, das von allem ausgeht.»

Straußens *Hutten*-Biographie beschäftigt mich. Die Antwort Professor Tillichs mit Informationen über das

Studium der Theologie traf ein. Ich las Luthers Kommentar zur Apokalypse und Berlioz' Memoiren in englischer Übersetzung. Auf einer Abendgesellschaft bei Feuchtwangers trafen wir außer Miß Dodd, der Tochter des ehemaligen Botschafters in Hitler-Deutschland, den Schauspieler Homolka und unter anderen auch Franz Werfel, der mir bei dieser Gelegenheit zum erstenmal von seinem neuen Roman-Unternehmen, der utopischen Phantasie *Stern der Ungeborenen* und den gewaltigen Schwierigkeiten sprach, die sie biete. Brüderliche Empfindungen erfüllten mich. Da war ein Kamerad, — auch einer, der sich auf Verrücktes, wahrscheinlich nicht Möglichen eingelassen hatte...

Einige Tage danach fiel mir Ernst Křeneks Buch *Music Here and Now* in die Hände, das sich als ein Hilfs- und Nutzwerk ersten Ranges erwies. «Lange in Křeneks *Music*» heißt es im Tagebuch zu mehreren Malen. Gleichzeitig stieß ich in irgendeiner Zeitschrift auf merkwürdige Mitteilungen über geistliche Musik bei den Pennsylvania Seventh-day Baptists, das heißt auf die wunderliche Figur jenes Johann Conrad Beißel, die ich sogleich in die Vorträgeaufzunehmen beschloß, mit denen Kretzschmar, der Stotterer, dem jungen Adrian (und dem Leser) das Gebiet der Musik eröffnet, — des skurrilen «Systemherrs» und Schulmeisters, dessen Andenken dann durch den ganzen Roman spukt.

Es war fast befremdlich, welche Sorge das Technisch-musikalische mir machte, dessen Beherrschung, so weit wenigstens, daß dem Fachmann (und es gibt kein eifersüchtiger gehütetes Fach) der Spott verging, zu den Voraussetzungen des Werkes gehörte. Ich hatte doch immer der

Musik nahe gewohnt, unendliche Anregung und künstlerische Belehrung von ihr empfangen, als Erzähler ihre Praktiken geübt, als kritisch Versuchender ihre Gebilde beschrieben, so daß ein Prominenter der Gilde, Ernst Toch, im Hinblick auf mein «Musizieren» einmal von der «aufgehobenen Grenze zwischen Musik als zünftigem und als universellem Element» hatte sprechen können. Das Schlimme war, daß diesmal das «Universelle» nicht ausreichte, ja daß es nahezu mit dem Pfuscherhaft-Dilettantischen zusammenfiel. Das Zünftige war gefordert. Nichts läppischer, in einem Künstler-Roman, als Kunst, Genie, Werk nur zu behaupten, nur anzupreisen, von ihren seelischen Wirkungen nur zu schwärmen. Hier galt es Realisierung, galt Exaktheit—nichts war mir klarer. «Ich werde Musik studieren müssen», sagte ich zu meinem Bruder, als ich ihm von meinem Vorhaben erzählte. Und dabei gesteht das Tagebuch: «Technische musikalische Studien schrecken und langweilen mich.» Das heißt nicht, daß es mir an Eifer fehlte und Fleiß, in die musikalische Fach-, Lebens- und Produktionssphäre lesend und forschend einzudringen, so gut wie ich etwa beim Dienst am *Joseph* in die Welt des Orientalismus, des Urreligiösen und des Mythos eingedrungen war. Ich könnte einen kleinen Katalog von Büchern aufstellen, englischen und deutschen, gewiß zwei Dutzend, über Musik und Musiker, die ich «mit dem Bleistift» studierte, so angelegentlich und wachsam, wie man nur zu produktivem Zweck, um eines Werkes willen, liest. Aber eigentliches Musik-Studium war all diese Kontaktnahme nicht, sie schützte mich wenig vor der Bloßstellung meiner Unwissenheit im Exakten, und das Lebenswerk eines bedeuten-

den Komponisten aufzubauen, so, daß es wirklich schien, daß man es hörte, daß man daran glaubte (und nicht weniger als das verlangte ich von mir), befähigte sie mich nicht. Ich fühlte wohl, daß ich dazu der Hilfe von außen, des Ratgebers, des fachkundigen und zugleich der Absichten meiner Dichtung kundigen und wissend mit-imaginierenden Instructors bedurfte; und solche Hilfe anzunehmen war ich umso bereiter, als die Musik, sofern der Roman von ihr handelt (denn freilich praktiziert er sie auch — aber das ist eine Sache für sich), nur Vordergrund und Repräsentation, nur Paradigma war für Allgemeineres, nur Mittel, die Situation der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen, des Geistes selbst in unserer durch und durch kritischen Epoche auszudrücken. Ein Musik-Roman? Ja. Aber er war als Kultur- und Epochen-Roman gedacht, und Unbedenklichkeit in der Annahme von Hilfe bei der exakten Realisierung des Mittels und Vordergrundes war mir das selbstverständlichste Ding von der Welt.

Der Helfer, Ratgeber, teilnehmende Instruktor wurde gefunden, — nach seiner ausnehmenden Beschlagenheit im Fachlichen und seinem geistigen Rang genau der richtige. «Buch, *Eingebung im musikalischen Schaffen* von Bahle», heißt es unter einem frühen Datum im Juli 43. «Wichtig. Überbracht von Dr. Adorno.» Kaum sehe ich, inwiefern das genannte Buch für meine Arbeit sonderlich wichtig geworden sein sollte. Der Name des aufmerksamen Überbringers aber (der also von meinem Betreiben wußte) taucht etwa vierzehn Tage später — es war der Zeitpunkt der Einnahme von Palermo, der großen russischen Offensive, und ich stand im VII. Kapitel des

Faustus — wieder auf. «Schrift von Dr. Adorno *Zur Philosophie der modernen Musik* . . . In der Schrift von Adorno. In Adornos Manuskript, angelegentlich . . . Abends weiter in der Musikschrift, die mich über manches informiert und mir zugleich die ganze Schwierigkeit meines Vorsatzes zeigt . . . Beendete die Lektüre der Schrift von Adorno. Augenblicke der Erhellung über Adrians Position. Die Schwierigkeiten müssen sich erst ganz auswachsen, bevor sie überwunden werden können. Die verzweifelte Lage der Kunst: stimmigstes Moment. Hauptgedanke der erkaufte Inspiration, die im Rausch darüber hinwegträgt, nicht aus dem Gesicht zu verlieren . . . »

Hier war in der Tat etwas «Wichtiges». Ich fand eine artistisch-soziologische Situationskritik von größter Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes, zu der «Komposition», hatte, in der ich lebte, an der ich webte. In mir entschied es sich: «Das ist mein Mann.»

Theodor Wiesengrund-Adorno, Jahrgang 1903, ist in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater war deutscher Jude, seine Mutter, selbst Sängerin, ist die Tochter eines französischen Offiziers korsischer—ursprünglicher genuesischer — Abstammung und einer deutschen Sängerin. Er ist ein Vetter jenes Walter Benjamin, der, von den Nazis zu Tode gehetzt, das erstaunlich scharf- und tief sinnige Buch über das «Deutsche Trauerspiel», eigentlich eine Philosophie und Geschichte der Allegorie, hinterließ. Adorno, wie er sich mit dem Mädchennamen seiner Mutter nennt, ist ein Mensch von ähnlicher, spröder, tragisch-kluger und exklusiver Geistesform. Aufgewachsen in einer ganz und gar von theoretischen (auch politischen)

und künstlerischen, vor allem musikalischen Interessen beherrschten Atmosphäre, studierte er Philosophie und Musik und habilitierte sich 1931 als Privatdozent an der Frankfurter Universität, wo er Philosophie lehrte, bis er von den Nazis verjagt wurde. Seit 1941 lebt er, fast nachbarlich nahe bei uns, in Los Angeles.

Dieser merkwürdige Kopf hat die berufliche Entscheidung zwischen Philosophie und Musik sein Leben lang abgelehnt. Zu gewiß war es ihm, daß er in beiden divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche verfolge. Seine dialektische Gedankenrichtung und gesellschaftlich-geschichtsphilosophische Tendenz verschränkt sich auf eine heute wohl nicht ganz einmalige, in der Problematik der Zeit begründete Weise mit der musikalischen Passion. Die Studien, welche dieser dienten, Komposition und Klavier, betrieb er anfangs bei Frankfurter Musikpädagogen, dann bei Alban Berg und Eduard Steuermann in Wien. 1928 bis 1931 war er als Redakteur des Wiener «Anbruchs» im Sinne der radikalen modernen Musik tätig.

Wie kommt es aber, daß dieser «Radikalismus», unter dem der Laie sich eine Art von musikalischem Sansculottentum vorzustellen geneigt ist, mit dem stärksten Sinn für Tradition, mit einer ausgesprochen historischen Stimmung und dem unerbittlichsten Bestehen auf Können, Strenge und Solidität des Handwerks einhergeht, — wie ich das bei Musikern dieses Typs immer wieder gefunden habe? Was er etwa gegen Wagner auf dem Herzen hat, dieser Typ, ist nicht so sehr dessen Romantismus, seine Schwelgerei, seine «Bürgerlichkeit» oder seine Demagogie. Es ist vielmehr dies, daß er sehr oft ganz einfach «schlecht komponiert». — Ich habe kein Urteil darüber,

wie Adorno komponiert. Aber seine Kenntnis des Überlieferten, seine Beherrschung des musikalischen Gesamtbestandes ist enorm. Eine amerikanische Sängerin, die mit ihm arbeitet, sagte mir: «Es ist unglaublich. Er kennt jede Note der Welt.»

Das Manuskript, das er mir damals brachte, und dessen «Einschlägigkeit», dessen frappantes Passen in die Sphäre meines Romans sogleich meine Aufmerksamkeit spannte, hatte im wesentlichen Schönberg, dessen Schule und die Zwölf Ton-Technik zum Gegenstande. Ohne einen Zweifel zu lassen an des Autors Durchdrungenheit von Schönbergs überragender Bedeutung, übt die Schrift doch auch eine scharfblickende, tief schürfende Kritik an dessen System, indem sie in einem äußerst konzisen, ja überschärften, an Nietzsche und mehr noch an Karl Kraus geschulten Stil das Verhängnis erörtert, das die objektiv notwendige konstruktive Erhellung der Musik aus ebenso objektiven Gründen, gleichsam über den Kopf des Künstlers hinweg, in ein Finsteres, Mythologisches zurückschlagen läßt. Was konnte sich besser fügen in meine Welt des «Magischen Quadrats»? Ich entdeckte in mir, oder fand in mir wieder als etwas längst Vertrautes eine unbedenkliche Bereitschaft zur Aneignung dessen, was ich als mein eigen empfinde, was zu mir, das heißt zur «Sache» gehört. Die Darstellung der Reihen-Musik und ihre in Dialog aufgelöste Kritik, wie das XXII. Faustus-Kapitel sie bietet, gründet sich ganz und gar auf Adorno'sche Analysen, und das tun auch gewisse Bemerkungen über die Tonsprache des späten Beethoven, wie sie schon früh im Buch, in Kretzschmars Expektorationen vorkommen, über das geisterhafte Verhältnis also, welches der Tod stiftet zwischen Genie

und Konvenienz. Auch diese Gedanken waren mir in Adornos Manuskript als «eigentümlich» vertraut entgegengetreten, und zu der — welches Wort wähle ich? — Gemütsruhe, mit der ich sie meinem Stotterer variierend in den Mund legte, habe ich nur folgendes zu sagen: Nach einem langen geistigen Wirken geschieht es sehr häufig, daß Dinge, die man voreinst in den Wind gesät, von neuerer Hand umgeprägt und in andere Zusammenhänge gestellt, zu einem zurückkehren und einen an sich selbst und das Eigene erinnern. Ideen über Tod und Form, das Ich und das Objektive mochten dem Verfasser einer fünfunddreißig Jahre zurückliegenden venezianischen Novelle wohl als Erinnerungen an sich selbst gelten. Sie mochten in der philosophischen Schrift des Jüngeren ihren Platz behaupten und daneben ihre funktionelle Rolle spielen in meinem Seelen- und Epochengemälde. Ein Gedanke als solcher wird nie viel Eigen- und Besitzwert haben in den Augen des Künstlers. Worauf es ihm ankommt, ist seine Funktionsfähigkeit im geistigen Getriebe des Werkes.

Es war gegen Ende September 43, und ich arbeitete schon am IX. Kapitel, ohne mit dem VIII., den Kretzschmar-Vorträgen, wie sie damals vorlagen, zufrieden zu sein, als ich Adorno, nach einem Abendessen bei uns, dieses VIII. zu hören gab. «Bei Tische über Einzelheiten der Musik-Philosophie. Nachher Lesung des Kapitels der Vorträge. Intimität mit der Musik rühmend bestätigt. Einwände im einzelnen, denen teils leicht, teils schwerlich Rechnung zu tragen ist. Im ganzen zur Beruhigung geeignet.» — Sie hielt nicht vor, diese Beruhigung. Die nächsten Tage gehörten wieder der bessernden, reinigenden,

amplifizierenden Arbeit am Vortragskapitel, und Anfang Oktober (ich war unterdessen wieder zu IX übergegangen) verbrachten wir einen Abend bei Adornos. Die Stimmung war ernst. Franz Werfel hatte seinen ersten schweren Herzanfall erlitten, von dem er sich nur mühsam zu erholen schien. Ich las drei Seiten über das Klavier, die ich kürzlich in mein bedenklich hypertrophierendes Kapitel eingeschaltet, und unser Gastgeber teilte einiges aus seinen Studien und Aphorismen über Beethoven mit, wobei ein gewisses Zitat aus des Musaeus *Rübezahl* eine Rolle spielte. Das anschließende Gespräch ging über Humanität als das geläuterte Chthonische, über Verbindungen von Beethoven zu Goethe, über das Humane als romantischen Widerspruch gegen Gesellschaft und Konvention (Rousseau) und als Auflehnung (die Prosaszene in Goethes Faust). Dann spielte mir Adorno, während ich zuschauend bei ihm am Flügel stand, die Sonate opus 111 vollständig und auf höchst instruktive Art. Ich war nie aufmerksamer gewesen, stand am nächsten Morgen früh auf und widmete drei Tage einer eingreifenden Um- und Ausarbeitung des Sonatenvortrags, die eine bedeutende Bereicherung und Verschönerung des Kapitels, ja des Buches selbst bedeutete. In die poetisierenden Wort-Unterlegungen, mit denen ich das Arietta-Thema in seiner ursprünglichen und seiner volleren Schluß-Gestalt versah, gravierte ich, als versteckte Dankbarkeitsdemonstration, den Namen «Wiesengrund», Adornos Vatersnamen, mit ein.

Monate später, schon Anfang 1944, gelegentlich eines Zusammenseins bei uns, las ich ihm und Max Horkheimer, seinem Freunde und Kollegen vom «Institute for Social Research», die ersten drei Kapitel des Romans und

dann die opus 111-Episode vor. Der Eindruck war außerordentlich und, wie es schien, noch vertieft durch den Vergleich zwischen der so ausgesprochen deutschen Fundierung und Tönung des Buches — und meinem davon recht verschiedenen privaten Verhalten gegen das rasende Land unserer Herkunft. Adorno, musikalisch angetan und gerührt überdies durch das kleine Erinnerungsmal an seinen Unterricht, trat zu mir und sagte:

«Die ganze Nacht könnte ich zuhören!»

Ich hielt ihn nahe neben mir fortan, wohl wissend, daß ich seines Beistandes, gerade des seinen, in tieferen Fernen des Werkes bedürfen würde.

VI

Am 24. Juli 43 begingen wir den 60. Geburtstag meiner Frau, — viel nachdenkliche Erinnerung an die erste Zeit unseres Exils, an Sanary sur Mer, wo wir ihren 50. gefeiert, an den seither abgeschiedenen Freund, der damals mit uns war, René Schickele, und alles seither Durchlebte stieg dabei empor. Unter den Glückwunschtelegrammen war eines von unserer Erika, nun Kriegskorrespondentin in Kairo. Die Nachricht vom Sturz Mussolinis fiel in diese Tage, Badoglio war zum Premier und Oberbefehlshaber ernannt, und weitere Liquidierungen mußten folgen, trotz der amtlichen Versicherung, daß «das gegebene Wort gehalten, der Krieg fortgesetzt» werden sollte. Schon war die Militia von der Armee übernommen, Freuden- und Friedenskundgebungen brachen aus auf der ganzen Halbinsel, und die Umstellung der Zeitungen war vehement. «Sia-