

Thomas Manns “Gute Partituren”

Over Manns haat-liefde voor muziekⁱ

door Sabine Lichtenstein

“Gute Partituren”, zo noemde Thomas Mann zijn romans en nouvelles met terechte trots. Want inderdaad liet hij zich bij het schrijven inspireren door muzikale vormen en technieken, vormt de muziek, of een muziekstuk, soms het thema en wemelen de werken van opmerkingen over muziek. Iedereen die hem leest, weet het. Maar niet iedereen weet dat de muziek een probleem voor hem vormde. Toch komt ook dat probleem in vrijwel al zijn fictie-teksten en in veel essays tot uiting. Ik wil in mijn uurtje proberen zijn muziekesthetica voor u te belichten, vervolgens zijn probleem er mee, en dan zijn oplossing voor dat probleem. Ik eindig met zijn visie kort in een traditie te plaatsen.

Beginnen doe ik met een fragment uit Manns werk. Het stamt uit zijn meest massieve ‘Bildungsroman’, *Joseph und seine Brüder*, waarmee hij een alternatief wilde bieden voor de mythes van de Nationaalsocialisten. Tussen 1926 en 1943 vertelde hij in meer dan een half miljoen woorden een mythe na waaraan de Bijbel hooguit achttienduizend woorden besteedt – het verhaal over de rijping van Jacobs zoon Josef. Het fragment is uit het hoofdstuk “Verkündigung” en belicht in een notendop Manns tweeslachtige visie op muziek.

Als Jacobs zonen uit Egypte onderweg zijn naar huis om hun vader te informeren dat zijn zoon Josef nog leeft en hem uitnodigt met zijn hele stam naar Egypte te komen, vragen ze zich tijdens die terugreis af hoe ze Jacob na 25 jaar moeten vertellen dat zijn lieveling, anders dan ze hem ooit op de mouw hadden gespeld, niet door wilde dieren is verscheurd, maar dat hij in het heidense, hedonistische Egypte is geïntegreerd en zelfs een grote carrière heeft gemaakt. Ze zijn erg bezorgd. Want de oude Jacob mag bij het horen van de waarheid niet op zijn rug vallen en sterven van vreugde, of van ontzetting om wat zijn zoons aan Josef hebben misdaan, of om zijn Egyptisch geworden zoon, of uit onwennigheid aan de idee dat Josef niet dood is, of doordat hij al die jaren voor niets heeft gerouwd.

Tijdens het denken over de beste taktiek, die de oude aartsvader moet ontzien, overwegen de zoons eerst de hulp van het oog: “*Das Beste wäre, wir brauchen ihm gar nichts zu sagen, sondern können ihn hinabführen nach Egyptenland und ihn vor Joseph stellen, seinen Sohn, dass er mit Augen sehe und sich alle Worte erübrigen.*”ⁱⁱ Zo’n half uurtje voordat ze bij Jacobs tenten zijn aangekomen, komt hun, zoals het mythisch hoort, een gezinslid als eerste tegemoet. Het is de dochter van één van hen, namelijk Serach, Jacobs kleindochter, 12 jaar oud, die altijd, ook nu, zingt en zich daarbij op de citer begeleidt. Deze bijbelse musicienne is niet toevallig een dochter van de zinnelijke, sentimentele Jacobszoon Asscher, die zich ongeremd aan zijn gevoelens pleegt over te geven. (Onthoud u even deze combinatie van onbeheerstheid en muzikaliteit.) Serachs gezang brengt Asscher en zijn broers op het idee om Jacob op het wonder-nieuws voor te bereiden niet door het oog, maar door haar zingen. Want, zo vinden zij, muziek is “een hogere vorm van zwijgen”. Het waarheidsgehalte van informatie die op muzikale wijze wordt gegeven, is vaag; de uiting is vooral mooi, is ‘maar kunst’ en ontziet daarmee de ontvanger, die het niet zonder meer voor waar hoeft aan te nemen. Maar “*wenn Jacob auch nicht glauben wird, dass das Lied die Wahrheit ist*”ⁱⁱⁱ, zijn ziel zal zich door het gezongen zaad van de waarheid kunnen voorbereiden op de waarheid zelf, die de zoons hem dan door de gesproken taal zullen kond doen.

Zo gebeurt het, ook in de bijbel. Serach loopt zingend en tokkelend naar haar grootvader. Ze zingt wat er met Josef is gebeurd en rond 1936 doorspekt ze haar ballade zelfs met meta-opmerkingen die de dichotomie aangeven van ‘Geist’ (ofwel waarheid) en schijn (ofwel kunst, voorop muziek):

*“lieblich ist der Tönen Reigen,
balsam allem Weh der Welt,
aber wie erst, wenn dem höheren Schweigen,
menschlich deutend sich das Wort gesellt.*



Marc Chagall: *Josef in de put gegooid*



Nathan Hilu: Serach zingt voor Jacob

*Wie ist dieses dann erhoben!
Wie vernünftig wird der Klang!"*

Daarom:

*"Über alles ist zu loben,
feines Lied und Psaltersang." iv)*

En:

*"Ist wie ein schöner Traum und doch wahr,
ist so wirklich wie wunderbar.*

*Welch ein Fall erlesner Rarheit,
dass dies beide einerlei,
dass das Schöne ist die Wahrheit,
und das Leben Poesie." v)*

Jacob neemt haar gezang inderdaad niet serieus.

Maar het beklemt hem wel. Hij looft haar om haar

leuke liedje waarmee ze haar opa komt verpozen. Maar hij leest haar de les vanwege haar zingen: *"Denn um die Poesie, liebe Kleine, ist's immer ein gefährliches, schmeichlerisch-verführerisch Ding; Liederwesen ist leider nicht ferne der Liederlichkeit (...)"*. En even later: *"Schön ist das Spiel, aber heilig der Geist. (...) Ob deine Reime auch passen, singst du doch Ungereimtes." vi)* Maar Serach laat zich niet afremmen en zingt door: dat hij, oudje, het eindelijk maar moet geloven, dat Josef leeft. Jacobs protest wordt krachtiger: dat ze hem oudje noemt, vindt hij ongepast maar wil hij nog wel aanvaarden, als *"Sangeslizens"*. (Gezongen woorden verdoezelen immers de inhoud.) Maar wat hij vooral beklemtoont, is: *"Verstand muss doch bei der Schönheit sein, oder sie ist nur ein Spott dem Herzen." vii)*

Serach herhaalt haar boodschap dat Josef leeft tot het zaad in Jacobs hart is gevallen, zijn zoons hem naderen en hij Asscher ter verantwoording kan roepen: dit is jouw kind en het drijft de spot met me; doe er iets aan. Waarop Asscher zijn vader uiterst voorzichtig antwoordt: *"Aber nach unser aller Meinung, Vater, – und es ist eine begründete Meinung – , tätest du besser, wenn auch zum Anbeginn nur entfernt, die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass etwas Wahres sein könnte an ihrem Geharf." viii)* Waarop Jacob zich opricht en antwoordt: *"Wagt ihr es, mir zu kommen mit solcher Schwächlichkeit und Israel zuzumuten das Halb-und-Halbe? Wo wären wir und wo wäre Gott, hätten wir je uns abspeisen lassen mit dem Allenfallsigen? ix)"* Hoor hoe deze joodse monotheïst (samen met de christelijke auteur) zijn maning vervolgt: *"Die Wahrheit ist eine und ist unteilbar. Drei mal [sl: drei mal!] – hat mir das Kind gesungen: 'Der Knabe lebt'. Es kann nichts wahres sein an dem Wort, ohne es wäre die Wahrheit. Darum, was ist es? x)"* Zij antwoorden: de Waarheid. En Jacob valt niet op zijn rug. Want aan de omgang met de absolute en ondeelbare waarheid is hij evenzeer gewend als zijn vader Isaak en zijn grootvader Abraham dat waren.

U kent het vervolg. Jacob aanvaardt het godsgeschenk.

Israel trekt naar Egypte om Josef terug te zien en er een paar eeuwen te blijven totdat Mozes het er weer uit wegvoert.

Ik wilde u de Serach-passage niet onthouden, vooral omdat het fragment op muzikale wijze (immers met de metriek en rijm van Serach), Thomas Manns muziekethica uiteenzet. U heeft het gehoord: de muziek is de vijand van de heilige 'Geist', van de waarheid. Als u Manns werk kent, dan weet u dat ik voor deze visie uit vrijwel elke roman en novelle of bijna elk essay had kunnen putten. Het probleem van de schoonheid, de kunst, bovenaan het ongearticuleerde medium muziek – dus het probleem van de muziek – versus de Geist, de waarheid, de heldere articulatie, het kritische denken, de verantwoordelijkheid, de humaniteit, houdt hem levenslang en overal bezig. Ik ga daar nu dieper op in.



Salomon de Bray: Joseph ontvangt zijn vader en broers in Egypte (1655)

Mann dacht dus dichotomisch. Hij plaatste de ongearticuleerde kunst tegenover de kritische uiting, wat voor hem op hetzelfde neerkwam als de muziek tegenover het proza. Nietzsche – naar Manns zeggen samen met Schopenhauer en Wagner één van zijn drie wegwijzers – had het raak geformuleerd: “Wer könnte einen Ton widerlegen?”^{xi} Manns visie op muziek was ongetwijfeld zo kritisch doordat Wagners muziek in zijn beleving paradigmatisch was voor de muziek überhaupt. Al voelde hij persoonlijk minder affiniteit met de chromatische wereld van *Tristan* dan met de wereld van de 3-klanken in de *Ring*, alle Wagner-muziek was volgens hem bedwelmende toverkunst en Wagner de musicus, de kunstenaar zelfs, *par excellence*.

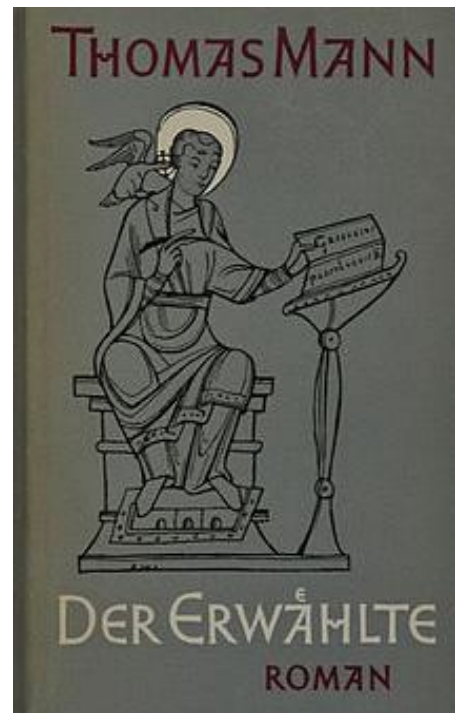
Thomas Mann vertelt graag tot welke ellende de muziek kan leiden. Zijn fictie gaat niet zelden over een ‘decadent’ wiens sociale existentie in gevaar is, en wiens vastberaden poging tot een sociaal leven, wiens leven meestal zelf, uiteindelijk wordt gebroken. De verzoeking – Mann noemt het de “Idee der Heimsuchung”, “die Niederlage der Zivilisation, der heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt”^{xii} – die “Heimsuchung” dus, beschouwt Mann zelfs als het “Grundmotiv” van zijn oeuvre. (Het woord ‘Grundmotief’ heeft hij misschien van Wagner. Die noemde zijn Leidmotieven Grundmotive.) We hoeven bij een “Niederlage der Zivilisation” maar te denken aan Aschenbach in *Tod in Venedig*. In *Der kleine Herr Friedemann*, *Tristan* en *Walsungenblut* vormt muziek van Wagner de katalyserende factor voor de instorting van zijn personages. Wagner is trouwens ook aanwezig in romans, waarin hij niet wordt genoemd maar in verborgen citaten wel op hem wordt gezinspeeld. Ik kom straks met een prachtig voorbeeld.

Muziek, en vooral Wagner, betekent dus ineensstorting, oplossing of uiteenvallen; muziek bedreigt de eenheid, de samenhang van het ‘ik’. Zo beschouwd staat zij lineair tegenover de idee van de beheersing en concentratie, de discipline. In Manns laatste voltooide roman, *Der Erwählte*, krijgt die concentratie gestalte met het motief van de “*festhaltende Hand*” van de protagonist. Die vasthoudende hand heeft veel van doen met de gebalde vuist van de schrijver Aschenbach in *Tod in Venedig* en diens “*von jung auf geübte Selbstzucht*”^{xiii}.

Als je de jankende triomf van het onderdrukte libido gepresenteerd krijgt als contrair aan discipline, dan zou je denken dat Mann meer te spreken is over de strenge, koel berekende polyfonie van een Palestrijs motet of een fuga van Bach dan over de bloedhete Wagner. Als er ergens beheersing is, dan immers in een fuga. Organist Pfühl, een personage uit Manns eerste roman, *Die Buddenbrooks*, verwoordt die tegenstelling polyfone-homofone muziek. De homofone brengt hij onder in het rijk van de ontremming en de polyfone in een rijk van de zuiverheid en de logica. Voor Pfühl beleeft de homofonie haar apotheose in de muziek van de “*hedonistische*”

Wagner. En hij zet die af tegen de onaantastbare, strenge moraal die te vinden zou zijn in het contrapunt van Palestrina en Bach. Zijn gesprekspartner Gerda Buddenbrook lijkt dezelfde tegenstelling te hanteren maar verlegt de grenzen: terecht ziet zij de polyfone beheersing, de beheersing van de strenge constructie, in Wagners muziek evenzeer aanwezig als bij Bach. Maar beide discussianten menen kortom: Bach, Palestrina of Wagner, zolang muziek intellectuele controle laat horen, is haar waardigheid gered.

Mann is het vaak grotendeels eens met zijn belangrijkste personages. Maar Pfühl en Gerda zijn geen alter ego’s. Hun overtuiging is niet die van de auteur. Die horen we veel later, in de jaren veertig, wanneer de verteller van Manns Faust-legende, de humanistische Serenus Zeitblom, zich in de (nooit verstomde) fictieve discussie mengt. Zeitblom brengt alle muziek, spontaan-zwoel of koel-geconstrueerd, onder één noemer, namelijk de noemer van de a-moraliteit. Het is de muziek per sé die de eigen wil en dus de menselijke autonomie verzwakt. Het contrapunt doet daar niets aan af. Integendeel. Muziek (ik citeer Zeitblom) “*bei alle logisch-moralischen Strenge, wovon sie sich wohl die Miene geben mag*”, lijkt “*einer Geisterwelt anzugehören, für deren unbedingte Zuverlässigkeit in Dingen der Vernunft und Menschenwürde ich nicht eben meine Hand ins Feuer legen möchte.*”^{xiv}



Dus: niet alleen de chromatiek, zoals we die kennen uit *Tristan*, ook de leidmotieven, waar het vooral in de *Ring* van wemelt, zijn bedenkelijk. Want de leidmotieven (in basisgedaante of in variaties en combinaties) organiseren en beheersen de muziek zo strak en geraffineerd, dat het geheel op een gesloten systeem lijkt, niet minder streng en onontkoombaar dan Palestrina's of Bachs polyfonie. Het leidmotief, dat terug- en vooruitwijst, laat eigenlijk net zo hard polyfonie horen: het doet immers heden, verleden en toekomst samenklinken. Ook daarmee zorgt Wagners muziek voor (ongemerkte of gemerkte) bedwelming in plaats van voor weloverwogen overtuiging. Een willekeurig voorbeeldje.



Thomas Manns moeder Julia Mann-
Da Silva Bruhnsstond model voor
Gerda Buddenbrook

Wanneer Wotan aan het slot van *Die Walküre* met zijn speer een betoverde kring van vuur aansteekt die zijn bewusteloze dochter Brünnhilde zal beschermen tegen verkrachting door bangeriken, klinken het Feuerzauber-motief (van het betoverde vuur) en het Waberlohe-motief (van de beschermende vuurkring). Maar er komt nog een motief bij, namelijk dat van de angstloze Siegfried (dat niet per ongeluk muzikaal verwant is aan het Waberlohe-motief). Siegfried is op dat moment nog niet geboren maar zal het vuur 20 jaar later doorschrijden. Dit is dus zo'n 'polyfone' opeenstapeling van tijden.

Voor Thomas Mann speelt de ratio in muziek kortom een onverantwoordelijke rol. Hoeveel berekening er ook aan het componeren te pas komt, muziek is desondanks regressief, want ongearticuleerd, namelijk alles-suggererend, dus niets-zeggend. Zij is tegelijk (ik citeer hem) "de meest berekende orde en chaoszwanger anti-verstand". Want het moederland van de muziek, dat wat de verteller Zeitblom een "*Geisterwelt*" noemde, dat moederland is de primitieve, woordloze oertoestand, de natuur, waaruit de jankende menselijke stem zich volgens Mann ooit had weten te verheffen tot een talige orde en een harmonisch (dus homofoon) geluid. Juist als deze harmonie op haar beurt wordt verlaten ten gunste van een nog veel strenger geconstrueerd systeem, dus als muziek zich voordoet in haar oude polyfone of nieuwe dodecafone, zogenaamd gesloten verschijningsvorm, juist dan dreigt haar terugval in de inhumane en ongeregelde oerfase. Of, zoals aartsvader Jacob het formuleert: "*Ob deine Reime auch passen, singst du doch Ungereimtes.*" Niet voor niets laat Thomas Mann zijn Faust een musicus zijn, en niet voor niets een musicus die de strengst denkbare compositietechniek, namelijk de seriële, bedenkt, de dodecafonie (het twaalftoonsysteem). En niet voor niets gaat deze musicus tegelijk met het zowel barbaars-primitieve en ontremde als door-georganiseerde en gesloten Derde Rijk ten gronde. Logisch dat de werkelijke bedenker van de serialiteit, althans de eerste grote seriële componist, Arnold Schönberg, zich enorm opwond over de diabolische rol van de serialiteit in *Doktor Faustus*. U begrijpt nu wat Mann uiteindelijk vreest aan de muziek, en vooral aan de polyfonie: de teloorgang van de autonomie, van de vrijheid, en dan niet alleen de vrijheid van de gebande luisteraar maar ook die van de componist die zich zelf aan strenge banden legt. Wanneer zijn Faust dialectisch opmerkt dat de creatieve vrijheid zich in de toekomst juist zal realiseren "*in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang*", merkt Zeitblom daarom verontrust op dat er dan niet meer van vrijheid kan worden gesproken, "*sowenig wie die aus der Revolution geborene Diktatur noch Freiheit ist*".^{xv} Zij die de muziekfilosoof Theodor Adorno en diens tweeslachtige houding ten aanzien van Schönbergs dodecafonie kennen, horen wie Thomas Mann's Mefisto was tijdens het schrijven van zijn *Doktor Faustus*. Mann zelf veroordeelt de dialectische combinatie van primitiviteit en vooruitstrevend raffinement eenduidig, namelijk als barbaars. En in *Der Zauberberg* laat hij Hofrath Behrens naar aanleiding van Schuberts *Lindenbaum* opmerken dat die combinatie van het atavistische (het volkslied) met het avantgardistische (de grammofoon waaruit het lied klinkt) typisch Duits is. Het opus magnum van de componist Faustus, de *Apocalypsis cum Figuris*, laat niet per ongeluk zowel een beklemmend gestroomlijnd verwijzingsstelsel horen als oergejank. Daarmee heeft de fictieve componist Adrian Leverkühn de gelaagdheid en dubbelzinnigheid ten top gevoerd. We moeten denken aan Leverkühns voorganger Wagner, met zijn leidmotivische montagetechniek in zijn oer-mythes. Mann beschouwde het dubbelzinnige 'primitief-doortrapte' niet alleen als barbaars en typisch Duits, maar tevens als de kwintessens van muziek als kunstsoort. Muziek kleeft dus iets barbaars aan.



Munch: Nietzsche (1905)

Nu een ander punt dat ik moet belichten. Dezelfde functie die in Manns denken de muziek bekleedt, bekleedt de streng gebonden taal, de poëzie. Opnieuw Jacob: rijm, hoe kloppend die ook mag zijn, is ongerijmd. De verteller van Manns *Der Erwählte*, is een humanistisch geschoolde monnik, dus net als Zeitblom een man van ‘Geist’. Hij noemt het bindende metrum in poëzie minachtend “*Gehüpf*” en het rijm “*ein Bißchen spaßige Assonanz der Endwörter*.”^{xvi} (Nietzsche specificieerde het: “Ritme weet zelfs de meest wijze onder ons tot een nar te maken”.) Ook voor Mann betekent poëzie meer en iets gevaarlijkers dan gehuppel en grappige rijm. Voor hem is poëzie – het zal niemand meer verbazen – alle taal die het meer van de klank dan van de inhoud moet hebben. Quasi muziek dus. Een goed voorbeeld van ritme- en rijmloze taal die desondanks alleen (of vooral) klank is, biedt *Doktor Faustus*. Daar wemelt het van de liederen die oude dialecten of met een buitenlands accent spreken, of virtuoos kunnen lipfluiten, of op klank gebaseerde woordspelingen maken (zoals Jacob dat deed met rijm=ongerijmd en

lieder=liederlijk! Jacob was toen kennelijk al een beetje bedwelmd door Serachs gezang). Deze personages staan alle in nauw contact met de duivel. Faustus zelf, die van het “*höhere Schweigen*” zijn beroep heeft gemaakt, wordt afatisch waarna hij gaat dementeren en aan het eind van zijn leven vervalt in een regressief zwijgen, waar niets “hogers” meer aan te ontdekken valt.

Mann formuleert zijn visie in de *Betrachtungen eines Unpolitischen*: ook in poëzie spelen “*het woord en de Geist een al te indirecte, heimelijke, onverantwoordelijke en daarom eveneens onbetrouwbare rol.*” Muziek en poëzie horen voor Thomas Mann thuis in het romantische complex van betoverende schijn, bedrog, onwaardig komediantendom, demagogie, hoogmoed en bedwelming. (Nietzsche zei het in 3 woorden: “De zanger liegt.”) Proza daarentegen, zo meent Mann, is algemeen begrijpelijk, dus in wezen democratisch, een helder gearticuleerde weerslag van het bewustzijn. Proza is kritisch en daarmee immanent politiek.

Je zou zo zeggen: voor Mann geen probleem. Die schreef immers kritisch proza. Maar helaas lag het zo simpel niet. Zoals gezegd: het was zelfs een probleem. Dat probleem bestaat er in dat kunst, ook prozakunst, niet denkbaar is zonder vervoering en schijn, en zonder een onbevangenheid (Schiller noemt het naïviteit) die van kritiek en bewustzijn weinig wil weten. Strenge ethische eisen gunnen de artisticeiteit te weinig ruimte. Om die reden pleit Faustus voor een zekere grootmoedigheid inzake muzikale moraal. Want “*was bleibt von dem ganzen Kling-Klang denn übrig, wenn man den rigorosesten geistig-moralischen Maßstab anlegt?*”^{xvii} En dat geldt niet alleen voor muziek maar ook voor een roman of novelle. Wil een vertelling meer zijn dan wetenschap en analyse, dan zoekt ze naar schijnleven en ritme. Mann wees zelf op de muzikaliteit van zijn proza: “(...) ich habe der Musik von früh an gelauscht, aufmerksam, nicht nur mit sinnlichem Interesse, sondern mit geistlicher Aufmerksamkeit, und habe mir gesagt: ‘so sollte man es auch machen.’ Und dann habe ich allerdings öfter versucht es wirklich auch so zu machen.”^{xviii}

Mann zelf moest dus, als kunstenaar, muziek maken. En de beste leraar daarbij was Wagner. Waarom? Zoals al eerder gezegd: omdat Wagners motivische verwijzingstechnieken, met name het leidmotief, met zijn terug- en vooruitwijzen en de daaruit voortvloeiende gelaagdheid en dubbelzinnigheid, niet dramatisch zijn maar episch. Wagner “vertelt” (informeert) met behulp van het leidmotief. Manns eigen verteltechniek is bepaald door Wagners techniek, van het eerste tot het laatste werk. Weer één willekeurig voorbeeldje: dezelfde stapeling van verleden, heden en toekomst die we in de *Ring* horen, komen we in *Doktor Faustus* tegen. De tijd waarin de verteller vertelt (tijdens WOII), is een andere dan waarover hij vertelt (Weimar Republiek), die op zijn beurt weer voortdurend verwijst naar de 16^e en nog eerdere eeuwen. Maar niet alleen *Doktor Faustus*, al Manns boeken zijn polyfoon geconstrueerd. Overal wemelt het van terug- en vooruitverwijzingen, verborgen en onverborgen citaten en andere meerduidigheden. Elke alinea wemelt van de subteksten.

Ik bespreek hier een fragmentje – het beloofde moment waarin Wagner ongenoemd aanwezig is – dat toont hoe geraffineerd en humoristisch dat soms gebeurt. Het stamt uit Manns *Der Erwählte*, weer een navertelling van een oude legende, die in de tijd van haar ontstaan en thematisch direct op *Dr. Faustus* aansluit.

We bevinden ons op een Iers eiland. De abt van het lokale klooster is een geëmotioneerd man maar ook, qualitate qua, een man van ‘Geist’. U begrijpt: die combinatie vereist een gebalde vuist. Wanneer hij in de storm aan de kust staat om de thuiskomst van de vissers die hij op visvangst heeft gestuurd, af te wachten, en zich vanwege het noodweer zorgen maakt om hun veiligheid, probeert hij inderdaad zijn vuist te ballen. Hij neemt zich namelijk voor om, als zij behouden zijn aangemeerd, zich niet uit opluchting te laten gaan en hen niet luidruchtig te begroeten. Hij wil de vissers waardig, dus beheerst, verwelkomen. Maar het lukt hem niet. Als hij de vissersboot eindelijk ziet naderen en de mannen vervolgens aan land stappen, verwelkomt hij hen met een ongeremd “He, ho” en “hoi he”. Dat roept muziek op: “*Hoi-ho! wohin, du heitrer Held?*” (*Götterdämmerung* I,1) en “*Hoi ho Hoi ho Ihr Gibichmannen!*” (*idem* II,3) De abt citeert Hagen, als diens legertje Gibichmannen over de Rijn komt aanvaren met aan boord Siegfried, de zoon van een tweeling, die later met zijn tante Brünnhilde zal trouwen. Zo worden we er op voorbereid dat de vissers een baby hebben opgevisst en bij zich hebben, die eveneens de zoon van een tweeling is. Dit zoontje zal evenwel niet met zijn tante maar, erger, met zijn moeder trouwen, die trouwens ook zijn tante is, want de zuster van zijn vader. En tot overmaat van ramp zal hij twee dochters bij haar krijgen. (Die dus tevens zijn zusjes zijn, en zijn volle nichten, en de kleinkinderen van zijn moeder.)

Terug naar de groet. Die is om te beginnen humoristisch. De middeleeuwse abt aan de kust en de verteller – zoals gezegd een middeleeuwse monnik – kunnen Wagner nog niet kennen. Bovendien weet de abt tijdens zijn verwelkoming nog niet dat de vissers een vondelingetje aan boord hebben. We horen hier dus de stem van de auteur. Thomas Mann geeft de lezer met Hagens groet een hint naar wat er in de roman gaat gebeuren. Maar heeft Wagner in deze scène alleen die narratieve functie? Nee. Hij heeft ook een ethische functie. Het Wagner-citaat confronteert ons met een vergeestelijkt man die beslist beheerst wil blijven maar zich ondanks alle goede voornemens onbeheerst Wagneriaans laat gaan. Waardoor de groet stilzwijgend Wagners muziek associeert met vervoering en onbeheerstheid. En tenslotte is de groet esthetisch interessant. Thomas Mann zelf pas hier met zijn stilzwijgende, muzikale vooruitwijzing naar de bedenkelijke afkomst van de baby Wagners leidmotieffunctie toe. Dit is bijzonder geraffineerde polyfonie. Ook hier doet Mann dus zelf waar hij de abt van beschuldigt: in ruime zin muziek maken.

Samengevat: muziek mag niet maar moet wel. Ofwel: de ethisch bedenkelijke poëzie is esthetisch broodnodig. Immers – wie zou het Serach-fragment, de Wagneriaanse abt aan het strand en alle andere muziek van Mann willen missen! Hoe lost Mann het op? Door de poëzie telkens weer goed te praten. Zo verzet hij zich in toenemende mate tegen zijn eigen idee dat dichterschap (anders gezegd: artistiek schrijverschap) per sé zou stoelen op onbewustheid, op blinde trance die alle kritiek ontbeert. Onder humaniteit probeert Mann een samengaan te verstaan van de tegenstellingen: een samengaan van vervoering en moraal, van natuur en ‘Geist’.

Nietzsches geschriften hadden hem getoond, zo zegt hij, dat het mogelijk was om “het concept van de kunstenaar te laten ineenvloeien met dat van het kritisch bewustzijn, zodat de grenzen tussen kunst en kritiek vervagen”. In 1925 roemt hij Goethe's “ritmische betovering, die een verstandige betovering” is, “de helderste vermenging van eros en logos.” Vier jaar later, in 1929, is het Lessings werk dat hem er van overtuigt dat de antithese er in werkelijkheid niet is, “omdat de grens tussen



Ulmer Verlöbnis Hans Mutscher? Model voor de tweeling in Der Erwählte. Een kopie hing in Manns werkkamer.

dichter- en schrijverschap immers niet buiten, niet tussen de verschijningen, maar binnen de persoonlijkheid ligt.” Hij ziet dan in taal überhaupt, dus ook in poëzie, een oordeel over het leven dat de taal zelf creëert. En in 1952 concludeert hij: “Het was aantrekkelijk maar tevens behoorlijk zinloos en fout om te spelen met de tegenstelling tussen leven en ‘Geist’. Alsof niet ook de ‘Geist’ leven en levenskracht zou zijn.” Hij heeft zich eindelijk van zijn eigen systeemdwang bevrijd. Wil dat zeggen dat je als schrijver er maar ongeremd op los mag zingen? Nee. De kunst, de poëzie, de muziek, is alleen gepermitteerd als ze zich in dienst stelt van de idee (de ethiek). Dan biedt zij, de kunst, de artistiek noodzakelijke verschijningsvormen of maskers, het ‘schijnleven’, waarin de abstracte ‘Geist’, de idee, zich kan manifesteren.

Gelukkig! De muziek is gered. Want de kunstenaar Thomas Mann had haar dus nodig. En dat niet alleen: hij was er dol op. Veel verstand van muziek had hij niet. Zijn vriend Hermann Hesse merkte in 1949 over Manns verhouding tot muziek op: “Het is een romantisch-sentimentele verhouding waar hij met ongehoorde vlijt een intellectuele verhouding van heeft gemaakt”. Als Mann over muziek schreef, liet hij zich grondig voorlichten. En zijn vioolspel was niet om over naar huis te schrijven. Maar hij hield van muziek: levenslang van Wagner, vanaf de *Lohengrin* die hij als puber in zijn geboortestad Lübeck bijwoonde, en later bovendien van Schubert en anderen.

Zijn inspanningen om de muziek een ethische plaats te geven, werden dus ingegeven door zijn liefde voor muziek en behoefte om als schrijver een musicus te zijn. Dat wilde voor hem zeggen: om in zijn fictie “Dichtung” (hier in de zin van poëzie) en “Wahrheit” te combineren. Het resultaat noemde hij poëtisch proza. Het kenmerkte de moderne roman, waarin het proza, zegt hij, steeds poëtischer wordt. Hoe gebeurt dat in zijn werk? De verteller van *Der Erwählte* legt het uit: niet dus door “Gehüpf” en “spassige Assonanz” (metrum en rijm) maar door “*viel feineren und geheimen rhythmischen Verpflichtungen.*”^{xix} En hij laat ze horen: ook zijn verhaal leeft van talloze dubbelzinnige verwijzingen, van vreemde talen en dialecten en van citaten en dialogen, die de stroom van de indirecte rede ritmisch onderbreken. De eerste zin van de roman luidt: “*Glockenschall, Glockenschwall, supra urbem, über die ganze Stadt.*”^{xx} Het grappigste is dat de verteller in *Der Erwählte* zelfs rijm en ritme laat horen. Omdat hij daar eigenlijk mordicus tegen is, klinkt de rijm bij monde van zijn personages, zogenaamd alleen maar om de lezer te tonen hoe hoogmoedig, beneveld en oneerlijk hun uitspraken zijn. Maar intussen profiteert hij natuurlijk zelf als verteller van hun rijmelarijen. De auteur helpt hem een handje, door te proberen rijm en ritme te verdoezelen met de



Thomas Mann tussen de dirigenten Bruno Walter en Arturo Toscanini, Salzburg 1935

proza-lay out, die maakt dat de ‘poëzie’ nauwelijks opvalt tenzij je hardop leest. Bij wijze van voorbeeld van rijmen (en schromelijk overdrijven, liegen dus) van iemand die zich laat gaan bij de herinnering aan de vechtende jonge held: “*Er schlug sie durch die Helme, mit schwindem Schwertesschlag. Zwei rollten in den Graben, der dritte vor ihm lag. Zum üblem Teufel, Truchsess, es muss doch gehen, dass ich Euch vernünftig und ohne zu singen, berichte, wie gründlich er sich ihnen verleidet.*”^{xxi}

Mann musiceerde in al zijn fictie. Hij erkende bijvoorbeeld dat zijn Faust-roman, waarin de titelheld zich schuldig maakt aan het

bedenken van een gesloten, onvrij compositiesysteem, zelf een muzikaal, gesloten systeem is. Mann oefende niet pas in *Doktor Faustus* en *Der Erwählte* kritiek op de muziek die hij zelf maakt. Zijn gehele oeuvre bestaat bij de gratie van deze dubbele moraal. Denk maar aan het zingen van Serach dat zichzelf bespiegelt: “*Welch ein Fall erlesner Rarheit dass dies beide einerlei, dass das Schöne ist die Wahrheit, und das Leben Poesei.*” Mogen we dergelijke fragmenten een synthese tussen muziek en

moraal noemen? Mann noemde ze zo. Zijn Joseph-roman bijvoorbeeld bestempelde hij als een “Menschheitslied”. Daarmee zal hij bedoeld hebben: een werk waarin humaniteit en muziek samengaan. Maar hij was zich natuurlijk bewust van de dubbelheid en bleef daarmee genoodzaakt zich te verdedigen. In 1944 merkt hij op dat de Duitse geestesgesteldheid, teleurgesteld in de ratio, leven en heil heeft gezocht in verleiding, gevoel en nacht, niet beseffend dat ook de ratio leven is. Iets vergelijkbaars doet hij in hetzelfde jaar in een kort opstel, een felicitatie aan zijn vriend en buurman in München, de dirigent Bruno Walter. Daar noemt hij de intellectueel geordende muziek “*moraal en verleiding*” “*verstand en antiverstand*”, dag en nacht tegelijkertijd. Muziek, zo stelt hij, omvat kortom de volheid van het bestaan. Hij vat het op zijn mooist samen in *Doktor Faustus*, door daar dialectisch te concluderen dat schijn en dood nu eenmaal tot de waarheid van het leven behoren. Zeitblom formuleert deze verdediging briljant wanneer hij zich als humanist voor zijn muziekliefde excuseert door er op te wijzen dat zo’n onoirbare liefde, “*ob man es nun bedauere oder seine Freude daran habe, von der Menschennatur unabtrennbar*”^{xxiii} is. Juist de waarheid en de humane tolerantie, stelt hij, gebieden ons de laakbare liefde voor muziek te vergeven.

Thomas Manns ethisch-esthetische houding was niet nieuw. Veel kerkvaders gingen hem voor, en met Augustinus deelde hij zelfs zijn ethische haat en esthetische liefde voor muziek. Maar vooral was Mann een romanticus, met zijn mening dat het rijk van de muziek het rijk van de onbeheerste, moreel onverschillige natuur is, waar dictatoriale orde, onvrijheid en dood heersen.

Daarom zijn fascinatie voor Schubert. In diens 2 liederencycli, sluiten de poëtische ‘iks’ een deal met de lokkende natuur (de beek, respectievelijk het ijs) en met de lokkende muziek (de zingende en dansende waternixen respectievelijk de draailierspeler). In *Die schöne Müllerin* wint de dood, in *Die Winterreise* de muziek, wat in zekere zin op hetzelfde neerkomt. In de *Zauberberg*, in het beroemde muziek-hoofdstuk “Fülle des Wohllauts”, besteedt Thomas Mann bladzijden lang aandacht aan Schuberts volksliedachtige *Lindenbaum* (waarvan hij zelf een grammofoonplaat bezat), een lied waarin de ‘ik’ zijn vuisten balt om de verlokking van de natuur en de dood te weerstaan. In dat *Zauberberg*-hoofdstuk wordt duidelijk dat natuur en doodsverlangen voor Mann nauw verbonden zijn met de romantische geestesgesteldheid en haar regressieve hang naar verleden en dood. Aan het slot van *Der Zauberberg* zinspeelt Mann zelf naar het gevaarlijke muzikale doodsverlangen door te citeren uit de *Lindenbaum*, het quasi-simpele lied dat zo goed past bij de eenvoudige protagonist, die net als de poëtische ‘ik’ voor de keuze ‘leven of dood’ wordt gesteld en nu de 1^e Wereldoorlog is ingetrokken. Het lied fungeert daar als Manns waarschuwing voor zowel het rijk van de dodelijke toverberg, en de oorlog, als voor de muziek. Op dieper niveau zweert het, zoals al Thomas Manns fictie, de romantiek af ten gunste van een toekomstgerichte, sociaal democratische houding. Maar de muziek, die bleef hij nodig en lief- hebben.



“Der Leiermann “Uit Die Winterreise (Müller/Schubert) Wunderlicher Alter, / Soll ich mit dir geh'n? Willst zu meinen Liedern / Deine Leier dreh'n?”

Ik wil niet eindigen voordat ik u in een paar zinnen heb verteld hoe het met Serach is afgelopen. Want die zinnen vatten Manns visie op muziek samen.

Nadat Jacob (in de Tora en in de roman) heeft vernomen dat Serach iets heeft gedaan wat onmogelijk leek, de WAARHEID heeft GEZONGEN, zegent hij haar en verklaart hij haar voor onsterfelijk. Inderdaad is deze musicienne, de enige kleindochter van Jacob die in de Bijbel bij name wordt genoemd, niet gestorven. Althans pas na 1000 jaar. Maar dat komt op hetzelfde neer. Zij ging natuurlijk met haar grootvader Jacob en haar vader Asscher en de hele stam mee naar Egypte, en toen

de joden er eeuwen later uit vertrokken, kon zij hun het graf van Josef aanwijzen, zodat men zijn gebalsemde lichaam kon meenemen. Generaties hebben Serach meegemaakt, als wijze vrouw en profetesse. In 1936 trad ze dus weer eens in de openbaarheid. Toen rehabiliteerde ze de kunst, met name de muziek, door die in dienst van de waarheid en van Jacobs gevoelige ziel, dus van de humaniteit, te stellen.



Serachs graf in Iran

ⁱ Deze tekst is een bewerking van een lezing die de auteur op 17 november jl. gaf voor het Wagnergenootschap in het Goethe-Instituut te Amsterdam. De vertalingen zijn van haar hand.

ⁱⁱ „Het zou het beste zijn om hem niets te hoeven zeggen maar hem naar het land Egypte mee te nemen en hem voor zijn zoon Josef neer te zetten, zodat hij hem met eigen ogen zou zien en elk woord overbodig zou zijn.“

ⁱⁱⁱ “al zal Jacob ook niet geloven dat het lied de waarheid is”

^{iv} “Lieflijk is het tonen-rijgen, balsem voor het werelds wee, hoe dan als het hoog’re zwijgen, klinkt met menselijk duidende woorden mee. Hoe is t’ woord daardoor verheven! En hoe logisch wordt de klank!” Daarom: “De hoogste lof dient men te geven fijnzinnig lied en psalmenzang.”

^v “‘t Is als een schone droom en toch waar; / ‘t Is even werk’lijk als wonderbaar.” / En: “Wat een zeldzaamheid en raar feit, / dat hier één zijn allebei, / dat het schone is de waarheid, / en het leven poëzij.”

^{vi} “Want poëzie, lief kleintje, is een gevaarlijk, vlijend-verleidelijk iets.” Het liederwezen is helaas niet al te ver verwijderd van liederlijkheid.” “Schoon is het spel, maar heilig de geest.(...) Al klopt je rijm, wat je zingt is toch ongerijmd.”

^{vii} „De schoonheid dient toch gepaard te gaan aan verstand. Anders wordt het hart bespot.”

^{viii} “Naar onze mening, vader – en het is een gemotiveerde mening – zou u er beter aan doen wanneer u, zij het aanvankelijk slechts zeer gedistantieerd, de mogelijkheid zou overwegen, dat er in haar getokkel iets waars steekt.”

^{ix} “Iets waars? Durven jullie bij mij aan te komen met zoiets halfbakkens? Durven jullie Israel op te zadelen met het halfslachtige? Waar zouden we blijven, en waar zou God blijven, als we ons hadden laten zoethouden met het ‘mogelijkerwijze’?”

^x “De Waarheid is één en ondeelbaar. Drie maal heeft het kind me toegezongen: ‘De jongen leeft’. Er kan niet iets waars zijn aan deze uitspraak zonder dat het de waarheid is. Daarom: wat is het?”

^{xi} “Wie zou een toon kunnen weerleggen?”

^{xii} „de idee van de verzoeking, de nederlaag van de civilisatie, de jankende triomf van de onderdrukte wereld van de driften“

^{xiii} “de vasthoudende hand”; “van jongs af aan getrainde zelfdiscipline”

^{xiv} “hoe logisch en moreel hoogstaand ze zich soms ook mag voordoen, lijkt thuis te zijn in een rijk van de geesten, voor de onvoorwaardelijke betrouwbaarheid van zaken als verstand en menselijke waardigheid ik mijn hand niet echt in het vuur zou durven steken.”

^{xv} “in de onderwerping aan wet, regel, dwang (...) net zo min als de uit revolutie ontstane dictatuur nog vrijheid is.”

^{xvi} “Gehuppel” en “een beetje lollige rijm van de eindwoorden”.

^{xvii} “Want wat zou er van het hele getingel en getoeter nog overblijven als je de meest rigoureuze ideëel en moreel hoogstaande criteria zou hanteren!”

^{xviii} “Al van jongs af aan heb ik naar muziek geluisterd, opletend, niet alleen met een zintuigelijke interesse, maar met een intellectuele opletendheid, en heb daarbij tegen mezelf gezegd: ‘zo zou je het zelf ook moeten doen’, waarna ik inderdaad vaak heb geprobeerd het echt ook zo te doen.” In een opname uit 1954 door de Süddeutsche Rundfunk.

^{xix} “veel meer verfijnde, meer heimelijke ritmische verplichtingen”.

^{xx} In een vertaling moet het binnenrijm en andere klankherhaling verloren gaan: “Klokkengalm, klokgeschal, supra urbem, boven de gehele stad.”

^{xxi} “Hij kliefd’ ze door, de helmen, met ‘t zwaard gezwind van slag. Twee rold’ er in de slotgracht, de derde voor hem lag. Verduiveld nog aan toe, rentmeester, het moet toch lukken u verstandig en zonder te zingen verslag uit te brengen van de grondigheid waarmee hij hen van zich heeft afgeschud.”

^{xxii} “of men dat nu betreurt of er vreugde aan beleeft, onafscheidelijk verbonden zijn met de menselijke natuur.”