



**Detlev Claussen
Theodor W. Adorno
Ein letztes Genie
S. Fischer Verlag
Frankfurt am Main 2003
ISBN 3-10-010813-2**

Textauszug
S. 143-162 und 444 -446

© S. Fischer Verlag GmbH
Frankfurt am Main 2003

DER NICHTIDENTISCHE

Weil der Genius zur Maske geworden ist, muß der Genius sich maskieren. Er darf um nichts in der Welt als solcher auftrumpfen und tun, als wäre er, der Meister, jenes metaphysischen Sinnes mächtig, der in der Substanz der Zeit nicht gegenwärtig ist.

Theodor W. Adorno, »Zu einem Porträt Thomas Manns«, 1962

Ein Exemplar seines 1947 erschienenen »Doktor Faustus« widmete Thomas Mann handschriftlich Theodor W. Adorno als seinem »Wirklichen Geheimen Rat«. Für den anschließenden »Roman eines Romans«, den der Romancier »Die Entstehung des Doktor Faustus« nennen wollte, brauchte er persönliche Angaben seines wichtigsten musikalischen Beraters, die er am 5. Juli 1948 auch erhielt: *Geboren bin ich 1903 in Frankfurt. Mein Vater war deutscher Jude, meine Mutter, selbst Sängerin, ist die Tochter eines französischen Offiziers korsischer - ursprünglich genuesischer - Abstammung und einer deutschen Sängerin. Ich bin in einer ganz und gar von theoretischen (auch politischen) und künstlerischen, vor allem musikalischen Interessen beherrschten Atmosphäre aufgewachsen.*

Thomas Mann hat diese Vorlage Adornos umgearbeitet. An prominenter Stelle, als Bekenntnis zu Adorno als »Helfer, Ratgeber, teilnehmender Instruktor«, heißt es fast salopp: »Das ist mein Mann.« Dann folgt die eingearbeitete biographische Notiz unter voller Namensnennung:

»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 - ursprünglich 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 der 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, bis er von den Nazis verjagt wurde. Seit 1941 lebt er, fast nachbarlich nahe bei uns, in Los Angeles.«

Der Porträtierte ist ein ungewohnter, ein kaum bekannter Adorno; nämlich der Adorno, der keineswegs als öffentlicher Intellektueller lebte, ein Adorno, der eine nahezu private Existenz am

Rande der Emigrantenkolonie »Deutsch-Kalifornien«, wie Thomas Mann sie nannte, führte. Die »Dialektik der Aufklärung«, die er gemeinsam mit Max Horkheimer in Los Angeles bis 1944 verfasst hatte, war nur einem kleinsten Kreis bekannt. Erst mit der Befreiung vom Nationalsozialismus konnte die erste winzige Auflage bei Querido in Amsterdam erscheinen. Thomas Mann kam mit dem Autor der *in statu nascendi* befindlichen »Minima Moralia« in Berührung, die nahezu einem privaten Zweck zugedacht waren: *Für Max als Dank und Versprechen*, lautet die gedruckte *Zueignung*, die als unmittelbaren Anlass den 14. Februar 1945, Max Horkheimers fünfzigsten Geburtstag, benennt. 1946 bis 1947 hat Adorno noch einen weiteren Teil hinzugefügt, der dann die Buchausgabe der »Minima Moralia« 1951 komplettierte. Nach der Lektüre gestand Thomas Mann Adorno: »Ich habe Tage lang an dem Buch magnetisch festgehangen, es ist, jeden Tag wieder, eine faszinierende Lektüre ... « Wer den Komplimentemacher Thomas Mann kennt, weiß, dass es sich geradezu um ein überschwengliches Lob handelt, auf das Adorno hätte stolz sein können. Hätte - wenn nicht die ganze Affäre mit den Manns einen bitteren Beigeschmack hinterlassen hätte. Adornos Beziehung zu der festgefügten Produktionsgemeinschaft Thomas, Katia und Erika Mann endete mit einer tiefen, auch öffentlich gewordenen Beschädigung Adornos, die ihn nach einer Kontroverse mit der Tochter Erika ins Schweigen fallen ließ. Außer einer von Erika attackierten Rede in Darmstadt 1962, die später in den »Noten zur Literatur« nachgedruckt wurde, hat man nichts mehr von Adorno zu Thomas Mann gehört.

Man könnte fast von einer unglücklichen Liebe sprechen, wenn man die Dokumente nachliest: Adorno entpuppte sich für Thomas Mann als der unentbehrliche Helfer, um den der Autor des »Doktor Faustus« in einem langen Brief vom 30. Dezember 1945 geworben hatte: »Aber um einen Musiker-Roman zu schreiben, der zuweilen den Ehrgeiz andeutet, unter anderem, gleichzeitig mit anderem, zum Roman der Musik zu werden, dazu gehört mehr als >Initiiertheit<, nämlich Studiertheit, die mir ganz einfach abgeht.« Thomas Mann wusste, was er von Adorno wollte. Schon damals stand ihm deutlich vor Augen, dass er »um der Illusion willen« den Leser nicht auf die Miturheberschaft seines Helfers hinweisen könnte: »Fußbemerkung: >Dies stammt von Adorno-Wiesengrund<? Das geht nicht :...«. Thomas Manns Faustus-Projekt stieß an die Grenzen individueller Autorenschaft, und doch mochte er nicht auf die Illusion eines alleinigen Urhebers verzichten, schließlich bekannte er nach Realisierung des Projekts: »Es ist keine Generationen-Saga geworden diesmal, sondern eine fiktive Biographie, in der die Gemessenheit des Schreibenden und die Dämonie des Gegenstandes eine kuriose

Mischung eingehen, und die, von 1894 bis 1945 spielend, die Epoche zu umfassen sucht, in der ich gelebt habe.« In der fiktiven Biographie des Tonsetzers Adrian Leverkühn musste auch das autobiographische Interesse Thomas Manns seinen Platz finden: »Es ist ein Lebensbuch von fast sträflicher Schonungslosigkeit, eine sonderbare Art, von übertragener Autobiographie, ein Werk, das mich mehr gekostet und tiefer an mir gezehrt hat, als jedes frühere ... « Die Kollision mit dem Anteil Adornos an dieser Arbeit zeichnete sich bald nach Erscheinen ab. In den »Tagebüchern« findet sich am 7. Februar 1948 der Eintrag: »Adorno, in dessen Brust das Bewußtsein der musikalischen Teilhaberschaft am Faustus gärt.«

Bis in die Formulierungen hinein verwandelt sich nach Ende des Projekts der Künstler Thomas Mann in den Bürger, der die Eigentumsverhältnisse klarstellen möchte. »Überlege Maßnahmen zu seiner Beruhigung«, heißt es im Tagebuch schon am 8. Februar 1948, und am 13. Februar unterbreitete er Adorno bei einem Abendessen »die Absicht, auch über Faustus eines Tages Autobiographisches zu schreiben/, - zu seiner Beruhigung«. In den 1965 veröffentlichten Briefen kann man nachlesen, dass Thomas Mann den Philologen Jonas Lesser am 15. Oktober 1951 in der Sprache der Filmindustrie wissen ließ, er habe die »Entstehung des Doktor Faustus« »hauptsächlich geschrieben, um Adorno >Credit< zu geben«: »Mit der >Entstehung< habe ich einen recht starken Scheinwerfer auf ihn gerichtet, in dessen Licht er sich in nicht ganz angenehmer Weise bläht, sodaß es bei ihm nachgerade ein wenig so herauskommt, als habe eigentlich er den >Faustus< geschrieben. Ich sage das unter uns.« Nach der Veröffentlichung dieses Briefes durch Erika Mann gab es kein scheindiskretes *entre nous* mehr. Adorno musste sich desavouiert fühlen. 1968 schrieb er bitter, T.M. habe ihn *gleichsam aus dem Grab* verleumdet. Doch noch das vertrauliche T.M. lässt die enttäuschte Zuneigung spüren. Aus den 1989 veröffentlichten Tagebüchern Thomas Manns geht eindeutig hervor, wie stark Frau Katia und Tochter Erika an einer Minimierung von Adornos Rolle bei der Entstehung des Doktor Faustus interessiert waren. Durch seine Tagebuchnotate versuchte der »Zauberer«, wie er sich gerne nennen ließ, sich auch nur begrenzt in Haft nehmen zu lassen: »Die Fragwürdigkeit der Faust-Memoiren, das Problem der den Frauen unerträglichen Adorno-Bekenntnisse, halten meine Arbeitsstimmung nieder und stellen sich dem Fortwirken an der Legende in den Weg.« Thomas Mann erweckt den Eindruck, er müsse seine Arbeitsfähigkeit wiederherstellen, und streicht einige, Adornos Mitarbeit betreffende Passagen, die der Öffentlichkeit erst aus dem Anhang der »Tagebücher« 1989 bekannt geworden sind. Die Streichungen vermindern nur das Gewicht, die Größe des »Credits«, aber es lässt sich einfach nicht übersehen, wie dringend

Thomas Mann der Adornoschen Hilfe bedurfte, besonders auch, nachdem ein Konflikt mit dem kalifornischen Nachbarn Arnold Schönberg ausbrach, der sich über die Verarbeitung der Zwölftonmusik in dem Roman äußerst erbost zeigte. »Der Berater und Unterweiser war ein früherer Schüler meines verstorbenen Freundes Alban Berg, Herr Wiesengrund-Adorno. Dieser ist gut unterrichtet über alle die wirklichen Details dieser Technik und war dadurch wohl befähigt, Herrn Mann eine ziemlich genaue Beschreibung dessen zu geben, was ein Laie,- der Dichter - benötigt, um einen anderen Laien - den Leser - glauben zu machen, dass er versteht, was da los ist.« So schrieb der verärgerte Meister am 13. November 1948 an die »Saturday Review of Literature«, die Thomas Mann nun zwang, wiederum auch »ihm den schuldigen Kredit zu gewähren«. Im Mannschen Tagebuch wächst sich die Sache zum »Fall Schönberg« aus. Wohlweislich erwähnt Thomas Mann in seiner öffentlichen Antwort an Schönberg Adorno nicht, denn schon der Name erwies sich als in böser Reiz, mit dem der Komponist ein Wortspiel trieb. Er erfand das Verb »adornen«, um Adornos Art des musikalischen Beratens zu charakterisieren. Adorno wurde in Schönbergs Augen zum »informer«, zum Spitzel, in einer Zeit, in der sich unter den Emigranten »Deutsch-Kaliforniens« die Furcht vor Verfolgung durch populistische Kampagnen gegen »unamerican activities« ausbreitete., Diese Atmosphäre: der Verfolgung : verband sich bei Schönberg mit einer individuellen paranoiden Grundstimmung, die unabhängig voneinander loyale Verehrer wie Rudolf - Kolisch und Hanns Eisler feststellten. Adorno wurde zur *persona non grata* in Schönbergs Universum. Thomas Mann versuchte sich auf einer höheren Ebene mit dem Meister zu verständigen = dem »Eigentlichen«, wie er ihn in seiner handschriftlichen, von Schönberg unfreundlich aufgenommenen Widmung genannt hatte. Vielleicht spricht die Formulierung vom »Eigentlichen« noch etwas von der ursprünglichen Absicht Thomas Manns aus, den schwer zugänglichen Schönberg als Berater zu gewinnen. Aber im Laufe des Jahres 1943 scheint ihm klar geworden zu sein, dass er mit Adorno weit besser beraten war. »Die Entstehung des Doktor Faustus« gibt, trotz der gestrichenen Stellen, treu wieder, wie der zunächst in den Tagebüchern blass bleibende Dr. Adorno auf eine unheimliche Weise in Thomas Manns Arbeit zu passen scheint. Adornos erstes Mitbringsel, Bahles Buch »Eingebung im musikalischen Schaffen«, wirkt schon wie ein Hinweis auf die entstehende Zusammenarbeit. Beim Lesen des bald darauf überreichten Adornoschen Manuskriptes »Zur Philosophie der modernen Musik« will Thomas Mann die Gedanken Adornos als »>eigentümlich< vertraut« empfunden haben. Jedenfalls entwickelt er aus dieser Empfindung seine Theorie geistigen Eigentums: »Nach einem langen geistigen Wirken geschieht es sehr

häufig, daß Dinge, die man vorerst 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.«

Thomas Mann bleibt in diesen Passagen darauf fixiert, den Anspruch auf eigene individuelle Leistung zu retten, und Adornos Arbeit trotzdem ins rechte Licht zu rücken. Ihm entgeht, dass sein eigenes Werk in das Leben des Jüngeren schon eingeflossen ist. Zum siebzigsten Geburtstag bekannte Adorno in einem Brief am 3. Juni 1945: *Meinen privaten Dank wüßte ich nicht genauer zu bezeichnen als damit, daß der Klang Ihrer Sätze und die Art Ihrer Gestalten so auf dem Grunde der Jahre sich niedergeschlagen haben, in denen ich aufhörte ein Kind zu sein, daß ich sie von den Freundschaften und der Verliebtheit jener Jahre gar nicht mehr zu scheiden vermöchte: ein Stück angeredeteten Daseins vor aller Kunst, und eben damit die primäre Erfahrung von Kunst selber. Solche geistig-biologische Nähe ist der Gegenpol des Anderen womit Sie im Innersten mich angerührt haben.* »Buddenbrooks«, »Tonio Kröger« und »Tod in Venedig« gehören als prägende Lektüren der Jugendzeit zu Adornos geistiger Physiognomie, der Thomas Mann in den Schriften des vierzigjährigen Autors begegnet ist. Die Verschränkung von Biographie und Autobiographie - eine Form, die beide, T.M. wie TWA, scheuten - bringt lebensgeschichtliche und geschichtliche Überschneidungen mit sich, die im Bild der Epoche sich brechen, das im »Doktor Faustus« entworfen wird. Vieles, was Adorno später geschrieben hat, wird durch diese Erfahrungsüberschneidung im kalifornischen Exil beleuchtet.

Selbst die schlicht scheinenden autobiographischen Sätze Adornos, die Thomas Mann für die »Entstehung« umformuliert hat, lassen sich erst vollständig verstehen, wenn man die biographisch-intellektuelle Beziehung des heranwachsenden Theodor Wiesengrund-Adorno zu dem verehrten Autor der Jugendjahre berücksichtigt, von der Adorno noch einmal in dem Geburtstagsbrief beredt Zeugnis ablegt: *Im Sommer 1921 bin ich einmal, in Kampen, unbemerkt einen langen Spaziergang hinter Ihnen hergegangen und habe mir ausgedacht, wie es wäre, wenn Sie nun zu mir sprächen Daß Sie zwanzig Jahre später wahrhaft zu mir gesprochen haben, das ist ein Stück verwirklichter Utopie, wie es einem kaum je zuteil wird.* Das

Doppelgängermotiv springt ins Auge. Beide, Mann wie Adorno, mit Freud vertraute Leser, denen die Entstehung des Unheimlichen kein ungelöstes Rätsel mehr war, scheinen sich bei der Arbeit zum »Faustus« sehr nahe gekommen zu sein. An einer Stelle der »Entstehung« wird das besonders deutlich. Unmittelbar nachdem Thomas Mann bekennt, wie er »als Dankbarkeitsdemonstration, den Namen >Wiesengrund<, Adornos Vatersnamen« in den Text eingravierte, berichtet T.M. über die Wirkung einer recht privaten Lesung, nur Max Horkheimer war noch geladen, des gerade Geschriebenen: »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 durch 'dieses kleine Erinnerungsmal an seinen Unterricht trat zu mir und sagte: >Die ganze Nacht könnte ich zuhören<!« Aus Thomas Manns Text kann man noch im Bekenntnis zu Adorno die Distanzierung erkennen; aus dem Bericht von Adornos Verhalten 1944 lässt sich die gleiche identifikatorische Bereitschaft ablesen wie aus dem Geburtstagsbrief 1945.

Als ich Sie, hier an der entlegenen Westküste, treffen durfte, hatte ich zum ersten und einzigen Mal das Gefühl jener deutschen Tradition leibhaftig zu begegnen, von der ich alles empfangen habe: noch die Kraft, der Tradition zu widerstehen. Dies Gefühl und das Glück das es gewährt - Theologen würden von Segen sprechen - wird mich nie mehr verlassen. Die Nähe, die Adorno für sich reklamiert, mag Thomas Mann unheimlich geworden sein, und sein Bedürfnis zur Distanzierung hat sich dann in dem bösen Brief an Jonas Lesser vom Oktober 1951 niedergeschlagen. »Meine Bewunderung für seinen außerordentlichen Intellekt ist ungeschmälert. Auch in den >Minima Moralia< finden sich glänzende Dinge. Aber ich werde sie gewiß alle lassen, wo sie stehen.« Die Gefühle, von denen Adorno in für ihn ganz ungewöhnlicher Weise berichtet, hat Thomas Mann sicher registriert, aber er schiebt sie an die für ihn selbst passende Stelle. Adornos Vorschläge für die biographischen Notizen und Thomas Manns Montage dieser Sätze lassen die Perspektiven erahnen, mit der beide auf die »Sache« blickten. Philosophie und Kunst kreisen beide um die Erkenntnis der Epoche. Thomas Mann fand bei Adorno »eine artistisch-soziologische Erkenntniskritik von größter Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümliche Affinität zur Idee meines Werkes, zu der >Komposition<, hatte, in der ich lebte, an der ich webte«. Adorno hat die deutsche Tradition in Thomas Mann lebendig gesehen, von der er sich wohl in keinem Moment ferner gefühlt als in den Jahren 1944 und 1945, als die Nachrichten von der Massenvernichtung der europäischen

Juden für den aufmerksamen Emigranten unübersehbar geworden waren. Die »Minima Moralia« reagieren auf diese soeben erfahrene irreparable Beschädigung des Lebens.

Doch sind die Akzente unterschiedlich bei Thomas Mann und Theodor. W. Adorno gesetzt. Die Mitteilung Adornos *Mein Vater war deutscher Jude* schlägt sich bei Thomas Mann in der wiederholten Betonung des Vaternamens *Wiesengrund* nieder. Im November 1943 hatte Adorno in Los Angeles den Namensanteil offiziell auf W. reduzieren lassen wollen, aber es gelang nicht. Er wurde in Los Angeles, und das hat man später auch in die Frankfurter Geburtsurkunde eingetragen, als Theodore Adorno geführt. Den inzwischen in New York lebenden Eltern gegenüber hat er den Verlust auch des W. bedauert. Man hat über diese Namensänderung viel spekuliert - oft auch böse. Das Bewusstsein, Emigrant zu sein, verband sich mit dem praktischen Ziel, Amerikaner zu werden. Die Gefahr, als *enemy alien* eingestuft und interniert zu werden, hoffte man auf diese Weise zu bannen. Von Teddie wurde der Name Wiesengrund mit Deutschland, mit Amorbach, Taunus und Odenwald assoziiert - im Roman von Thomas Mann hat ihm der eingravierte deutsche Name sehr gefallen. Aber einen solchen in Kalifornien zu tragen, als Deutschland zum Hauptfeind der Menschheit geworden war, musste nicht unbedingt sein. Erschwerend kam hinzu, dass viele alteingesessene Deutschamerikaner aus ihren Sympathien für das nationalsozialistische Deutschland gar keinen allzu großen Hehl machten. Wichtiger als der schon länger geführte und nun legalisierte Name war jedoch die *Naturalisation*. Der ältere Freund Horkheimer hatte das schon früh erkannt. Bei der Einbürgerung des Ehepaars Katia und Thomas Mann 1944 waren die Horkheimers Zeugen. Die Anpassungsleistung schwingt noch in dem Brief an Agnes Meyer mit, den Thomas Mann unmittelbar danach verfasste: »Nachher hatten wir mit den Zeugen, Professor Horkheimer und seiner Frau, in einem Restaurant ein kräftiges amerikanisches Mahl, pancakes mit maple-syrup, and coffee. Er sagte mir, als man ihn auf Ehre und Gewissen fragte, ob ich ein desirable citizen sei, habe er geantwortet: >You bet! < « Namensänderungen kamen nicht für Leute infrage, die schon einen Namen hatten, das galt für Adorno nicht. Das Deutschland der Weimarer Republik, in dem intellektuelle Insider von einem Wiesengrund-Adorno gehört haben mochten, war im geschichtlichen Dunkel verschwunden. Die »Zeitschrift für Sozialforschung«, in der er 1932 unter dem Doppelnamen debütiert hatte, konnte in den USA kaum einer außerhalb des mitteleuropäischen Emigrantenkreises lesen, weil die jährlichen Hefte auch in der Emigration bis 1939 auf Deutsch erschienen waren. In ihnen ist die Schrumpfung des Namens auf *T. W. Adorno* öffentlich abzulesen; denn schon in New York wurde man in akademischen Sphären schnell

darauf aufmerksam gemacht, die Ressentiments gegen deutsche Juden in intellektuellen Berufen nicht allzu sehr herauszufordern. Die Briefe Paul F. Lazarsfelds nach Adornos Einstellung im »Princeton Radio Research Project« 1938 legen Zeugnis von der Stärke dieser Vorurteile im akademischen Milieu ab.

Dieser konkurrenzialen Atmosphäre New Yorks mit enormem Anpassungsdruck zu entkommen ist sicher eins der Motive gewesen, ins ferne Hollywood zu gehen. Auch Thomas Mann hat die Ostküste schnell verlassen: »Princeton, wo wir neulich waren, ist sehr hübsch. Aber ich fürchte mich etwas vor der Gelehrten- Atmosphäre, und das Movie-Gesindel in Hollywood ist mir im Grunde lieber«, heißt es am 12. Mai 1938 in einem Brief an Sohn Klaus. Friedrich Pollock berichtete, vor allem Adorno träume von einer Existenz als Privatier in Kalifornien. Mit dem Eintritt der USA in den Krieg 1941 nahm die Tendenz unter den Emigranten zu, Amerikaner zu werden. Die Identifikation mit dem Amerika des New Deal spiegelt sich in der Vorliebe, nach dem Vorbild des Präsidenten Franklin D. Roosevelt den zweiten Namen initial abzukürzen - Theodor W. Adorno war keineswegs der einzige, der so verfuhr. Sein anpassungsfähiger soziologischer Konkurrent Paul F. Lazarsfeld, der schon zu Beginn des New Deal aus Wien kam, hatte es ihm bereits an der Ostküste vorgemacht. Nach dem Kriegseintritt der USA rückte bei den produktivsten Geistern Deutsch-Kaliforniens erneut das eigene Verhältnis zu Deutschland in den Mittelpunkt - gleich, welcher politischen Couleur man sich zugehörig fühlte. Bei den Manns, den Brecht-Eislern und den kritischen Theoretikern aus Frankfurt wurde Deutschland thematisiert - das Nachdenken über das Verhältnis von deutscher Kultur zur nationalsozialistischen Barbarei berührte die Schlüsselfrage emigrantischer Existenz, die Frage nach einer möglichen Mitschuld. Im Geburtstagsbrief Adornos von 1945 an Thomas Mann schlug er den Jubilar ganz der *deutschen Tradition* zu, aus der Adorno in einer dialektischen Volte die *Kraft* zu beziehen glaubte, der *Tradition zu widerstehen*. Thomas Mann wird von Adorno als Zeitgenosse des eigenen Vaters erlebt, dem er *deutsche Tradition* mit der Formulierung *deutscher Jude* auf den Leib schreiben ließ. Doch schon der Vater Oskar hatte sich als ein mit der deutschen Tradition nicht vollkommen identischer Mensch erlebt; seine bekannte Anglophilie mag als Ausdruck dafür genommen werden. Die Gleichsetzung von Anglophilie und Liberalismus hat Thomas Mann dann später ausdrücklich in seiner Chicagoer Rede von 1950, »Meine Zeit«, vorgenommen; auch bei Freud ließ sie sich beobachten. Für verbürgerlichte Juden Mitteleuropas bedeutete nach der gescheiterten europäischen Revolution von 1848 die Identifikation mit dem englischen Liberalismus eine Möglichkeit, am bürgerlichen

Emanzipationsversprechen festzuhalten, ohne mit dem Radikalismus der Französischen Revolution identifiziert zu werden. »Meine Zeit« meinte das traditionsbildende bürgerliche Zeitalter, die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Adornos Formulierung einer von *ganz und gar theoretischen (auch politischen) und künstlerischen, vor allem musikalischen Interessen beherrschten Atmosphäre*, in der er *aufgewachsen* sei, hat Thomas Mann wortwörtlich in »Die Entstehung des Doktor Faustus« übernommen. Die schwer verständliche Klammer mit der Zufügung *auch politischen* hat Thomas Mann nicht für erläuterungsbedürftig gehalten. Die Atmosphäre des Frankfurter Elternhauses wird von Adornos Seite von derjenigen abgegrenzt, in der Thomas Manns »Tagebuch eines Unpolitischen« geschrieben werden konnte. Ein frühes Anzeichen einer Nicht-Identität zwischen bürgerlichen deutschen Juden und deutschem Bürger der Kaiserzeit wird mit der Klammer festgehalten - die ungewöhnliche Identifikation von theoretisch, politisch und musikalisch in der häuslichen Atmosphäre wirkt wie ein Wink. Praktisches Leben und künstlerische Existenz fallen in Adornos Elternhaus nicht meilenweit auseinander, wie in der Mannschen Biographie Lübeck und München. Im Frankfurter Hause scheinen die bürgerlichen Verhältnisse verkehrt - eine utopische Welt, frei von Zwecken, die zur bürgerlichen Phantasie vom Künstler gehört, ist eben für den jungen Teddie schon zu Hause erfahrbar. Dieser Utopie schlägt Adorno in seinem Geburtstagbrief von 1945 wieder ganz den reifen Thomas Mann zu: *Wer, könnte man fragen, ist der Utopie des Jünglings; dem Traum einer von Zwecken nicht entstellten Welt, treuer geblieben als Sie, der Sie alles an Reife und Verantwortlichkeit wandten?* In Gestalt von Hanno Buddenbrook und Tonio Kröger ist Thomas Mann bestimmt schon in der Seeheimer Straße anwesend gewesen. Auch mit dem »Tod in Venedig« aufgewachsen zu sein, gehört zu den »angeborenen Verdiensten« eines kulturell gesegneten bürgerlichen Elternhauses am Ende des Ersten Weltkrieges. »Angeborene Verdienste« - dieses Paradox reklamierte der außerordentliche Bürgerkünstler Thomas Mann für sich. Der nachgeborene Adorno stand ihm in diesem Anspruch sicher nicht nach.

Thomas Mann gegenüber erwähnt Adorno die Mutter, die den Namensteil Adorno beisteuert, wie ein Hinweis, auf die südländische Abstammung, die schon Tonio Kröger diesen Charme des NichtIdentischen, des nicht ganz zu den Blondenen und Blauäugigen Dazugehörigen, verlieh. Bei Thomas Mann stand im Hintergrund der Chiffre Süden das Bild der Mutter Julia, geborene da Silva-Bruhns, mit ihren »Neigungen zum >Süden<, zur Kunst, ja zur Boheme«. Agnes Meyer, seiner deutschamerikanischen Förderin, hat Thomas Mann sein Verhältnis zu den Eltern »genau

nach goethischem Muster« geschildert, verteilt nach Lebensernst und Frohnatur, männlich und weiblich, Norden und Süden. An der Mutter, als deren Lieblingskind er sich fühlte, erinnert er eine »sinnlich-präartistische Natur«, aber beobachtete auch eine »eigentümliche *Kälte* ihres Charakters«, die gar nicht zum Bild eines idealisierten Südens passt. Die schon von Thomas Mann hervorgehobene *Kälte* wird beim Gesellschaftstheoretiker Adorno zu einer wesentlichen- Qualität des bürgerlichen Subjekts. Unter der Hand gerät Adorno im autobiographischen Entwurf für Thomas Manns Zwecke das Oberräder Elternhaus zu einer utopischen Zone, in der eine Hannokatastrophe, wie sie am Ende der Buddenbrooks sich ereignete, unvorstellbar ist. In *einer vor allem von musikalischen Interessen beherrschten Atmosphäre* ist weder ein Thomas Mann noch ein Tonio Kröger *aufgewachsen*, sondern ein Teddie, der nicht nur von seiner Mutter, sondern auch von seiner Tante Agathe umgeben war, die professionelle musikalische Ansprüche stellten. Für die Seeheimer Straße steht der Doppelname Wiesengrund-Adorno, es war weder ein großbürgerliches Fabrikantenheim noch Privatvilla eines Handelsherrn, in dem die Damen des Hauses bürgerliche Kultur als schmückendes Beiwerk inszenieren. Jeder Rückfall in die Sphäre häuslicher Musikpflege oder Gesänge beim Wandern lösten bei Teddie idiosynkratische Reaktionen gegen den Vater aus. *Ich erinnere mich deutlich, wie peinlich es mir war, wenn meine Mutter und deren Schwester - beide Sängerinnen an Beruf - etwa auf Bitten meines Vaters im Wald >O Täler weit, o Höhen< anstimmten.* In seiner Skizze für Thomas Mann betont Adorno ganz offensichtlich das Zusammenfallen der Attribute theoretisch, politisch, künstlerisch und vor allem musikalisch, um die Differenz zum üblichen besitz- und bildungsbürgerlichen Elternhaus hervorzuheben. Eine besondere Spiegelung erhalten diese Umstände in den Briefen an die Eltern. Stolz meldet Adorno Ende 1943 die Zusammenarbeit mit Thomas Mann, sogar der Brief des repräsentativsten deutschen Schriftstellers wird beigelegt. Von den gegenseitigen Einladungen wird erzählt, und Teddie lässt sich sogar dazu hinreißen, von seiner Mitarbeit am entstehenden »Doktor Faustus« zu sprechen. Doch ein Brief der Eltern zeigt, dass sie an der Ostküste das Projekt gar nicht richtig verstanden hatten, sie den Herrn Kretzschmar, über den T. M. und TWA postalisch verhandeln, für eine *reale Person* und nicht für eine Romanfigur halten. Der Sohn, der seine Eltern mit dieser Art von Erfolg glücklich machen wollte, bekommt es mit der Angst zu tun, nun würden die Eltern in ihrer emigrantischen Umgebung mit dem wichtig gewordenen Teddie angeben. So schränkt er am 20. Oktober 1943 ein - *dies ist aber strikt vertraulich, auch der guten Julie gegenüber, da ich unter keinen Umständen möchte, daß das irgendwie in der*

Judenschaft ruchbar wird. Wieder einmal hat Teddie seine Familie in der Außendarstellung idealisiert, sein eigener Entwurf einer sozialen Biographie für Thomas Manns »Roman eines Romans«, den er ihm mitgeteilt hat, ist selbst um eine geradezu ideale Familie drapiert, die alles Wertvolle in sich vereint, ohne von den wirklichen gesellschaftlichen deutsch-jüdischen Strukturen durchdrungen zu sein. Auch diese Familie Wiesengrund-Adorno lässt sich nur als Kompromiss zwischen verschwindender Bürgerlichkeit und einem Kulturenthusiasmus verstehen, der sich an alles heftet, was die Kulturindustrie zu bieten hat. Vater Oskar war in Amerika zum prototypischen Kulturkonsumenten geworden.

Mit seiner Selbstschilderung *Ich studierte Philosophie und Musik. Anstatt mich zu entscheiden, hatte ich mein Leben lang das Gefühl, in den divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche zu verfolgen*, schreibt er die *Utopie des Jünglings* fort, die er im Geburtstagsbrief von 1945 schon angedeutet hatte. In der »Entstehung des Doktor Faustus« geht Thomas Mann auf Distanz: »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 Zeit begründete Weise mit der musikalischen Passion.« Thomas Mann bleibt ganz seinem Konzept des Bürgerkünstlers verhaftet - mit seinen »rückwärtigen Bindungen« an das bürgerliche Zeitalter, zu denen er sich 1950 in »Meine Zeit« bekannte. Adorno passt nicht in dieses Generationenschema, mit dem Thomas Mann spielt. Seine Kindheit am Ende der bürgerlichen Epoche wird abgelöst durch ein Jünglingsalter im »Zauberberg«, der für Thomas Mann aber der Roman eines reifen, nämlich fünfzigjährigen Mannes ist. An Adorno beobachtet Thomas Mann auch die Charakteristika eines Überindividuellen - an dieser Stelle ist noch unklar, ob das zitierte »nicht ganz einmalige« sich auf die dialektische Gesellschaftstheorie oder die Musik bezieht. Wohl hatte er Differenzen Adornos zu Schönberg bemerkt, in dessen Haus er den witzigen Hanns Eisler kennengelernt hatte, der eine andere Variante des gesellschaftstheoretisch durchdachten Musikers geben konnte. Es waren Rollen, die Thomas Manns Vorstellungen von künstlerischer Arbeitsteilung neu waren. Für den Autor des »Doktor Faustus« konnte Adorno nur ein einmaliger Glücksfall sein, wenn in seinen Ratschlägen sich auch überindividuelle Tendenzen der Zeit niederschlagen, die sich gegen die meisterliche Behandlung in einem Spätwerk sträuben.

Adornos kurzer Text von 1937, »Spätstil Beethovens«, der dann im Kapitel VIII Eingang in den »Doktor Faustus« gefunden hat, muss Thomas Mann inmitten seines gewaltigen Vorhabens - »nämlich nichts Geringeres als den Roman meiner Epoche« - berührt haben. Heute liest sich der Text so, als ob Adorno schon Ende der dreißiger Jahre die schweren Probleme kannte, in die Thomas Mann Mitte der vierziger geraten würde. *In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen*. Mit diesem Bewusstsein konnte sich Thomas Mann identifizieren: »Ein schweres Kunstwerk bringt, wie etwa Schlacht, Seenot, Lebensgefahr, Gott am nächsten, indem es den frommen Aufblick nach Segen, Hilfe, Gnade, eine religiöse Seelenstimmung erzeugt.« Adorno zufolge bewegt sich die Subjektivität des Künstlers in einem Spannungsverhältnis zu den Konventionen. *Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte*. Der Hinweis auf den späten Goethe, mit dem auch der Künstler Thomas Mann sich zunehmend identifizierte, fehlte nicht: *Darum der Stoffüberschuß im zweiten Faust und in den Wanderjahren, darum die Konventionen, die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehen gelassen sind*. Von Lebensgefahr ist auch in der »Entstehung des Doktor Faustus« immer wieder die Rede. Adornos Gedanken über den Tod im Spätwerk müssen Thomas Mann wie eine Auflösung seines Dilemmas mit der Biographie Adrian Leverkühns geklungen haben. *Er [i.e. der Tod, dc] ist einzig den Geschöpfen, nicht den Gebilden auferlegt und erscheint darum von je in aller Kunst gebrochen: als Allegorie*. Es nimmt nicht besonders wunder, dass Adorno seinem Nachbarn in Los Angeles nicht nur sein Manuskript »Philosophie der neuen Musik« mitgebracht hat, sondern auch ein Exemplar von Walter Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels« zum Geschenk machte, von dem Thomas Mann sich aufs Tiefste beeindruckt zeigte.

In seiner biographischen Darstellung macht Thomas Mann Benjamin zum unmittelbaren Verwandten Adornos. In der Zeit, als Mann seinen späteren musikalischen Berater kennenlernte, stand Adorno noch unter dem Eindruck von Benjamins furchtbarem Tode auf der Flucht vor den Nationalsozialisten. Die noch aus der Frankfurter Zeit stammende Schrift über Kierkegaard, die Adorno Thomas Mann überreichte, korrespondierte eng mit Benjamins Gedanken aus dem Trauerspielbuch, in dem Mann ein zutiefst deutsches Element aufzuspüren glaubte.

Verwandtschaft - eine überindividuelle Charakteristik - glaubte Thomas Mann bei Adorno und Benjamin in »ähnlicher, spröder, tragisch-kluger und exklusiver Geistesform« auszumachen. Benjamin war in der Emigration Thomas Mann nahe gekommen, als er in der Schweizer Zeitschrift »Maß und Wert« eine Arbeit über das Institut für Sozialforschung im Exil publizierte

- mit der Absicht, »das gebildete Bürgertum zum Aufhorchen« zu bringen. Eine Stelle dieses Essays wirkt wie für Thomas Mann persönlich geschrieben, der mit dem Herausgeber Ferdinand Lion zeitlebens in engem Kontakt stand. »Im freiheitlichen Schrifttum ist derzeit viel vom deutschen >Kulturerbe< die Rede. Das ist angesichts des Zynismus verständlich, mit dem deutsche Geschichte zurzeit geschrieben, deutsche Habe zurzeit verwaltet wird. Aber es wäre nichts gewonnen, wenn auf der anderen Seite unter den drinnen Schweigenden oder denen, die draußen das Wort für sie führen dürfen, die Süffisanz der Erbberechtigten sich hervortäte, der Bettlerstolz eines andern omnia mea mecum Porto zum guten Ton würde. Denn die geistigen Besitztümer sind derzeit um nichts besser gewährleistet als die materiellen.« In der Figur von Adrian Leverkühn hat Thomas Mann das allzu stolze Bekenntnis zur deutschen Kultur reflektiert - fast wie eine Selbstparodie wirkt »Wo ich bin, ist Kaisersaschern« auf sein eigenes »Wo ich bin, ist Deutschland«.

Die enge Beziehung Adornos zu Benjamin, die gleichzeitige Bekanntschaft mit dem in der Nähe wohnenden Max Horkheimer musste Thomas Mann auf die Gruppe von deutsch-jüdischen Intellektuellen aufmerksam machen, die unter dem Namen »Institut für Sozialforschung« ein gemeinsames Dach gefunden hatten. Es liegt nahe, dass Thomas Mann seinen musikalischen Ratgeber Adorno nicht als isoliertes Individuum wahrgenommen hat, wenn ihm auch die Implikationen einer überindividuellen Kritischen Theorie, die Max Horkheimer seit den dreißiger Jahren im Exil anvisierte, nicht vor Augen standen. Adornos »Philosophie der neuen Musik«, auf deren deutscher Erstausgabe 1948 ein empfehlender Satz von Thomas Mann zu lesen war, machte keinen Hehl aus dem theoretischen Bezug zu der »Dialektik der Aufklärung«. Als einen Exkurs zu diesem kurz zuvor erschienenen, doch kaum bekannten Buch wollte Adorno seine Musikschrift verstanden wissen. Adornos Rolle als Ratgeber Thomas Manns führt notwendigerweise mitten ins Adornosche Werk zurück. Die Vorstellung, Adorno sei neben der Philosophie auch ein Musiksoziologe gewesen, erweist sich als ärmliche post-festum-Klassifikation. Gegen diese Klassifikation hatte er sich schon während der zwanziger Jahre in Wien wehren müssen. Seinem Komponistenfreund Ernst Kjøenek, der ihm gesellschaftstheoretisch hinterherhinkte und der ihm nicht wie Eisler theoretisch ebenbürtig war, musste er immer wieder von Neuem erklären, dass die gesellschaftstheoretischen Kategorien nicht von außen an das musikalische Material herangetragen werden dürften, sondern aus dem Material selbst entwickelt werden müssten. Aus ihm war kein gebildeter Musikjournalist wie Stuckenschmidt geworden. Die musiktheoretischen Überlegungen Adornos sind nicht am Rande,

sondern in der Mitte seines Werkes angesiedelt. Ohne die eigene künstlerische Erfahrung aber hätten sie nicht artikuliert werden können. Nur in dieser Konfiguration seiner produktiven Kräfte konnte Adorno sich ausdenken, was Adrian Leverkühn komponiert hätte. Dieser Einmaligkeit einer produktiven Konstellation versucht Thomas Mann mit einem singulären Projekt gerecht zu werden, mit der autobiographischen Arbeit der »Entstehung des Doktor Faustus«, die als einzigartiger Tribut an Adorno verstanden werden kann. Für die familiären Bewunderer des Zauberers bedeutete dies eine Art Selbstentzauberung des Meisters. Selbst die in den Mannschen Tagebüchern wiederkehrende Bezeichnung Autobiographie kann nur in ironischem Sinne gelten, denn diese Autobiographie wird wesentlich geschrieben, um das Verhältnis zu einem anderen zu klären.

Die Einsamkeit des Genies unter den Bedingungen einer entzauberten Welt hatte Thomas Mann gereizt, die eigene Erfahrung der Epoche als Bürger und Künstler zu gestalten. Seinem Tonsetzer Adrian Leverkühn hat er die Notwendigkeit eines Teufelpakts zugehoben, um der Entzauberung der Welt einen neuen Zauber der Kunst entgegensetzen zu können. Den nachfolgenden Konflikten mit Schönberg und auch Adorno kann man noch ansehen, wie sehr mit dieser Arbeit die eigene Rolle als handwerklicher Meister infrage gestellt worden ist. Adornos »Philosophie der neuen Musik« thematisierte die Aporien einsamer Meisterschaft. Wenn man berücksichtigt, dass der Schönbergteil dieser Arbeit schon in den Jahren 1940 bis 1941 geschrieben ist, wird einem die Verbindung zu den geschichtsphilosophischen Thesen Benjamins und der »Dialektik der Aufklärung« unmittelbar einsichtig. In seiner *Vorrede* zur Erstausgabe von 1948, die noch in *Los Angeles, Kalifornien* verfasst worden ist, versuchte Adorno die Einheit seiner eigenen Produktion zu unterstreichen. Diesem Motiv ist er nahezu in allen späteren Vorbemerkungen und Nachbemerkungen gefolgt, als ob er die erlittene Beschädigung des Lebens und damit auch des Werkes mit diesen subjektiven Verweisen auf den einheitlichen biographischen Zusammenhang zumindest lindern könnte. Diese selbstinterpretatorischen Versuche wirken wie durchgeblutete Verbände, durch die man auf die Verletztheit des Verbundenen aufmerksam wird, obwohl diese biographischen Bandagen doch der Heilung einer Vorstellung des Intakten dienen sollen. Trotz der betonten Abneigung gegen Biographisches und Autobiographisches haben beide, Thomas Mann und Theodor W. Adorno, der Beschädigung des eigenen Lebens den Tribut einer Selbstentzauberung zollen müssen. Adorno selbst ist als Komponist nach 1945 nicht mehr in Erscheinung getreten. Seine eigenen kompositorischen Arbeiten datieren zwischen 1920 und 1945.

Thomas Manns »Doktor Faustus« trägt zweifellos die Wundmale einer *Katastrophe* - ein *Spätwerk*, getreu dem von Adorno an *Beethovens Spätwerk* charakterisierten Sinne. Doch die Katastrophe wird zum Gegenstand des Werkes, selbst, zum Inhalt, der, die Form zu sprengen droht. Thomas Mann versucht, die Katastrophe als die der deutschen Kultur in einen biographischen Rahmen zu bannen. Schon muss er einen Serenus Zeitblom erfinden, der vom Leben des Adrian Leverkühn berichtet. Ein individuelles Leben kann die Schwere dieses Untergangs gar nicht tragen. In der Biographie Leverkühns, dem er die Erfindung Schönbergs mitgibt; wird aber auch die Biographie von Friedrich Nietzsche und Hugo Wolf mitgeschrieben. Nietzsche hat auch in Horkheimers und Adornos »Dialektik der Aufklärung« eine tragende Rolle: angesichts des Nazismus und seiner Berufung auf Nietzsche gelang es den Autoren, das kritische Potential der Nietzscheschen Philosophie wieder freizulegen. Aber Hugo Wolf? Mit seinen Lebensdaten von 1860 bis 1903 steht er für die charakteristische Kernzeit der bürgerlichen Epoche. In einem Notizheft hat Adorno im Februar 1945 notiert: *Sehr deutsch: ein besseres Modell für Thomas Manns Roman als jener sich träumen läßt. Und das spricht wieder für Thomas Mann.* Für ein besonderes nationales Charakteristikum hält Adorno *die Unsicherheit des Geschmacks. Gelingt ihm einmal wirklich eine große, reiche und doch einstimmige Exposition wie im >Genesenden an die Hoffnung<, so schließt er sie mit einer Wilhelminischen Fanfare ab, daß kein Gras mehr wächst. Überhaupt etwas Nazistisches: die Beliebtheit von >In der Fremde< ist kein Zufall.* Die deutsche Bürgerlichkeit hatte für Adorno schon längst ihre einst idealisierte Gestalt verloren. Thomas Mann, der in der Figur des Leverkühn auch noch ein versteckt autobiographisches Moment unterbringen wollte, stand die ironische Distanzierung von seinem Helden noch bevor.

Adorno half ihm dabei mit einem kühnen Trick, der möglicherweise Thomas Mann verärgert haben mag. Zum achtzigsten Geburtstag 1955 widmete Adorno in *herzlicher Verehrung* Thomas Mann den Text *Fantasia sopra Carmen*, auf den der sonst so aufmerksame Jubilar nicht mehr zu sprechen gekommen ist. Adorno plaudert nebenbei aus, dass Nietzsche das *Raffinement von Bizets Meisterstück, Carmen*, womöglich noch unterschätzt hat. *Denn wo die Carmen, ohne übrigens je das kompositorisch Wählerische zu vergessen, mit der Operette sich embrouilliert, steht diese Herablassung selbst unter dem principium stilisationis, Folie für einen Ernst, der sich nicht zu übertreiben braucht, weil der geringste Wechsel des Tons gegenüber dem frivolen den Horizont verändert; dies Verfahren und kein Moderner hat vermutlich den Adrian Leverkühn inspiriert; dem die Dissonanz für den Ausdruck des Hohen und Geistigen steht, während er das*

Harmonische und Tonale, als eine Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, der Hölle reserviert. Adornos *Raffinement* kann Thomas Mann, der seinen achtzigsten Geburtstag nicht lange überlebte, schlecht übersehen haben, zwischen den Zeilen gibt sich Adorno als Inspirator der Leverkühnschen Kompositionsweise zu erkennen, ohne sich jedoch damit zu identifizieren..In der *Fantasia sopra Carmen* kommentiert Adorno eine Carmen, wie Nietzsche sie gehört haben mag. Auf diese Weise gibt Adorno seine eigene Lösung des »Falls Wagner«, indem er ihn dem musikalischen *Antipoden* Wagners, Bizet, kontrastiert. Adorno erinnert daran, dass er in der Musik Leverkühns antizipiert habe, was dem bürgerlichen Romancier Thomas Mann noch zu leisten bevorstand - die ironische Aufhebung der bürgerlichen Form. Den geschichtsphilosophischen Stellenwert dieser Aufhebung hatte Adorno in »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman« skizziert: *Heute erst läßt Thomas Manns Medium, die enigmatische, auf keinen inhaltlichen Spott reduzierbare Ironie, sich ganz verstehen aus ihrer formbildenden Funktion: der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirkliches zu schaffen, dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann ...* Diese Bemerkung aus dem Jahre 1954 hat Thomas Mann noch nachweislich geschmeichelt.

Unter der Hand hat Adorno Thomas Mann in einem größeren Rahmen interpretiert als dieser sich selbst. Die Ambivalenz gegenüber seinem »Wirklichen Geheimen Rat« mag sich aus dem Gefühl erklären, im Jüngeren durchaus eine sachliche Autorität gefunden zu haben, die sich aber nicht ein für allemal auf ihre Funktion für das Gelingen des künstlerischen Projekts festlegen ließ. Der Versuch, ihm eine begrenzte Rolle zuzuweisen, in diesem Falle den »Credit« für spezielle musikalische Effekte im »Doktor Faustus«, wurde durch jede öffentliche Äußerung Adornos zum Produktionsprozess bedroht. Eine gewisse Koketterie mit dieser Rolle kann man Adorno auch keineswegs absprechen. Seine Skizze »Zu einem Porträt Thomas Manns«, die er 1962 in Darmstadt erstmals vortrug, rief postwendend den Protest von Tochter Erika hervor. Noch in dem Briefwechsel mit der Platzhalterin versuchte Adorno, die eigentümliche Nähe hervorzuheben, die ihn mit T.M. zur Zeit der Produktion verband. *Schließlich zu Leverkühns Kompositionen. Das hat sich so abgespielt, daß T.M. die Titel der meisten Werke parat hatte und mir nannte, und daß ich dann, ganz genau so, wie es in der Rede steht, diese Werke mir ausdachte, ich glaube, nur bei den Brentanoliedern haben wir es nicht so gehalten ...: ich habe die gleichen Erwägungen angestellt, die ich als Komponist angestellt hätte, wenn ich vor die Aufgabe gestellt gewesen wäre, diese Werke selbst zu schreiben; genauso wie ein Komponist,*

etwa Berg, sich einen allgemeinen Plan macht, ehe er an seine Arbeit geht. Diese Erwägungen habe ich notiert, es ist noch allerhand von diesen Notizen vorhanden, und sie wurden dann so verarbeitet, als ob es nicht Vorerwägungen, sondern Beschreibungen von Bestehendem wären. Dabei trat nun T.M. in Aktion. In der Diskussion hat vieles sich geändert; sei es, daß er die Intention des Gesamtromans in der Deskription musikalischer Einzelheiten noch plastischer herausarbeitete; sei es, daß er manche Akzente anders setzte, ähnlich wie im Teufelskapitel; sei es schließlich, und das war wohl das Wichtigste, daß vieles ausgeschieden wurde, da es ja schließlich um einen Roman ging und keinen Musikführer. Ich glaube nicht, daß seine Auffassung von diesen Nachmittagen, die mir selbstverständlich bis ins Letzte gegenwärtig sind, von der meinen irgend abgewichen wäre.

Anmerkungen

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 5. Juli 1948, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S.33

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 42 f

Thomas Mann an Theodor W. Adorno, 9. Januar 1952, in Theodor W. Adorno/Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S.97

Thomas Mann an Theodor W. Adorno, 30. Dezember 1945, Theodor W. Adorno/Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S.20

Thomas Mann an Emil Preetorius, 12. Dezember 1947, in Thomas Mann, Briefe II, Frankfurt am Main 1979, S. 576

Thomas Mann an Emil Preetorius, 12. Dezember 1947, in Thomas Mann, Briefe II, Frankfurt am Main 1979, S. 575

Thomas Mann, Tagebücher 1946-1948, Frankfurt am Main 1989, S.221

Thomas Mann, Tagebücher 1946-1948, Frankfurt am Main. 1989, S. 223

Thomas Mann an Jonas Lesser, 15. Oktober 1951, in Thomas Mann, Briefe 111, Frankfurt am Main 1979, S. 225

Thomas Mann an Jonas Lesser, 15. Oktober 1951, in Thomas Mann, Briefe 111, Frankfurt am Main 1979, S. 226

Brief an B. Bräutigam, 18. März 1968, Frankfurter Adorno Blätter, Heft I, München 1992, S. 31

Thomas Mann, Tagebücher 1946-1948, Frankfurt am Main 1989, 30.10. 1948, S.322

Thomas Mann, Essays 1945-1955, Frankfurt am Main 1997, S.98 und S.102

Thomas Mann, Tagebücher 1946-1948, Frankfurt am Main 1989, 30.10. 1948, S.320

s. Eberhard Freitag, Schönberg, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 152 ff

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 45

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 45

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 3. Juni 1945, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 16 f

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 3. Juni 1945, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 17

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 46

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 47

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 3. Juni 1945, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 17

Thomas Mann an Jonas Lesser, 15. Oktober 1951, in Thomas Mann, Briefe III, Frankfurt am Main 1979, S. 226

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 42

Thomas Mann an Agnes Meyer, 7. Januar 1944, in Thomas Mann, Briefe 11, Frankfurt am Main 1979, S. 346

Thomas Mann an Klaus Mann, 12. Mai 1938, in Thomas Mann, Briefe 111, Frankfurt am Main 1979, S. 474

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 3. Juni 1945, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 17

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 5. Juli 1948, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 33

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 3. Juni 1945, in Theodor W. Adorno/ Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 16

Thomas Mann an Agnes Meyer, 29. Juni 1939, in Thomas Mann, Briefe II, Frankfurt am Main 1979, S. 100, 101, vgl. auch Hermann Kurzke, Thomas Mann, München 1999, S. 28

Theodor W. Adorno an Thomas Mann, 5. Juli 1948, in Theodor W. Adorno/Thomas Mann, Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main 2002, S. 33

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 43

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 38

Spätstil Beethovens, 1937, jetzt AGS 17, S. 15 f

Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Amsterdam 1949, S. 42

Benjamin an Max Horkheimer, 6. Dezember 1937, in Gesammelte Briefe Bd. V, Frankfurt am Main 1999, S. 618

Walter Benjamin, Ein deutsches Institut freier Forschung, 1938, in Gesammelte Schriften III, S. 525

vgl. Hermann Kurzke, Thomas Mann, München 1999, S. 503

Philosophie der neuen Musik, 1948, jetzt AGS 12, S. 11

Notiz, Februar 1945, in *Graeculus* (I). Musikalische Notizen, in Frankfurter Adorno Blätter, Heft VII, München 2001, S. 16

Fantasia sopra Carmen, 1955, in *Quasi una fantasia*, jetzt AGS 16, S. 300

Fantasia sopra Carmen, 1955, in *Quasi una fantasia*, jetzt AGS 16, S. 299 ,

Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, 1954, *Noten zur Literatur* I, jetzt AGS 11, S. 45

vgl. Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt am Main 1995, 22. Oktober 1954, S. 287

Theodor W. Adorno an Erika Mann, 19. April 1962, in Frankfurter Adorno Blätter, Heft I, München 1992, S. 14