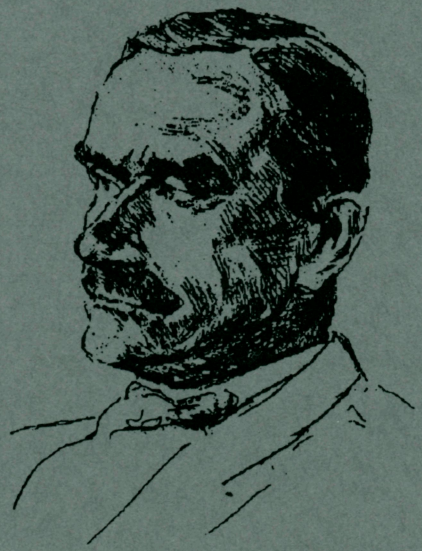
LATVIJAS AKADĒMISKĀ BIBLIOTĒKA



TOMASA MANNA 120. GADADIENAS zinātniskā konference

Rīga, 1995. gada 14. novembris

Rakstu krājums

LATVIJAS AKADĒMISKĀ BIBLIOTĒKA
AKADEMISCHE BIBLIOTHEK LETTLANDS

TOMASA MANNA 120. GADADIENAS

zinātniskā konference

Rīga, 1995. gada 14. novembris

Rakstu krājums

Wissenschaftliche Konferenz 120 JAHRE THOMAS MANN

Rīga, 14. November 1995

Sammelband

ANNO 1524

UDK-p82.0(=30) (08)
Ma 498

Par izdevumu atbild
L. Krūmiņa

ISBN 9984-538-10-9

© Latvijas Akadēmiskā bibliotēka, 1996

Rakstu krājumā iekļauti referāti, kas nolasīti Tomasa Manna 120. gadadienas zinātniskajā konferencē.

Referāti vēsta gan par Tomasa Manna vietu pasaulē, gan Latvijā. Tie nav tematiski vienoti - Lībeka un «Budenbroku» nams, agrīnais rakstnieka veidošanās laiks; literāri stilistiska noveles «Tonio Krēgers» un romāna «Budenbroki» fragmenta apcere; eseja pa Tomasa Manna pēdām Lībekā un Šveicē; Tomasa Manna, Hermaņa Hesses un Raiņa «Jāzeps»; «Nāve Venēcijā» - Lukino Viskonti ekranizācija; Tomass Manns un mūzika.

* * *

Die jahrzehntelange Thomas-Mann-Forschung und Vermittlung an der Universität Lettlands, am Deutschen Kulturinstitut Lettlands (Vorläufer des Goethe-Instituts), die Tätigkeit der Übersetzer hat eine, wenn man es so nennen darf, Krönung in den Thomas-Mann-Tagen, die sich zu Monaten ausgeweitet haben, gefunden. Es soll aber kein Abschluß sein, Fortsetzung folgt.

Der Sammelband bringt sieben Vorträge, die thematisch nicht einheitlich sind: Lübeck, die frühen Prägungen; Thomas Mann in Lettland; literarisch-stilistische Untersuchung der Novelle «Tonio Kröger» - im Original und in der lettischen Übersetzung und eines Fragments aus «Buddenbrooks»; auf den Spuren von Thomas Mann in Lübeck und in der Schweiz; das Mensch-Sein in der Jozephslegende aus dem Blickpunkt von Thomas Mann, Hermann Hesse und dem lettischen Dichter Rainis; Thomas Mann und die Musik; die Verfilmungen seiner Werke.

Das erste Programm des Rigaer Rundfunks hat an zwei Abenden ein Wunschkonzert mit einem von Thomas Mann zusammengesetzten Programm ausgestrahlt: Wagners Vorspiel zu «Lohengrin», das Thomas Mann über alles geschätzt hat, César Franck, Debussy, Beethoven, Kammermusik von Schubert und Schumann. Unter den Dirigenten Bruno Walter und Herbert von Karajan.

Eine neue Sendefolge «Nobelpreisträger in der Literatur» wurde mit Thomas Mann eröffnet.

In den drei Sendungen hat der Schriftsteller aus seinen Werken vorgelesen, Schauspieler brachten eine Komposition aus dem «Joseph».

Das einleitende Wort in den Sendungen hat K. Kalniņa gesprochen.

Ein Gespräch mit Übersetzern nahm Stellung zu den Übersetzungen von zwei Romanen, dem «Zauberberg» und den «Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull». Es gab Filmvorstellungen und Thomas-Mann-Lesungen.

Festgestellt ist, daß zweihundert Teilnehmer auf der Konferenz anwesend waren und in 36 Vitrinen 600 Exponate sachkundig aufgebaut waren. Einen Monat lang wurde die Ausstellung gut besucht.

Dr. Hans Wißkirchen *(Lübeck)*

FRÜHE PRÄGUNGEN UND LEBENSLANGE EINFLÜSSE

THOMAS MANN UND SEINE HEIMATSTADT LÜBECK

Ich hoffe, sie sehen es mir nach, daß ich einen Vortrag über einen der größten deutschen Erzähler dieses Jahrhunderts mit einer ganz kleinen Geschichte beginne, die sie als Präludium nehmen wollen.

Wir schreiben den Sommer 1937. An einem heißen Tag steigt in Lübeck ein Mann aus dem Zug, überschreitet den Bahnhofsvorplatz, die Puppenbrücke und nimmt den Weg am Holstentor vorbei in die historische Innenstadt. Er geht ohne nach links oder rechts zu schauen ins Zentrum der Stadt, bleibt einige Zeit vollkommen in sich versunken vor einem der vielen ansehnlichen Patrizierhäuser stehen, wischt sich dann sogar verstohlen einige Tränen aus den Augenwinkeln, um dann in sein Hotelzimmer zu gehen.

Am nächsten Tag schreibt er in einem Brief an seinen besten Freund:

«Sah mit gestern Lübeck an, das ich nicht kannte. Stand nicht ohne Rührung (u. mehr) vor dem Haus der Manns. Diese Stadt, reizvoll gewiss, wäre für dieses Jahrhundert wohl ohne jede Bedeutung, wenn nicht dies Ereignis dort stattgefunden hätte.

Herzliche Grüsse!»[1]

Bei dem Briefeschreiber handelt es sich um Gottfried Benn. Und das Haus, das er anspricht, ist das Buddenbrookhaus, das Ereignis, das ihm so wichtig erscheint, die Jugend der Brüder Mann in den altehrwürdigen Mauern der alten Hansestadt.

Nun mag es auf den ersten Blick sehr ungerecht sein, eine ganze Stadt auf ein Haus zu reduzieren, aber es ist der Blick des Schriftstellers, der hier zählt, und der sieht natürlich nicht das Haus als Fassade und Baukörper, sondern als Symbol. Genauer: Als Symbol für das Werk von Heinrich und Thomas Mann.

Die Moral dieser kleinen Geschichte an uns Nachgeborene gilt es zu beherzigen. Niemals nämlich ist das Verhältnis eines Schriftstellers zur Stadt aus der er kommt, alleine an den Äußerlichkeiten festzumachen. Natürlich sehen und beschreiben Heinrich und Thomas Mann viele der Häuser, Straßen, Schulen und Kirchen, die man heute noch fast unverändert sehen kann, aber sie tun immer mehr: Sie blicken hinter die Fassaden, sie verbinden mit dem Topographischen ihre Gefühle und Wünsche, ihre literarischen Phantasien, wenn man einen modernen Ausdruck dafür will.

Wenn also im Folgenden über das Verhältnis von Thomas Mann zu Lübeck zu reden sein wird und dabei zwei Phasen unterschieden werden, die der frühen Prägung und der lebenslangen Wirkung, so heißt das nicht, daß die erste Phase ausschließlich biographisch zu verstehen ist und die zweite dann mehr literarisch. Denn es gilt: Was wir über seine Jugend wissen, daß wissen wir von Ihm und wir wissen es damit aus der Literatur.[2]

Und noch etwas ist von zentraler Bedeutung. Wer über Thomas Mann fundiert reden will, und dies gilt in ganz besonderem Maße, wenn es um seine Herkunft geht, der muß auch den Bruder Heinrich in den Blick nehmen. Thomas Manns künstlerische Produktion gewinnt an Tiefenschärfe, vieles bei ihm ist endgültig erst zu verstehen, wenn man es vor dem Hintergrund der lebenslangen Beziehung zu seinem Bruder Heinrich sieht.

Das Buddenbrookhaus, auf das Benn ja die literarische Bedeutung Lübecks in diesen Jahrhundert reduziert, ist 1993 zum «Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum» geworden. In einer großen Dauerausstellung, in Kabinettausstellungen, Veranstal-

tungen und Forschungsarbeit wird dort das Werk beider Brüder den Menschen der Gegenwart in Deutschland und aller Welt nahe gebracht.[3]

Ich komme zum ersten Teil meiner Ausführungen, den frühen Prägungen.

1. Frühe Prägungen

Paul Thomas Mann wurde am 6. Juni 1875 als zweites Kind des Kaufmanns Johann Heinrich Mann und seiner Frau Julia geboren. 1871 war Heinrich auf die Welt gekommen, der ebenfalls einer der großen Schriftsteller unseres Jahrhunderts werden sollte. Die Familie besaß Vermögen. Seit fast hundert Jahren war das Handelshaus der Manns in Lübeck eine der großen Firmen. Von Bedeutung für später ist auch, daß Lübeck bis 1937 die Rechte eines eigenen Staates besaß und eine eigene Regierung hatte. Die Manns waren auch in der Politik aktiv und der Vater wurde 1877 Senator für Wirtschaft und Finanzen. Er war damit nach dem Bürgermeister der wichtigste Politiker in der Stadt.

Während der Vater aus Lübeck stammte, war die Mutter erst mit 6 Jahren aus Brasilien in die Hansestadt zu Verwandten ihres deutschen Vaters gekommen. Sie blieb zeitlebens etwas Besonderes für die Lübecker, paßte letztlich nicht so recht in die Enge und würdevolle Strenge der Stadt an der Trave. Dies mag ein Grund dafür gewesen sein, daß sie 1892, ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes, nach München übersiedelte.

Die Brüder Mann hatten eine glückliche und wohlbehütete Kindheit. Die Familie besaß ein großes und repräsentatives Haus in der Beckergrube 52 und dann war da noch das Stammhaus der Familie in der Mengstraße 4. Hier wohnte die Großmutter, hier spielten sie als Jungen sehr oft und hier fanden vor allem die Weihnachtsfeiern für die ganze Familie statt. Alle anderen Häuser, in denen die Manns gewohnt haben, sind im Krieg zerstört worden.

Wenn ich eben davon gesprochen habe, daß die Brüder eine glückliche und sorgenfreie Kindheit gehabt haben, dann ist das nicht ganz richtig. Es gilt Einschränkungen zu machen. Bei Thomas Mann lautet die Formel: Er hätte eine glückliche Kindheit gehabt, wenn da nicht die Schule gewesen wäre. Mit seinen eigenen Worten hat er das folgendermaßen beschrieben:

«Ich habe eine dunkle und schimpfliche Vergangenheit, so daß es mir außerordentlich peinlich ist, vor ihrem Publikum davon zu sprechen. Erstens bin ich ein verkommener Gymnasiast. Nicht daß ich durchs Abiturientenexamen gefallen wäre, - es wäre Aufschneiderei, wollte ich das behaupten. Sondern ich bin überhaupt nicht bis Prima gelangt, ich war schon in Sekunda so alt wie der Westerwald. Faul, verstockt und voll liederlichen Hohns über das Ganze, verhaßt bei den Lehrern der altehrwürdigen Anstalt, ausgezeichneten Männern, die mir mit vollem Recht, in voller Übereinstimmung mit aller Erfahrung, aller Wahrscheinlichkeit - den sicheren Untergang prophezeiten, und höchstens bei einigen Mitschülern auf Grund irgendeiner schwer bestimmbaren Überlegenheit in gewissem Ansehen: so saß ich die Jahre ab, bis man mir den Berechtigungsschein zum einjährigen Militärdienst ausstellte.» (GW XI, S. 329f.)[4]

Ohne Umschweife gesagt: Thomas Mann war ein schlechter, ein sehr schlechter Schüler, der mit 18 Jahren gerade die mittlere Reife schaffte. Im Normalfall sollte man dann 15 Jahre alt sein. Aber noch etwas anderes ist an der ironischen Selbstcharakteristik interessant. Thomas Mann spricht von einer «schwer bestimmbaren Überlegenheit», die ihn, trotz der schlechten Leistungen, den Mitschülern gegenüber doch als etwas Besonderes erscheinen ließ. Wir wissen wenig über die Schulzeit Thomas Manns, aber es steht zu vermuten, daß damit seine beginnenden literarischen Neigungen gemeint sind. Schon früh nämlich hatte sich Thomas Mann auf das Schreiben verlegt.

Ausgangspunkt war sein träumerischer Spieltrieb. Er war sicher nicht der «normale» Sohn eines Senators, der das Katharineum, das angesehenste Gymnasium der Stadt besuchte, um später die Firma zu übernehmen. (Das Katharineum steht übrigens heute noch in der Form, wie zu Thomas Manns Zeiten.) Was er liebte waren nicht die praktischen Dinge des Lebens, etwa das Auswendiglernen der Namen der firmeneigenen Kornspeicher, sondern ganz etwas anderes. Zwei Dinge sind es, die er später immer wieder als Refugien hervorhebt, als geschützte Räume und Zeiten, die das Glück seiner Jugend ausmachten.

Einer diese Räume ist das Meer in Travemünde, wo jedes Jahr die Sommerferien verbracht wurden. Noch 1926, fast vierzig Jahre nach den Ferien der Kinderzeit ist die Bewegtheit in seinen Worten zu spüren, wenn er seinen Mitbürgern in der Rede *Lübeck als geistige Lebensform* über diese Zeit berichtet:

«Da ist das *Meer*, die Ostsee, deren der Knabe zuerst in Travemünde ansichtig wurde, dem Travemünde von vor vierzig Jahren mit dem biedermeierlichen alten Kurhaus, den Schweizerhäusern und dem Musiktempel, in dem der langhaarig-zigeunerhafte kleine Kapellmeister Heß mit seiner Mannschaft konzertierte und auf dessen Stufen, im sommerlichen Duft des Buchsbaums, ich kauerte - Musik, die erste Orchestermusik, wie immer sie nun beschaffen sein möchte, unersättlich in meine Seele ziehend. An diesem Ort, in Travemünde, dem Ferienparadies, wo ich die unzweifelhaft glücklichsten Tage meines Lebens verbracht habe, Tage und Wochen, deren tiefe Befriedung und Wunschlosigkeit durch nichts Späteres in meinem Leben, das ich doch heute nicht arm nennen kann, zu übertreffen und in Vergessenheit zu bringen war, [..].» (GW XI, S. 388)

Travemünde ist Lübeck - aber zugleich etwas anderes: Flucht vor den Zwängen des Schulalltags, den Pflichten als Senatorensohn. Hier an der Ostsee konnte sich schon der junge Thomas Mann seinen Gedanken und Träumen hingeben. Das Meer als

ein Raum, der ein freies und zwangloses Assoziieren ermöglicht, bleibt von da an ein Thema in der Kunst Thomas Manns.

Aber ich sprach davon, daß es noch ein zweites Refugium der Kindertage in Lübeck gab: Das war das Zimmer im Haus in der Beckergrube mit einem Fenster zum Garten, das die Sicht auf Springbrunnen und Walnußbaum freigab. Dinge, die im frühen Werk Thomas Manns immer wieder als die Symbole zu finden sind, die den verstörten und traurigen Helden Halt und Ruhe gewähren. Hier wird dann auch wieder der enge Bezug zu Heinrich deutlich. In einem autobiographischen Text aus dem Jahre 1920 berichtet Thomas Mann über das gemeinsame Spielen in diesem Zimmer und hier heißt es unter anderem:

«Bei alldem ist wohl kein Zweifel, daß ich meine schönsten Stunden unserem Puppentheater verdankte, das schon meinem älteren Bruder Heinrich gehört hatte und dessen Dekorationen durch ihn, der gern Maler geworden wäre, um viele, sehr schöne selbstgemalte vermehrt worden waren. [..] Ich liebte dieses Spiel so sehr, daß mir der Gedanke, ihm jemals entwachsen zu können, unmöglich schien. Ich freute mich darauf, wenn ich die Stimme gewechselt haben würde, meinen Baß in den Dienst der sonderbaren Musikdramen zu stellen, die ich bei verschlossenen Türen zur Aufführung brachte, und war empört, wenn mein Bruder mir vorhielt, wie lächerlich es sein würde, wenn ich als baßsingender Mann noch vorm Puppentheater sitzen wollte.» (GW XI, S. 328.)

Die Begeisterung für das Theater, die aus dem extensiven Spielen mit dem Puppentheater spricht, bleibt aber nicht nur auf die vier Wände des Kinderzimmers beschränkt.

Es gab auch mehrere Theater in Lübeck. Die frühesten Eindrücke empfing Thomas Mann im Tivoli, einem am Wakenitzufer gelegenen Sommertheater.

«Man war ein Junge, man durfte das 'Tivoli' besuchen. Ein schlecht rasierter, fremdartig artikulierender Mann, in einer ungelüfteten Höhle, die auch am Tage von einer offenen Gas-

flamme erleuchtet war, verkaufte die Billette, diese fettigen Pappkarten, die ein abenteuerliches Vergnügen verbürgten. Im Saal war Halbdunkel und Gasgeruch. Der 'eiserne Vorhang', der langsam stieg, die gemalten Draperien des zweiten Vorhangs, das Guckloch darin, der muschelförmige Souffleurkasten, das dreimalige Klingelzeichen, das alles machte Herzklopfen. Und man saß, man sah.» (GW X, S. 35f.)

Hier wurde triviale Massenkost geboten, aber es war das Erlebnis Theater, mit allen seinen bohemehaften Nebenwirkungen, das Thomas Mann faszinierte und das auf ihn wirkte.

Dann war da natürlich noch das offizielle Stadttheater, wenige Meter oberhalb des Elternhauses in der Beckergrube gelegen (am selben Platz wie heute). Als er ein wenig älter geworden war, durfte Thomas Mann mit der Mutter dorthin gehen. Sehr früh schon wurde in Lübeck Wagner gespielt und es steht außer Frage, daß die Wagner-Begeisterung Thomas Manns hier ihr Fundament hat.

Das alles fand ein jähes Ende, als 1891 der Vater starb. Plötzlich war man nicht mehr der behütete Sohn des einflußreichen Senators, dem auch die schlechten Schulleistungen verziehen wurden. Der Vater hatte im Testament die Liquidation der Firma verfügt. Dies ein Zeichen dafür, daß er weder Heinrich noch den jüngeren Thomas Mann für fähig und willens hielt, die Firma weiterzuführen. Auch das Haus in der Beckergrube wurde verkauft. In Wirklichkeit verhielt es sich aber nicht wie in *Buddenbrooks*. Die Firma des Vaters war keineswegs kurz vor dem Bankerott. Sie hatte 1890 noch mit großem Pomp das einhundertjährige Firmenjubiläum gefeiert und als der Nachlaßverwalter Krafft Tesdorpf Bilanz gezogen hatte, kam er auf eine Summe von etwa 400 000 Mark, ein für die damalige Zeit immer noch sehr beträchtliches Vermögen.

«Wir sind nicht reich, aber wohlhabend», erklärte die Mutter ihren Kindern. Für Thomas Mann wurde dies zu einem prägenden Spruch, den er später gerne bei seinen eigenen Kindern wiederholte.

1892 zog die Mutter mit den Schwestern Carla und Julia nach München. Thomas blieb in Lübeck, weil er noch bis zur mittleren Reife die Schule besuchen mußte. Er brauchte für die Obersekunda zwei Jahre und verließ daher Lübeck erst 1894. Über diese Zeit, die er, bei verschiedenen Lehrern in Pension, alleine in Lübeck verbrachte, wissen wir nicht allzuviel.

Was wir wissen ist, daß Thomas Mann zusammen mit einigen Klassenkameraden eine Zeitschrift herausgab, die sie *Frühlingssturm* nannten.[5] Leider sind nicht alle Exemplare erhalten geblieben, aber die Dinge, die überliefert worden sind, zeigen, daß der frühe Thomas Mann durchaus nicht als der reife und meisterliche Schriftsteller debütierte, sondern gerade gegenüber der Heimatstadt eine stark kritische Haltung einnahm. Ich gebe Ihnen zwei Beispiele, die das belegen mögen.

«Unser würdiges Lübeck ist eine gute Stadt. Oh, eine ganz vorzügliche Stadt! Doch will es mich oftmals bedünken, als gliche sie jenem Grasplatz, bedeckt mit Staub, und bedürfe des Frühlingssturms, der kraftvoll das Leben herauswühlt aus der erstickenden Hülle. Denn das Leben ist da! Gewiß, das merkt man an einzelnen grünen Halmen, die sich frisch aus der Staubschicht erheben, voll Jugendkraft und Kampfesmut, voll vorurteilsfreien Anschauungen und strahlenden Idealen! Frühlingssturm! Ja, wie ein Frühlingssturm in die verstaubte Natur, so wollen wir hineinfahren in die Fülle von Gehirnverstaubtheit und Ignoranz und bornierten, aufgeblasenen Philistertums, das sich uns entgegenstellt. Das will unser Blatt, das will 'Frühlingssturm'.» (GW XI, S. 545.)

Das ist sicher keine große Literatur, aber die Vorrede zur ersten Nummer der Zeitschrift gibt einen guten Eindruck in das Lebensgefühl des jungen Thomas Mann. Sie war vom Protest gegen die bürgerliche Welt in Lübeck, die altehrwürdigen Traditionen der Hansestadt geprägt. Man traf sich mit

Klassenkameraden in den Kneipen, man führte, soweit dies als Schüler in dieser Stadt um 1890 möglich war, ein bohemhaftes Leben. Das Schreiben ist dann auch notwendiges Mittel, um mit der engen und provinziellen Umwelt fertig zu werden. Schon 1893 bildet sich dabei ein Stilmittel heraus, das von da an für die Kunst Thomas Manns prägend werden sollte: die Ironie. Er rezensiert ein unbekanntes Boulevardstück *Das Sonntagskind* von einem Herrn Millröcker.

«Nach den schweren Kunstgenüssen, die uns das Stadttheater im vergangenen Winter brachte, wirken die kleinen Tivoli- und Wilhelmstheater-Amüsements etwa wie ein Glas Selters nach einem großen Dinner. - [..] Wenn schon Blödsinn - dann schon gehörig. Das ist ein unbestreitbar richtiges Prinzip. Daher gehe ich auch nicht gern zur Schule. Das ist halber Kram.» (GW XII, S. 245.)

Den halben Kram gab Thomas Mann dann auch auf. Ausgestattet mit einer monatlichen Rente aus dem Vermögen des Vaters, die ein zwar einfaches aber sorgenfreies Auskommen gewährte, siedelte er 1894 ebenfalls nach München über. Die Zeit der «Frühen Prägungen» war damit unwiderruflich zu Ende.

2. Lebenslange Einflüsse

Ich komme zu den lebenslangen Einflüssen.

Bei Thomas Mann ist der Bezug zu Lübeck natürlich entscheidend über *Buddenbrooks* bestimmt. Überspitzt kann man sagen: Wer mit 25 Jahren sein erstes und sein bestes Buch schreibt, der hat es zeitlebens schwer, denn er darf nie unter das ganz früh erreichte Niveau zurückfallen.[6] Im Anschreiben gegen den Erstlingsroman ist immer die Heimat präsent, die der Geschichte der Familie Buddenbrook ja den vollständigen Handlungsrahmen gegeben hat. Der Roman spielt zur Gänze in Lübeck und sein Personal verdankt sich ohne Ausnahme

der Familie, den Verwandten und den Bewohnern der Vaterstadt. Auch hier aber ist das Verhältnis von Literatur und Heimat ein äußerst komplexes.

Das beginnt schon mit dem Schreibort. *Buddenbrooks*, die als Schauplatz ausschließlich die engste Heimat haben, sind nämlich in der Fremde entstanden, in Italien, Tausende von Kilometern von Lübeck entfernt.

1945, in seinem Erinnerungsbuch *Ein Zeitalter wird besichtigt* urteilt der Bruder Heinrich in der Rückschau auf die gemeinsamen Italientage:

«Buddenbrooks, Verfall einer Familie». In unserem kühlen, steinernen Saal, auf halber Höhe einer Treppengasse, begann der Anfänger, mit sich selbst unbekannt, eine Arbeit - bald sollten viele sie kennen, Jahrzehnte später gehörte sie der ganzen Welt. In dem Entwurf, den er unternahm, war es einfach unsere Geschichte, das Leben unserer Eltern, Voreltern, bis rückwärts zu Geschlechtern, von denen uns überliefert worden war, mittelbar, oder von ihnen selbst. [..] Diese Dinge waren, als wir einander daran erinnerten, hundert Jahre vergangen, unsere miterlebten keine zehn.»[7]

Heinrich Mann berichtet hier sehr exakt über die Entstehung des Romans. Es sind die unmittelbaren Erinnerungen der Brüder, die in *Buddenbrooks* einfließen, das sind die Dinge, die 1900 noch keine zehn Jahre zurücklagen. Und es sind die hundert Jahre der Familiengeschichte, die Thomas Mann in vielen Briefen und Unterlagen von der Verwandtschaft erhielt. So gesehen stimmt es also, daß der Roman *Buddenbrooks* die Familiengeschichte der Manns erzählt. Aber er wäre niemals in den Kanon der Weltliteratur aufgenommen worden, wenn er nicht mehr gewesen wäre. Auch und gerade außerhalb Lübecks, also ohne jegliche Kenntnis des biographischen und lokalhistorischen Hintergrundes, wurde der Roman gelesen und bewundert. So ist er in fast vierzig Sprachen übersetzt worden. Dies sieht natürlich gerade Heinrich Mann mit dem Blick des Dichters, dem die Fakten nur das Rohmaterial für die Kunst

sind. Er fährt dann auch in der Rückschau fort: «Der junge Verfasser hörte hin: die Einzelheiten der Lebensläufe zu wissen war unerläßlich. Jede forderte, inszeniert zu werden. Das Wesentliche, ihr Zusammenklang, die Richtung, wohin die Gesamtheit der Personen sich bewegte - die Idee selbst gehörte dem Autor allein.»[8]

Was Heinrich Mann hier unterscheidet, die Fakten und die Idee, also die konkreten, in Lübeck lokalisierbaren Gestalten und Vorfälle und das, was sie dann im Roman geworden sind; diesen Unterschied haben viele Lübecker nicht bemerkt. Hier wurde vorschnell das Abbild der Wirklichkeit für eben diese Wirklichkeit genommen und die künstlerische Gestaltung gänzlich außer Acht gelassen. *Buddenbrooks* sind aufgrund dieses Mißverständnisses in den ersten Jahren nach dem Erscheinen von vielen abgelehnt und als Verschmähung der Stadt angesehen worden. Auch die Verwandten in Lübeck reagierten größtenteils empört. Exemplarisch sei hier die Anzeige des Onkel Friedrich genannt, der das Vorbild für Christian Buddenbrook abgegeben hat. Der läßt 1913, also über zehn Jahre nach dem Erscheinen des Romans, folgende Anzeige in den Lübecker Generalanzeiger einrücken:

«Es sind mir im Laufe der letzten 12 Jahre durch die Herausgabe der *«Buddenbrooks»*, [sic!] verfasst von meinem Neffen, Herrn *Thomas Mann* in München, dermassen viele Unannehmlichkeiten erwachsen, die von den traurigsten Konsequenzen für mich waren, [..] Ich sehe mich deshalb veranlasst, mich an das lesende Publikum Lübecks zu wenden und dasselbe zu bitten, das oben erwähnte Buch gebührend einzuschätzen. Wenn der Verfasser der «Buddenbrooks» in karikierender Weise seine allernächsten Verwandten in den Schmutz zieht und deren Lebensschicksale eklatant preisgibt, so wird jeder rechtdenkende Mensch finden, dass dieses verwerflich ist. Ein trauriger Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt.»

Friedrich Mann, Hamburg.[9]

Wie reagierte Thomas Mann auf diese und ähnliche Vorwürfe? 1905, als erstmals kritische Stimmen aus der Heimat laut wurden, hat er in den *Lübecker Anzeigen* eine Antwort gegeben, die für sein Verhältnis zu Lübeck in der unmittelbaren Zeit nach den frühen Prägungen paradigmatischen Charakter besitzt und die ich daher ausführlich zitieren möchte:

«Wenn ich als Lübecker und Angehöriger einer lübeckischen Familie sprechen soll, so kann ich sagen: Ich habe zu Ehren meiner Vaterstadt und meiner Familie auf meine Art ebensoviel getan, wie mein Vater, der vielleicht in Lübeck noch nicht vergessen ist, auf seine Art getan hat. Ich habe in hunderttausend Deutschen Teilnahme für lübeckisches Leben und Wesen geweckt, ich habe die Augen von hunderttausend Menschen auf das alte Giebelhaus in der Mengstraße gelenkt, habe gemacht, daß hunderttausend Menschen es als eine interessante Lebenserinnerung betrachten würden, wenn sie Gelegenheit hätten, die Urbilder der in meinem Buche wandelnden Gestalten persönlich kennenzulernen, und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß man in Deutschland an diesen Gestalten noch seine Freude haben wird zu einer Zeit, wenn wir alle, die Urbilder und ich selbst, längst nicht mehr zu den Lebenden gehören. Es wird meinen Landsleuten schwerfallen, das zu glauben. Sie werden denken, daß der «kleine» TM, der in der Schule so faul war, doch unmöglich ein Dichter geworden sein kann. Aber wer die *Buddenbrooks* gelesen hat, der weiß wie tief ich, trotz aller Künstlerlibertinage, ein Lübecker Bürger geblieben bin. Ich grüße die Heimat von Herzen. Sie soll nicht schlecht von mir denken!»[10]

An diesem Zitat besticht zuerst das Prophetische. Schon 1905 weiß der gerade 30jährige Thomas Mann, daß der Roman noch Generationen später gelesen werden wird. Das Bewußtsein mit dem Roman etwas Besonderes geleistet zu haben, etwas was die Zeiten überdauert, zeigt sich schon hier.

Darüber hinaus wird aber auch deutlich: Die Heimatstadt kennt den großen Dichter *vor* dem Ruhm, im Falle Thomas

Manns hieß das, vor allem als faulen und schlechten Schüler, als Kritiker ihrer Bürgerwelt. Es mag auf den ersten Blick seltsam klingen, aber ich glaube, daß dieser Stachel tief sitzt bei Thomas Mann, daß ein Antrieb für sein Schreiben, seine Suche nach dem Erfolg, die frühe Erfolglosigkeit in Lübeck gewesen ist. Er war ein schlechter Schüler, das Geschäft des Vaters mußte liquidiert werden, die Familie zog weg: eine Kette von Mißerfolgen. Das wollte kompensiert werden durch spätere Leistungen. Im Falle Thomas Mann waren es literarische Leistungen von Weltrang.

Aufgrund dieses spezifischen Verhältnisses zur Stadt der Herkunft ist das Lob aus Lübeck weniger von literarischer, als von lebensstabilisierender Bedeutung. Es soll dokumentieren, daß er auch dort anerkannt wird. Die vielen Besuche (14 an der Zahl) in der Heimat sind sicher auch unter diesem Aspekt zu sehen. Hier kehrt einer zurück, um sich und den Mitbürgern zu zeigen, was aus einem unlübischen Schüler alles werden kann.

Was im Werkzusammenhang bei Thomas Mann Buddenbrooks sind, das ist bei Heinrich Mann der 1905 erschienene Roman *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen.* Auch dieses Werk spielt zur Gänze in Lübeck, aber Heinrich geht mit den Orten der Jugend anders um.

Heinrich Mann erweist sich in dieser Geschichte als Meister der Satire, der radikalen Überzeichnung bestehender gesellschaftlicher Phänomene, dies in der Absicht, sie auch dem letzten seiner Leser deutlich zu machen. Bei der literarischen Darstellung der Heimat zeigen sich hier Unterschiede bei den Brüdern, die im folgenden in einem kurzen Exkurs generalisiert werden sollen.

Bei Thomas Manns literarischer Auseinandersetzung mit seiner Heimatstadt Lübeck, man nehme nur als die beiden glänzendsten Beispiele *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger,* dominiert ein Verfahren der Realitätsaneignung, das von grundlegender Bedeutung für seine Ästhetik ist. Wir können hier das Para-

doxon beobachten, daß eine geradezu fotografische Ablichtung der Wirklichkeit zu einer konsequenten Vernichtung aller Tatsächlichkeit führt.

Wie ist das zu verstehen?

Man muß bei Thomas Mann immer zwei Ebenen unterscheiden. Auf der ersten Ebene gibt er exakt das, was er sieht. Für den heimischen Leser ist das gleichbedeutend mit dem: Wie es gewesen ist.

Die Originale der Stadt, die Winkel und Gassen Lübecks, all das findet sich in täuschend echter Nachahmung bei Thomas Mann. Noch heute können Sie *Buddenbrooks* als einen Stadtführer für den Kernbereich Lübecks benutzen. Das ist zugegebenermaßen eine sehr eingeschränkte Lesart für einen Roman, der seinem Autor 1929 den Nobelpreis eingebracht hat, aber es macht eine der Größen der Romankunst Thomas Manns aus, daß alle seine Romane diese erste realistische Ebene kennen und eine überzeugend motivierte Geschichte erzählen: In *Königliche Hoheit*, die des Prinzen und seiner Prinzessin, im *Zauberberg*, der siebenjährige Sanatoriumsaufenthalt des Hans Castorp, in den *Joseph*sromanen gibt das Buch der Bücher, eben die Bibel, den Handlungsverlauf vor - um nur einige Beispiele zu nennen. Es bleibt aber nicht bei dieser Aneignung des Äußerlichen, bei dieser ersten Ebene.

Thomas Mann verhandelt unter der Maske des Allzubekannten seine ureigenen Probleme. «Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir...» (GW X, S. 22) ruft er den Abbildungsfanatikern in *Bilse und Ich* zu, der Schrift, in der er sein Verhältnis zur Realität gültig definiert hat. Unter dem Bekannten nämlich, tun sich bei genauem und gründlichem Lesen abenteuerliche Welten bei Thomas Mann auf. *Buddenbrooks* erweisen sich dann als ein entscheidend von Nietzsche und Schopenhauer beeinflußtes Kunstwerk. Die harmlose Prinzengeschichte der *Königlichen Hoheit* offenbart dann Abgründe von dionysischen Ausmaßen. Es sind diese Abenteuer, diese unter der Oberfläche sich auftuenden poetischen Welten in den feinsten Verästelungen der Werke, die die

eigentliche Qualität der Kunst Thomas Manns ausmachen. Hier gibt es immer noch Neues zu entdecken, öffnen sich immer neue Zauberberge dem neugierigen und intensiven Leser.

Ich erzähle das, weil es zur Vorsicht verleiten soll. Die Oberfläche, der empirische Realismus Thomas Manns, auch und gerade der an Lübeck eindrucksvoll zu belegende, darf nicht vorschnell für das Eigentliche genommen und die Kraft der Lektüre abmildern. Sie darf allerdings auch nicht als minderes Gebiet hinweggeschoben werden. Auch wenn Thomas Manns epische Gebilde viele Welten kennen, nehmen sie ihren Ausgang alle in der ersten.

Wie wichtig dies für den Gehalt der Kunst Thomas Manns ist, zeigt der vergleichende Blick auf den Bruder Heinrich. Heinrich Mann geht mit der vorgefundenen Wirklichkeit gänzlich anders um. Wo Thomas Mann korrekt abbildet, um dann gleichsam im Geheimen das gänzlich andere zu erzählen, verfremdet Heinrich Mann ganz offensichtlich. Er geht mit einer satirisch grundierten Wut etwa auf die Lübecker Verhältnisse los. Wo Thomas Mann sich nach Innen wendet, um die Wirklichkeit gleichsam subversiv zu unterwandern, da nimmt Heinrich den Weg nach Außen. Er forciert das Beobachtete derart, treibt die vorgefundenen Realitätsabläufe so radikal auf die Spitze, daß sie in den Augen des Lesers ad absurdum geführt werden sollen.

Nun wäre eine Beschreibung des Verhältnisses zur Heimat bei Heinrich und Thomas Manns unvollständig, wenn er nur auf die frühen Prägungen und die lebenslangen literarischen Einflüsse rekurrierte. Das hätte etwas Idyllisches und so waren die Zeiten nicht, in denen die Brüder Mann seit 1933 lebten und arbeiteten.

«Nimmt man das Vaterland an den Schuhsohlen mit?» - antwortet Danton in Georg Büchners gleichnamigem Drama auf die Aufforderung der Freunde, aus Frankreich zu fliehen. Markiert ist hier zu Anfang des 19. Jahrhundert eine Erfahrung, die seit Büchner, Börne und Heine, um nur einige große Na-

men zu nennen, zu einer der Grunderfahrungen der deutschen Literaturgeschichte gehört: Das Exil.

Auch Heinrich und Thomas Mann gehören in diese traurige Traditionslinie, auch sie haben von 1933 an nicht mehr in der Heimat gelebt, sind beide in der Fremde gestorben: Heinrich Mann 1950 am anderen Ende der Welt, in Kalifornien, Thomas Mann 1955 in Zürich. Es steht wohl außer Frage, daß dieses Leben angesichts des Dritten Reiches auf die Vorstellung von Heimat abgefärbt hat. Wer etwa in Zürich, Sanary-sur-mer, Toulouse, Princeton und Los Angeles leben muß, weil in der Heimat die Verhaftung droht, der blickt natürlich auch mit anderen Augen auf Lübeck, das erste und nie auslöschbare Symbol für ein «Zuhause-Sein».

Niemand hat dieses Verhältnis zu Lübeck eindrucksvoller bezeichnet als Thomas Mann 1940 in den USA. In einer kurzen Bemerkung anläßlich des siebzigsten Geburtstages des Bruders sind die entscheidenden Ingredienzien verdichtet enthalten: Das Private, die große Geschichte und schließlich die Tatsache, daß beide aus Lübeck aufgebrochen waren, um große Schriftsteller zu werden.

«Ich weiß sehr wohl, und wir alle wissen, daß du ein Land verlassen mußtest, das du liebst, dessen Kultur deine eigene bilden half, mit dessen Sprache du bis zur künstlerischen Beherrschung vertraut bist, und daß du dich auf dieser jungen Erde hier notwendig in der Fremde fühlst. Aber schließlich, was heißt heute Fremde, was Heimat? In Lübeck an der Trave sind wir ohnedies lange nicht mehr. Wo die Heimat zur Fremde wird, da wird die Fremde zur Heimat.» (GW XIII, S. 852.)

Zu fragen bleibt aber gerade angesichts dieser fast dialektisch zu nennenden Verschränkung von Heimat und Fremde: Was für ein Lübeck-Bild ist es, das die beiden Brüder im Kopf tragen, wenn sie später, mit einem tschechischen oder amerikanischen Paß versehen, in der Schweiz, Frankreich und den USA leben und arbeiten?

Auch darauf gibt Thomas Mann eine Antwort, die 1931, am Ende der Weimarer Republik, erfolgt ist. Er spricht von Lübeck in einer Rede zum sechzigsten Geburtstag des Bruder und er spricht dann auch wirklich für Heinrich mit:

«Dies alte Lübeck, lieber Bruder, in dem wir kleine Jungen waren, ist ein merkwürdiges Nest. Es ist, mit seiner pittoresken Silhouette, heute ja eine Mittelstadt wie eine andere, modern schlecht und recht, mit einem sozialdemokratischen Bürgermeister und einer kommunistischen Fraktion im Bürgerschaftsparlament - tolle Zustände, wenn man sie mit den Augen unserer Väter ansieht, aber durchaus normal. Ich will diese moderne Normalität nicht in Zweifel ziehen und keineswegs die bürgerliche Gesundheit unserer Herkunft verdächtigen. Ich bin froh, daß man mir die Buddenbrooks dort verziehen hat, und vertraue, daß man dir eines Tages auch den Professor Unrat verzeihen wird; jedenfalls wünsche ich keinen Anstoß zu erregen.» (GW X, S. 308f.)

Sie merken: Thomas Mann wendet sein ureigenes Verfahren der Wirklichkeitsaneignung an. Er beginnt mit der realistischen Schilderung des Gegenwartszustandes. So wie Lübeck 1931 sozialistische und kommunistische Bürgerschaftsfraktionen hatte, so war es dann auch ein paar Jahre später eine «normale Mittelstadt» in dem Sinne, daß niemand sich den Nazis entgegenstellte, sondern die Gleichschaltung ohne Widerstand vollzogen wurde. Aber natürlich geht der Blick Thomas Manns tiefer, denn er fährt fort:

«Und doch, wenn ich sie mir so ansehe, diese Herkunft - und aus einem gewissen aristokratischen Interesse habe ich sie mir oft angesehen, - so scheint es mir um ihre bürgerliche Gesundheit eigenthümlich suspekt zu stehen, nicht ganz geheuer, nicht ganz uninteressant. Es hockt in ihren gotischen Winkeln und schleicht durch ihre Giebelgassen etwas Spukhaftes, allzu Altes, Erblasthaftes-hysterisches Mittelalter, verjährte Nervenexzentrizität, etwas wie religiöse Seelenkrankheit-, man würde sich nicht übermäßig wundern, wenn dort, dem marxi-

stischen Bürgermeister zum Trotz, noch heutigen Tages plötzlich der Sankt Veitstanz oder ein Kinderkreuzzug ausbräche - es wäre nicht stilwidrig. Unser Künstlertum, daß es ist und auch wie es ist - ich habe nie umhingekonnt, es auf irgendeine Weise mit diesem heimlich umgehenden und nicht ganz geheuren Stadtspuk in kausalen Zusammenhang zu bringen - [..].» (GW X, S. 309.)

Es ist das alte Lübeck des 19. Jahrhunderts, das er schätzt und im Sinn behält. Ja man kann geradezu sagen: Je länger er aus der Heimat ist, desto stärker werden die Erinnerungen an das Lübeck der Jugendzeit. Dies geht so weit, daß er an seinem Bild der Stadt sogar gegen die Realität, die Entwicklung Lübecks zu einer modernen Großstadt des zwanzigsten Jahrhunderts festhält. Es ist ein Lübeck für zwei große deutsche Schriftsteller, das Thomas Mann hier entwirft. Ein Lübeck, das nicht in der Normalität der anderen deutschen Städte aufgeht, sondern das geprägt ist vom Sonderbaren, Geheimnisvollen, Verschrobenen, Verwickelten. Alles Dinge die 1931 nur noch zu ahnen, aber nicht mehr zu sehen waren. Thomas Mann wollte sie aber noch sehen, weil er fest daran glaubte, daß sein und Heinrichs spezifisches Dichtertum aus diesen Dingen zu einem großen Teil resultierte.

Eingang gefunden hat dieser auch in die späte Kunst bei Thomas Mann.

Mit fast identischer Wendung wie in der Rede über den Bruder wird im *Doktor Faustus* Kaisersaschern, die Heimatstadt des Helden Adrian Leverkühn geschildert. Auch in diesem fiktiven Gebilde, das zwar in Mitteldeutschland lokalisiert wird, das es dort aber in der Realität nicht gibt, spukt das Mittelalterliche und der Tod in den engen Gassen. Mit einem, etwas vereinfachenden Wort: Kaisersaschern ist Lübeck, wenn man das literarische Lübeck nimmt.

Ein ähnliches Motiv findet sich auch in der letzten Begegnung Thomas mit Lübeck. Ende Mai 1955, also vor ziemlich genau vierzig Jahren, erhielt er die Ehrenbürgerwürde

seiner Heimatstadt. Das ist auf den ersten Blick der endgültige Friede mit Lübeck. Aber Thomas Mann weiß bei seiner Rede im Audienzsaal, in dem schon der Vater als Senator gewirkt hatte, nur allzugut um die Schwierigkeiten, die die Heimat mit ihrem großen Sohn hat. «Ich will nicht den Träumer spielen und mich auch nur zum Schein in der Illusion wiegen, als sei durch den Beschluß zu dieser Ehrung nun auf einmal aller Mißbilligung einer Existenz, die hier zu finden war, der Lebensodem ausgeblasen.» (GW XI, S. 533.) So heißt es zu Beginn der Dankesrede.

Er träumt dann aber doch und zwar träumt er sich wieder in eine seiner künstlerischen Welten, die ihren Ausgang in der Realität haben, aber nicht an die Zeit gebunden sind; an den Raum schon in diesem Fall. Denn Thomas Mann versetzt sich zurück in die Zeit des alten Lübecks, als der Vater noch Senator war und im historischen Rathaus zu Lübeck ein und aus ging.

«Ich kann wohl sagen: sein Bild hat immer im Hintergrund gestanden all meines Tuns, und immer hab' ich's bedauert, daß ich ihm zu seinen Lebzeiten so wenig Hoffnung machen konnte, es möchte aus mir in der Welt noch irgend etwas Ansehnliches werden. Desto tiefer ist die Genugtuung, mit der es erfüllt, daß es mir gegönnt war, meiner Herkunft und meiner Stadt, wenn auch auf ausgefallene Weise, doch noch etwas Ehre zu machen. Heute gibt das alte Lübeck mir in Gestalt des Dokumentes, das ich hier halte, diese Ehre vor aller Welt feierlich zurück.» (GW XI, S. 536.)

Der Lübecker Senator als Verkörperung der hanseatischen Wertewelt im Hintergrund des Schreibens bei Thomas Mann. Das ist natürlich eine symbolische Formel, die nur dann wörtlich genommen werden kann, wenn man die privaten, künstlerischen und historischen Implikationen berücksichtigt, die mit ihr zusammenhängen. Gemeint ist wohl: Thomas Mann hat in seiner Erziehung in Lübeck, die ja immerhin fast zwanzig Jahre währte, bestimmte Grundlagen erhalten, eine bestimmte Art der Le-

bensbewältigung «gelernt», die ihn geprägt hat. Zwar haben ihm die wechselnden Zeitläufe ein hohes Maß von Flexibilität abverlangt, aber Lübeck als Lebensform ist sicher eine der Konstanten gewesen, die es ihm ermöglicht haben, allen Widrigkeiten zum Trotz, dieses großartige Werk zu schaffen.

Anmerkungen:

[1] Gottfried Benn: Briefe. Band I. Briefe an F. W. Oelze. 1932-1945. Hrsg. v. H. Steinhagen und J. Schröder. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.

[2] Dies gilt es bei aller biographischen Familienliteratur entscheidend zu berücksichtigen. Es ist sehr schwierig zwischen «Dichtung» und «Wahrheit» zu unterscheiden. Vgl. besonders Viktor Mann: *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann.* Konstanz: Südverlag, 1949.

[3] Vgl. zum Buddenbrookhaus: Eckhard Heftrich, Peter-Paul Schneider und Hans Wißkirchen (Hrsg.): *Heinrich und Thomas Mann. Ihr Leben und Werk in Text und Bild.* Katalog zur ständigen Ausstellung im Buddenbrookhaus der Hansestadt Lübeck. Lübeck: DrägerDruck, 1994 passim.

[4] Thomas Mann wird zitiert nach: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Frankfurt: S. Fischer, 1974. Im folgenden werden die Zitate unter Angabe von Band und Seitenzahl direkt im Text gegeben.

[5] Vgl. dazu Buch über Frühlingssturm. Erste deutsche Schülerzeitschrift.

[6] Vgl. dazu jetzt das Nachwort von Jochen Hieber in: Thomas Mann. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie.* Zürich und Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1995.

[7] Heinrich Mann: *Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen.* Frankfurt: Fischer TBV, 1988, S. 238f.

[8] Ebenda.

[9] Zitiert nach: *Heinrich und Thomas Mann. Ihr Leben und Werk in Text und Bild.* a. a. O., S. 160.

[10] Thomas Mann: *Ein Nachwort.* In: Lübecker General-Anzeiger vom 7.11.1905.

Kira Kalniņa

THOMAS MANN IN LETTLAND

120 Jahre Thomas Mann, heute und hier in der Akademischen Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Lettlands.

Warum wird dieser Jahrestag in Lettland so breit begangen? Vielleicht, weil es das erste Mal ist und auch ein Anfang sein könnte ...

Thomas Mann hat es mit der Symmetrie gehalten, als er 50 wurde, war er überzeugt, daß er auch 55 wird; vielleicht brauchte er diese Gewißheit, um sein Werk zu vollbringen. Und diese Gewährleistung hatte er weitere 30 Jahre, bis zu seinem 80. Lebensjahr, das zum Thomas-Mann-Jahr erklärt wurde. Wollen wir in 5 Jahren, im nächsten Jahrtausend wieder von Thomas Mann sprechen?

Und die Idee zu den Thomas-Mann-Tagen - an ihr Lesererlebnis zu erinnern, wer eins hat, und wer wenig von Thomas Mann weiß, junge Menschen, die in so erfreulicher Zahl im Saal anwesend sind, anzuregen, seine Bücher zu lesen, ein Lebenswerk der Weltliteratur kennenzulernen.

Sie haben die Geschichte gehört, wie Gottfried Benn nach Lübeck kommt, vor dem Buddenbrookhaus steht und zu Tränen gerührt ist ...

Ich habe im vorigen Sommer im Buddenbrookhaus gelebt, gelesen, geschrieben, Verfilmungen seiner Werke mir angesehen. Einen Monat war ich da zu Hause. Kann man überhaupt in einem Symbol zu Hause sein? Kann man sich seiner Einwirkung, die als Thomas Manns geistige Lebensform in seine Werke ausstrahlt, in nächster Nähe überlassen? Ja, man kann da sogar glücklich sein.

Es war eine Zeit zwischen Realität und Fiktion. Die Fassade, Fragment des Treppengeländers, die Kirche, Bäume, die mit den Türmen in den Himmel ragen, es waren Tage der Lindenblüte ... Und am Sonntagmorgen «Glockenschall, Glockenschwall [..] über der ganzen Stadt, in ihren von Klang überfüllten Lüften!»

Am Abend ist es sehr still im Hause - ich bin allein. Aber ich kann Monsieur Buddenbrook zu mir hinaufbitten und wir plaudern. Ich erzähle ihm von einer anderen Hansestadt an der Ostsee, die bloß etwas jünger ist als Lübeck, vom Dom - der ehemaligen Marienkirche; daß man in Riga lange Zeit niederdeutsch gesprochen hat und daß in diesen Tagen in Berlin der Reichstag verpackt wird. «Verpackt?» fragt er. «Kurios!»

Das ist meine Geschichte.

Ich möchte die Gelegenheit nützen und dem Thomas-und-Heinrich-Mann-Zentrum und dem Kulturamt von Lübeck für die Möglichkeit danken, die Thomas-Mann-Tage vorzubereiten, die sich zu Monaten ausweiten werden. Danken möchte ich auch für die Materialien, die ich mitbekommen habe; nebst Büchern aus der Akademischen Bibliothek und Exponaten aus privaten Sammlungen, haben sie dazu beigesteuert, daß ein Mitarbeiter der Bibliothek Herr Ojārs Sanders eine sachkundige Ausstellung in 36 Vitrinen aufgebaut hat.

Erwähnen will ich auch Interessiertheit und Entgegenkommen der wissenschaftlichen Leiterin der Bibliothek Frau Venta Kocere.

Diese Monate mit Thomas Mann sollen unser Dank für ihr und mein Lesererlebnis sein und Abbitte zugleich, daß der Roman «Joseph und seine Brüder» (in einer vorzüglichen Übersetzung) nicht sehr viele Leser gefunden hat.

Es fanden die zwei angemeldeten Abende im 1. Rigaer Rundfunkprogramm, jeder mit einem einleitenden Wort, statt. Es wurde auch eine unvorgesehene Sendung «Nobelpreisträger in der Literatur» ausgestrahlt. Thomas Mann hatte das prève-

nir. Auch mit einem einleitenden Wort, einer Lesung von Thomas Mann und Musik.

Auch das Fernsehen hat dazu Stellung genommen und Zeitungen haben Artikel gebracht.

Die Tagung «Thomas Mann in Lettland» ist thematisch nicht einheitlich geplant. Es sind Lesererlebnisse aus persönlicher Sicht, literarisch-stilistische Erörterungen, darunter auch ein Essay, Thomas Mann in der lettischen Übersetzung und noch andere Vorträge, die davon berichten, woran man in Lettland interessiert ist. Es handelt sich vielleicht nicht um die ausgesprochen intellektualisierten Vorträge in Lübeck oder Zürich, denn der Adressat auf dieser Tagung war vorwiegend ein junger Mensch, der noch kein Thomas-Mann-Lesererlebnis hat.

Hoffentlich ist es für viele eine Anregung, ein schwebendes Angebot geworden, das man dankbar annimmt.

Das Werk von Thomas Mann lebt heute in Lettland (und nicht nur in Lettland) hauptsächlich in der Übersetzung.

«Buddenbrooks» war der erste Roman, der 1929 ins Lettische übersetzt wurde, im Jahr, als Thomas Mann der Nobelpreis verliehen wurde. Die lettische Übersetzung war die neunte in einer Reihe von zweiunddreißig anderen bis 1986. Man könnte meinen, daß es etwas spät war. Einerseits läßt es sich mit der «Dreisprachigkeit» der damaligen gebildeten Lesergenerationen erklären, die den Roman auch im Original lesen konnten, anderseits hängt es vielleicht mit den historischen Entwicklungstendenzen des lettischen Bürgertums zusammen. Das, was in den «Buddenbrooks» im Niedergang begriffen war, erlebte in Lettland seinen Aufstieg.

Es ist möglich, daß dem Prozess der Entbürgerlichung nicht das nötige Verständnis entgegengebracht wurde, man konnte hier nicht behaupten «genau wie bei uns», wie das der Fall in Frankreich, Dänemark, Holland und anderen westeuropäischen Ländern war. Das lettische Bürgertum hatte andere Probleme und Ziele, es setzte sich in den 60er und 70er Jahren des 19. Jh. für die nationale Befreiung ein und stand an der Spitze der

Bewegung. Erst 1918 wurde Lettland ein unabhängiger Staat und konnte im vollen Maße seinen nationalen und kulturellen Bestrebungen nachkommen.

Wie steht es um die Übersetzung der «Buddenbrooks» ins Lettische? Ist sie dem Original identisch? Ist der Roman dank seiner Übersetzung ein lettisches Buch geworden? Kaum ... Das glücklichste (mit seinen vier Auflagen) wohl! Und ich möchte ihm heute, dem beliebtesten Buch von Thomas Mann in Lettland, die fünfte Auflage wünschen. Der eventuelle Übersetzer dürfte unter ihnen sein.

Den Roman kennzeichnen der Sprachwirklichkeit abgelauschte Sprachcharakteristiken, die der Schriftsteller seinen künstlerischen Zielen dienstbar macht. Mit den vom Naturalismus erlernten Mitteln gibt Thomas Mann mit einem erstaunlichen Exaktheitsdrang differenzierte Sprachporträts sowohl der Haupt- als auch der Nebengestalten. Die thematischen Leitmotive verwirklichen sich in einer mannigfaltigen, reichen Sprachform. Das vom psyhologischen Roman bevorzugte Verfahren der erlebten Rede [ER] und erlebten Reflexion [ER] für die Innensicht einer Gestalt hat einen erstaunlich breiten Gebrauch, auch in ausgesprochen «erdennahen» Fällen.

Thomas Mann, der seine Werke selbst interpretiert hat, hatte auch seine Meinung vom Übersetzen.

Es ist Fragment eines Briefes vom 15. November 1951 an Jenö Tamas Gömöri.[1] Das Zitat ist recht lang, aber ich möchte es ihnen vorlesen, nicht, um die angehenden Übersetzer zu entmutigen, sondern um sie zu ermutigen.

«Daß man Lyrik nicht wirklich übersetzen kann, ist allgemein anerkannt. Daß es aber mit jeder höheren Prosa ganz dasselbe ist, daß sie denaturiert, ihr Rhythmus gebrochen wird, alle ihre feineren Nuancen unter den Tisch fallen, ja oft ihre innersten Absichten, ihre seelische Haltung und geistige Gesinnung bis zur Unkenntlichkeit, bis zum vollkommenen Mißverständnis entstellt werden, auch beim besten Willen zu getreuer Wiedergabe, das wissen wenige, - am ehesten noch

die feinfühligeren Übersetzer selbst, von denen schon mancher mir sein Leid geklagt hat. So erinnere ich mich wohl, daß meine amerikanische Übersetzerin und Freundin, Helen Lowe-Porter, während ihrer Arbeit an der englischen Version von «Lotte in Weimar» seufzend zu mir sagte: «I am committing a murder!»

Das Komische ist, daß schlecht geschriebene Bücher sich am besten für die Übersetzung eignen und nicht selten stark dabei gewinnen. Andererseits gibt es in der hohen Sphäre ein paar außerordentliche Glücksfälle wie die deutsche Shakespeare - Übersetzung und die Tieck'sche Verdeutschung des Don Quijote, -fabelhafte Vorkommnisse von wirklicher Einverleibung großer Literaturgüter in den geistigen Bestand eines anderen Volkes. Und wenn ich wieder zu mir selber heruntersteigen soll, so sagt mir jeder Franzose, daß der «Zauberberg» als «Montagne magique» des verstorbenen Dichters Maurice Betz auch ein solcher Glücksfall von Einverleibung ist, und das ist auch mein Gefühl, wenn ich in der Übersetzung blättere. Es ist eine wirkliche Nachbildung meines Romans in anderem Sprachmaterial, ein französisches Buch nunmehr, - und ach! was für ein deutsches noch immer.

Wer sollte denn überhaupt den Völkern das Übersetzen verweisen, nur weil es im Grunde unmöglich ist? Das penchant der Deutschen zum Fremden und ihr Verlangen, es, so gut es geht, in ihrer Sprache kennen zu lernen, ist nicht ihr schlechtester Zug. Sie waren immer die eifrigsten Übersetzer, und es gab Zeiten, wo sie dadurch ihre Kultur bedeutend hoben. Die deutschen Dichter des Mittelalters, Wolfram, Gottfried, Hartmann, haben eigentlich nur aus dem Französischen übersetzt. Und man darf nicht vergessen, daß bedeutende moderne Dichter des Auslandes, Ibsen, Strindberg, Hamsun, selbst G. B. Show ihren Weltruhm via Deutschland, durch den deutschen Übersetzungsfuror erlangt haben.

Ich kann kein Wort russisch, und die deutschen Übersetzungen, in denen ich als junger Mensch die großen russischen Autoren des 19. Jahrhunderts las, waren sehr schwach. Dennoch habe ich diese Lektüre zu meinen größten Bildungserleb-

nissen zu rechnen. Hat ein Buch Substanz, so bleibt viel übrig, auch in einer schlechten Übersetzung, lassen sie das gut sein! Und sehr wenige sind mit einer fremden Sprache so ganz wie ein in ihr Geborener vertraut, daß ihnen keine Feinheit eines fremden Sprachwerkes im Original entgeht. Ich bin geneigt zu glauben, daß man zwar weniger verliert, wenn man ein Werk im Original, als wenn man es in der eigenen Sprache liest, aber nicht viel weniger, falls die Übersetzung anständig ist.

Nun habe ich Ihnen noch eine Art von Apologie des Übersetzungswesens geschrieben!»

Unter uns sind heute prominente Übersetzer aus dem Altgriechischen, Deutschen, Englischen, Italienischen. Ihre Leistung ist Kulturarbeit, die viel zu unserer geistigen Lebensform beigetragen hat. Und wir danken es ihnen.

Ausgehend davon, daß beim Übersetzen schöngeistiger Literatur zwei Sprachsysteme, zwei nationale Kulturen, zwei Geschmacksrichtungen, zwei unterschiedliche Traditionen aneinander gemessen werden, möchte ich auf einige Probleme hinweisen, mit denen ein lettischer Übersetzer konfrontiert wird.

Der Roman ist ein «sehr deutsches Buch» der Zeitbezogenheit, dem Milieu, den Problemen, der Sprache nach. Platt und Bairisch sind ein mit großem Können angewandtes Mittel nicht nur des sprachlichen Ausdrucks, sondern auch der Charakterzeichnung.

Den Stein des Anstoßes bildet die Übersetzung des Nieder- und Oberdeutschen. Zu sehr sind die Leser einer anderen Sprache an den nur ihnen eigenen Lautbestand, Wortschatz, Satzbau, - an solche Begriffe gebunden, die nicht nur die Struktur eines bestimmten Ortsdialekts ausmachen, sondern auch ihre räumliche Plazierung, ethnische Gemeinschaft, Folklore, Mentalität.

Ein Vergleich der lettischen, russischen und litauischen Übertragung zeigt unterschiedliche Verfahren. Der litauische Übersetzer hat eine neutral - literarische, mit umgangssprachlichen Elementen durchsetzte Übertragung der Mundart geliefert.

Im Russischen ist es eine in Stilfärhung Umgangssprache eingehaltene Übertragung.

Die lettische Version unterliegt von diesem Standpunkt aus keiner näheren Bestimmung.

Einige Beispiele[2] dazu:

«Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!» (S. 5)

«Jā, jods viņu zin, cēst la question, ma très chère dēmoiselle!» (S. 5)

«Dat's Makler Gosch ... kiek! Dat's so 'n Aap! Is hei 'n beeten öwerspönig?» (S. 195)

«Tas ir māklers Goš̌s ... vai tu redzi? Vai viņam kād' skrūv' netrūkst?» (S. 155)

«I donk scheen, i nehm' scho noch a Glaserl ... Es is a Kreiz!» (S. 338)

«Laipnu p'dies, es ņemšu ga' vē' glāzīti. Tas i' tas krusts!» (S. 267)

Und die Schlußfolgerungen:

1. Das Plattdeutsche und das Bayrische werden auf gleiche Weise übertragen. 2. Der lettische Text ist mitunter gar nicht zu verstehen. 3. Merkmale des Bairischen werden mechanisch auf das Lettische übertragen.

Außer der Umgangssprache besteht noch die Möglichkeit, die Texte im Dialekt nicht zu übertragen und Permaneder zu lassen wie er leibt und lebt und nicht nur ihn; denn das, was im Lettischen entstanden ist, nennt man Sprachverhunzung. Auch Fußnoten könnten Erläuterungen geben, sollten es aber nicht - das Atmosphärische dieser Charakteristiken würde sich verflüchtigen.

Eine fünfte Auflage dürfte diesen Mangel beheben.

Welche Schwierigkeiten hatte Ģirts Bļodnieks zu bewältigen, der quantitativ und qualitativ Hervorragendes geleistet

hat mit seinen Übersetzungen. Darunter - Heinrich Mann, Hermann Hesse und Thomas Mann.

Von Thomas Mann hat er zwei Romane übersetzt - zuerst den «Doktor Faustus» und danach «Joseph und seine Brüder».

Ich möchte ein Problem betrachten unter vielen anderen - die stilistische Identität. Es handelt sich um Schichten der Lexik, die Träger einer bestimmten Stilfärbung sind und die in der Zielsprache fehlen können. Der weitaus interessanteste Fall - diese Schichten (Wörter, Ausdrücke) fehlen auch in der Sprache des Originals. Der Schriftsteller tritt dann als Sprachgestalter auf und der Übersetzer folgt ihm, wenn er dazu fähig ist.

Schon die Symbolisten und Expressionisten haben sich als Sprachgestalter versucht, ohne viel nach dem Verständnis des Lesers zu fragen.

Was die Lutherparodie im «Doktor Faustus betrifft», so kann die lettische Sprache, die im Vergleich mit dem Deutschen ein viel jüngeres Schrifttum besitzt, weder Wortgut noch Formenbestand aus der Lutherzeit aufweisen. Denn: «Die sogenannte Schriftsprache der Altletten hat sich auf der Grundlage des Mitteldialekts (vidusdialekts) herausgebildet; aber da sie keine Schöpfung von Menschen gewesen ist, die die lettische Sprache vollauf beherrschten, so war sie bloß in ihrer Lexik und Morphologie lettisch, in der Phraseologie und Syntax hingegen war sie mehr oder weniger deutsch und dem Stil nach überhaupt fremdländisch, eher biblisch».[3]

Das Lutherdeutsch ist aber eine Sprache, die die Mutter im Hause, die Kinder auf den Gassen und der gemeine Mann auf dem Markt spricht (... «man mus die mutter jhm hause / die kinder auff der gassen / den gemeinen man auff dem marckt drümb fragen / vnd den selbigen auff das maul sehen / wie sie reden / vnd darnach dolmetschen / so verstehen sie es es denn / vnd mercken / das man Deudsch mit jhm redet.»).[4]

Eine sehr schwierige Aufgabe stellte sich Ģirts Ķ̦lodnieks mit der Übersetzung des Romans «Joseph und seine Brüder». Er war von dieser Aufgabe ganz erfüllt, und ich will voraus-

schicken, - er hat sie bewältigt. Sein Vorteil war - er hatte schon den «Doktor Faustus» übersetzt und diese Erfahrung kam ihm sehr zustatten, denn man muß sich «eingelesen» haben, obwohl jedes nächste Buch von Thomas Mann nach neuen sprachlichen Ausdrucksmitteln verlangt.

Das Lebenswerk von Helen Lowe-Porter und Lavinia Mazzucchetti, der Übersetzerinnen seiner Bücher ins Englische und Italienische, hat Thomas Mann zufriedengestellt. Eine Frage möchte ich berühren. Hat der Übersetzer das Recht, Sprache zu gestalten, neue Wörter (Lexikschichten) zu bilden? Mit dem Kompensationsprinzip vorzugehen? Eine Publikation von Erich Mater diente zur Anregung, diese Einmalbildungen und ihre Entsprechungen im Lettischen zu fixieren in den Romanen «Joseph und seine Brüder» und in einer eventuellen Übersetzung des «Erwählten».[5]

«Man kann und darf dergleichen natürlich nur **einmal** machen; es ist unwiederholbar. Aber ich habe jedes Ding nur einmal gemacht, und man muß nicht jedes Experiment gleich für eine Sackgasse halten, in der der Autor nun für alle Ewigkeit festsitzt. Im Grunde war jedes meiner Bücher eine Sackgasse, von wo man es so nicht weiter treiben konnte, und ich bin noch immer frei zu Neuem daraus hervorgegangen [..].»

Ein auswärtiger Deutscher, Joachim Maass, konnte nur schreiben: «Aber mein Ur- und Erzgenuß an diesem Buch ist die Sprache. [..]. Es ist ein humoristisch-selbsterfundenes, übernationales Mittelalter, und das konnte ich mir gar nicht anders als so sprachbunt vorstellen. Ist es nicht merkwürdig, wie natürlich sich das Platt der Fischer auf der halb-englischen Kanalinsel mit dem Englischen vermischt, wie z. B. in «Dat's nu'n littl bit tou vul verlangt?» Was macht ein lettischer Übersetzer, den die Aufgabe reizen könnte, mit diesem Satz? Es gibt da noch «altfranzösische Brocken», die man ja übrigens, wie Thomas Mann in demselben Brief bemerkt, in einem gewissen Fall ausdrücklich gar nicht verstehen soll.» (Brief an Julins Bab vom 30.05.1951)[6]

Die lettischen Übersetzer haben das Prinzip anerkannt, Sprache zu gestalten. Um so mehr wundert einen die Publikation von M. Poišs, der unbegründet G. Blodnieks angreift, indem er behauptet, daß Thomas Mann eine Standartsprache (!) schreibe und daß alle sprachlichen Einmalbildungen keine Berechtigung haben. Das zeugt von der Ignoranz von M. Poišs, der sich augenscheinlich nicht im Schaffen von Thomas Mann und dem unermeßlichen Reichtum seiner sprachlichen Ausdrucksmittel auskennt.[7]

Was hat ihm und seinesgleichen Thomas Mann geantwortet?

«Der Geist der Erzählung, wem man meine mythische Meinung hören will, ist ein bis zur Abstraktheit ungebundener Geist, dessen Mittel die Sprache an sich und als solche, die Sprache selbst ist, welche sich als absolut setzt und schließlich nicht viel nach Idiomen und sprachlichen Landesgöttern noch fragt. Ich habe wenig dagegen, wenn man urteilt, daß etwa das Deutsch des «Vorspiels in oberen Rängen» zu «Joseph der Ernährer» eigentlich «gar kein Deutsch mehr sei». Genug, daß es Sprache ist, und genug, daß das ganze Opus in erster Linie ein Sprachwerk vorstellt, in dessen Vielstimmigkeit Laute des Ur-Orients sich mit Modernstem, den Akzenten einer fiktiven Wissenschaftlichkeit, vermischen, und das sich darin gefällt, die sprachlichen Masken zu wechseln wie sein Held die Gottesmasken, von welchen die letzte auffallend amerikanisch anmutet.» (GW, B.12, S. 478/479.)

Ist eine mögliche Übersetzung des Romans «Der Erwählte» unmöglich?

Es ist ein Sprachkunstwerk einmaliger Art im Gesamtwerk von Thomas Mann «Als Enzyklopädie der deutschen poetischen Kultur», angefangen mit dem XIII Jh., gibt er auch den Sprachbestand des Deutschen aus verschiedenen Zeitaltern, indem er neben der literarischen Klitterung bewußten Gebrauch von einer sprachlichen macht.

Daß man mit einer Sprachstilisierung zu tun hat, dafür sprechen 1) die Zeitloogkeit dieser Sprache, die in einer solchen

Form nie gesprochen worden ist; 2) die Wortbildung, die der Norm des Deutschen folgend, einmalige kontextuale Bedeutungen zeitigt mit Hilfe von Wörtern (Morphemen) aus anderen Sprachen; 3) der Verfremdungseffekt, der bewußt Bekanntes als Fremdes verkennen und Fremdes als Bekanntes erkennen läßt.

Bekanntlich gehören das Lettische und Litauische zur baltischen Sprachgruppe, die dritte Sprache der Balten - das Altpreußische ist ausgestorben. Die germanische Gruppe ist viel zahlreicher, daher läßt sich innerhalb dieser Sprachen (Dialekte) eine Sprachklitterung leicht verwirklichen. Die Klitterung von Lettisch-Litauisch wäre auch in bezug auf das lokale Kolorit ein Unding.

Würde jemand dieses Wagnis eingehen? Das Wagnis der Sprache, und eine Möglichkeit dennoch ausfindig machen, um vielen Lesern ein «Erzvergnügen» zu bereiten? Und die sprachlichen Einmalbildungen, die erst im Kontext zu entziffern sind? Ich nenne nur einige davon: Wachgesicht, Notgespinst, heirätig, entheizt, Gegenheld. Es sind Fälle der sprachlichen Kontamination, Affixation, Zusammensetzungen, die einen neuen Begriff bilden, der bestimmte künstlerische Ziele des Schriftstellers verfolgt.

In der lettischen Thomas-Mann-Forschung gibt es bis jetzt keine tiefschürfenden literaturwissenschaftlichen oder linguostilistischen Arbeiten. Die meisten Publikationen bringt die literarische Monatsschrift «Karogs[8]. Dzidra Kalniņa berührt in ihrem Buch «Modernā romāna problēmas» (Probleme des modernen Romans) auch das Schaffen von Thomas Mann.

Zu erwähnen sind auch Publikationen in den Sammelbänden der Lehrkräfte an der Fremdsprachenfakultät der Universität Lettlands und Diplomarbeiten der Studenten; Generationen - wer kann sie heute zählen - haben ihre Seminararbeiten über «Buddenbrooks» geschrieben und werden sie noch schreiben ...

In der Publizistik[8] handelt es sich vorwiegend um Zeitungsartikel, die informativen Charakter haben - Buchanzeigen, Vor-

träge und Reden, die Thomas Mann nach langem Exil in deutschen Städten gehalten hat, die erste Auflage einer Briefauswahl des Schriftstellers, leider ohne auf ihre große kulturgeschichtliche Rolle näher einzugehen und die Einschätzung der drei Sammelbände zu geben.

Laut Programm wollen wir nach der Mittagspause einen Meinungs- und Erfahrungsaustausch mit den Übersetzern haben und zu ganz konkreten Fragen Stellung nehmen. Ich verspreche mir viel von diesem Gespräch, da auch die Übersetzerin des Romans «Der Zauberberg» zugegen ist und der Übersetzer der Künstlernovellen. Erörtert wird auch die künstlerische Beherrschung der Sprache in den anderen übersetzten Romanen.

Abschließend möchte ich sie an einen Satz erinnern - «Im Anfang war das Wort». Ja, es ist Goethe. Bei Thomas Mann - am Anfang war der Satz. Der lange Satz als Zeichen, Musik, Rhythmus seiner Partituren.

Und der Geist der Erzählung? Ich wage es zu behaupten, er lebt auch in den lettischen Übersetzungen.

Literatur:

[1]*Thomas Mann*. Briefe, 1948-1955. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1968.

[2]*Thomas Mann*. Gesammelte Werke. Aufbau-Verlag Berlin, 1956.; *Tomass Manns*. Budenbroki. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.

[3]*Artūrs Ozols*. Veclatviešu rakstu valoda. Rīga: Liesma, 1965.

[4]*Wolfgang Landgraf*. Martin Luther. Berlin, 1981. S. 196.

[5]*Erich Mater*. Zur Wortbildung und Wortbedeutung bei Thomas Mann // Vollendung und Größe Thomas Manns. Halle (Saale), 1962. S. 141.

[6]*Thomas Mann*. Briefe, 1948-1955. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1968.

[7]*Mārtiņš Poišs*. Karogs, 1993/10.

[8]Literarische Monatsschrift *«Karogs»*, 1963/5; 1970/11; 1971/1; 1973/10; 1974/11; 1975/2,4,5,6,8,10,12; 1981/5,12; 1993.; Wochenschrift für Literatur und Kunst *«Literatūra un Māksla»*, 1975/VI.; Informative Ausgabe der Neuerscheinungen *«Jaunās Grāmatas»*, 1965/5; 1966/7.

Dz. Kalniņa. Mūsdienu romāna problēmas. Rīga: Zvaigzne, 1967. (Probleme des zeitgenössischen Romans.)

K. Kalniņa. Budenbroku zīmē. Karogs, 1993/11.

K. Kalniņa. Par Tomasu Mannu. Karogs, 1975/6.

A. Plēsuma. Tomasa Manna romāns «Burvju kalns» - mūsu ieguvums. Karogs, 1977/5.

Н. Н. Вильмонт. Великие спутники. Шесть этюдов о Томасе Манне. М., 1966, с. 527.

ÜBERSETZUNGEN

Bücher

1. Avantūrista Fēliksa Krula atzīšanās: Romāns. Memuāru 1. d. / No vācu val. tulk. C. Dinere. - Rīga: LVI, 1959. - 353 lpp.
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Der Memoiren erster Teil.

2. Avantūrista Fēliksa Krula atzīšanās / [No vācu val. tulk. C. Dinere]. - Bruklina: Grāmatu Draugs, 1964. - 319, [1] lpp.
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Der Memoiren erster Teil.

3. Budenbroki: Kādas ģimenes sabrukums: Romāns / Tulk.: L. Skalbe, K. Štrāls un Z. Krodere. - Rīga: Grāmatu Draugs, 1929. - 685 lpp.
Buddenbrooks: Verfall einer Familie.

4. Budenbroki: Kādas ģimenes sabrukums: Romāns / Tulk.: L. Skalbe, K. Štrāls un Z. Krodere. - Rīga: Grāmatu Draugs, 1930. - 685 lpp., 1 lp. portr.

Buddenbrooks: Verfall einer Familie.

5. Budenbroki: Kādas dzimtas sairums: Romāns / No vācu val. tulk.: L. Skalbe, K. Štrāls un Z. Krodere. - Rīga: LVI, 1958. - 608 lpp., 1 lp. portr.
Buddenbrooks: Verfall einer Familie.

6. Budenbroki: Kādas dzimtas sairums: [Romāns] / No vācu val. tulk.: L. Skalbe, K. Štrāls un Z. Krodere. - Rīga: Zvaigzne, 1982. - 608 lpp.: il.
Buddenbrooks: Verfall einer Familie.

7. Burvju kalns: Romāns 2 grām. / No vācu val. tulk. E. Lūse. - Rīga: Liesma, 1976.
1. grām. - 391 lpp.
2. grām. - 424 lpp.
Der Zauberberg.

8. Doktors Fausts: Romāns / No vācu val. tulk. Ģ. Bļodnieks. - Rīga: Liesma, 1966. - 580 lpp.
Doktor Faustus.

9. Jāzeps un viņa brāļi: Romāns 3 grām. / No vācu val. tulk. un priekšv. sarakst. Ģ. Bļodnieks. - Rīga: Liesma, 1984-1987. - (Klasikas b-ka).
1. grām. Jēkaba likteņstāsti. Zēna gadu Jāzeps. - 1984. - 534 lpp.; portr.
Joseph und seine Brüder: Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph.
2. grām. Jāzeps Ēģiptē. - 1985. - 480 lpp.: portr.
Joseph in Ägypten.
3. grām. Jāzeps, maizes devējs. - 1987. - 443 lpp.: portr.
Joseph der Ernährer.

10. Tristans: Noveles / Tulk. A. Smilga. - Rīga: A. Gulbis, [1923]. - 71 lpp. - [Universālā b-ka; Nr. 256].
Tristan: Novellen.
Tristan; Luischen.

11. Tristans: Noveles / No vācu val. tulk. V. Bisenieks. - Rīga: Liesma, 1966. - 280 lpp.
Tristan: Novellen.
Tristan; Tonio Kröger; Der Tod in Venedigi; Mario und der Zauberer.

Ausgabe für Blinde

12. Tristans: Noveles / [No vācu val. tulk. V. Bisenieks]. - 4 sēj. - Rīga: Zvaigzne, 1967.
Tristan: Novellen.

Publikationen in Zeitschriften

13. Brālis Hitlers: 1938 / Ar K. Kalniņas iev.; No vācu val. tulk. I. Liniņš // Grāmata. - 1991. - Nr. 1. - 40.-44. lpp.
Bruder Hitler.

14. Burvju kalns: [Romāna fragm. / Ar J. Kastiņa iev. «Dzīvības un mīlas vārdā»]; No vācu val. tulk. J. Kastiņš // Zvaigzne. - 1975. - Nr. 16. - 17.-18. lpp.
Aus dem Roman «Der Zauberberg».

15. Katastrofa: Novele / Tulk. Dms. [O. Pulsts] // «Dzīves» lit. zin. piel. - 1912. - Nr. 42.
Das Eisenbahnunglück: Novelle.

16. Romāna māksla: Priekšlasījums Prinstonas studentiem; no raksta «Daži vārdi par Čehovu» / Tulk. I. Melnbārde // Rietumeiropas rakstnieki un kritiķi par literatūru. - Rīga, 1974. - 181.-206. lpp.
Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton; Aus dem Essay «Versuch über Tschechow».

17. Stingra griba: Novele // Latvis. - 1922. - Nr. 126-128. - 1.-3. febr.
Der Wille zum Glück: Novelle.

18. Tomasa Manna pēdējā intervija [1948. g. / Pierakst. P. Siprio. No fr. laikr. «Figaro»] // Literatūra un Māksla. - 1975. - 25. okt. - 14. lpp.

Thomas Manns letztes Interview [1948 / angeschrieben von P. Sciprio. Aus der Zeitung «Figaro»].

Dr. habil. philol.
Juris Kastiņš

VĒSTĪJUMS PAR TOMASU MANNU UN NĀVI

Von Thomas Mann und dem Tod

In seinem Essay «Von Thomas Mann und von dem Tode» versucht der Autor Prof. Dr. Juris Kastiņš, die Rezeption des Schaffens Th. Manns anhand seiner Reiseerlebnisse in Deutschland und in der Schweiz aufzuklären. Persönliche Eindrücke über die westliche Gesellschaft von heute verflechten sich mit verschiedenen Problemen bei Th. Mann (Bürger und Spießer, Jugend und literarisches Erbe u. a.), wobei der Hauptakzent auf das Motiv des Todes gelegt wird.

Šveice. Cīrihe. Kisnahte. Kilhberga.

Cīrihes ezers agrā pavasarī.

«Tik skaista tu esi, māte daba, tik brīnišķīgs ir tavs ezers, kas tālēs gaist. Bet vēl skaistāka ir seja, kur atspoguļojas cildenas domas par tevi.»

Vai Tomass Manns mīlēja Klopštoka dzeju un vai viņš būtu gribējis tikties ar klasiķi, tāpat kā ar Servantesu, lai tam kaut ko pajautātu par Donu Kihotu? «Laika likums man to liedz», viņš rakstīja kādā esejā. Laika likums - «das Gesetz der Zeit»...

Senās Cīrihes ieliņās aiz stūra pazūd kāds slaids un tumšs stāvs. Spieķis, platmale, mētelis. Vai saukt: «Pagaidiet, Jūs esat tik līdzīgs manam paziņam, draugam?» «Ak tā ...» Un šī vecā, izmeklētās drānās ģērbtā dāma, kura tik ļoti līdzinās kādai kundzei Hamburgas-Lībekas vilcienā?

– Jūs no Latvijas, Rīgas? Nezinu ... Uz Lībeku? Tad nu gan paklausiet manam padomam: baznīcas, rātsnams, protams, bet galvenais - Lībekas marcipāns! To nu gan es Jums iesaku no

visas sirds. Redziet, ja Jūs ievērosiet manus padomus, tad viss būs ļoti labi ...

Bet es domāju par Tomasu Mannu un nevis par marcipānu. Bet vai vērts saukt vārdu, kurš ir otrā vietā aiz marcipāna? Lai nu paliek, saku sev.

– Paldies, paldies!

Marcipāns, es nodomāju. Lībeka kā garīgās dzīves forma. Tā reiz rakstīja Tomass Manns. Jā, arī marcipāns ir garīgās dzīves forma. Bet par Budenbrokiem ne vārda?... Labi, Tonij, paskatīsimies marcipānu vitrīnās. Patiesi, brīnišķīgas figūriņas!

Bet te pūlis veļas pa ielām! Līksmas jauniešu balsis. Ko gan var saklausīt pie Budenbroku nama fasādes? Pēckara gados Lībekā pirmo reizi aizdedzināta sinagoga. Tieši man pretī iezib gaišas, mirdzošas, zilas acis.

– Labrīt, klusējošais vairākums!

«Guten Morgen, schweigende Mehrheit!»

Ak, dievs! Un tieši šajā brīdī, kad pirmo reizi savā dzīvē lūkojos uz Budenbroku namu? Un kur tad viss senatnīgums, respekts, miers, cieņa, klasika un pasaules slava? Jā, bet vai tad es patiesi neesmu «klusējošais vairākums»? Un vai gan man nevajadzēja mesties šo dedzīgo jauniešu pulkā un soļot ar viņiem caur visu Lībeku?

Nekad vairs neaiztikt sinagogu, Tomass Mann!

«Klusējošais vairākums» tomēr ieņem marcipāna saldo nogaidīšanas pozīciju. Bet varbūt man vajadzēja apturēt studentu un teikt viņam: «Labi! Es piekrītu! Bet kā ar Tomasu Mannu? Vai tu zini ...» Nē, droši vien viņš nezin rakstnieka daiļradi, tāpat kā to nepazīst daudzi vācieši. Māju, fasādi, uzvārdu, varbūt mazliet vairāk par marcipāna kvalitāti Lībekā. Varbūt ...

Bet es lasu, ka Leverkīzenā mirst Golo Manns. Un šoreiz man, stāvot pie Budenbroku nama, gribas palikt klusējošam vairākumam.

Bet Cīrihē pašā plaukumā ir pavasaris ar milzīgiem magnoliju krūmiem, lielām, daudzkrāsainām tulpēm un smaržīgām narcisēm, ar ceriņiem, ar dīvainiem japāņu dekoratīvajiem ko-

kiem, kuriem lapotnes vietā viegls rozā mākonītis. Un vēl ar simt un tūkstoš līksmiem un žilbinošiem Alpu mīlestības apliecinājumiem.

«Nāc, saldais prieks, nāc un pamāci mani, lai dziedu es līksmi, kā jauneklis. Un es redzu, kā kalni ap Cīrihes ezeru tērpušies vīnogulājos.» Ai, jūsmīgais Klopštok! Naivi, bet skaisti. Vai tavas dzejas ir lasījuši šie priecīgie jaunieši pie kondomērijas, pie intīmpreču veikala, vai tavu vārdu zina šis grieķis un tas itālis nelielā restorāniņā. Izveicīgs un pievilcīgs oficiants. Senās Romas karavīra tips. Romānis - atlētisks, cirtainiem matiem, iznesīgs un laipns. Nē, tas nav Tonio Krēgers, tas ir Fēlikss Krulls. Labi, atstāsim Toniju ar savām marcipāna figūriņām Lībekā, te valda cita atmosfēra.

Paskaties, cik tīrs, skaidrs un nopietns ir Cīrihes ezera ūdens! Arī Limāta strauja un skaista, tomēr nebūt ne vieglprātīga, mīlīgi šūpo kuterus un laivas. Tāds dīvaini impresionistisks atspīdums viļņos. Es baidos pacelt galvu. Es zinu, **kas** ir tās villas tur, ezera pretējā krastā ... Labi gan, ka migla un zemi mākoņi veļas pār **turieni**, - es gribu ilgāk baudīt gaidīšanas labsajūtu, neatklātības sajūtu, šo vēlēšanos, kuru es pazīstu jau sen kopš tiem gadiem, kad lūkojos kartē un lasīju: Cīrihe, ezers, Kisnahte, Kilhberga. «Jā, to jau nu gan es nekad neredzēšu. Nekad, nekad. Ja kādreiz to varētu ...» Bet vārdi «nekad», «nemūžam» ir ļoti vāji vārdi.

Vajag tikai pacelt acis un paskatīties uz pretējo krastu. Kilhberga. Un Kilhbergā ir kapsēta. Un kapsētā ir kāds kaps ...

«Dieviete, prieks! Tu pati tā esi! Tevi, tevi mēs sveicam! Cilvēcības māsa! Jautrais pavasar, cik salda ir tavas sajūsmas elpa! Tu ieplūsti jaunekļu sirdīs un ielīsti meiteņu dvēselēs! Tu esi jūtas, kas uzvar. Un katra cilvēka krūtīs dzimst mīlestība!»

Kisnahte. Tomasa Manna un Katias Mannas pirmais laulības dzīves posms. Darbs pie triloģijas par Jāzepu. Kur ir šis nams? Es to nemeklēju, es, sekojot Klopštoka padomam, baudu visu kompleksi: mēness, nakts, zvaigznes, lejā ezers. Jaunais Jāzeps pielūdz mēnesi tumšā dienvidu naktī ... Varbūt, ka tas bija Kisnahtes mēness, bet varbūt tas ir tikai poētisks tēls? **Šis** krasts,

šī mala, šī ezera puse, - un laimīgas laulības medusmēnesis? Vai viņš toreiz lūkojās uz pretējo krastu - uz Kilhbergu, lai, atgriezies no Amerikas, pēdīgi apmestos ne šajā, bet otrā Cīrihes ezera krastā? Nejaušība? Nepieciešamība? Apstākļu sagadīšanās? Sadzīve? Bet varbūt tā nebija nejaušība? Vecumdienās no tālienes nolūkoties uz savas spožās jaunības krastu. Bet varbūt tiešām nejaušība?...

«Cik pievilcīgi skan slavas vilinošā sudraba balss! Pukstošā sirds un nemirstība - tā ir liela doma. Tā ir gara cēlu pūliņu vērta doma!»

Klopštok! Tev jau droši vien pat karietes nebija? Bet man rāda veselu moderno auto kolekciju! Gribi, - pēc dažām minūtēm šurp, gribi - turp!... Ko profesors vēlas? Jā, profesors jau kaut ko vēlas. Draugi klausās par Tomasu Mannu Šveicē, par Kilhbergu un klusē. Kāda vēstures doktore, kas uzrakstījusi grāmatu par svētceļniekiem - spiegiem viduslaikos, uz manu jautājumu par Tomasu Mannu atbild:

– Nē, Cīrihē par Tomasu Mannu Jūs neatradīsiet neko.

Un samulst.

Bet es jau neuzbāžos. Es zinu par Tomasa Manna arhīvu Cīrihes universitātē, par Kisnahti un Kilhbergu. Es pats esmu visu atradis un noskaidrojis. Lai paliek! Laipnie un mīļie draugi ir nodarbināti ar savām lietām un biznesu, un, ja mani lūgtu aizvest pie Garlība Merķeļa kapa, tad ... man būtu jāatzīstas, ka es to nekad neesmu apmeklējis. Tepat Katlakalnā Rīgas pievārtē. Un es nevainoju nevienu Šveices draugu pat tad, kad man rāda vietas, kur dzīvojis Imanuels Kants. Tad gan iebilstu:

– Ziniet, Kants nu gan nekad nav bijis Cīrihē, viņš visu mūžu nodzīvojis Kēnigsbergā.

– Ak tā?

Labi. Bet mašīna, traucoties pa Šveices ceļiem, manas vēlmes apmierinot, meklē Itālijas robežu, vietu ar īpatnēju nosaukumu - Sils Maria. Jā, protams, tas ir Ničе, kas dzīvojis Šveices pašā dienvidaustrumu nostūrītī. Lūk, arī Sils Maria un nams ar uzrakstu «Ničes muzejs». Slēgts. Bet mums ir pieredze, kā atvērt slēgtus muzejus.

Kādas ledainas sniega kupenas! Vai Nīče ar nolūku meklēja vietas augstu kalnos, lai apmestos zemnieku istabās? Milzīga, krāsaina, nopietna, smaga un nepārvarama klinšu siena.

– Ciemiņi ieradušies, bet mēs nevienu negaidījām! Nāciet vien iekšā!

Nīčes istabiņa otrajā stāvā. Nekāda greznuma. Dēļu grīda, vecmāmiņas sega un gulta. Gluži kā istabiņā, kur miris Gēte. Mazliet atgādina Kurzemes lauku sētu un manu bērnību. Filozofa darba telpa. Slimības simptomi. Domas par nāvi. Nīče un nāve ...

Bet jautrais puisis šķelmīgs, jo izkāris savu krāšņo apakšveļu Nīčes memoriālā un tagad to žāvē. Ņekas, nekas, varbūt vīrieša apakšbikses nemaz nav tik nesavienojamas ar Nīčes filozofiju?

Un atkal Cīrihe. Pilsēta naktī. Skats no Cīrihes kalna. Draugiem ir tradīcija reizi mēnesī pulcēties Cīrihes kalna virsotnē un, noraugoties uz pilsētu, dziedāt itāļu dziesmas.

Līst. Klopštoks nav apdziedājis Cīrihes ezeru naktī. Klusējot noskatos uz to krastu. Tomass Manns un nāve. Burvju kalns. Mario un burvis. Nāve Venēcijā. Nāve Cīrihē. Golo Manns ir miris. To jau zina visa Vācija, Šveice un pasaule. Apglabāt blakus Tomasam Mannam Kilhbergas kapos. Kad? Neviens to nevar pateikt. Intīmas bēres? Patiesi, nāve ir visintīmākā tikšanās cilvēka dzīvē.

«Bet cik saldi ir gulēt drauga rokās! Tā dzīvi baudīt un mūžības cienīgam būt! Sudrabotie viļņi, jums es uzticu savu kautrīgo vēlēšanos - kaut jūs būtu ar mani, jūs, kas tālu esat, bet mani mīlat.

To tēvzemes smilšu klēpi meklēt, ko svētītās stundās man dvēsele mūžam ir alkusi atrast!»

Un taujāt pēc Tomasa Manna kapa!

Pati intīmākā tikšanās dzīvē!

Nē, vai tad Jūs par to stāstāt uz ielas un vai Jūs to jautājat kādam? Pat Tonio Krēgeram nē!

Valrieksts, strūklaka, vientulība. Dzīves un mākslas mūžīgs pretstats. «Un ir jābūt mirušam, lai kļūtu radoša personība.»

Mirušam mietpilsonībai un viduvējībai. Dzeja ir atriebība dzīves banalitātei. Labi, es esmu ar tevi vienisprāt, Tonio Krēger! Bet ceļu uz kapu es tomēr nejautāšu nevienam!

Kilhbergas baznīca un kapsēta. Absolūts klusums aprīļa pusdienā. Vai tad tāda ir kapsēta augstu kalnos? Alpu ziedu klāsts, grantēti celiņi, saplaukušo koku maigās kontūras. Sansusī pils zālēs parkets nemirdzētu tik spoži, kā šis Alpu pavasara paklājs.

Kapsēta nav liela, - pilsoņi guldīti kārtīgi, saskaņā ar radu rakstiem un ievērojot gadu gaitu. Heinriham Bellam bijusi taisnība: kapsēta ir vislabākais kalendārs. Pagājušais gadsimts, gadsimtu mija. Interesanti un savādi lasīt nāves kalendāru. Vai atradīšu? Uztraukumā aizmirstu palūkot mīļo Konrādu Ferdinandu Meijeru, - lai guļ vien! Citu reizi! Bet **viņš**? 40., 50. gadi, tad 60., 70. - tātad jau esam kļūdījušies ... Bet citas kapsētas taču nav? Liels piemineklis? Monuments? Kaut kas grandiozs? Lūk, stella! Obelisks! - Nē, pilsonis pie pilsoņa, rindām, kārtām, vienveidīgi. Koku paēnā strūklaka. Mazs, mierīgs, tikko samanāms strautiņš. Kā Bahčisarajas hanu pilī pie Puškina sarkanās un baltās rozes. Mīlestība, nāve, dzīvība. Vai esmu zaudējis visintīmāko tikšanos savā dzīvē? Paceļu acis. Alpi sniegos, draudoši pavasara mākoņi tālumā. Kisnahte pretī lejā, Cīrihes ezera otrā krastā.

Beidzot pie kapsētas kantora pazib kāds vīrieša stāvs. Ēna? Cilvēks? Parādība? Savāds, svešāds, nopietns, bet laipns vīrs ar sirmu bārdu un biezām uzacīm. Sastrādātā roka gaisā iezīmē ceļu. Patiesi, kā es varēju nepievērst uzmanību kapu rindai biezajos krūmos pie strūklakas? Te parādās kāds vārds! Baznīcas tornī sit pulksteņa zvans. Ir 1994. gada 12. aprīļa pusdiena 13.30.

Bieza, brūngana kapa plāksne kā smags «Budenbroku» sējums. Kā pilsonis starp pilsoņiem, bez monumenta un obeliska. Zvans tornī nopietni un svinīgi man apliecina ziņu.

«O! Šeit mēs draudzības celtnes celtu!
Mēs mūžīgi dzīvotu šeit!»

Taisnība, Klopštok! Taisnība! Labprāt!

Bet laika likums man to aizliedz! Ja nu vienīgi iztēlē, literatūrā, mākslā, - pār to jau nevalda nāve.

«Lai Dievs sarga tavu dvēseli, Adrian Leverkīn!»

Mans draugs, mana tēvzeme!

Dr. habil. philol.
Valdis Bisenieks

TOMASS MANNS MŪSU REDZĒJUMĀ

Thomas Mann in unserer Sicht

Meine erste Begegnung mit Thomas Mann war im Alter von 16 Jahren, und das war seine Erzählung «Tonio Kröger». In diesem Helden fand ich gleichsam meinen Doppelgänger. Und ganz besonders berührte mich der Stil der Erzählung - die Rhythmen dieser «Poesie in Prosa» mit ihren wagnerischen Leitmotiven und klangvollen abrundenden Wiederholungen. Der Eindruck, den dieses Werk auf mich hinterließ, war so nachhaltig, daß ich später, nach Jahren, meine übersetzerische Tätigkeit nur zu dem Zwecke begann, es ins Lettische zu übersetzen. Th. Manns Erzählungen in meiner Übersetzung erschienen 1966. Und es war nicht zufällig, daß mein nächster Schritt in dieser Richtung die Nachdichtung Rainer Maria Rilkes war (sein Gedichtband erschien lettisch 1975): es ist ja die Musik der Sprache, die beide Autoren verbindet, und es war mein besonderes Anliegen, dieses Moment im Lettischen wiederzugeben. In der folgenden Stilanalyse von «Tonio Kröger», bei der ich den Text in beiden Sprachen zitiere, ziehe ich eine Parallele zu Th. Storms Erzählung «Immensee», die das erste Originalwerk der deutschen Literatur, das ich, ein Jahr früher, in deutscher Sprache gelesen hatte: während «Immensee» wie eine Sonate wirkt, sehe ich in «Tonio Kröger» eine Symphonie mit vielfarbiger Partitur, verschiedenen, sehr wirkungsvoll ausgenutzten Darstellungsarten, jedoch dank dem musikalischen Aufbau- und Entwicklungsprinzip stilistisch einheitlich und kompakt (in eine Erzählung ist hier ja der Stoff eines umfangreichen Romans eingezwängt). In dieser Hinsicht ist «Tonio Kröger» etwas Einmaliges im Schaffen Thomas Manns ... obwohl jedes seiner Werke, sogar jede Erzählung, geschweige denn jeder Roman, hinsichtlich der künstlerischen Prinzipien und Handgriffe im Einklang mit der Konzeption des Autors etwas ganz Neues und Einzig-

artiges ist, und wenn auch die Stilzüge Th. Manns sich überall verraten, sind seine Werke stilistisch so unterschiedlich, daß sie sich schwer vergleichen lassen. Um dies zu illustrieren, unterziehe ich einer Stilanalyse den Anfang des zweiten Teils seiner «Buddenbrooks» - einen Auszug, in dem «Nichts geschieht» (Konsul Buddenbrook trägt die Geburt seiner Tochter in die Familienchronik ein), in dem auch keine «Stilmittel verwendet werden», der aber effektvoll und mit ganz besonderem Humor nach den Gesetzen eines Dramas aufgebaut ist.

Man bija sešpadsmit gadu, kad, vandīdamies tēva bibliotēkā, uzgāju un izlasīju «Latvijas laikos» izdotu, ģimnāzijām speciāli komentētu brošūriņu «Thomas Mann - Tonio Kröger».

Tā bija mana pirmā sastapšanās ar Tomasu Mannu.

Es nedēļām ilgi staigāju slims ar šo grāmatu, šūpodamies tās vārdu mūzikā, ko kāds kritiķis bija salīdzinājis ar Baltijas jūras viļņu šalkām - «Wellenschlag der Ostsee», līdz zināju to gandrīz no galvas. Un galvenais - es tās titulvaronī atradu savu dubultnieku. Jo sešpadsmit gadi - tas ir kompleksu laiks, kas tevi nomoka tādēļ, ka tu nespēj būt tāds kā tavi brīvi brašie, delverīgie vienaudži. Kad tu nespēj kā citi pieiet klāt tai meitenei, pret kuru dreb tava sirds, un pateikt viņai kaut ko varonīgu, piemēram: «Cik foršs laiciņš!» Un te nu man - ak, kādos vārdos! - dvēselē atbalsojās apliecinājums šai manai ārmalnieka esībai. Šai mīlas alkstošajai sirdij:

«Aber obgleich er genau wußte, daß die Liebe ihm viel Schmerz, Drangsal und Demütigung bringen müsse, daß sie überdies den Frieden zerstöre und das Herz mit Melodien überfülle, ohne daß man Ruhe fand, eine Sache rund zu formen und in Gelassenheit etwas Ganzes daraus zu schmieden, so nahm er sie doch mit Freuden auf, überließ sich ihr ganz und pflegte sie mit den Kräften seines Gemütes, denn er wußte, daß sie reich und lebendig mache, und er sehnte sich, reich und lebendig zu sein, statt in Gelassenheit etwas Ganzes zu schmieden ...»

(Bet lai gan viņš labi zināja, ka mīla nesīs daudz sāpju, bēdu un pazemojumu, ka tā turklāt izārda mieru un piepilda sirdi ar melodijām, neļaudama vaļu veidot un apaļot to, kas top, un

rāmi kaldināt no tā kaut ko veselu, viņš tomēr šīs jūtas sveica ar prieku, atdevās tām pilnīgi un loloja tās ar visiem dvēseles spēkiem, jo zināja, ka tās cilvēku dara bagātu un dzīvu, un viņš ilgojās būt bagāts un dzīvs, nevis rāmi kaldināt kaut ko veselu ...)

Nē, es sešpadsmit gadu vecumā vēl nejutos tik pašapzinīgs, lai iedomātos kādreiz pārlikt šo dvēseles mūziku latviešu valodā. Tas nāca tikai pēc gadiem, kad biju jau kļuvis «jauns un daudzsološs zinātnieks». Un atzīšos: savu tulkotāja darbību iesāku tikai ar vienu nolūku - kādreiz pārtulkot latviski šo man tik mīļo noveli. Lai īstenotu šo sapni, nācās iet apkārtceļu. Sākt ar Arnoldu Cveigu, kura Pirmā pasaules kara epopejas izdot latviešu valodā bija iecerējis Bruno Saulītis, kas toreiz bija Tulkotās daiļliteratūras redakcijas vadītājs. Arnolds Cveigs ir grūts autors, ar ļoti bagātu valodu, savdabīgām metaforām un skaniskām sasauksmēm, tādēļ profesionālie tulkotāji negribēja ar viņu pūlēties, un tā nu man, zaļknābim, krita viņa «Strīds par seržantu Grišu». Tas man deva iespēju nākamo grāmatu izvēlēties jau pašam, un tā 1966. gadā nāca klajā manis izraudzītās 4 Tomasa Manna noveles ar nosaukumu «Tristans». Zīmīgi, ka tas laiks, kad tulkoju «Tonio Krēgeru »- 1964. gads - sakrita ar brīdi, kad tikko biju izdarījis savu jaunatklājumu sintakses saistībā ar intonāciju, kurš vēlāk kļuva par pamatu manai zinātņu doktora disertācijai. Tā šai tulkojumā varēju praktiski realizēt savas teorētiskās atziņas.

Bet toreiz, 16 gadu vecumā, es spēju vienīgi dvēselē viļņoties līdzi šiem ritmiem, šai prozas dzejai ar tās vāgneriskajiem vadmotīviem un noapaļojošajiem atkārtojumiem, kāds vainago arī šo vienu citēto, tik harmoniskos periodos un skaņu gleznās sabalsoto teikumu, kas būtībā ir lirisks, filozofisku atziņu piesātināts dvēseles stāvokļa attēlojums, kaut kas pretējs Teodora Štorma «Immensee» iemiesotajam principam, kuru viņš deklarējis šādi:

«Bilde, Künstler, rede nicht,
nur ein Hauch sei dein Gedicht.»

(Tēlo, dzejniek, nerunā,
dzeja - elpas dvesumā.)

«Immensee» bija mans pirmais lasītais oriģināldarbs vācu valodā, ko apguvu pirms gada, skolā divus gadus vācu valodu pamācījies, un šis gleznainais mīlestības attēlojums, kurā ne reizes nefigurē vārds «mīlēt» vai «mīlestība», protams, ar savām jausmainajām jūtu apspēlēm pilnīgi paņēma savā varā manu piecpadsmitgadnieka dvēseli. Bet te, Tomasam Mannam, ir viss kas: gan dzīvas, uzskatāmas ainas, līdz sīkākajai detaļai iezīmētas, gan dažādos personāžus zīmīgi raksturojoši runas portreti, kas, atkarībā no tēla, reizēm ir ārēji vienkārši, bet ar zemtekstiem pildīti, reizēm ar smalku humoru uzspēlēti, reizēm dziļdomīgi aforistiskos vai paradoksālos zibsnījumos sprēgājoši, gan arī veseliem laikposmiem pāri slīdoši pārstāsti, kas atkal pavisam citādā veidā, it kā muzikālā domas risinājumā, tātad tomēr «runājot», sniedz būtisku un iespaidīgu ārējās un iekšējās dzīves koncentrātu. Ja Štormam sonāte, tad Mannam - simfonija. Bet kādā stilistiskā vienotībā ieturēta šī daudzkrāsainā partitūra! Cik iedarbīgi mijas dažādie attēlojuma veidi! Ņemsim kaut vai šo sešpadsmitgadīgā Tonio mīlestību pret Ingeborgu Holmu. Vispirms - viens pavēstījuma teikums: kas viņa bija, kur dzīvoja. Tad, nākamajā teikumā - atsevišķās detaļās tverts tēlojums, kā tas notika. Tikai detaļās, bez jebkādas konkrētas piesaistes vietai un laikam. Tālākais teikums - Tonio izjūtas pēc šī «notikuma», kur būtībā nekas nenotika, bija vienīgi kaut kāds īpašs redzējums. Šīm izjūtām un atmiņu ainām seko īss konstatējums: Pieredze viņam mācīja, ka tā ir mīla. Un tad nāk citētais, teikuma periodos tik daiļskanīgi iekļautais dvēseles atziņas formulējums, «runājošā» daļa. Un tad - plašs un detalizēts apraksts, kur tas notika, spilgtā groteskumā zīmējot deju skolotāja Fransuā Knāka figūru un mijot šo dinamisko aprakstu un runas portretu ar Tonio iekšējo runu un nobeidzot ar starpbrīdi, ko, «šķindinādama uz paplātes glāzes ar vīnogu želeju», iezvana apteksne un viņai pa pēdām sekojošā «ķēkša ar veselu kravu keksa». Un uz šī groteskā fona - nabaga Tonio, kas, mīlas pār-

ņemts, savā izklaidībā viens starp meitenēm bija nodejojis «moulinet des dames», par ko mesjē Knākam radās iemesls šo starpgadījumu pārvērst par varenu joku.

(...Un nu Tonio stāv, izzadzies koridorā, rokas uz muguras salicis, pret logu ar nolaistām žalūzijām, neapdomādams, ka caur šīm žalūzijām nekā nevarēja redzēt un ka tātad ir smieklīgi stāvēt un izlikties, it kā raudzītos laukā.

Bet viņš raudzījās sevī, kur bija tik daudz sirdēstu un ilgu. Kādēļ, kādēļ viņš bija šeit? Kādēļ viņš nesēdēja savā istabā pie loga un nelasīja Štorma «Dravezeru», ik pa brīdim pavērdamies laukā, kur smagi stenēja vecais valriekstu koks?)

«Aber Tonio Kröger stahl sich fort, ging heimlich auf den Korridor hinaus und stellte sich dort, die Hände auf dem Rücken, vor ein Fenster mit herabgelassener Jalousie, ohne zu bedenken, daß man durch diese Jalousie gar nichts sehen konnte, und daß es also lächerlich sei, davorzustehen und zu tun, als blicke man hinaus.

Er blickte aber in sich hinein, wo so viel Gram und Sehnsucht war. Warum, warum war er hier? Warum saß er nicht in seiner Stube am Fenster und las in Storms «Immensee» und blickte hie und da in den abendlichen Garten hinaus, wo der alte Walnußbaum schwerfällig knarrte?»

Lūk, piemērs, ar kādu muzikālu meistarību Tomass Manns sasaista kopā dažādas tēmas, dažādas noskaņas, smieklīgo un skumjo. Un kad viņš pieskaras dvēselei, viņa valoda tūdaļ sāk skanēt muzikālos skaņu rakstos. Pie tam vecais valriekstu koks, strūklaka, Tonio vijole un tālumā jūra, Baltijas jūra - šīs četras lietas, ko Tonio mīlēja - iet cauri visai novelei kā viens no vadmotīviem.

Tālāk Tonio iekšējā monologā noģiedamajā runā ielaužas tiešā uzruna Ingai, tad sākas it kā reprīze, tēmām atkārtojoties, un kulminācija ir izkristalizējusies atziņa:

«Aber obgleich er einsam, ausgeschlossen und ohne Hoffnung vor einer geschlossenen Jalousie stand und in seinem Kummer tat, als könne er hindurchblicken, so war er dennoch

glücklich. Denn damals lebte sein Herz. Warm und traurig schlug es für dich, Ingeborg Holm, und seine Seele umfaßte deine blonde, lichte, und übermütig gewöhnliche kleine Persönlichkeit in seliger Selbstverleugnung.

Mehr als einmal stand er mit erhitztem Angesicht an einsamen Stellen, wohin Musik, Blumenduft und Gläsergeklirr nur leise drangen, und suchte in dem fernen Festgeräusch deine klingende Stimme zu unterscheiden, stand in Schmerzen um dich und war dennoch glücklich. Mehr als einmal kränkte es ihn, daß er mit Magdalena Vermehren, die immer hinfiel, sprechen konnte, daß sie ihn verstand und mit ihm lachte und ernst war, während die blonde Inge, saß er auch neben ihr, ihm fern und fremd und befremdet erschien; denn seine Sprache war nicht ihre Sprache; und dennoch war er glücklich. Denn das Glück, sagte er sich, ist nicht, geliebt zu werden; das ist eine mit Ekel gemischte Genugtuung für die Eitelkeit. Das Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine, trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen. Und er schrieb diesen Gedanken innerlich auf, dachte ihn völlig aus und empfand ihn bis auf den Grund.»

(Bet lai gan viņs vientuļš, atstumts un bezcerīgs stāvēja, pagriezies pret logu ar nolaistajām žalūzijām, un savās bēdās izlikās, it kā raudzītos laukā, viņš tomēr bija laimīgs. Jo sirdī viņam kūsāja dzīvība. Silti un sērīgi tā pukstēja tev, Ingeborga Holma, un viņa dvēsele skāva tavu blondo, gaišo, pārgalvīgo un parasto, sīko tēlu pacilātā pašaizliedzībā.

Vēl daudzas reizes viņš ar kaistošu seju stāvēja vientuļās vietās, kurp tik tikko aizlidoja mūzika, ziedu smarža un glāžu šķindoņa, un mēģināja saklausīt dzīru troksnī tavu skanīgo balsi, stāvēja, tevis dēļ sērodams, un tomēr bija laimīgs. Vēl daudzas reizes viņš sirdījās, ka varēja runāties ar Magdalēnu Fermērenu, kas allaž pakrita, un tā viņu saprata un kopā ar viņu smējās vai bija nopietna, kamēr blondā Inge, ja arī viņš sēdēja viņai blakus, likās tāla un sveša, un savāda, jo viņa valoda nebija viņas valoda; un tomēr viņš bija laimīgs. «Jo tā nav laime,» viņš sev sacīja, «ja tevi kāds mīl; tas ir tikai tāds

šķebīgs gandarījums paštīksmei. Laime ir mīlēt un varbūt tvarstīt mirkļus īsai, mānīgai tuvībai ar mīļoto būtni.» Un viņš šo domu sevī pierakstīja, izdomāja līdz galam un izjuta līdz pašiem dziļumiem.)

Šis muzikālās uzbūves princips tēmu savijumā un attīstībā, kurš mani tā fascinēja, lasot šo noveli, bija kā Dieva pirksts, kas nosprauda manu ceļu literārajā darbībā. Liktenim iepatikās, ka mans skolasdraugs vidusskolas pēdējā klasē par lētu naudu antikvariātā nopirka Rilkes «Stundenbuch» - «Stundu grāmatu». Viņš to lasīja, kamēr zināja no galvas, un tad mēs abi stundām ilgi staigājām pa Vecrīgu un Pārdaugavu, un viņš man nepārtraukti skandēja Rilki, līdz arī es to zināju no galvas. Vai nav zīmīgi, ka vienā gadā ar Tomasu Mannu dzimušais Rilke savā dzejā iemiesojis to pašu mūzikas principu, kas ir pamatā Tonio Krēgeram? Un laikam ir likumsakarīgi, ka mans nākamais autors, ko latviskoju pēc Tomasa Manna, bija Rainers Marija Rilke. Un šī pāreja no prozas uz dzeju man nāca tik organiski, kā pierādījums, ka robeža starp šīm abām sfērām ir visai plūstoša. Dzeja no prozas atšķiras tikai relatīvi: ar savu koncentrētību un vārdam piešķirto izteiksmes spēku. No šī viedokļa raugoties, arī minēto noveli varam uzskatīt par dzeju. Tajā ietvertais materiāls - vārda mākslinieka izaugsmes un atziņas ceļš - varētu būt viela apjomīgam romānam, tādam kā «Budenbroki», kam tā ir it kā autobiogrāfisks turpinājums, mirušajam Hanno atdzimstot par Tonio. Šādā veidā tā ir vienreizēja parādība visā Tomasa Manna daiļradē. Jāsaka gan, ka katrs viņa darbs, pat katrs stāsts, nemaz nerunājot par romāniem, ir pilnīgi novatorisks, māksliniecisko principu un paņēmienu ziņā atbilstošs tā iecerei, un, lai arī visos tajos atpzīstams Tomasa Manna savdabīgais stils, tie stilistiski ir tik atšķirīgi, ka tos pat grūti salīdzināt. Pie tam, iecerei realizējoties, katrs darbs sāk diktēt savus noteikumus. Otru tādu darbu kā «Tonio Krēgers» Tomass Manns nav vairs uzrakstījis. Interesanti, ka vairākkārt no sākumā iecerētām novelēm darba gaitā tapuši plaši romāni. Par to stāsta Tomasa Manna dzīvesbiedre Katia Manna savos «ne-

rakstītajos memuāros» (Meine ungeschriebenen Memoiren), ko, izmantojot viņas «vājumu un labsirdību», uz interviju pamata 1974. g. izdeva Elīzabete Plesena kopā ar Tomasa un Katias dēlu Mihaelu Mannu. Tā, piemēram, arī biblisko Jāzepa sižetu autors sākumā bija domājis ietvert novelē, taču rezultātā tapa viņa visplašākais darbs - romānu tetraloģija.

Katia Manna, šis brīnišķīgais rakstnieka dzīves draugs, ar savu esību faktiski konkrētajā dzīves piemērā ir apgāzusi to mākslinieka vientulības mūžīgo ilgu problēmu - viņa nepiepildāmo «labo un auglīgo» mīlestību, kas pieder «blondajiem un zilacainajiem» - «den Blonden und Blauäugigen», ilgas pēc «parastības priekiem» - «nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit», tādējādi, nebūdama ne blonda, ne zilacaina, liedzot identificēt autoru ar tā varoni, lai gan autobiogrāfisku momentu novelē ir daudz. Taču visumā problēma ir dziļa un paliekoša. Kura sieva gan savā vīrā ir pratusi saskatīt ģēniju? Tādu gadījumu, šķiet, ir maz. Varbūt tie ir izņēmuma gadījumi. Katia Manna ... Klāra Vīka-Šūmane ... Nina Grīga ... Visgrūtāk jau laikam savā starpā pieslīpēties diviem savpatņiem. Un tādēļ jau toreiz, zēna gados, man tik dziļi ieķērās dvēselē atziņa par mīlestību kā par nemitīgu tuvināšanos, vienalga, vai mānīgu vai varbūt tomēr kādreiz arī īstu ...

Mana otra saskarsme ar Tomasu Mannu bija studiju gados lasītie «Budenbroki» - šis stabilais «obligātās literatūras» darbs ģermānistikas studentiem. Protams, savās pasniedzēja gaitās man atkal un atkal ir nācies pie šī romāna atgriezties. Tas ir tik pateicīgs lingvostilistiskai analīzei. Turklāt man bija tāda indeve izvēlēties nevis «hrestomātiskos gabalus» ar īpaši spilgtiem tēliem vai notikumiem, bet kaut kādu «ierindas» pasāžu, kur «nekā īpaša nav». Jo atsegt īpatnējo neuzkrītošajā taču var daudz dziļāk un pamatīgāk. Piemēram, tāda jauka vieta, kur «nekas nenotiek», ir otrās daļas sākums, kad pēc konsula Žana Budenbroka kārtējā ģimenes pieauguma viņš šo gadījumu atzīmē ģimenes hronikā. Šo «nenotikumu» ievada intriģējoša ekspozīcija:

«Zweieinhalbes Jahr später, um die Mitte des April schon, war zeitiger als jemals der Frühling gekommen, und zu gleicher Zeit war ein Ereignis eingetreten, das den Johann Buddenbrook vor Vergnügen trällern machte und seinen Sohn aufs freudigste bewegte.»

«Ein Ereignis», tātad tomēr «notikums» tiek pieteikts, ne ar vārdu to neatklājot, parādot tikai abu Budenbroku - tēva un dēla - reakciju uz to. Un tā šos vīrus trāpīgi raksturo. Un te jārunā par Tomasa Manna apbrīnojami daudzveidīgo paleti personāžu raksturojumos. Protams, daudzkārt tie ir spilgti un detalizēti apraksti. Taču tie ne tik daudz kalpo cilvēka būtības atsegšanai, cik tēlainas ainas uzburšanai. Atcerēsimies, ka vecais Johans Budenbroks pirmoreiz mums parādās pašā romāna sākumā savā tiešajā runā pēc viņa astoņgadīgās mazmeitiņas Tonijas sastomīšanās, skaitot no galvas iekalto katķismu:

«Was ist das. - Was - ist das ...»

«Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!»

Kas tas ir. - Un tālāk bērns netiek. Un seko šī jautrā tirāde no vectēva puses. Bet sākumā «lielais burvis» (šo epitetu Katia Manna veltī savam dzīvesdraugam), šis mākslas mistifikators, liek skanēt tikai šai runai, atstājot mūs neziņā, kas runā - tas noskaidrojas tikai pēc tam. Tātad vispirms velna piesaukšana «plattdeutsch» izloksnē un hamletiskais «tas ir jautājums, mana mīļā, dārgā jaunkundze» franču valodā. Tālākais, ko uzzinām par šo vīru, pēc tam, kad visās detaļās aprakstīta sofa, uz kuras sēž viņa vedekla, Tonijas māte, konsula kundze, kura meitu uzvedina atkal uz ceļa, un sniegta sīka informācija par attiecīgo katķisma izdevumu, pa kuru nu Tonija, arī uzskatāmi aprakstīta, slīd kā ar ragaviņām, kopā ar brāļiem laižoties lejup no «Jeruzalemes kalna», ir vecā mesjē smiekli, viņa ķiķināšana, «sein helles, verkniffenes Kichern», dzirdot, kā Dievs šo bērnu radījis līdz ar visiem radījumiem - «samt allen Kreaturen», «dazu Kleider und Schuhe, Essen und Trinken, Haus und Hof, Weib und Kind, Acker und Vieh» - «pie tam drēbes un apavus,

ēdamo un dzeramo, māju un sētu, sievu un bērnus, tīrumus un lopus». Vectēvs novirza Toniju no «svētajām lietām», apjautādamies par viņas tīrumiem un lopiem un cik viņa ņemot par maisu kviešu, piedāvādamies slēgt darījumu. Un tikai tad mēs ieraugām viņa apaļo, iesārto, labsirdīgo seju, ko ieskauj sniegbalti pūderētie mati - «Sein rundes, rosig überhauchtes und wohlmeinendes Gesicht, [..] von schneeweiß gepudertem Haar eingerahmt», ģērbtu pēc 18. gadsimta modes, ar omulīgo dubultzodu, kas «atdusas» uz baltā mežģīņu žabo.

Kā redzam, Tomasa Manna pieeja katrai personai izteiksmes līdzekļu izvēlē ir atšķirīga, ar to panākot vēl jo spilgtāku individualizāciju un bagātāku tēlainību. Un vēl jo iespaidīgākus viņa tēlus padara nemitīgie vadmotīvi. Lūk, arī otrās daļas sākumā vēl nenosauktais notikums liek vecajam Budenbrokam līksmi (vor Vergnügen) trallināt, kamēr pirmās daļas pirmajā nodaļā lasām:

«Er lachte vor Vergnügen, sich über den Katechismus mokieren zu können, und hatte wahrscheinlich nur zu diesem Zwecke das kleine Examen vorgenommen.»

Vārds «Vergnügen», kas izsaka reizē gan prieku, gan labpatiku, gan arī izpriecu, ir viens šāds šī personāža vadmotīvs. Turpretī viņa dēla, konsula Budenbroka, prieka izpausmei autors izvēlas atšķirīgu izteiksmi. Šie vārdi «aufs freudigste bewegte» ar superlatīvā ietverto priecīgo saviļņojumu izklausās kā no kādas viņa vēstules citēti.

Te nu jārunā par Tomasa Manna pasaules mēroga pienesumu ne tikai literāro izteiksmes līdzekļu bagātināšanā, bet valodas attīstībā kā tādā. Proti, par parādību, ko saucam par noģiedamo runu (latviešu valodā šo terminu ieviesis I. Niselovičs vāciskajam apzīmējumam «erlebte Rede»), šo jauno vēstījuma veidu, kas šodien jau gramatizējies ar savu «consecutio temporis» likumu un, vācu valodā, ar konsekvento kondicionāli nākotnes izteikšanai, ja vēstījums ir pagātnē. Protams, noģiedamās runas pazīmes ir ļoti daudzveidīgas, tās pētī valodnieki dažādās valodās, un ne vienmēr tās izpaužas formāli: to trūkst, piemēram, arī šeit citētajā teikumā.

Apbrīnojams ir Tomasa Manna lakonisms, ar kādu viņš, kaut vai šai gadījumā, panāk šo divu tik dažādo raksturu - vecā Johana Budenbroka un viņa dēla - pretnostatījumu, izmantojot vadmotīvu un noģiedamo runu. Mūzikas terminos runājot, tā atkal ir sava veida reprīze tai plašāk izvērstajai tēva un dēla konfrontācijai, kāda notiek jau romāna pirmajā nodaļā, kad, visiem piebalsojot seniora smiekliem, galvenokārt aiz goddevības pret ģimenes galvu, konsuls ir vienīgais, kurš reizē gan ar pretimnākošu smaidu, gan ar pārmetumu balsī aizrāda: «Aber Vater, Sie belustigen sich wieder einmal über das Heiligste!...» - «Bet tēv, jūs atkal uzjautrināties par vissvētāko!...» Vāciski nevainojamais «sich belustigen» figurē konsula runā, kamēr, stāstīdams par viņa tēvu, šo franču apgaismības garā ieaugušo Johanu, kas, pretēji vecāku gribai, bija apņēmis par sievu pusfrancūzieti, autors izvēlas francismus, kā «sich mokieren», «der alte Monsieur» u. c.

«Tomass Manns ir vislakoniskākais vācu rakstnieks» - ar šo paradoksu es mēdzu šokēt savus studentus. Kā tā? «Kilometrīgie» teikumi, un vislakoniskākais! Bet ja apdomā: tādam, kas raksta īsos, vienkāršos teikumos, būtu vajadzīgas vairākas lappuses, lai ietilpinātu to informāciju, ko Tomass Manns ieliek vienā teikumā, veidojot no tā veselu partitūru! Pie tam, lai cik arī gari šie teikumi, tie ir apbrīnojami reljefi un pārskatāmi, nekur nekas «nenojūdzas», viss sakausēts vienotā veselumā, viss «skan»! Jā, viņa apraksti ir ļoti detalizēti. Taču šie plaši izvērstie, pamatīgie gleznojumi nav pašmērķis. Ar to viņš būtiski atšķiras no naturālistiem, teiksim, Zolā. Lūk, nākamā rindkopa, kas seko samērā īsajam «ekspozīcijas» teikumam. Es ne bez nolūka šeit lietoju dramaturģijas terminoloģiju. Jo saskatu drāmas uzbūves principus arī tur, kur darbības faktiski nav nekādas, nav pat neviena dialoga, ir tikai ainas.

Pirmā aina - pulksten deviņos, svētdienas rītā, brokastu istabā konsuls sēž pie rakstāmgalda un kaut ko raksta. Ko īsti, nezinām, tikai redzam: lielu, brūnu sekretēru ar vaļā atbīdītu velvētu vāku, biezu, papīriem pildītu ādas mapi un pašu rakstītāju rakstīšanas procesā:

«... er hatte ein Heft mit gepreßtem Umschlage und Goldschnitt herausgenommen und schrieb, eifrig darüber gebeugt, in seiner dünnen, winzig dahineilenden Schrift-emsig und ohne Aufenthalt, es sei denn, daß er die Gänsefeder in das schwere Tintenfaß tauchte ...»

Itin nekā sevišķa šai ainā. Nekādu «mākslinieciskо izteiksmes līdzekļu». Visparastākie epiteti. Ko gan rakstnieks ar tiem spēj panākt? Ieklausīsimies un ieskatīsimies: liels, brūns, velvēts, biezs, saspiests, smags ... Un kā raksturojošus epitetus izraudzītos vielas vārdus: āda, zelts, metāls. Bet, lai cik detalizēts šis apraksts, tā tomēr ir atlase. Atlase ar noteiktu mākslinieciskо nolūku: radīt atmosfēru. Un lūk, šai netieši, itin kā netīši uzburtajā smagnējā, pat nomācošajā atmosfērā, kas izriet no pavisam bezkaislīga, tīri «objektīva» lietu apraksta, mēs redzam cītīgi rakstošo konsulu. Veselus septiņus epitetus autors izvēlējies šīs rakstīšanas raksturošanai! Te nu man gribas oponēt cienījamai stilistikas speciālistei profesorei Elīzai Rīzelei, kas reiz kādā priekšlasījumā Svešvalodu fakultātē apgalvoja, ka epitetu virknējums liecinot par sliktu stilu. Tomasam Mannam šis krāvums ir meistarisks! Jo katrs no tiem trāpīgi un uzskatāmi ievelk kādu zīmīgu vaibstu personāža ārējā un reizē iekšējā portretējumā. Un kā tie izvietoti, piešķirot frāzei tās muzikālo plūdumu!

Otrā aina veidota pēc kontrasta principa.

«Die beiden Fenster standen offen, und vom Garten her, wo eine milde Sonne die ersten Knospen beschien, und wo ein paar kleine Vogelstimmen einander kecke Antworten gaben, wehte voll frischer und zarter Würze die Frühlingsluft herein und trieb dann und wann sacht und geräuschlos die Gardinen ein wenig empor. Drüben, auf dem Frühstückstische, ruhte die Sonne blendend auf dem weißen, hie und da von Brosamen gesprenkelten Leinen und spielte in kleinen, blitzenden Drehungen und Sprüngen auf der Vergoldung der mörserförmigen Tassen ...»

Maigs, mazs, sparīgs, svaigs, liegs, lēns, žilbinošs, balts, zibošs - lūk, epitetu rinda, kas rada pavisam citu atmosfēru - priecīgu un gaišu. Turklāt «mild», «zart» un «sacht», kam pievienoju vēl «sanft» un «[ge]lind», dod vielu plašākam valodnieciskam ekskursam sinonīmikā.

Šī pavasarīgā noskaņa, kas ieplūst pa abiem vaļējiem logiem, ir it kā uvertīra trešajai ainai, kurā notiek «intrigas atrisinājums». Abas šīs ainas vieno jau sintaktisks paralēlisms: «Die beiden Fenster standen offen ...» iepriekšējā rindkopā, un tagadējā: «Beide Flügel der Tür zum Schlafzimmer waren geöffnet ...» Pa logiem dzirdamas sparīgas putnu balsis, pa durvīm - Johana Budenbroka klusā balss, viņam veclaicīgā, jocīgā meldiņā dziedot dziesmiņu:

Ein guter Mann, ein braver Mann,
Ein Mann von Complaisancen,
Er kocht die Supp' und wiegt das Kind
Und riecht nach Pomeranzen.»

Un paveras visa šī bīdermeieriski idilliskā aina ar vectētiņu, kas šūpo bērnu šūpulī blakus konsula kundzes augstā baldahina (Himmelbett) zaļajiem zīda aizskariem, un vecmāmiņu, Madame Antoinette, kas mežģīņotā aubē darbojas ar linu audumiem un flaneļiem.

Ceturtā aina - atgriešanās pie konsula Budenbroka.

«Konsul Buddenbrook warf kaum einen Blick ins Nebenzimmer, so sehr war er von seiner Arbeit in Anspruch genommen. Sein Gesicht trug einen ernsten und vor Andacht beinahe leidenden Ausdruck. Sein Mund war leicht geöffnet, er ließ das Kinn ein wenig hängen, und seine Augen verschleierten sich dann und wann. Er schrieb:»

Lūk, šī pakāpeniski konsekventā secība, ko tik grūti atveidot tulkojot: tā pati par sevi jau raksturo šo apzināti kārtīgo veikalnieku, kas šādai pašai kārtībai pakļauj savas stingri apzinīgās reliģiskās nodevas. Vispirms viņa nodošanās darbam (vēl nezinām, kādam), tad viņa seja, nopietna, aiz svētbijības tai ir

gandrīz cietēja izteiksme (te jau parādās zināms groteskuma moments), tad - viegli pavērtā mute, mazliet atkāries zods, acis, kas ik pa brīdim aizplīvurojas. Un tad šī īsā reprīze «er schrieb» kā sasaiste ar 2. ainu un pieteikums tālākvirzībai. Seko citējumi no rakstītā, ko humoristiskā iedarbīguma ziņā mēs varētu varbūt salīdzināt ar Ķenča lūgšanu «Mērnieku laikos». Tikai, ja Kaudzītēm šis tēls ir klaji grotesks savā naivi liekuļotā savtīguma atmaskojumā, tad Tomass Manns sava kristietiski pušķotā veikalnieka neapzināto pretrunīgo divdabīgumu atklāj smalki objektivizētā distancētībā, it kā iekšēji smaidot ar ārēji nopietnu seju. Te varētu plaši apcerēt vai katru vārdu, parādot tā īpašo māksliniecisko efektu šai stilistiskajā savārstījumā, kur komiskos kontrastos mijas pedantiski sīkumains ierēdņa tonis ar izmeklēti «smalka» stila vārdiem un pārspīlēti patētiskiem, izteiksmē arhaiskiem bibliskiem izvirdumiem. Turklāt jāatzīmē, ka autors nevienu brīdi nekļūst garlaicīgs: šos sava varoņa «stila ziedus» viņš dozē ar mēru, ik pa brīdim tos pārtraukdams, lai pakavētos pie rakstītāja un paša rakstīšanas procesa, tieši ar saviem lakoniskajiem iestarpinājumiem un pārstāstiem, it kā paātrinātā tempā padzenot filmu uz priekšu, nostādīdams vēl jo smieklīgākā gaismā šos lappusēm garos, cītīgos pūliņus vienkāršā fakta konstatācijai, ka konsulam piedzimusi meita.

Ilustrācijai neliels fragments:

«... Ach, wo ist doch ein solcher Gott, wie du bist, du Herr Zebaoth, der du hilfst in allen Nöten und Gefahren und uns lehrst, deinen Willen recht zu erkennen, damit dich fürchten und in deinem Willen treu mögen erfunden werden! Ach, Herr, leitete und führe uns alle, solange wir leben auf Erden ...» - Die Feder eilte weiter, glatt, behende und indem sie hie und da einen kaufmännischen Schnörkel ausführte, und redete Zeile für Zeile zu Gott. Zwei Seiten weiter hieß es:

«Ich habe meiner jüngsten Tochter eine Police von einhundertfünfzig Kuranttalern ausgeschrieben. Führe du sie, ach Herr! auf deinen Wegen, und schenke du ihr ein reines Herz, auf daß sie einstmals eingehe in die Wohnungen des ewigen Friedens. Denn wir wissen wohl, wie schwer es sei, von ganzer

Seele zu glauben, daß der ganze liebe süße Jesus mein sei, weil unser irdisches kleines schwaches Herz ...» Nach drei Seiten schrieb der Konsul ein «Amen», allein die Feder glitt weiter, sie glitt mit feinem Geräusch noch über manches Blatt, sie schrieb von der köstlichen Quelle, die den müden Wandersmann labt, von des Seligmachers heiligen, bluttriefenden Wunden, vom engen und vom breiten Wege und von Gottes großer Herrlichkeit ... »

Te varētu runāt pat par zināmu sarkasmu, ar kādu rakstnieks šausta Restaurācijas laika uzspīlēto un romantiķu kultivēto kristiānisko reliģiozitāti, parādīdams, kā viņa varonis, izjuzdams reizēm tīri dabisku tieksmi mest beidzot rakstīšanai mieru, pats sevi pārmāca par šo savu «bezdievīgo tīkojumu» (sein unfrommes Gelüste), citējot vēl garākus gabalus no svētajiem rakstiem un lūdzot Dievu par visiem ģimenes locekļiem, ieskaitot pat savu brāli Gotholdu, ar ko viņš jebkuras attiecības izbeidzis, jo tas apprecējis ne to sievu.

Es nepiekrītu to literatūrzinātnieku viedoklim, kuri «Budenbrokos» nesaskata neko vairāk kā vienas nejauši izvēlētas individuālas ģimenes tīri bioloģisku deģenerāciju. Manuprāt Tomass Manns visos savos darbos, lai cik tie dažādi un lai cik savdabīgi to varoņi, mākslinieciski «apslēptā», pastarpinātā veidā risina vienu pamatproblēmu - cilvēks un viņa laiks, reizē netieši pauzdams savu attieksmi pret savu laiku. Taču tā būtu viela jau gluži citam apcerējumam. Šajos skicējumos mans nolūks bija tīri personiskā redzējumā aplūkot dažas viņa stila iezīmes to konkrētajās izpausmēs.

Dr. philol.
Rasma Darvina

JĀZEPS KĀ CILVĒKA AUGSTĀKĀS ESAMĪBAS SIMBOLS TOMASA MANNA, HERMAŅA HESES UN RAIŅA DAIĻRADĒ

Joseph als höchstes Symbol des Mensch-Seins im Schaffen von Thomas Mann (1875-1955), Hermann Hesse (1877-1962), Rainis (1865-1929)[1]

Die Geschichte Josephs gehört zu den meist interpretierten Sujets aus dem Alten Testament, zu den Archetypen des Mensch-Sein-Symbols, die Jahrtausende die Weltliteratur bereichert haben. Das Schema wurzelt in der Existenzgrundlage des Menschlichen.

Thomas Mann, Hermann Hesse und Rainis haben in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts - jeder eine unumstrittene Größe in seinem Literaturbereich - die gegebenen Möglichkeiten der biblischen Legende unterschiedlich ausgenützt, verschieden sind auch die literarischen Gattungen: soziale Utopie, Zukunftsutopie, Tragödie. Rainis, dessen Werk 1915 erscheint, unterstreicht die persönliche Tragödie des Ausgesstoßenen, Zweifel an Rache und Sühne, er läßt viel Persönliches mitspielen.

Die von Thomas Mann geprägte Sozialutopie hatte besondere Aktualität in der Entstehungszeit des Werkes, zeitbezogen ist sie auch heute.

Die philosophische Konzeption von Hermann Hesse im «Glasperlenspiel» - die Quintessenz seines Lebenswerks - hat nur formale Bezugspunkte zur Legende.

Dennoch trägt gerade die von Hermann Hesse geschaffene Gestalt des Joseph Knecht die Quintessenz des Themas - die Mission zum Dienen - dem Nächsten, dem Menschen und der Menschheit - als dem höchsten Prinzip des Mensch-Seins, der Rechtfertigung der menschlichen Existenz. Es ist zugleich ein Anfang des Weges zum Göttlichen.

[1] Rainis - der größte Dichter der Letten.

«*Dziļa ir pagātnes aka ...*» – ar šiem vārdiem Tomass Manns iesāk savu tetraloģiju «Jāzeps un viņa brāļi». Cilvēces pagātne kā bezgaldziļa aka. Šajā akā nogrimst viss bijušais, zaudējot laika dimensiju, toties pretī gūstot mūžību, kļūstot par leģendu, nostāstu, mītu. Noliecies pāri pagātnes akas malai, cilvēks dzīles spogulī ierauga sevi – būtni, kuru plosa mūžīga nemiera, cildenu centienu un tumšu dziņu pretvaras.

No pagājības un cilvēka duālistiskās dabas bezdibeņiem nāk arī pasaules literatūrā it bieži interpretētā Bībeles teiksma, atkal un atkal stāstītais stāsts par Jāzepa brīnumaino likteni, teiksma par jaunekli, kam čaklie profesori pat domājas esam atraduši reālu prototipu semītu verga Janhama personā.

Literatūras teorētiķim nav grūti saskatīt, ka Jāzepa likteņtēmā apvienojas vairāki sižeti, tādi kā «naidīgie brāļi», «neuzticīgās sievas viltība», «sapņu tulks valdnieka galmā» utt., kam pasaules literatūras evolūcijas gaitā izveidojušās savas tradīcijas. Savukārt Vecās Derības sižetā par Jāzepa likteni, ja ņemam tikai tā pamatelementus to loģiskajā secībā, ir uzkrītoša līdzība ar «vācu audzināšanas romāna» (saukta arī par «karjeras romānu») tradicionālo shēmu – attēlota varoņa attīstība no bērna gadiem līdz vīra briedumam un savai vietai sabiedrības hierarhijā. Varbūt tieši tas ļoti vāciskajam vācietim Mannam lika ķerties pie tēmas plaša risinājuma, jo viņam, tāpat kā Gētem jaunībā, esot licies, ka šis «ārkārtīgi saistošais stāsts jāpapildina ar sīkākām detaļām». Ķeroties pie šī darba, Tomass Manns bija jau brieduma gados un saprata, ka saturs arī jāpadziļina, tam jāpiešķir sabiedrisks skanējums, tālais jāpadara reāls un jāpietuvina lasītājam. Lekcijā, kas nolasīta pēc tetraloģijas pabeigšanas 1942. gadā, Tomass Manns uzsver tieši to faktu, ka «ielūkojies Bībelē», būdams jau brieduma gados. Viņš raksta:

«Katram mūža posmam ir savas īpašas noslieces, prasības, gaumes īpatnības, varbūt arī spējas un priekšrocības. Redzams, tas ir likumsakarīgi, ka zināmā vecumā sāk zust interese par individuālo un partikulāro, par atsevišķām parādībām, par «pilsonisko», tas ir, sadzīviski ikdienišķo, šā vārda visplašākajā nozīmē. Priekšplānā izvirzās interese par tipisko, nemainīgi cil-

vēcisko, neskaitāmas reizes atkārtoto, ārpuslaicīgo, vienā vārdā – par mītisko. Tipiskajā taču vienmēr daudz mītiskā – tai ziņā, proti, ka tipiskais, tāpat kā mītiskais, ir pirmdots paraugs, sākotnēja esības forma, ārpuslaika shēma, izsenis gatava formula, kurā iekļaujas dzīve, tiekdamās atgūt tai reiz norādītās aprises.»

Tēmas pieteikums, minot kopā Tomasa Manna, Hermaņa Heses un Raiņa vārdus un meklējot kopsakarus šo trīs tik atšķirīgo autoru vēstījumos, var likties visai avantūristisks, it īpaši jau tādēļ, ka piedāvātais izklāsts nebalstās uz stingriem komparatīvistikas kanoniem, bet ir vairāk vai mazāk subjektīvas dabas. Gandrīz vai anekdotisks ir arī ieganstš, kas lika šai tēmai pievērsties: astoņdesmito gadu pirmajā pusē, kad bija iznācis T. Manna tetraloģijas pirmais sējums, bet Dailes teātra repertuārā bija Raiņa luga «Jāzeps un viņa brāļi», Manna tulkotājs Ģirts Bļodnieks, stāstot Svešvalodu fakultātes studentiem savu versiju par Jāzepa tēmu, starp citu ieminējās, ka pēc Raiņa lugas noskatīšanās viņš kopā ar cildinošām atsauksmēm esot dzirdējis arī neizpratnes pilnus skatītāju jautājumus: «Bet **uz kurieni** aiziet Jāzeps?» – Jā, uz kurieni tad nu vēl, ja pie sāniem zeltā tērpta sieva, visi radi iekārtoti un apgādāti, pašam vara rokā pār Ēģipti – vai tad vēl būtu uz kautkurieni jāiet? Lai par to diskutētu, vispirms jāatbild uz jautājumu, kas ir galvenais stāstā par Jāzepu un kur ir šī simbola kodols?

Cik minētie autori atšķirīgi savā būtībā, liktenī un individualitātē, tikpat atšķirīga ir arī viņu pieeja tēmai, tomēr varam atrast arī kopsaucēju – un tā ir doma par cilvēka augstāko sūtību, ētisko dominanti.

Ja pieejam jautājumam hronoloģiski, redzam, ka visi minētie darbi tapuši mūsu gadsimta pirmajā pusē un paši autori tai laikā jau ir brieduma gados. Rainis strādā pie lugas «Jāzeps un viņa brāļi» no 1904. līdz 1914. gadam, T. Manns tetraloģiju sāk 1925. gadā, intensīvi strādā līdz 1936. gadam un pēdējo sējumu pabeidz 1942. gadā. H. Hese pabeidz romānu «Stikla pērlīšu spēle» 1946. gadā, bet viņš uz šo apoteozi gājis visu radošo mūžu.

Šī hronoloģija ļauj izdarīt arī būtiskus secinājumus par attiecīgā Eiropas vēstures perioda atbalsi minēto autoru daiļradē. Katrs no viņiem tēmas risinājumā ieslēdz daļu savas personības – vai nu identificējoties ar varoni, kā to vairākkārt atzinuši Rainis un Hese, vai arī, ieņemot ironiska vērotāja pozīciju, kā T. Manns.

Trimdiniekam Rainim cīņa ar Jāzepa traģēdiju ir smaga: starp pirmajām iecerēm gadsimta sākumā un darba nobeigumu 1914. gadā ir uzrakstītas trīs citas lugas – tādi kapitāli darbi kā «Zelta zirgs», «Indulis un Ārija», «Pūt vējiņi», – un arī to varoņi nes sevī kādu Raiņa radītā Jāzepa būtības daļu. «Jāzeps un viņa brāļi» laikam gan ir vissubjektīvākā Raiņa luga. Pilnībā jāpiekrīt Viktora Hausmaņa atziņai komentāros Raiņa kopoto rakstu 11. sējumam:

«Traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» Rainis iekausēja daudz gluži personisku pārdomu un pārdzīvojumu, un traģēdijas konflikta atrisinājums nebija tikai literāra problēma. Tas bija paša Raiņa dzīves jautājums, ko viņam vispirms vajadzēja izšķirt kā cilvēkam, kā rīkoties tad, kad cilvēkam nejauki nodarīts pāri un viņš pazemots līdz pēdējam zemumam? Atriebt? Piedot?»

Tomass Manns savu vēstījumu risina pilnīgi citā toņkārtā, ar savu krāsu gammu. Viņš stāsta sen zināmu stāstu, un varoņa individuālās ciešanas mazina apziņā vai arī zemapziņā mītoša nojauta, ka viss galu galā beigsies labi, ka viņš tikai tēlo savu lomu. Vislabāk tas redzams, ja salīdzinām vienas un tās pašas ainas attēlojumu abos darbos, piemēram, atkalredzēšanās epizodi, kur Jāzeps dodas brāļiem pazīstams. Raiņa Jāzepam tā ir ciešanu un moku apoteoze. Tērpies melnajā ērkšķu kreklā, viņš atgādina par pazudušo brāli ar vārdiem:

«Bet viņa sāpes, vai tās izdzēstas?
Varbūt pat nāve viņas neizdzēš?
Varbūt caur smiltīm cauri viņas brēc?
Varbūt pie vakarupes sēd un raud,
Un gaida, līdz tām nesīs gandarību?»

Kā atbildi viņš saņem Jūdas stingrā pārliecībā teiktos vārdus: «...Viņš miris beigts, un viņa miņa dzēsta.» (11. sēj., 251. lpp.)

Un šis pašas ainas risinājums Manna variantā:

«Bet Jāzeps tur iekšā, nelikdamies zinis par asarām uz saviem vaigiem, izpleta rokas un devās pazīstams brāļiem. Bieži viņš bija maldinājis ļaudis, dodamies tiem pazīstams, un licis noprast, ka iemieso kaut ko augstāku, nevis to, kas ir īstenībā, un šis augstākais sapņaini valdzinoši bija piesedzis viņā cilvēku. Tagad, lai arī svinīgi izpletis rokas, viņš pateica vienkārši, ar vieglu smaidu:

«Zēni, tas taču esmu es! Es esmu jūsu brālis Jāzeps.»» – Un seko vispārējas gaviles un līksmība. – Šie divi risinājumi, viens minorā, otrs mažorā skanējumā, var likties absolūti nesalīdzināmi savā šķietamajā polaritātē, tomēr būtībā viens otru papildina. Ģirts Bļodnieks tetraloģijas tulkojuma ievadā raksta: «Tomasa Manna Jāzeps iedzīvina Raiņa formulēto reālā humānisma principu – «ļaunu ņemt un vērst par labu». Bļodnieks atsaucas arī uz V. Hausmaņa atziņu, ka Raiņa hamletiskā Jāzepa «aktīvā humānisma princips īsti realizēties vēl nevar, tāpēc viņš aiziet meklēt «trešo dzimteni»». «Raiņa Jāzepa konflikts ir iekšējs – no dzīves atrauts, viņš izgaist sapnī. Tomasa Manna faustiskā Jāzepa pretruna pauž sabiedriskās attīstības likumsakarību, kura tetraloģijā atrisināta sociālas utopijas formā.» (11. sēj., 19. lpp.)

Utopija, tikai ne sociāla, bet filozofiska utopija, ir arī H. Heses romāns «Stikla pērlīšu spēle». Var likties, ka trūkst pietiekama pamatojuma, lai izvēlētos šo romānu salīdzinājumam ar iepriekšējiem diviem tēmas risinājumiem - pamats ir tikai šis formālais pieturas punkts – galvenā varoņa vārds, pie tam nav zināms, vai Hese pats ir vēlējies vilkt kādas paralēles ar Bībeles varoni. Daži pētnieki gan domā, ka viņš to būtu varējis darīt (piem., Jozefs Mileks (sk. «*Materialien zu Hermann Hesse «Das Glasperlenspiel», zweiter Band*»)), kā arī varoņa vārda izvēlē sava loma varējusi būt tieši Manna romānam, kura pirmo sējumu Hese ar lielu sajūsmu izlasījis 1933. gadā, bet konkrētas

norādes paša Heses izteikumos atrast nav izdevies. Tomēr domāju, ka tam nav būtiskas nozīmes, jo tieši Heses Jozefs Knehts nes sevī visas Jāzepa tēmas kvintesenci un savā pamatfunkcijā saskaras kā ar Tomasa Manna, tā Raiņa variantu, garīgajā veidolā varbūt pat būdams tuvāks Raiņa veidojumam kā Manna radītajam tēlam. Protams, lielu lomu spēlē arī salīdzināmo darbu žanriskās atšķirības: traģēdija, epopeja, filozofiskā utopija, kas nosaka arī attiecīgā tēla veidolu un nokrāsu. Tas pats attiecas arī uz hronotopa dimensijām – laiks un vieta, vai tie ir tie paši, par ko uzdodas? Rainim, neraugoties uz rūpīgo senlaiku ietērpu un dekorācijām, darbība risinās telpā «es un līdzcilvēki», Tomass Manns liek senajam mītam iet cīņā ar Alfrēda Rozenberga nacistisko «bībeli» – «Divdesmitā gadsimta mīts» («*Mythos des 20. Jahrhunderts*»), Jozefs Knehts darbojas Kastālijā, utopiskā nākotnē, sterilā telpā, kas brīva no konkrēta laika vai vietas reālijām, autors to veido kā ideālo vidi, ideju realizācijas poligonu, un tieši tādēļ Hesem arī izdodas iemiesot šajā tēlā ne tikai savu iepriekšējo darbu varoņu pozitīvo centienu rezultātu kopsavilkumu, kvintesenci, bet arī savā veidā atsegt Jāzepa parabolas būtību. Jo šī simbola kodols ir **savas misijas apziņa**, augstākā **uzdevuma** izpratne un pakļaušanās tam. Vienlaikus tas nozīmē arī vitāli svarīgo kopsakaru novērtējumu. Jāzeps – **izredzētais** no kopuma, no daudziem, izredzētais tādēļ, ka ir **labākais** no tiem. Izredzēts kā **upuris**, jo tikai **labāko** drīkst upurēt dievībai. Lai upuris nestu svētību, tam jābūt **labprātīgam**. Jāzeps to apzinās kā nepieciešamību kalpot savai ciltij. Un tā mēs nonākam pie jēdzienu «kalps», «kalpot», «kalpošana» **tās** interpretācijas, ko visskaidrāk formulē Hermanis Hese, bet tādā pat nozīmē lieto arī Manns un Rainis. Šai kalpošanai nav nekā kopēja ar verdziskumu, pakļaušanos stiprākajam, Hese to dēvē par Lielo Likumu un ļoti gleznaini iedzīvina šo likumu 1932. gadā publicētajā darbā «Ceļojums uz Austrumzemi» («*Die Morgenlandfahrt*»), kur galvenais varonis to formulē kā dzīves pamatlikumu: «... Tas ir likums par kalpošanu. Kas grib ilgi dzīvot, tam jākalpo. Kas grib valdīt, tas ilgi nedzī-

vo.» – «Kāpēc tad tik daudzi tiecas pēc kundzības?» – «Tāpēc, ka viņi to nezina.» (H. H., VIII, 342)

Šos vārdus saka kāds gluži neievērojams «mazais cilvēks» – suņu frizieris, masieris vai dresētājs, kas Austrumzemes meklētāja atmiņā palicis kā «kalpotājs no Leo» (Diener Leo), bet nobeigumā Ceļa Meklētājs uzzina, ka tieši Leo ir Brālības Augstākais priesteris:

« ... No telpas dziļumiem, no Arhīva tuksneša zonām nāca šurp cilvēks. [..] Viņa gaita bija klusa un mierīga, tērps mirdzēja zeltā. [..] Tas bija Leo. Svinīgā un greznā ornātā kā pāvests viņš devās caur Augstāko rindām uz troni. Kā krāšņu svešzemju ziedu viņš nesa sava rotājuma mirdzumu augšup pa pakāpieniem, [..] Rūpīgi, pazemīgi, kalpodams viņš nesa savu starojošo godību, pazemīgi, kā savas insignijas nes dievbijīgs pāvests vai patriarhs.» (VIII, 378)

Modernajai tehnikai nebūtu neiespējami saskatīt, cik reizes un cik variantos Raiņa daiļradē (arī ārpus traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi») atkārtojas jēdziens, kas ietverts vārdos: «Priekš citiem kalpodams ...», bet būtības pierādījumam mehāniskā saskaitīšana nav nepieciešama, mīlas un naida cīņā, kas plosa Raiņa Jāzepu, uzvar cilvēka augstākā pienākuma apziņa.

Visus trīs Jāzepus vieno arī Spēles moments, Spēle «kā zelta stīgas starp debesīm un zemi», cik dziļi traģiska šī spēle ir Raiņa Jāzepam, tik dievišķa rotaļa Tomasa Manna varonim. Manns neslēpj, brīžiem pat pasvītro sava stāstījuma daudzslāņainību: varonis kalpo Bībeles personāža gaitu atveidei – tātad ir autora rokās tikai objekts, marionete, bet tai pat laikā viņš arī «dzīvo» – «rotaļājas» un fantazē, savā iztēlē pielaiko sev dažādu dievību maskas un lomas. Romānā ieskanas Adonisa, Tammusa Ozīrisa motīvi – tie jaunie dievi, kam leģendas liek iet cauri nāvei (bedres motīvs), lai celtos augšā jaunā esamībā.

Triju tēlu, trīs autoru koncepciju salīdzinājums ļauj secināt: Raiņa traģiskais varonis ir varbūt pat pārāk sensibls, kā mesiānisks moceklis viņš akumulē visas pasaules sāpes, bet vai ar to viņš pārliecina par sava upura lielumu? Vai ir saprasts? T. Manna varonis būtībā paliek tas pats saulainais jaunais dievs vai arī tā

lomas tēlotājs, lai atgādinātu neaizmirstamo, būtisko. Hermaņa Heses Jozefs Knehts tāpat kā Raiņa Jāzeps akceptē nāvi kā nepieciešamību izpirkšanas upurī, ceļu uz jauno dzīvību, bet viņš to veic bez Raiņa tēla eksaltācijas. Jozefa Knehta fascinējošais stoicisms atgādina antīkos varoņus.

Visi trīs varoņi pakļaujas likumam par kalpošanu. Tos vieno arī krāsu simbolika: apoteozes momentā visi trīs autori tērpj savus varoņus baltās un zelta drānās. Un tā, runājot Heses terminoloģijā, visi trīs Jāzepi ir Ornāta Nesēji – augstākos, viscēlākos simbolus – gaismas un saules krāsas – tiesīgs nest tikai tas, kas to dara, patiesi kalpodams cilvēkiem, ciltij, cilvēcībai.

Ojārs Zanders

TOMASS MANNS UN MŪZIKA

Thomas Mann und die Musik

Joachim Kaiser nennt Th. Mann «den musikbesessensten Autor» der modernen deutschen Literatur. Nur im Leben M. Luthers oder E. T. A. Hoffmanns spielte die Musik eine ebensogroße Rolle. Zu dem Dreigestirn der Jugend Th. Manns gehörte: Schopenhauer, Nietzsche, Wagner. «Die Passion für Wagners zaubervolles Werk begleitete mein Leben, seit ich seiner zuerst gewahr wurde,» schreibt Th. Mann noch im Jahre 1933. Von Wagner träumt schon Hanno Buddenbrook. Wagner verpflichtet sind die Novellen «Tristan» und «Wälsungenblut». Die Venusbergmusik aus «Tannhäuser» hören wir im «Zauberberg», und die Ring-Tetralogie gab das strukturelle Gepräge für «Buddenbrooks» und den «Joseph» Roman. Die Musik Adrian Leverkühns «Ars nova» ist nicht nur gegen die Neunte von Beethoven, sondern auch gegen Wagner gerichtet. Wagners Leitmotiv-Kunst war Muster und Vorbild für die Komposition der Mannschen Romane.

Die Konzerte in Lübeck, Travemünde, München, später in Italien, in den USA, in der Schweiz, die Opern Wagners in verschiedenen Aufführungen waren das größte Kunsterlebnis Th. Manns. Er betrachtete das Phänomen Wagner liebend und kritisch zugleich. Die scharfe Kritik Nietzsches an Wagner (Der Fall Wagner, Nietzsche contra Wagner) nennt Th. Mann «eine andere Form der Verherrlichung».

Die Musik Wagners scheint für Th. Mann «die Musik einer beladenen Seele». Wagner bedeutete für Th. Mann auch den Willen zum großen Werk. Th. Mann hat viel über R. Wagner geschrieben, z. B.: «Über die Kunst Richard Wagners» (1911), «Ibsen und Wagner» (1928), «Wagner und kein Ende» (1943), «Leiden und Größe Richard Wagners» (1933), wo Th. Mann sagt: «Leidend und groß, wie das Jahrhundert, dessen vollkommener Ausdruck sie ist, das neunzehnte, steht die geistige Gestalt Richard Wagners mir vor Augen.»

Th. Mann hat persönlich auch Gustav Mahler, Richard Strauss, Alban Berg, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg u. a. Musiker der jüngeren Generation kennengelernt, aber zu diesen hatte er kein so inniges Verhältnis. Nach dem Erscheinen des Buches «Doktor Faustus» kam es sogar zu einer Kontroverse zwischen Schönberg und Mann.

Kāds no vācu pētniekiem - Joahims Kaizers sacījis, ka T. Manns esot mūzikas «visvairāk apsēstākais» modernais vācu autors. Arī 19. gs. bez mūzikas, šķiet, nevarēja iedomāties Ernstu Teodoru Amadeju Hofmani. Bet viņam mīļākais mūziķis bija Mocarts, toties T. Mannam - mitoloģiski traģiskais R. Vāgners. Starp 20. gs. prozistiem, liekas, tikai R. Rolāna dzīvē mūzika spēlējusi tikpat ievērojamu lomu. To atzīst arī T. Manns pats: «Kas attiecas uz mani, tad pieskaitu sevi mūziķiem rakstnieku vidū. Romāns man vienmēr bijis kā simfonija, kontrapunkta veidojums, tēmu saaudums, kur muzikālu motīvu lomu spēlē idejas.»

Aizraušanās ar mūziku dokumentējas T. Manna romānos, novelēs, esejās, biogrāfiskajos materiālos. Jau 1901. gadā viņš kādā vēstulē nosauc mūziku par mākslu, kurai viņš skrejot ilgodamies pakaļ ar neatbildētu mīlu sirdī. Līdzīgi viņš raksta 1932. gadā: «Es esmu vienmēr kaislīgi mīlējis mūziku un uzskatu to zināmā mērā par visu mākslu paradigmu» (piemēru, paraugu). Un vēl 1947. gadā T. Manns atkārto: «Patiesību sakot, es neesmu nekāds redzes tipa cilvēks, bet gan literatūrā iemaldījies mūziķis.» Mūzika taču visgarīgākā no visām mākslām («Lūk, mans ideāls, - māksla kā skanoša ētika»), arī universālākā («Kā es apskaužu mūziķus, kuriem nevajag tulkotāju!»). Bet mūzikai arī nopietns uzdevums - modināt cilvēka garīgos spēkus, viņa sirdsapziņu. Mūzika nedrīkst kļūt par «dēmonisku novadu», un T. Mannam ir sveša tukša virtuozitāte un formas kults.

T. Manna mūžs aizrit mūzikai tuvu cilvēku vidū. No mātes viņš gūst priekšstatu par klasisko vācu dziesmu; T. Manns arī pats spēlē klavieres un vijoli. Viņa sievastēvs, Minhenes profesors Alfrēds Pringsheims bijis dedzīgs Vāgnera cienītājs, bet

svainis Klauss Pringsheims ir Gustava Mālera skolnieks un Makša Reinharda teātra muzikālās daļas vadītājs. T. Manns personīgi pazīst dažādu paaudžu komponistus: G. Māleru, Hansu Pficneru, tā saucamās «radikālās mūzikas» pārstāvi Arnoldu Šēnbergu u. c. Viņš draudzējas ar Hermani Hessi un Franci Verfeli, kuru daiļradē mūzikai nav maza vieta. Minhenē un vēlāk arī Amerikā T. Mannu saista ilggadīga draudzība ar vienu no 20. gs. spožākajiem orķestra diriģentiem Bruno Valteru (1876-1962), izcilu Mocarta, Vāgnera, Brāmsa, Mālera interpretu. Jaunībā viņš, starp citu, kādu laiku bijis (1896-1900) Rīgas vācu teātra orķestra diriģents, un viņa vadīto spēli varēja klausīties J. Poruks un E. Dārziņš. B. Valteram T. Manns lasa priekšā «Doktora Fausta» pabeigtās nodaļas, un B. Valteru īpaši saista lappuses par Bēthovenu.

Spožākā T. Manna jaunības ceļa zvaigzne ir Rihards Vāgners un līdzās viņam arī Artūrs Šopenhauers, Frīdrihs Nīče. Gan Vāgners, gan Nīče, gan jaunais T. Manns uzskata Šopenhaueru par labāko mūzikas metafiziskās dabas sapratēju. Bet uz Vāgneru jaunais T. Manns raudzījies galvenokārt ar Nīčes acīm. Pat vēlīnos Nīčes darbus: «Der Fall Wagner» (1888) un «Nietzsche contra Wagner» (1888) T. Manns vērtē kā slēptus Vāgnera cieņas apliecinājumus. Par Nīči T. Manns rakstījis vairākkārt. Īss, bet kodolīgs ir viņa 1924. gadā sacerētais «Prologs Nīčes muzikālajiem svētkiem». Tā galvenā doma ir šāda: Nīče mūziku mīlējis kā reti kāds. Viņš bijis mūziķis pēc dabas. Neviena cita māksla nav stāvējusi viņa sirdij tuvāk. Viņš bijis dzirdes tipa cilvēks un par tēlotāju mākslu izteicies maz. Mūzika un valoda ir bijis viņa dzīves lielākais pārdzīvojums. Arī viņa paša valoda skan kā mūzika; tā liecina par iekšējās dzirdes smalkumu, par tempa, ritmikas un intonāciju meistarību. Tas ir vienreizējs gadījums gan vācu, gan visas Eiropas prozā.

Nīčes attieksme pret mūziku ir kaislīga. Viņš mīl mūziku tāpat kā sievieti, par kuru māc šaubas. Tā ir mīla ar šaubu ērkšķi sirdī. Tāpat kā Vāgners, Nīče ir vēlīnās romantikas dēls, kuru saista ilgas pēc pagātnes, kuru apbur dziesma par nāvi. Nīče ir lielais sevis pārvarētājs arī attieksmē pret Vāgneru.

Mūzikā sakņojas Nīčes dvēseles dziļākie pārdzīvojumi. Nīče ir sacījis pats: «Mūzika un asaras - tas sader kopā; te nevar neko dalīt.» Un mīlestību pret Vāgneru Nīče saglabā par spīti vēlīno darbu asajam tonim.

Ka romānā «Doktors Fausts vai kāda drauga stāsts par vācu skaņraža Adriana Leverkīna dzīvi» izmantotas arī Nīčes traģiskā likteņa iezīmes, ir vairāk nekā skaidrs.

R. Vāgnera mākslu T. Manns sauc par savu muzikālo dzimteni. Vāgnera mūzikai viņš pievērsies jau Lībekā, vēlāk Minhenē, un tā visu mūžu. 1937. gadā T. Manns raksta: «Jaunībā uz mani milzīgu iespaidu atstāja Riharda Vāgnera māksla, iespaidu, kura sekas, kā man šķiet, jūtamas visā manā daiļradē.» Un vēl mūža nogalē, 1949. gadā T. Manns atzīst: «Darbodamies ap Vāgneru, es kļūstu atkal jauns.» T. Mannu saista Vāgnera cilvēciski interesantā un mākslinieciski fascinējošā personība. Runa Vāgnera atceres svinībās Amsterdamā 1933. gada 10. februārī ir pēdējais, kas viņu saista ar pirmskara Vāciju. Seko T. Manna emigrācija.

Nosauksim dažas no T. Manna apcerēm par Vāgneru: «Riharda Vāgnera māksla» (1911), «Ibsens un Vāgners» (1928), «Riharda Vāgnera lielums un ciešanas» (1933), «Rihards Vāgners un Nībelungu gredzens» (1937), «Vāgners - un tā bez gala» (1943), «Riharda Vāgnera vēstules» (1951). Daudz par Vāgneru arī grāmatā «Apolitiskā pārdomas» (1918) un citos rakstos. Vāgnera reminiscences jaušamas visos T. Manna romānos, daudzās novelēs, piemēram, «Tristans», «Velzungu asinis». Vāgners T. Mannam šķiet spilgta 19. gs. garīgā izpausme un reizē arī mūsdienīgs: «Vāgners pievērsās nevis pagātnei, bet pašam tās kodolam, un viņš tiecās ne tikai uz nākotni, bet uz nākotni ideālajā izpratnē», raksta T. Manns.

T. Manns uzskata Vāgneru arī par izcilu domātāju, psihologu, dzejnieku, kura idejas organiski saplūdušas ar to muzikālo izpausmi. «Vācu mūzikas attīstības gala mērķis ir Vāgnera muzikālā drāma», lasām romānā «Doktors Fausts». T. Manns, kas pret skatuves mākslu vispār bija noskaņots skeptiski, tomēr rakstījis: «Par ko es esmu pateicīgs teātrim? Par Riharda Vāg-

nera mākslas pārdzīvojumu.» Vāgnera mūzika «Tristanam un Izoldei» (1865) ir jaunā T. Manna emocionālākais pārdzīvojums. «Bija laiks, kad es neizlaidu nevienu «Tristana» uzvedumu.» Tristana motīvu pilsoniskā vidē viņš mēģinājis tvert agrīnajā novelē «Tristans» (1903). Arī te ieskanas «nāves brieduma skumjā apziņa», kas vieno slimos ar veselajiem. «Bieži gadās, ka dzimta ar praktiskām, pilsoniskām un sausām tradīcijām savas dzīves norietā vēlreiz gūst apskaidrību mākslā», rakstījis T. Manns. Un, kad T. Manns runā par mākslu, viņš parasti domā mūziku.

T. Manns salīdzinājis Vāgneru ar Ibsenu, skaidrojis Vāgnera un Verdi savstarpējās attiecības, rakstījis par Vāgnera pievēršanos Mocarta mūzikai sava mūža nogalē. Franču romantisko gleznotāju Delakruā viņš dēvējis par «Vāgneru gleznieciībā», pieminējis Bodlēru kā vienu no pirmajiem Vāgnera atzinējiem Francijā. Gētes «Faustā» tēlotā Valpurģu nakts radusi atbalsi arī Vāgnera mūzikā. Tā kā T. Manns kādu laiku bija aizrāvies ar Z. Freida psihoanalīzes teorijām, viņš Vāgnera mūziku vērtējis arī no šī aspekta. T. Manns Vāgneru reizēm vērtējis arī kritiski, Vāgnera mūziku T. Manns nosaucis par «nomāktas dvēseles mūziku», un tāda, saprotams, neraisa optimismu. Bet tā ir dziļi izsāpēta māksla. T. Manns Vāgneru dēvējis par «savu Meistaru», pat par savu «Ziemeļu Dievu». Viņš apbrīnojis Vāgnera Atlasa plecus, kas var panest tādu dzīves un mākslas smagumu. Vāgnera lielumā un ciešanās parādās visas vācu tautas lielums un ciešanas 19. gadsimtā.

Tāpat kā vadmotīvs Vāgnera muzikā, vadmotīvs ir arī Tolstoja romānos, plašajā E. Zolā darbu ciklā, Ibsena drāmās. Vāgners ir izcils mīta psihologs, un par šo psiholoģiju vien varētu sarakstīt grāmatu. Var nojaust tuvību arī Dostojevska pasaulei. Ničes kritiku par Vāgneru T. Manns sauc par nemirstīgu, jo zem kritikas asajiem dzeloņiem būtībā ir apbrīna, cieņa, mīlestība. Te ir divu līdzvērtīgu ģēniju sastapšanās. Tāpat kā Niči, T. Mannu nesaista Vāgnera teorija par dažādu mākslu sintēzi. Ja katrs mākslas virziens ir izcils, tad tā jau ir vērtība par sevi. No tēlotājas mākslas Vāgners sapratis samērā maz, pat Luvru

Parīzē nav kārtīgi apmeklējis, ironizējis par impresionistiem. Šinī ziņā tiešām palicis diletants. Smalkjūtīgais Ničе nereti kaunējies par Vāgnera reizēm visai triviālajām anekdotēm. Politiski Vāgners ir gājis daudzu vācu pilsoņu ceļu: no revolucionāra saviļņojuma 1848. gadā līdz pesimismam un ilūziju zudumam Bismarka ēras sākumā.

Vāgnera tetraloģijas, Vāgnera vadmotīvu ietekme izjūtama jau «Budenbroku» kompozīcijā. Vēstulē brālim Heinriham T. Manns par šo romānu 1901. gada pavasarī saka, ka tur būšot daudz metafizikas, mūzikas un pubertātes gadu erotikas. Šinī romānā mūziku reprezentē ne tikai Lībekas Sv. Marijas baznīcas ērģelnieks un kontrapunkta skolotājs Edmunds Pfīls, bet arī konsula Budenbroka sieva un dēls Hanno - trausls un impulsīvs zēns, kas skolā ir tikai viduvējs audzēknis, bet var mājās stundām ilgi improvizēt pie klavierēm. Jau 8 gadu vecumā viņš mēģina ko komponēt. Notikums viņam ir Bēthovena «Fidelio» izrāde pilsētas teātrī. Viņš jau pazīst arī Vāgnera mūziku. Bet konsula Budenbroka praktiskajam prātam nav pieņemama ne sievas aizraušanās ar Vāgnera romantisko mākslu, ne dēla atsvešināšanās no tirdzniecības nama tradīcijām. Aukstajā naudas attiecību pasaulē, kur dzīve un māksla ir mūžīgā pretstatā, Hanno iet pāragri bojā. Mūzika ne tikai nomierina, bet arī satrauc. Hanno tēlam ir līdzība ar Johanu Frīdemani T. Manna agrīnajā novelē «Mazais Frīdemaņa kungs», kur galvenais varonis sevi pazudina pēc kāpināta muzikāla pārdzīvojuma («Loengrīna» izrādes). Arī novelē «Nāve Venēcijā» mijas muzikāli un seksuāli motīvi, un Gustavam Ašenbaham ir Gustava Mālera vaibsti.

Vairāk nekā 1000 lappuses biezais romāns «Burvju kalns» pats atgādina izvērstu partitūru ar neskaitāmiem blakus tēmu risinājumiem. T. Manns uzsvēris arī pats, ka no visām viņa grāmatām tieši šī visvairāk atgādinot simfoniju. «Burvju kalnu» jau varētu saukt arī par moderno Venus kalnu, kas patapināts no Vāgnera «Tanheizera». Tā gūstā nokļūt viegli, bet atsvabināties grūti. Grāmatā daudz muzikālu, psiholoģisku, filozofisku atkāpju. Hansa Kastorpa personību veido ne tikai Vāgnera mūzi-

ka vien. Te piemin Šūberta «Liepu», Bizē «Karmenu», Debisī «Fauna diendusu» u. c.

Konkrētas mūzikas it kā mazāk romānā - tetraloģijā «Jāzeps un viņa brāļi», bet mīta jēdzienu T. Manns daļēji aizguvis no R. Vāgnera, gan piepildīdams to ar laikmetīgu saturu. Ja Vāgnera traģiskie varoņi iet likumsakarīgi bojā, tad T. Manna Jāzeps ir dzīves apliecinātājs un piepildītājs. Arī paša romāna uzbūve un valoda atgādina mūziku.

Romāns «Doktors Fausts vai kāda drauga stāsts par vācu skaņraža Adriana Leverkīna dzīvi» iecerēts jau gadsimta sākumā. «Tas būs mans Parsifāls», teic T. Manns vēstulē dēlam Klausam 1943. gadā. T. Manns te grib rādīt ļaunas inspirācijas sekas, vai, vienkāršāk sakot, dvēseles pārdošanu velnam. Tā ir rakstnieka attieksme pret savu laikmetu, kas atsvešinājies no humānisma ideāliem.

Romānā iestrādāti dažāda vecuma slāņi. Sākot ar 16. gs., kad it kā dzīvojis vēsturiskais Dr. Fausts, darbojies Agripa fon Netesheims, Paracelzs, M. Luters, F. Melanhtons, A. Dīrers u. c. Te jaušams Frīdriha Nīčes traģiskais liktenis 19. gs., izmantotas arī Bēthovena piezīmju burtnīcas. Te ir 20. gs. mūziķu Gustava Mālera, Igora Stravinska, Arnolda Šēnberga kontūras. Ir pat bijusi diskusija: kas slēpjas aiz Adriana Leverkīna aukstās ēnas - vai Gustavs Mālers, vai modernais filozofs un arī mūzikas teorētiķis Teodors Adorno. Ir atkāpes, kas liek domāt par Riharda Štrausa «Salomes» un Hansa Pficnera muzikālās leģendas «Palestrīna» ietekmi.

T. Manns sāk ar tautas grāmatām par Dr. Faustu un nožēlo, ka tautas grāmatās kā būtisks faktors vēl aizmirsta mūzika. Jo T. Manns ir pārliecināts: «Ja Faustam jābūt par vācu dvēseles izteicēju, tad tam jābūt muzikālam, jo abstrakti mistiska, tātad muzikāla ir vācieša attieksme pret īstenību.»

Adrians Leverkīns, kā redzējām, ir sintētisks tēls, kur dažādu kultūras dižgaru biogrāfiskie materiāli lauzti rakstnieka fantāzijas prizmā. Leverkīna mūzika nonākusi strupceļā tādēļ, ka tā zaudējusi cilvēcisko siltumu. Tā ir auksta prāta konstrukcija, drīzāk fizikāli tehnisks fenomens. Tā ir atkāpšanās no

Bēthovena, no Vāgnera, no klasiskās mūzikas tradīcijām vispār. No tā kultūras mantojuma, kas tuvs pašam T. Mannam.

Par sava drauga sacerēto «Doktora Fausta raudu dziesmu» skeptiski sprieţ viens no romāna varoņiem un lielā mērā paša T. Manna domu izteicējs Serens Ceitbloms: «Šaubu nav, tā komponēta, paturot prātā Bēthovena «Devīto», kā pretmets tai vārda drūmakajā nozīmē.» Leverkīns ir arī antivāgnerietis. Viņa mūzika ir Vāgnera mūzikas pretmets. Ar savu «Ars nova» viņš grib pārspēt ne tikai Bēthovenu, bet arī Vāgneru. Bet atteikšanās no visa tā, pēc T. Manna domām, ved nekurienē.

T. Manns grib būt objektīvs un uzmanīgi seko muzikālā avangarda gaitām, lai viņu nelamātu par «gurdenu tradicionālistu». Bet formālistiska spēlēšanās uz satura rēķina nav viņam personīgi tuva, un vēstulē draugam Bruno Valteram viņš zobgalīgi saka, ka laikam gan palikšot tā paša vecā romantiskā kiča robežās.

Viņš pazinis personīgi gan Gustavu Māleru, gan tā saucamās «radikālās mūzikas» metru - konstruktīvistu Arnoldu Šenbergu. Viņš vērīgi sekojis Igora Stravinska meklējumiem. Studējis Teodora Adorno filozofiskos apcerējumus, kas veltīti mūzikai. Izmantojis arī, rakstot «Doktoru Faustu», vairākas T. Adorno ieteiktās grāmatas. T. Mannu satraukusi problēma, ka dažādu mākslu pārstāvji nesaprot viens otru pat viena laikmeta robežās. Jau Vāgners nozākājis impresionistus par kleķerētājiem, bet gleznotājs Lēnbahs toties nosaucis «Parsifālu» par lētu balagānu.

Sen pagājuši laiki, kad M. Luters vērtēja mūziku kā gara pacilātāju. Dāņu filozofs 19. gs. S. Kjergegors sauc mūziku par «dēmonisku novadu», un par ļaunas inspirācijas veidotu mūziku 20. gs. runā ne tikai T. Manns. Sevišķi tas attiecas uz instrumentālo mūziku, kur brīžam liekas sapulcējies vesels dēmonu spiets. Arī Adriana Leverkīna pamatdarbs «Apocalipsis cum figuris» vieš tikai bažas un nemieru. Adrians Leverkīns gan ir it kā mūziķī pārveidots Fausts, bet viņš stāv bezgala tālu no Gētes «Fausta» optimistiskās izskaņas. Modernās mūzikas teorētiķis T. Adorno uz jautājumu: vai mūzika var būt līk-

sma? - atbildēja, protams, noliedzoši, bet T. Manns domāja, ka mūzikai vis nevajadzētu sekmēt gara satumsumu.

Sarežģītas izveidojas T. Manna attiecības ar jau pieminēto Arnoldu Šēnbergu, ar kuru tuvāk T. Manns iepazīstas, dzīvojot trimdā, Kalifornijā. Lai arī modernists, A. Šēnbergs, tāpat kā T. Manns, ir Vāgnera pazinējs un cienītājs. Šēnbergu ģimenē aizvadītie vakari paiet disputos par mūziku. Kad iznāk T. Manna romāns «Doktors Fausts», A. Šēnbergs ir neapmierināts, ka T. Manns romānā demonstrējis viņa dodekafoniskās kompozīcijas principus, bet nav minējis A. Šēnberga vārdu.

Tālākos grāmatas izdevumus pavada T. Manna piezīme: «Šķiet, nebūs lieki informēt lasītāju, ka 22. nodaļā attēlotais komponēšanas veids, kas nosaukts par divpadsmittoņu jeb sēriju tehniku, patiesībā ir mūsdienu komponista un mūzikas teorētiķa Arnolda Šēnberga garīgais īpašums, ko īpašā ideālā sakarībā esmu piedēvējis izdomāta mūziķa personībai, mana romāna traģiskajam varonim. Vispār atsevišķas detaļas šīs grāmatas muzikāli teorētiskajās nodaļās aizgūtas no Šēnberga harmonijas mācības.»

Visai patmīlīgo A. Šēnbergu tomēr nav tik viegli nomierināt. Viņa vieta mūzikas vēsturē netiekot romānā pienācīgi novērtēta, un Adrianu Leverkīnu viņš joprojām uzskatot par savu karikatūru. Vēl 1949. gadā žurnālā «Der Monat» parādās A. Šēnberga protests: savos 74 mūža gados viņš nebūt neesot jucis un neesot arī slimojis ar Adrianam Leverkīnam piedēvēto kaiti (sifilisu). T. Mannam nākas vēlreiz apliecināt, ka romāna nolūks nav bijis mazināt A. Šēnberga nopelnus un Adriana Leverkīna tēls nav kāda konkrēta cilvēka spoguļattēls. «Ne jau Leverkīns ir šī muzikālā laikmeta varonis, bet gan Jūs», teic T. Manns satrauktajam un piktajam mūziķim.

Šoreiz mēs akcentējam T. Manna attieksmi pret Vāgneru un moderno mūziku, bet tas nenozīmē, ka T. Manns būtu pagājis garām pārējam mūzikas mantojumam. Viņš rakstījis par Roberta Šūmaņa traģisko likteni, par Ļeva Tolstoja īpatnējo attieksmi pret mūziku. Par Čaikovski, Šopēnu, Verdī. T. Mannam šķiet, ka viņa grāmata «Avantūrista Feliksa Krulla atzīšanās» pēc

noskaņas ir līdzīga 80 gadus vecā Verdī nebēdīgajai operai «Falstafs». Un vācu mūziķa Hansa fon Bīlova izteiciens: «Sākumā bija ritms», pēc T. Manna domām, piemērojams ne tikai mūzikai, bet arī dzejai un prozai. Arī tai prozai, ko rakstījis T. Manns.

Noslēdzot, par kādu netiešu T. Manna saskari ar Latviju. T. Manns dzimis ir vienā gadā (1875) ar mūsu Emīlu Dārziņu (1875-1910), un Jānis Poruks ir bijis par 4 gadiem vecāks (1871-1911). Protams, T. Manns nav lasījis J. Poruka darbus vai klausījies E. Dārziņa mūziku. Jāšaubās, vai arī abi latvieši ir lasījuši T. Manna grāmatas, jo E. Dārziņa dzīve pāragri un traģiski aprāvās, bet J. Poruks jau dzīvoja sava mūža krēslainās dienas.

Bet salīdzinot «Budenbrokus» (1901) un T. Manna agrīnās noveles ar vēl agrāk tapušajiem J. Poruka stāstiem, ar J. Poruka un E. Dārziņa izteikumiem par mūziku, par R. Vāgneru, par reālās dzīves un mākslas attieksmēm, redzam visai tuvu uzskatu sakritību. Tā ir it kā «dvēseļu radniecība», sinhrona un līdzīga domāšana par vienu un to pašu tēmu.

Arī J. Porukam ir tuvs Vāgners un Ničе, un savā atcerē «Mans ceļojums uz Elbflorenci» (1902) viņš raksta par savām mūzikas studijām Drēzdenē (1893-1894), kur J. Poruka pedagogs ir profesors Fēlikss Drēzeke - Lista un Vāgnera kādreizējais draugs, kas palīdzējis instrumentalizēt vairākus Vāgnera darbus («Tristans un Izolde», «Tanheizers», «Loengrīns»). Līdzīga T. Mannam ir J. Poruka aizraušanās ar Tristana tēmu: «Neviena takts no visa «Tristana» man nebija garlaicīga», apgalvo J. Poruks. Viņš labi pazīst arī «Tanheizeru», «Parsifālu», «Dievu norietu». J. Poruks rakstījis latviski un vāciski par Vāgneru un viņa darbiem (piemēram, «Wagnersche Helden»). Vāgnera ietekmē tapusi fantāzija «Parsifāls» (1901), bet Vāgnera mūzikas drāmas ietekmē paša J. Poruka mēģinājumi šinī jomā: «Ein Gastmahl der Götter» (Dievu dzīres) un «Herakless». J. Poruks arī pats spēlējis klavieres, vijoli (līdzīgi T. Mannam). Viņa muzikālo dzeju daudz komponējuši E. Dārziņš, J. Vītols, J. Zālītis u. c. Mūzika ieskanas populārajā J. Poruka «Pērļu zvejniekā» (1895). «Ar skaņām mēs tiekam tālāk ideālu pasaulē nekā ar krāsām un redzi», apgalvojis J. Poruks.

J. Poruks arī komponējis un labākas apstākļu sakritības dēļ būtu varējis tapt arī par mūziķi. Viņa vēstulē Gotfrīdam Ansabergam 1896. gadā lasām: «Es esmu vairāk mūziķis kā vārdu dzejnieks; katra jūta, katra darbība manī skan; man jātop mūziķim [..] Mākslā tik cilvēks spēj dzīvot īsti, ideāli dzīvot, atšķirties no kustoņiem [..] Vāgnera mūzika ir tas lielākais brīnums mākslā.» J. Poruks ir viens no pirmajiem, kas latviešiem rakstījis ne tikai par R. Vāgneru, bet arī par tolaik vēl maz iepazīto Rihardu Štrausu.

Mūzikai radniecīgas ir vairāku J. Poruka stāstu un tēlojumu tēmas: «Klavieru spēlētāja» (1901), «Slimā pasaule. Simfonija vārdos» (1901), «Mūziķis» (1903), «Florestāna fijole» (1905). Jau fantāzijā «Vecais muzikants» (1896) J. Poruks ar gados vecā un slimā orķestranta Ludviga Bītnera muti pauž domu, kas sabalsojas ar jaunā Hanno Budenbroka izjūtām: «Laimīgs tas, kurš prot mākslu ar reālo dzīvi saskaņot.» Stāstā «Ķēkšu akadēmija» (1905) izskan sarkastisks J. Poruka spriedums: «Ceptas gaļas smarža kļuva ļaudīm daudz mīļāka, nekā Bēthovena sonātes, Rafaela gleznas un Gētes «Fausts»». Tāpat kā Lībekas Sv. Marijas baznīcas ērģelnieks Edmunds Pfīls pie ērģelēm mīl improvizēt J. Poruka stāstā «Ērģelnieks» (1903) tēlotais ērģelnieks un klavieru sabalsotājs Lamberts, kura kompozīcija «Svētās Cecīlijas slavas dziesma» izskan svešādi šai mākslai nedraudzīgajā pasaulē.

Vēl 1910. gadā, kad J. Poruka dzīve jau iegājusi garīgā krēslā, top fragments «Dvēsele un mūzika». «Sniedzat man mūziku - ļaujat man sapņot», teic slimais dzejnieks un jautā pārējai pasaulei: «Vai tu esi muzikāliska dvēsele, vai pazīsti nakts trīsas, vai dievībai spēji līdzināties?» Un ja kādreiz Nīče apgalvoja, ka esot vairāk mūziķis nekā filozofs, tad mūsu Emīls Dārziņš ar saviem vārdiem izteicis pretējo: «Es esmu vairāk domātājs, nekā mūziķis.» Tā noslēdzas loks, kas saista garīgi tuvus cilvēkus. Neatkarīgi no ģeogrāfiskajām un valodu robežām.

Anita Uzulniece

TOMASS MANNS UN KINOMĀKSLA

Thomas Mann in der Filmkunst

Je größer das ursprüngliche Kunstwerk gewesen ist, desto mehr wird jede Interpretation umstritten. Besonders dann, wenn die Rede von alten Künsten (wie Literatur) und die neuesten (wie Filmkunst) ist. Aus den 12 bekanntesten Verfilmungen von Thomas Manns Werken habe ich für meine Analyse die Verfilmung der Novelle «Der Tod in Venedig» ausgewählt, über die man mit Recht sagen kann, daß Viscontis Film mit demselben Titel wirklich kongenial der Mann-Novelle ist. Aus der Verschmelzung von vier großen Talenten: des deutschen Schriftstellers, österreichischen Komponisten, italienischen Regisseurs und englischen Schauspielers (Dirk Bogard) ist ein Gipfel der Kultur entstanden. Bei der Analyse habe ich den Unterschied von Film und Novelle erwähnt und als Argumentation Ausschnitte aus mehreren Interviews mit Visconti, sowie auch Aussagen von Thomas Mann ausgenützt.

Katra mākslas darba interpretācija, pārradīšana citas mākslas valodā ir reizē aizraujošs un riskants pasākums. Tā rezultātā tapušais darbs parasti tiek pakļauts stingrai kritikai un salīdzināts ar to iedvesmojošo darbu - oriģinālu. Un tikai tad, ja radies patiešām izcils darbs, pirmavots tiek it kā aizmirsts. Diezgan komplicēti šīs attiecības veidojas veco un jauno mākslu starpā, tai skaitā - literatūras un kinomākslas. Un jo lielāka un slavenāka rakstnieka darbs ticis «pārcelts» uz ekrānu, jo retāk šī filma bijusi atzīta.

Tomasam Mannam «laimējies» tikt ekranizētam 12 reizes (neskaitot televīzijas un nenozīmīgākas filmas). Pagaidām jaunākā kinodarba, noveles «Mario un burvis» ekrāna varianta autors un galvenās lomas, burvja Cipollas tēlotājs KLAUSS MARIJA BRANDAUERS teicis:

«Letztlich erzählt jeder, der eine Novelle liest, eine andere Geschichte darüber, auch wenn es Menschen sind, die dieselbe Sozialisation hinter sich haben. WIR SIND VERURTEILT ZUM INTERPRETIEREN. (izcēlumi mani - A. U.) Hier handelt es sich tatsächlich um unsere Geschichte anhand **eines Provakateursnamens Thomas Mann.** Mir erschien diese Geschichte so wichtig, daß ich sie **als Vorlage mit grossem Respekt respektlos verwendet habe.** Deshalb auch lebt Cipolla im Film weiter. Der Aufruf zum Tyrannenmord, den diese Geschichte von Thomas Mann ja auch enthält, das Sich-Wehren der Gerechten und Unschuldigen, ist in Ordnung. Nur - das passiert zu selten, wie wir aus Kenntnis der Geschichte wissen. Und in unserem speziellen Fall stimmt es gar nicht. Wir haben es in einem Sinn besser als Thomas Mann, und das ist nicht unser Verdienst - wir leben siebzig Jahre später. Wir sind uns bewußt, was daraus geworden ist, was daraus wieder werden kann. Außerden wird dem einen oder anderen vielleicht aufgefallen sein: Es fällt ein Schuss und Cipolla zuckt zusammen. Es könnte auch er sein. Doch aus ihm heraus fällt Mario. Das ist auch eine Interpretation, aber Phantasie ist ein wesentlicher Bestandteil beim Geschichtenerzählen.»

TOMASA MANNA DARBU EKRANIZĒJUMI:

DIE BUDDENBROOKS, 1923, Reg. Gerhard Lamprecht 1959 (Teil I und II), Reg. Alfred Weidemann, mit Liselotte Pulver, Nadja Tiller, Hansjörg Felmy.

BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL, 1957, Reg. Kurt Hoffman, mit Horst Buchholz, Liselotte Pulver, Ingrid Andree.

TONIO KRÖGER, 1964, Reg. Rolf Thiele, mit Jean-Claude Brialy, Nadja Tiller, Werner Hinz.

WÄLSUNGENBLUT, 1964, Reg. Rolf Thiele, mit Rudolf Forster, Gerd Baltus, Elena Nathanael.

DER TOD IN VENEDIG, 1971, Reg. Luchino Visconti, mit Dirk Bogarde, Silvana Mangano, Björn Andersen.

LOTTE IN WEIMAR, 1974, Reg. Egon Günther, mit Martin Hellberg, Rolf Ludwig, Jutta Hoffmann.

UNORDNUNG UND FRÜHES LEID, 1976, Reg. Franz Seitz, mit Martin Held, Ruth Leuwerik, Sabine von Maydell.

DOKTOR FAUSTUS, 1981, Reg. Franz Seitz, mit John Finch, Andre Heller, Gaby Dohm.

DER ZAUBERBERG, 1982, Reg. Hans W. Geissendörfer, mit Christoph Eichhorn, Rod Steiger, M.-F. Pisier.

MARIO UND DER ZAUBERBERG, 1994, Reg. Klaus Maria Brandauer, mit Julian Sands, Anna Galiena, Rolf Hoffe, Elisabeth Trissenaar.

Kā redzams, trīs Manna lielie romāni nonākuši uz ekrāna, «Budenbroki» pat divreiz. «Burvju kalnu» man diemžēl nav izdevies noskatīties, režisors Geisenderfers katrā ziņā ir labs, bet «Doktors Fausts» filmā gan izdevies pretenciozs un neveiksmīgs. Francs Zeics līdz tam bijis filmu producents (arī Šlēndorfa «Skārda bungu» producents), kurš jau diezgan cienījamā vecumā nolēmis izmēģināt roku arī režijā. Ja Zeica pirmais kinodarbs «Nekārtība un agras ciešanas» vēl ietver sevī Tomasa Manna noveles atmosfēru un arī atsedz bērna psiholoģiju, tad «Fausta» sarežģīto struktūru un šajā romānā ietvertās cilvēka dvēseles dzīles gan nevar «zīmēt» tik griezīgām un groteskām krāsām, kā to darījis režisors.

Vienīgais Manna ekranizējums, kuru varētu saukt par konģeniālu lielā Meistara rakstītajam pirmavotam, ir Lukino Viskonti filma «NĀVE VENĒCIJĀ» (1971). Tā ir arī virsotne ievērojamā itāļu režisora daiļradē.

Interesanti, ka jau 50 gadus agrāk, 1921. gadā, saņēmis Minhenes mākslinieka Volfganga Borna ilustrācijas savai grāmatai «Nāve Venēcijā», Manns atzinis: «Rakstniekam vienmēr ir aizkustinoši un glaimojoši redzēt, ka viņa gara bērns ticis pieņemts, jaunradīts, pagodināts, slavināts citā mākslā, jutekliski tiešākā, tēlotāja mākslā vai teātra. [..] Jūsu zīmējumi

iepriecina mani pirmām kārtām ar to, ka tie pilnīgi atbrīvo noveli no pataloģiskas perspektīvas, attīra no materiāla tā pataloģisko sensacionalitāti un atstāj tikai poēziju. [..]

Vēl daži vārdi par pēdējo zīmējumu, kas saucas «Nāve» un savas līdzības dēļ šķiet man dīvains, gandrīz noslēpumains. Mana stāsta iecerē negaidīti, 1911. gadā, ielaužas ziņa par Gustava Mālera nāvi. Neilgi pirms tam man Minhenē bija iespēja iepazīties ar komponistu, kura izcili spilgtā personība atstāja uz mani dziļu iespaidu. [..] Jūs Māleru nepazināt. [..] Neskatoties uz to, - un tieši tas mani pirmajā brīdī gandrīz biedēja, - Ašenbaha galva jūsu zīmējumā - neapšaubāmi ir Mālera tipa. Tas ir tik pārsteidzoši.» (*T. Manns. Vēstules*)

Saskaņā ar Manna ieceri Viskonti filmas varonim piešķīra Gustava Mālera vaibstus - ja ne ārējos, tad iekšējos, - bet Mālera mūzika kļuva par filmas elpu. Varam tikai nožēlot, ka rakstniekam neizdevās redzēt šo sava sižeta iedzīvināšanu citas mākslas līdzekļiem.

Izcilu mākslinieku kvartets - vācu rakstnieks, austriešu komponists, itāļu režisors un angļu aktieris (Dirks Bogards - A. U.) savienojies un radījis patiesu kultūras virsotni. Jau ar pirmajiem filmas kadriem mēs it kā tiekam pakļauti kādai maģijai, - kā lai citādi sauc to ritmu, kādā uz ekrāna, uz absolūtas tumsas fona, izpeldot no tās, viens pēc otra parādās filmas sākuma titri, kuru maiņa un kustība sakrīt ar skanošās melodijas lēno ritmu, saspringtu un maigu. Filmas ievadā skan (un kļūst par tās galveno tēmu) mazais Adagio no Gustava Mālera Piektās simfonijas. Tas dzirdams sešas reizes. Vēl filmā «Nāve Venēcijā» tiek atskaņots īss fragments no Mālera Trešās simfonijas, dziedāta Musorgska «Šūpļa dziesma», kuru režisors izmantojis kā muzikālu prelūdiju Ašenbaha nāvei. Kādā intervijā Viskonti stāsta par šīs epizodes tapšanas vēsturi:

««Šūpļa dziesma» nebija plānota un radās nejauši. Es iedomājos, ka neilgi pirms Ašenbaha nāves pludmale, kurā agrāk vienmēr bija pūlis, it kā pārvērtīsies tuksnesī un tajā paliks tikai krievi, t. i., visbezbailīgākie, sabiedriskākie, pļāpīgākie. Bet, kad es sāku filmēt šo skatu, man ienāca prātā, ka statistu vidū

ir Maša Predita, kādreiz brīnišķīga kamerdziedātāja. Un tad es palūdzu viņu nodziedāt kaut ko krieviski. Viņa nedaudz izbijās, jo viņai nebija notis un vajadzēja dziedāt pēc atmiņas, viņa domāja 24 stundas un tad nodziedāja šo Musorgska «Šūpļa dziesmu». Kad viņa dziedāja, visa «trupa» stāvēja satriekta un bija dziļi aizkustināta, bet es iedomājos, ka šāds lirisks moments varētu kļūt par vispreciezāko muzikālo prelūdiju Ašenbaha nāvei.»

Turpinot par filmas muzikālajām tēmām, režisors skaidro arī Bēthovena «Dziesmas Elīzei» rašanās vēsturi savā kinodarbā. To viesnīcas zālē spēlē Tadzio (izrādās, ka Tadzio tēlotājs zviedru zēns Bjerns Andersens pēc Viskonti lūguma kaut ko nospēlēt, atskaņojis tieši šo skaņdarbu), to spēlē arī Esmeralda bordelī. Līdz ar to Tadzio it kā tiek padarīts par prostitūti, bet meitene bordelī - par Tadzio. Tā kā tieši šī līnija Viskonti filmā parasti izraisa vislielāko pretestību «tīrajos mannistos», atļaušos šeit citēt režisora atbildi pilnībā:

«Tieši to es vēlējos. Man patiešām bija svarīgi savienot un tajā pašā laikā atdalīt «inficēšanās», jutekliskās pievilcības elementu, no vienas puses, un bērnišķīgas tīrības - no otras. Jo meitene publiskajā namā nedaudz atgādina Tadzio, viņai ir mazas meitenītes tīrā sejiņa, un, bez tam, viņa liek domāt par «Doktoru Faustu» (vismaz tiem, kas romānu lasījuši), precīzāk, par mājienu uz Nīčes biogrāfiju, kāds tajā dots. Vispār Ašenbahs, saistot Tadzio ar atmiņām par prostitūti (un filmā Ašenbaha jūtas pārņem vienīgais, redzamais zēna Tadzio skaistums un, viņam pašam par šausmām, savieno nesavienojamo: blondā, eņģelim no senām gleznām līdzīgā būtne ar savu skaistumu liek Ašenbaham atcerēties gan savu mazo, agri mirušo meitu, gan jauno prostitūti, pie kuras viņš, pārvarot kaunu, bijis jaunībā), t. i., saskarē ar «samaitātību», kas notikusi pirms daudziem gadiem, pilnībā apzinās savas attieksmes pret Tadzio divdabīgo, «grēcīgo» aspektu. Citiem vārdiem sakot, viņš ir upuris: kā toreiz ar Esmeraldu, tā arī tagad viņš ir savas vājības upuris. Iznāk, ka Tadzio it kā no jauna rada to, kas bija viena no galvenām Ašenbaha dzīves pretrunām. Un šī pretruna, kas izvirza dzīvi kā alternatīvu un antitēzi tai stingri intelektuālajai

pasaulei, tam «sublimētajam dzīves veidam», kurā Ašenbahs sevi ieslēdzis, - beidzas ar nāvi. Esmeralda un Tadzio pārstāv ne tikai dzīvi, bet tās sevišķo - satraucošo un uzlādējošo pusi, kāds ir Skaistums. Savā rakstā «Par laulību» Tomass Manns citē Platēnu:

> «Kas skatījies skaistumam sejā,
> Tas atzīmēts ar nāvi.»

Es pat gribētu, kaut šie vārdi kļūtu par filmas «reklāmas moto» tādēļ, ka tieši tajos slēpjas tās galvenā jēga.»

Tālāk intervētājs Stefans Rankoroni vaicā Viskonti par citām pretrunām: no vienas puses režisors mēģinājis Ašenbaha un Tadzio attiecības deerotizēt, iekļaujot filmā **flashback**, kas tām piešķir tēvišķīgu vai eņģelisku raksturu (epizode Svētā Marka katedrālē), no otras - biežāk nekā Manna novelē viņi saskatās, saspringtāka kļuvusi Ašenbaha sekošana zēnam ... Un režisors atbild:

«Pludmalē Ašenbahu pārsteidz ģimenes idilles atmosfēra, tīras laimes, mierīgas skaidrības atmosfēra. Bet šis idilles **flashback** noslēdzas ar mākoņiem, kuri aizklāj debesis. Un Tadzio, kad viņš atkal parādās pludmalē, šķiet kā iznācis no šī negaisa ... Bet no otras puses, arī pašam Mannam ir divdabīgas attiecības ar Tadzio. Tam, kas notiek ar Ašenbahu, ir tīri prāta, intelektuāls raksturs: Manns šajā sakarā rakstījis, ka «runa ir par kaut ko ļoti tīru» (franciski skan vēl labāk **«très convenable»**). Tajā pašā laikā te ir kaut kas tāds, kas satrauc Ašenbahu, kā dēļ viņš zaudē līdzsvaru, kas izjauc viņa parasto noturību. [..] Stāstīt par to vajadzēja vieglā, nedaudz izsmalcinātā manierē, tik delikāti, ka nevarētu ienākt prātā kas nepiedienīgs. ... Tieši tādēļ, ka gribēju noturēties šajā delikātajā, kaut arī neviennozīmīgajā līmenī, es atteicos no šausmu epizodes, kas ir novelē un bija arī paredzēta scenārijā. Godīgi sakot, jau Manna tekstā šī epizode ir šausmīga, kaut gan tur tai ir kaut kāds attaisnojums, tādēļ, ka tajā atspoguļojas šī laikmeta tieksme uz gleznainību un dīvainībām. Bet, ja es šodien būtu centies radīt tāda veida bakhanāliju, man būtu iznācis vai nu vissliktākā varianta Fellini

vai arī, un kas būtu vēl sliktāk, vislabākais Fulči (šausmas itāļu gaumē - A. U.) variants. (Viskonti būtu uzņēmis šo epizodi Minhenes restorānā «blow-up», kas atgādina Dantes «Malebonge» (ļaunās klintis). Taču es nomainīju šausmu epizodi, kas grāmatā izsaka noteiktu depresijas momentu un ir nāves priekšvēstnesis, ar fiasko koncertā, kas filmā atbilst visdziļākās nospiestības, izmisuma brīdim pirms tuvojošā gala.»

«Nāve Venēcijā» laikam gan ir visdrosmīgākā, kā arī vispersoniskākā un visdziļāk izjustā Viskonti filma. Un neapšaubāmi viena no visdrosmīgākajām Manna darbu ekranizācijām vispār (varbūt tieši tādēļ arī vislabākā, pagaidām). Jau tāda stāsta, kurā dominē netverama atmosfēra, darbība tikpat kā neattīstās, bet dramatiskās kulminācijas vietā aprakstītas izjūtas un vēlmes, izvēle bija krasā pretrunā ar režisoram raksturīgo tieksmi uz melodrāmu, vētrainām emocijām un izkāpinātiem toņiem. Bez tam filmā patiešām ir būtiskas atšķirības no noveles. Pirmā no tām ir pilnīgi pamatota, tā kā Tomass Manns pats, radot rakstnieka Ašenbaha tēlu, domājis par Gustavu Māleru un devis savam varonim viņa vārdu. Protams, komponistu filmā vieglāk attēlot nekā rakstnieku, taču iemeslu un arī tiesības pārveidot Ašenbahu rakstnieku par Ašenbahu komponistu Viskonti tiešām guvis gan rakstnieka meitas Ērikas ievadā Manna vēstulēm, gan augstāk minētajā Manna vēstulē māksliniekam Bornam, kā arī tajā faktā, ka Mālera personība atstājusi uz rakstnieku ārkārtīgi lielu iespaidu. Pēc īsas tikšanās ar komponistu Manns uzrakstīja viņam zīmīti, kurā nosauca Māleru par «cilvēku, kurā mīt vissvētākā un noteiktākā mūsu laikmeta mākslinieciskā griba». Un vēl Manns apgalvo, ka tieši tajā laikā, kad viņš Brioni gatavojās rakstīt «Nāvi Venēcijā», viņš esot lasījis medicīnisku biļetenu par komponista agoniju, bet drīz pēc tam - arī ziņu par Mālera nāvi.

Otra, vēl svarīgāka atšķirība ir tā, ka «Nāvi Venēcijā», vienu no savām pazīstamākajām novelēm, Manns rakstījis, būdams vēl jauns, bet Viskonti filmas uzņemšanas laikā bija jau 64 gadi un aiz muguras 30 darba gadi filmā. Tātad viņš bija garīgi un fiziski daudz tuvāks sava darba varonim nekā noveles autors.

Tas savukārt radīja trešo, visraksturīgāko atšķirību: ja Tomass Manns izturas pret savu varoni un tēmu ar skaidru, pat ironisku distanci, pilnībā valdot pār to ar savu valodu un stilu, tādā veidā stāstot mums par viņa divdabību un ciešanām, tad Viskonti pilnīgi, neatskatīdamies atdevies materiālam, mainot klasisko distancēšanos pret romantiskām autora un varoņa «mīlas saitēm». Pat līdz riskantai robežai - iekrist novēlotā dekadencē ar tās izmisīgo manierīgumu. Ar visām no tā izrietošajām sekām - skatiena sašaurināšanu un daļēji slimīgumu. Režisors pilnībā identificējas ar Ašenbahu. Kā vienmēr, bez jebkādas ironijas, tieši otrādi, absolūti nopietni un gatavībā atdoties idejai, režisors noliec galvu «brīnišķīgās nāves» priekšā, tās «cupio dissolvi»[1] priekšā, kuru sludināja daži itāļu dekadenti. Dodoties šajos «pazudušā laika meklējumos», Meistars vēl vairāk nekā savās iepriekšējās filmās atklāj mums savu izsmalcinātību, neaizsargātību. Tāpat kā Ašenbahs, viņš izrādās bezspēcīgs nenovēršamās ārējās pasaules priekšā un meklē glābiņu sapņos par tīrību un skaistumu, kuriem jau pēc savas būtības lemts palikt tikai sapņiem. Riskējot ļauties tik dziļi personīgai un izjustai iedvesmai, Viskonti mums dāvājis lirisku, patētiskām atklāsmēm pārbagātu un dvēseliski intensīvu filmu, kas skan kā uzvilkta stīga. Un šķiet, it kā Mālers būtu augšāmcēlies un komponējis mūziku speciāli «Nāvei Venēcijā». Ar mūzikas palīdzību režisors it kā paplašinājis Tomasa Manna stāsta apvāršņus: Ašenbaha, «Nāves Venēcijā» galvenā varoņa prototips tāpat ir Mālers, tajā pašā laikā viņa **alter ego** Alfrīds izsakās līdzīgi Leverkīnam. «Doktora Fausta» protagonistam.

Filmā saskatāmie papildinājumi vai izmaiņas savā ziņā pat palīdzējušas saglabāt literārā pirmavota garu un jēgu. Varoņa kaislība pret poļu zēnu nozīmē ko vairāk nekā divdomīgu, mulsu homoerotisku impulsu. Tadzio vaibstu pilnība simbolizē klasisku skaistumu, kas šodienas mākslinieka vairs nav pieejams, viņš var tikai kopēt to, turklāt ar neizbēgamiem zaudējumiem. Tādēļ Viskonti filma, tāpat kā Tomasa Manna stāsts, Mālera Trešā un Piektā simfonija ir jautājums par šodienas mākslas likteņiem.

Traģiskajai, rūgtuma pilnajai filmai piemīt ārkārtīgi liela pievilcība savā laika un telpas ritmā, kas saista mūziku ar kustības, gaismas un krāsas plastiku, galu galā, kā uz ekrāna tiek rādīta Venēcijas leģendārā un mīklainā burvība. Viskonti Venēcija nav dekorācija, bet līdzvērtīgs drāmas personāžs: šķiet, ka tiltiņi pāri kanāliem apmainās replikām, tumšie ūdeņi tajos tek lēni kā aizkadra monologs, tumšās ēnas starp mājām guļas kā pauzes, īss saules stars uzzib kā zēna skatiens zem garajām skropstām, pelējuma zaļā plēve aizsedz uzkrāsoto sienu vecīgos vaigus, un gondolu melnie silueti ieskandina sēru partitūru pilsētai, kas nolemta nāvei ...

Un visbeidzot - precīzs aktieru ansambļa darbs, kura centrā Dirka Bogarda radītais šedevrs - Ašenbaha tēls. Kaut gan uzņemšanas laukumā Viskonti aktierim neesot devis nekādus norādījumus par detaļām tēla traktējumā, tikai vēl un vēl lūdzis pārlasīt Tomasa Manna noveli, Ašenbaha tēlā ir daudz kas no Viskonti paša iekšējās dzīves, no viņa garīgajām un dvēseles problēmām. Tieši filmā autora un varoņa pozīcijas ir īpaši tuvinājušās. Starp rakstnieku Ašenbahu un rakstnieku Mannu ir daudz lielāka distance nekā starp komponistu Ašenbahu un režisoru Viskonti.

Vienu, Tomasam Mannam īpaši svarīgu tēmu, Viskonti, protams, saglabājis: ilūziju par saprāta uzvaru sabrukumu. Tā «prūšu stāja», kurai sevi pakļāva Ašenbahs, tā racionālā dominante, kuru viņš savā daiļradē tiecies ievērot, nepasargāja viņu no krīzes ... Problēma, kas aktuāla arī Viskonti, - stihiskas, iracionālas un it kā ārpus morāles esošas sākotnes problēma, kas eksistē mākslinieciskas jaunrades dzīlēs.

Tomēr pāri visam gan Mannam, gan Viskonti bija skaistuma tēma. Kā saka viens no Dostojevska varoņiem: «Skaistums - tā ir šausmīga un baiga lieta! Šausmīga tādēļ, ka nenosakāma, bet to noteikt nevar tādēļ, ka Dievs uzdevis tikai mīklas. Te krasti saplūst, te atkal visas pretrunas sadzīvo ... Baigi ir tas, ka skaistums ir ne tikai šausmīga, bet arī noslēpumaina lieta. Te cīnās sātans ar Dievu, bet cīņas lauks - cilvēku dvēseles.»

[1] vēlēšanās izšķist - *A. U.*

SATURS

Dr. Hans Wißkirchen
Frühe Prägungen und Lebenslange Einflüsse.
Thomas Mann und seine Heimatstadt Lübeck 5

Kira Kalniņa
Thomas Mann in Lettland 25

Dr. habil. philol. Juris Kastiņš
Vēstījums par Tomasu Mannu un nāvi 41

Dr. habil. philol. Valdis Bisenieks
Tomass Manns mūsu redzējumā 48

Dr. philol. Rasma Darvina
Jāzeps kā cilvēka augstākās esamības simbols
Tomasa Manna, Hermaņa Heses un Raiņa daiļradē 63

Ojārs Zanders
Tomass Manns un mūzika 71

Anita Uzulniece
Tomass Manns un kinomāksla 82

TOMASA MANNA
120. GADADIENAS
zinātniskā konference
Rīga, 1995. gada 14. novembris

Rakstu krājums

Wissenschaftliche Konferenz
120 JAHRE THOMAS MANN
Rīga, 14. November 1995

Sammelband

Redaktore *L. Krūmiņa*
Datorsalikums *M. Veinbergs*

Latvijas Akadēmiskā bibliotēka, LV-1235, Rīgā, Rūpniecības ielā 10.
Reģistr. apliec. Nr. 2-0810. 1996.