

라도 계속되는 열변, 독점적으로 말하려 들고, 매사에 참견하려드는 태도에는 이루 말할 수 없는 不遜이 깃들여 있다. 히틀러는 그것을 모범으로 삼았다. ... 확실히 바그너에는 히틀러적인 것이 많이 들어 있다.)⁶⁸⁾ 이러한 바그너의 요소들이 『파우스트 박사』에서 레버퀴인의 창작과정을 통해 창작적 극복의 대상으로 비유되고 있었던 것이다. 그러나 그 결과는 독일의 운명과 더불어 비참한 파멸로 통할 수밖에 없었던 것이다. 레버퀴인은 바그너 예술을 가리켜 <‘大衆’ 속으로 들어가, 대중·소인·속물들의 요구를 자기요구로 삼는 예술은 비참에 빠져 버린다>⁶⁹⁾고 이를 거부한다. 그러나 또 한편으로는 <만일 음악이 ‘대중’에의 길, 즉 비낭만적으로 말해서 인간에의 길을 찾지 못한다면 예술은 완전히 고독하게, 사멸할만큼 고독하게 되리라>⁷⁰⁾는 생각에 고민을 한다. 바로 이것은 바그너의 예술가적 고뇌와 일치하는 것이다. 레버퀴인은 창작면에서는 바그너를 능가한다. 즉, 쇤베르크의 十二音技法으로 넘어간 것이다. 그러나 그의 작품은 인간적 온미를 잃은 악마의 소산이 되어 버린다.

토마스 만은 레버퀴인의 발전과정을 통해서 바그너의 『명가수들』의 제3막 전주곡을 대상으로 취급하고 있다. 우리는 『부텐브로크 一家』 이후 처음이자 마지막으로 토마스 만의 절묘한 바그너 음악 묘사를 읽게 된다.⁷¹⁾ 레버퀴인은 이 음악의 아름다움에 접하고 중대한 고백을 하기에 이른다. <어째서 나에게서는 예술이 거의 모든 것이, 아니 모든 수단과 관습이 오늘날에는 <파로디>로밖에 못 쓰이는 것같이만 생각될까요?>⁷²⁾ 이 말은 바로 토마스 만의 고백이기도 하다. <가상과 유희는 오늘날에는 이미 자기에 대해서 예술적 양심을 가지고 있다. 예술은 가상과 유희이기를 그만두려 한다. 인식이 되려고 하는 것이다.>⁷³⁾ 여기서 우리는 레버퀴인이 긍정적 <이로니>를 거부하는 것을 본다. 이것이 그의 창작적 <打開>의 입장인 것이다. 토마스 만의 경우 문학이 사는 길은 <이로니>를 통하는 길밖에 없었는데 이를 부정함은 파멸을 뜻하는 것이다. 레버퀴인은 악막에게 몸을 팔아 영감을 샀지만 그렇게 얻어진 그의 『파우스트 박사의 비탄』은 지옥의 哀歌가 되어 버린다.

레버퀴인 자신도 <독일음악의 全發展이 바그너의 言·音·劇을 지향해서 거기에 목표를

68) 『바그너와 現代』, S. 168.

69) 『파우스트박사』, S. 429.

70) 上掲書, S. 418f.

71) 上掲書, S. 178f. 참조·또한 『파우스트박사의 성립』, S. 732·<아드리안과 크레취마르 간에 서신왕래가 있다. 그런데 아드리안 편지에는 언급없이 『명가수들』의 제3막 전주곡이 들어있는데, 나는 그것이 즐거웠다.>. 또한 <더구나 그 (T.W. 아도르노)는 짜 넣어진 음악묘사를 칭찬했는데 그 모델(『명가수들』의 제3막 전주곡)은 이상하게도 그가 식별하지 못했다.>, S. 749.

72) 『파우스트박사』, S. 180

73) 上掲書, S. 242.

찾고 있는 것이 사실⁷⁴⁾이라고 인정을 한다. 그러나 차이트브롬이 독일의 타개와 관련해서 말할 때, 〈運命, 그리스도교 이전의 태고의 올림이 있고, 비극적 신화적 악극적 동기가 갖는 이 말은 얼마나 '독일적'인가!⁷⁵⁾하는 데는 『신들의 황혼』으로 암시되는 바그너 예술에는 독일을 파멸로 몰아갈 수 있는 요소가 있다는 의미도 있다. 그것은 다시 바그너 예술에 담긴 〈이중시각〉적 요소로서, 이번에는 세계적 요소와 민족국가적 요소가 문제가 되는 것이다. 그 당시 독일은 〈문화가 국가권력에 대해 완전히 무관계 상태 속에 있어 왔기 때문에, 문화의 젊은 담당자들은 마침 발발한 대민족전쟁에서 바로 국가와 문화가 하나가 될 수 있는 새로운 생활형태로서의 타개의 수단이라고 봤던 것이다.〉⁷⁶⁾ 결국은 바그너 예술에서 세계적이라 할 그 순수성은 무시되고, 민족적인 선동적 요소만 강조되어 악용되었던 것이다. 예술가로서의 바그너의 〈세계〉에로의 타개의 염원은 역설적으로 독일의 고립과 파멸만을 추구한 셈이 되고 말았다.

III

토마스 만이 바그너 예술에서 창작의 기법으로 본뜬 것은 무엇보다도 시도동기적 기법이라 하겠다. 그러나 바그너의 음악적 시도동기와 일반적으로 알려져 있는 서사적 시도동기와는 그 기능상 상당한 차이가 있다. 토마스 만이 발전시킨 시도동기도 또한 일반적 시도동기의 단계를 넘어서서 심히 복잡한 단계에까지 도달했다. 여기서는 우선 바그너의 음악적 시도동기의 기능을 고찰해 보고, 다음으로 토마스 만의 시도동기의 유형과 기능을 정리해 보기로 한다.

바그너는 그의 『오페라와 드라마』에서 이른바 시도동기 **Leimotiv**라는 표현은 사용하지 않았으나 그 이론은 충분히 설명하고 있다.⁷⁷⁾ 음악이 드라마에 봉사하는 경우, 가수가 노래하는 성부와 관현악의 두 부분으로 구성되는데 여기서는 우선 관현악의 언어능력 *Sprachvermögen*에 관해 알아본다. 관현악도 드라마의 표현을 돕고자 할진대 단지 성부의 선율을 반주한다던가, 음의 空隙을 메운다던가 하는 순음악적인 사용만으로는 충분치 못하다. 바그너가 노래하는 대사와 똑같은 것을 표현한다면 무의미한 중복이 되고 만다. 대사가 표현하지 않는 것이지만 드라마로써는 표현해야 할 만한 것을 표현할 수 있다면 관현악은 좋은 역할을 하는 셈이다. 이제 대사가 표현하지 못하는 두 가지 경우를 생각할 수 있다. 즉, 하나는 극중의 인물이 그때의 외적상황을 알지 못하고 있을 때(이를테면 남

74) 上掲書, S. 218.

75) 上掲書, S. 401.

76) 上掲書, S. 400.

77) R. 바그너·『주요저작집』 중 『오페라와 드라마』, S. 165ff. 참조.

이 자기를 몰래 엿보고 있는데 자기는 그것을 모르고 있을 경우)와 또 하나는 대사로는 말할 수 없는, 즉 언어로는 표현할 수 없는 경우(이른다면 오래도록 마음 속에 그리던 연인과 만났을 때의 마음의 흥분상태)인 것이다. 이것을 언어로 완전히 표현할 수는 없다.

바그너의 示導動機는 주로 후자에 중요한 의미를 두고 있다. 왜냐하면 전자의 경우는 언어의 대용에 불과한 데 비해, 후자는 음악 특유의 성격을 활용하는 것이기 때문이다. 바그너가 관현악이 언어능력을 가진다고 하는 것도 이 경우를 가리킨다. <이 언어능력이란 말로 할 수 없는 것을 告知할 수 있는 능력>⁷⁸⁾이며, <이 말로 할 수 없는 것이 본래 말로 할 수 없는 것이 아니라, 다만 우리의 悟性의 기관에게만 말로 할 수 없는 것이고, 단지 생각해 낸 것일 뿐만 아니라 현실적인 것이다.>⁷⁹⁾

示導動機가 갖고 있는 두 가지 기능이란 요컨대 음악 자체가 표현할 수 없는 것을 다른 것의 힘을 빌어 표현하는 것이며, 또 하나는 음악 자체가 표현할 수 있는 것을 표현하는 기능이다. 전자를 간접작용, 후자를 직접작용이라 일컬을 수 있다. 예를 들면, <指環> <劍>등의 사물이나 <프라이아>, <지크프리트>등의 인물을 나타내는 示導動機는 간접작용에 기초를 두고 있다. 우리는 이미 예비지식이 없는 한, 그 示導動機들이 그런 의미를 가지고 있다는 것을 알 수가 없다. 그러나 일단 그 의미를 알고 나면 일반 단어와 마찬가지로 명확하게 대상을 지시할 수가 있다. 즉, 언어의 대용능력을 갖게 되는 것이다. 한편 <사랑>·<체념>등의 심적 상태를 나타내는 동기들은 직접작용을 한다. 왜냐하면 음악은 감정을 직접 전달할 수 있기 때문이다.

대사와 관현악의 관계에서 볼 때, 서로 끌고 끌리고 하는 선율의 이행이 있다. 바그너는 이것을 <回想> Erinnerung과 <예감> Ahnung 이라는 말로 설명한다.⁸⁰⁾ <回想>이란 대사의 선율이 관현악 쪽으로 옮겨감을 의미하며 <예감>이란 나중에 대사의 선율이 되기 위해 처음 관현악에서 나오는 선율을 말한다. <드라마적 표현의 생명 있는 중심점은 '가수의 대사'의 선율이다. 준비를 하는 관현악의 선율은 '예감'으로서 여기에 관계된다. 그리고 대사의 선율로부터 기악적 동기의 '思想'이 '回想'으로서 유도된다. '예감'이란 퍼져가는 빛이며 그 대상에 빛이 닿으면, 그 대상이 가진 색을 눈에 보이는 하나의 진실이 되게 한다. '回想'이란 이렇게 얻어진 바로 그 색채다. 화가는 그 색을 대상으로부터 떼내어 그와 유사한 대상으로 옮겨갈 수가 있다.>⁸¹⁾ 示導動機가 직접 표현하는 감정은 빛과 같아서, 그 빛이 대사의 의미를 한층 더 정확하게 해 줄 수 있는 것이다. <예감>을 좀더 잘 이해할 수 있는 경우를 바그너는 이렇게 설명한다. <몸짓이 완전히 정지되고 役者の

78) 上揭書, S. 151.

79) 上揭書, S. 152.

80) 上揭書, S. 165f 참조.

81) 上揭書, S. 166.

선율적인 말도 전부 침묵했을 때, 즉 드라마가 아직 표면화되지 않은 내적 기분으로부터 점차 형성되어 갈 때, 이 내적 기분은 관현악에 의해 표현될 수가 있는데 그 표현의 종류는 바로 '예감'의 성격을 띠게 된다.)⁸²⁾ 示導動機를 이해함에 있어 미로에 빠지게 되는 경우가 있다면 그것은 대개 〈回想〉만을 생각하고 〈예감〉의 체험을 망각하는 데서 오는 것이다. 즉, 示導動機의 의미를 찾는 데만 열중해서 악기의 직관성을 등한시하는 데서 생겨난다. 바그너가 본격적으로 示導動機의 기법을 구사한 것은 『指環』 4부작의 제 1夜인 『라인의 黃金』에서부터였다. 작품의 장대함(14시간 이상 계속되는 음악)에도 불구하고 示導動機를 교묘하게 짜넣어 복잡한 줄거리에도 통일성을 부여했다는 것은 참으로 감탄할 만하다. 示導動機는 그것이 내포하고 있는 명확하면서도 동시에 불확정한 작용을 통해서, 어떤 의미를 우리에게 강요함이 없이 암시하는 寓喩와도 같이 파고들어, 음악적인 기억 속에서 시적 창작(대사)에도 속하는 반향처럼 울려나온다. 푸른 거울에 비치듯 반영되어 하나의 영상을 자아낸다. 詩의 세계에서 영상의 역할이란 결정적인 것이다.

한 음악적 동기가 간접작용을 통해 어떤 의미내용을 얻는다는 것은 용이한 일이 아니다. 그것은 마치 한 단어를 만들어 내는 일과도 같은 것이다. 본래 그 성질에는 없는 의미부여작용을 음악에 강제로 부여하기 위해서는 상당한 특징이 필요하다. 다시 말하면, 그 동기가 일정한 音形을 갖고, 일정한 의미를 나타내는 것이 명시되어야 하는 것이다. 이러한 조건이 결여될 때에는 하나의 음악동기는 감정에 대해 막연히 불확실한 것을 지시하는 데 그치고 만다. 표제음악의 동기는 이러한 명확한 의미부여작용이 결여된 경우가 많다. 이 점에 표제음악의 불철저성이 있고, 이해하기 곤란한 원인이 있다 하겠다. 바그너는 이론적으로 이러한 불철저성은 인정하지 않았다.

바그너는 示導動機의 의미내용을 명확하게 하기 위해 여러 가지 방법을 사용했다. 음악 자체가 충분히 표현할 수 없는 의미내용을 동기에 부여하기 위한 방법은 대개 두 가지로 볼 수 있는데 하나는 대사에 의해 밝혀 주는 방법이고, 또 하나는 시각을 통해 밝혀주는 방법이다. 대사에 의한 방법은 그 대사에 붙여진 선율이 나중에 자립해서 그 대사의 의미를 갖게 되는 것이다.

그 한 예로 『로엔그린』의 〈禁門의 動機〉를 들 수 있겠다. 그 위협적이고도 침울한 선율은 필요할 때 나타나서 로엔그린의 신상에 관해 묻는 것은 금지되어 있다는 것을 상기시킨다. 示導動機의 또 한 가지 제시방법은 대사의 매개에 의하지 않고, 시각적인 것을 통해 의미를 깨닫게 하는 방법이다.⁸³⁾

82) 上掲書 S. 158f.

83) 『라인의 黃金』 제 1막 제 1장의 라인강의 幽暗한 세계로부터 제 2장의 밝은 神들의 세계에로의 전환은 참으로 인상적이다. 제 2장 첫머리에 〈발할의 동기〉가 출현하는데 이 동기의 의미는 대사에 의하지 않고, 이때 대사 배경에 장엄하게 전개되는 〈발할〉城의 광경으로 그 의미를 저절

때로는 동기를 음악적으로 필요한 個所 이전에 명시(또는 암시)하는 경우도 있는데 이것은 전술한 〈豫感〉의 원리를 따른다. 목적하는 바는 그 동기의 출현에 대해서 청자의 마음에 준비를 시켜 두려는 데 있다. 서곡(또는 전주곡)에서 示導動機를 제시하는 의미도 바로 그 점에 있다. 이론적으로는 청자의 입장에서 볼 때, 그 동기가 무엇을 의미하는지는 모른다. 그러나 그 동기를 다소라도 기억할 수가 있고, 그 독특한 음악적 성격에 어느 정도 친숙할 수가 있고, 그 동기가 갖는 음악적 기분을 체험할 수가 있는 것이다. 바로 이 음악적 기분의 체험이 무엇보다도 중요하다. 왜냐하면 이 동기는 무언가 결정적 내용을 지시하기보다는 오히려 어떤 심적 상황을 나타내는 것이 중요하기 때문이다.

示導動機의 의미부여작용은 언어에 있어서의 단어와 비할 때 많은 難點을 안고 있는 것도 사실이다. 왜냐하면 어떤 동기의 의미내용이 그 동기가 최초로 등장할 때부터 꼭 명확하게 전달될 수 있다고는 볼 수 없기 때문이다. 어떤 동기가 示導動機로 발전해 나가기 위해서는, 첫째 그 동기가 음악적으로 명확히 파악되어야 하고, 둘째 그 동기가 나타내는 의미가 파악되어야 하며, 셋째 그 동기가 기억되어야 하고, 넷째 그 동기의 의미가 기억되지 않으면 안된다. 최초로 한 번 등장해서 이 네 가지 조건이 완전히 부합되는 경우란 상상하기 어려우며 대개는 동기가 여러 번 되풀이되고 나서야 비로소 가능하다 할 것이다. 거기에는 〈回想〉과 〈豫感〉의 작용이 역할을 하게 되는 것은 물론이다.

여기서 굳이 토마스 만의 示導動機라고 명칭을 붙이는 이유는 일반적으로 알려져 있는 서사적 示導動機와는 그 발전과정에서 상당한 차이가 있기 때문이다. 서사적 示導動機는 호머에게도 있었고, 졸라나 톨스토이에게도 있었다.

토마스 만의 경우도 초기에는 일반적인 자연주의적 고정수단으로 쓰여져 있으나 점점 발전해서 심히 복잡한 단계에까지 도달했다.

示導動機란 산문에 있어서는 표면적인 특징을 고정시키기 위한 수단, 또는 일상 대화의 자연주의적 표현방법으로 이해되고 있다. 서사적 示導動機가 음악적 示導動機와 구별되는 점은 그 반복의 필연성에 있다고 하겠다. 왜냐하면 음악적 示導動機는 示導動機가 되기 위해서 꼭 반복될 필요는 없기 때문이다. 〈반복이란 ‘이로니쉬’ 한 효과를 가지고 있다. 물론 우리는 기계적인 반복에 미소를 짓지는 않는다. 만약 그렇다면 그것은 ‘이로니쉬’ 한 미소는 아니다. 우리는 반복되는 말에 담긴 암시에 미소짓는다.〉⁸⁴⁾ 이 점이 또한 음악적 示導動機와 다른 작용이라 하겠다. 바그너의 示導動機는 숨겨진 의미내용과 관계가 있다. 그것은 비록 想像과 이해 여하에 따라서는 분석적인 방법으로 임의로 해석할 수도 있겠으나 음악이 경과함에 따라 곧 그 의미가 밝혀지게 마련이다. 음악적 示導動機는 반복이 되더라도 그것이 의미하는 그때그때의 상황이 다르기 때문에 〈이로니쉬〉한 효과는 안겨 주

로 깨닫게 되는 것이다.

84) B. 알레만. 『이로니와 文學』, S. 18.

지 않는다.

서사적 示導動機는 주로 인물이나 사물의 특징을 말해 주는 데 사용되고 항상 문자 그대로(또는 약간 변형되어) 반복되게 마련이다. 여기에 관한 예는 전장에 약간 비쳤으므로 생략하기로 한다. (『작은 프리데만氏』참조). 이러한 자연주의적 수법은 『토니오 크뢰거』에 와서는 발전한다. 거기서는 토마스 만의 示導動機가 어떤 상황이나 感情(또는 思想)의 집합체를 암시할 수도 있게 된다. 반복을 통해 示導動機가 되어지는 하나의 동기는 그것이 분리되어 혼자 되는 것이 아니라 그 동기와 함께, 또는 그것을 통해 묘사된 어떤 정황과 관계들에 결합되어 있기 때문에 표현은 훨씬 자유로워지는 것이다. 토마스 만은 단어를 동의어로 교체하던가, 변형시켜 반복하는 수법을 쓴다. 한 번 묘사했던 내용을 보충확대시키는 경우도 있다. 이런 점에서는 토마스 만의 示導動機는 일종의 능가작용의 기능을 가지고 있다고 하겠다. 왜냐하면 <진정한 서사적 구성원리라는 것은 加法이다. 加法은 점점 진행해 간다. 그 때 위협해 오는 지루함을 서사시인은 다음 부분을 가지고 앞부분을 凌駕시켜서 독자를 계속 매혹시킨다는 아주 독특한 방법으로 대처해 나갈 수 있기 때문이다.>⁸⁵⁾ 토마스 만의 示導動機도 변형되고 확대되어 반복된다는 점에서 앞에 나왔던 것을 凌駕하고 독자의 마음을 매혹할 수 있는 독특한 방법이기 때문이다. 이런 기법이 없었다면 토마스 만의 『파우스트 博士』나 저 방대한 4부작 『요제프와 그의 형제들』은 불가능했을 지도 모른다. 그것은 마치 바그너가 그의 『指環』 4부작을 示導動機의 체계를 통해서 것처럼 완벽하게 이루어 놓은 것과 좋은 대조를 이룬다.

『트리스탄』이나 『토니오 크뢰거』에서 示導動機를 찾아내고 그 기능을 추적하기란 그다지 어렵지 않다. 『베니스에서 죽다』에서도 <죽음의 동기>같은 것은 외양을 완전히 바꾸고 나타나도 식별하기가 과히 어려운 것은 아니다. 그러나 『파우스트 博士』에 이르러서는 前記한 작품들과 비교할 때 示導動機의 기법은 극도로 복잡해진다. 여기서는 示導動機들이 특정한 인물과 결부되어 있지는 않으며 동기들은 완전히 독자적으로 나타난다. 『파우스트 博士』에서는 동기가 반복될 때마다 언제나 새로운 양상으로 다른 상황과 결부되어 나타나고 있다. 토마스 만은 쇤베르크의 12음기법의 이론을 그대로 그의 작품에 적용시켰던 것이다. 그것이 이른바 레버퀴인의 <嚴密樂節> *der strenge Satz*의 이론인 것이다. 이것은 바로 이 소설의 구성원리, 즉 示導動機의 구성원리를 해명해 주는 열쇠가 된다. 레버퀴인은 그의 <嚴密樂節>의 이론을 이렇게 설명한다. <전작곡의 각음은 선율적, 화성적으로 미리 정해진 근본순서와 어떤 관계에 놓여 있는지가 분명해야 할 것이다. 어느 음도 다른 모든 음이 나올 때까지는 반복되어서는 안 되리라. 어느 음도 전체의 구성중에서 동기적 기능을 실현하지 못하는 것은 등장이 허용되지 않으리라. 이미 자유로운 음부는 존재하지 않

85) E. 슈타이거·『詩學의 根本概念』, S. 117f.

게 되리라. 이것을 나는 嚴密樂節이라 부르리라.)⁸⁶⁾ 여기서 <미리 정해진 근본순서>라는 것은, 레버퀴인이 이러한 기법으로 작곡한 『오 사랑스런 아가씨』란 노래의 기초가 h-e-a-e-es로 되어 있음을 뜻하며, 이것은 Hetaera esmeralda라는 毒나비로 부터 시작해서, 레버퀴인이 만났던 창녀의 인상으로 옮겨지고, 그것은 다시 매독이라는 병으로, 그리고 거기서 비롯되는 광기(악마)로 이어져서 파멸해 버린다는 <악마의 동기>를 가리키는 말이다. 그리고 그것은 레버퀴인과 독일의 파멸과 분명한 인과관계가 있는 요소라는 뜻으로도 해석할 수가 있다. 『파우스트 博士』에 등장하는 示導動機들은 대개가 보편적인 개념들이다. 즉, 특정한 인물에만 해당되던 <思想·感情의 집합체>로서의 示導動機의 단계는 넘어선 것이다. 다시 말해서 특정한 상황으로부터 벗어나 자유로우며, 언제라도 특정한 상황과 결부될 수 있는 입장에 있는 것이다. 示導動機가 언제라도 되돌아올 수 있는 편재성에 다 어디에라도 결부될 수 있는 보편성이 가해진 셈이다. 그렇다면 굳이 示導動機라고 부를 이유가 없지 않느냐는 의문이 제기되는데 거기에는 <미리 정해진 근본순서>, 즉 前記한 레버퀴인과 독일의 파멸과 분명한 인과관계가 있는 개념들만이 示導動機가 될 수 있다는 제약이 있는 것이다. 이러한 전제조건을 알고 나서 이 소설을 읽을 때, 독자들은 示導動機를 식별할 수 있고 비로소 <지적인 미소>의 의미를 감지하게 되는 것이다. 등장하는 示導動機들은 그대로 반복되는 것은 하나도 없고 상호관련이 없는 동기도 없다. 동기들의 연쇄가 萬華鏡처럼 전개된다. 동기들은 표면상 예술의 문제를 제기하고 있지만 그것은 동시에 그 당시 독일의 시대상황과도 관련이 된다. 이 소설을 단순한 예술가 소설로만 볼 수는 없다는 근거가 바로 여기에 있다. 레버퀴인의 <嚴密樂節>의 원리는 음악상으로는 12음기법의 원리이나 그것은 동시에 그 당시 독일의 시대상황을 설명해 주기도 하는 것이다. <나는 관련을 좋아한다. 의미 있는 것, 그것은 바로 관련이 풍부한 것이다. 관련이 전부다.>⁸⁷⁾ 라고 토마스 만은 말한다.

이러한 示導動機들은(물론 처음부터 示導動機를 식별한다는 것은 불가능하고, 반복됨으로써 그 기능을 발휘하게 되는 것이지만) 소설의 제 1장에 이미 전부 삼입이 되어 있다. 그 식별이 어렵다는 것은 동기들이 독립되어 완전한 문장으로(되어 있는 경우도 물론 있지만) 나타나는 것이 아니라 차이트블롬을 통해 서술되는 문장 내용중에 은폐되어 있기 때문이다. 문장중에서 어떤 부분만을 따로 뽑아 새겼을 때, 前記한 조건(즉, 레버퀴인과 독일의 파멸과 분명한 인과관계가 있는 요소)에 부합되는 내용을 가진 문장구절, 그것이 바로 示導動機이다. 우리는 前章에서 한노의 幻想曲 분석에서 바그너 작품을 암시하는 구절을 분석해 봤는데, 바로 그러한 <몽타아즈>수법이라 하겠다. 그것은 일종의 암호화도

86) 『파우스트博士』, S. 255f.

87) 上掲書, S. 66.

같은 것이다. 거기에는 우리가 타당하다고 생각되는 명칭을 붙일 수 있어야 한다. 『파우스트 博士』에 등장하는 示導動機를 추출해 내고 분석해 본다는 것은 확실히 흥미 있는 일이다. 여기서 몇 가지 예를 제시하는 데 그치겠다. (여기 예의 示導動機의 명칭은 필자가 임의로 붙인 것이다.)

- 1) 〈打開의 동기〉: 〈가슴에 고동치는 傳達의 욕구와 부적당하다는 깊은 두려움이 담겨있는 감정상태〉⁸⁸⁾
- 2) 〈독일의 『惡魔와의 契約』의 동기〉 〈관념적이고 외적인 행복을 추구하는 성향때문에 나는 희생을 치렀다〉⁸⁹⁾
- 3) 〈傲慢의 동기〉: 〈그 찬란한 영역에는 ‘데모니쉬’ 한것, 背理的인 것이 불안하게 관여되고 있어, 그것 과 암흑계 사이에는 항상 은근히 전율을 일으키는 관계가 있어서, 내가 붙여 보려고 시도하는 〈고귀한〉 이라든가, 〈인간적인 건전한〉이라든가, 〈조화적〉이라든가 하는 형용사는 꼭 들어맞으려 하지를 않는다.〉⁹⁰⁾
- 4) 〈조국애의 동기〉: 〈나는 그를 사랑했다. —경악하며 다정하게, 연민의 정을 안고, 찬탄을 보내며—〉⁹¹⁾
- 5) 〈비세계성의 동기〉: 〈그의 무관심은 굉장한 것이어서 자기 주위에서 무슨 일이 일어났는지, 그가 어떤 동료들과 섞여 있는지 일찌기 알아본 적이 거의 없었다. 그는 상대방을 이름으로 부르는 적이 드물었다. 이 사실은 그가 상대방의 이름을 몰랐기 때문이라고 나는 추측한다.〉⁹²⁾
- 6) 〈운명의 동기〉. 〈나는 그의 고독을 하나의 심연에 비하고 싶다.〉⁹³⁾
- 7) 〈오용의 동기〉: 〈생활과 경험이 개성의 단어에 어떤 〈악센트〉를 부여해, 그 단어들을 보통의 의미로부터 완전히 멀리해 버릴 수가 있다.〉⁹⁴⁾

이러한 示導動機들은 章이 거듭될 때마다 외양을 완전히 바꾸고 그때그때의 상황과 결부되어 나타난다. 그러면 실제로 한 장에 12개씩의 동기를 짜넣었는가 하는 의구심은 소설을 자세히 읽어 가면 곧 사라지고 만다. 토마스 만은 단지 12음기법의 원리만을 적용시켰을 뿐이다. 그러나 우리는 이 소설을 12음을 4배한 48장으로 구성하고 있다는 흥미 있

88) 上掲書, S. 10.

89) 上掲書, S. 10.: 여기서 〈나〉라고 하는 것은 〈독일〉이라는 말과 동의어로 볼 수 있다. 왜냐하면 토마스 만은 〈우리〉라는 말을 단수를 써서 곧잘 〈나〉라고 하고 있기 때문이다. 이 점에 대해서는 R. 바움가르트도 『同時代人을 위한 文學』, S. 153 에서 지적하고 있다.

90) 上掲書, S. 11.

91) 上掲書, S. 12 : 여기서 〈나〉는 〈우리〉, 즉 〈독일인〉으로 〈그〉는 〈독일〉의 대명사로 보면 된다. 『파우스트 博士』의 결미는 이렇게 되어 있다. 『그대들의 가련한 영혼에 神의 은총이 있으라. 나의 친구, 나의 독일이여.』 S. 676.

92) 上掲書, S. 13.

93) 上掲書, S. 13.

94) 上掲書, S. 13. 또한 前記 註(67)참조.

는 사실을 발견하게 된다.⁹⁵⁾

지금까지 보아 온 토마스 만의 示導動機들을 정리해 본다면 다음과 같은 세 가지로 구분할 수 있겠다.

I 초기작품 『작은 프리데만氏』, 『부덴브로크 一家』 등 동음적 자연주의적 외양적 인상적 示導動機

II 『토니오 크뢰거』, 『베니스에서 죽다』 등 내면적 감정 사상 표출의 示導動機

III 『파우스트 博士』, 『요제프와 그의 兄弟들』: 다성악적 移調的 변형적 示導動機

이것으로서 토마스 만이 구사한 示導動機의 유형과 기능을 알아본 셈이다. 다음은 바그너의 전주곡과 토마스 만의 서장의 유사점을 비교해 보기로 하겠다.

IV

오페라의 전주곡과 소설의 서장은 서로가 개시부라는 점에서 공통점이 있지만 바그너와 토마스 만의 경우는 그 기법면에서 상당한 유사점을 발견하게 된다.

바그너는 그의 『序曲에 關하여』(1841)에서 다음과 같이 말하고 있다.

이전에는 연극에 序幕이라는 것이 선행했다. 관중을 단번에 일상생활의 인상으로부터 끌어 내, 이상적인 세계의 현상 앞으로 옮겨다 놓는다는 것은 너무 대담한 일이라고 생각된다. 여기에 비하면 그렇게 옮겨 놓는 일을 새로운 예술영역의 성격에 힘입어, 어떤 친근한 개시를 통해서 실현한다면 그것은 현명한 일이라고 생각됨에 틀림없었다. 이러한 序幕은 관중의 상상력에 의존해서 그들의 협력을 구하고 의도한 바 錯覺을 가능하게 해 주고, 미리 앞질러 생각할 수 있는 짧은 이야기와 이제 진행될 대개의 즐거리를 附言해 주는 것이다.⁹⁶⁾

여기서 말하는 새로운 예술영역이란, 그의 총합예술을 의미하고 있음은 물론이다. 바그너의 서곡이론의 요점은 서곡은 드라마의 내용과 무관해서는 안되며 또한 내용을 표현하더라도 그것은 개개의 사건이 아니라 근본적인 착상이어야 한다는 점이다. 서곡은 음악의 성격과 극의 경과를 미리 알려줌으로써 오페라의 준비를 해 주게 마련이지만 결코 너무 명백하게, 확연하게 해서는 안된다. 그저 꿈 속에서 앞으로 올 것을 예견하듯이 막연히

95) 토마스 만은 이 소설을 제 47장 다음에는 제 48장을 마련하지 않고 〈終結〉로 끝맺고 있다. 그래서 이 소설이 48장으로 구성되어 있는 것은 사실이나, 二義性的의 대가인 토마스 만이고 보면, 그가 항상 좋아하는 숫자 7(또는 7의 배수인 49)에 대한 매력도 포기할 수가 없었던 모양이다. O. 자이들린은 이 소설이 한 章(즉 제 34장)을 세 번 되풀이함으로써 실제로 장의 수는 (<중결>이 되어있는 장은 가산하지 않고) 49가 됨을 설명하고 있다. O. 자이들린, 『古典의 이고 現代的인 古典作家』중 『數의 高低의 遊戲』, S. 105f 참조.

96) R. 바그너 全集 VIII. S. 125.

행하여지지 않으면 안된다. 바그너가 서곡(또는 전주곡)에 示導動機를 짜 넣어서 이른바 <豫感>작용을 기대하는 所以가 바로 거기에 있는 것이다. 관중(아직은 막이 오르지 않아 청중에 불과하지만)은 示導動機의 의미는 모르지만 귀에 익혀간다. 일종의 호기심이 漸高한다. 막이 오르고 드라마가 진행됨에 따라 그 의미가 밝혀지는 것이다.

토마스 만의 序幕도 위에서 말한 서곡의 구성원리를 따르고 있다고 보겠다. 『大公殿下』 *Königliche Hoheit*의 序章을 예로 든다면, 토마스 만은 序章의 명칭부터 전주곡 *Vorspie* l이라고 한 것은 흥미 있는 일이다.

이 序章을 초두부터 읽어 가면, 마치 아무런 설명 없이 보여주는 街頭풍경의 영화 장면을 보고 있는 느낌이 든다. 장소가 어딘지, 언제 이야기건지 분명치가 않다. 그저 아무 계절이든 상관없고, 평일의 한낮이라고만 되어 있다. <알브레히트>街라면 독일의 어느 도시에나 있을 법한 거리 이름이다. 날씨의 묘사도 무관심할 정도다. 거리에는 차들이 적당히 오고가고 번잡하지도 않다. 택시가 몇 대 굴러가고 행인이 지나간다. 요컨대 절보기에는 그럴 듯하게 보이지만 구체적인 것은 하나도 없다. 또 이론적으로도 구체적이고 명확할 필요는 없기 때문이다. 언제 어디서고 날씨에 상관없이 그저 그런 사람들이 오고가도 그 만이다. 그런 것들은 주제와는 직접 관계가 없기 때문이다.

그러나 이 序章의 후반부 이후에 와서(실제로는 여기서 序章은 끝나는 셈이다. 왜냐하면 한 <동기>가 그 의미를 미리 밝히는 셈이 되기 때문에) 독자는 비상식적인 광경에 관심이 끌린다. 元帥가 中尉에게 먼저 경례를 하기 때문이다. 또 행인들이 그에게 자꾸만 인사를 한다. 그래서 독자의 호기심은 고조된다. 사람들이 그를 돌아보고 눈으로 의미 있는 눈짓을 한다. 그러면 상대방이 펄쩍 놀라고 그의 이름을 불러 본다. 도대체 그가 누구냐 하는 독자의 호기심의 막바지에 와서야 그의 이름이 밝혀지는 것이다. <그것은 알브레히트 二世의 동생 클라우스 하인리히, 王座의 계승자다.>⁹⁷⁾ 지금까지 막연했던 시대와 장소가 한꺼번에 밝혀지고 생기를 띤다. 그것은 마치 『라인의 黃金』에서 막연히 울렸던 <劍의 동기>가 『발큐레』에 와서 그 의미를 밝힐 때 만큼이나 웅변적이라 하겠다.⁹⁸⁾

97) 토마스 만: 『大公殿下』, S. 6.

98) R. 바그너 『라인의 黃金』 제 4장 (S. 73):

Wotan:

Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid

<劍의 동기>

bietet sie Bergung nun.

『발큐레』 제 1막, 제 3장 (S. 28):

Zeig deiner Schärfe
schneidenden Zahn :

heraus aus der Scheide zu mir! —

<劍의 동기>

이렇게 해서 <잘 알려져 있으면서도 결국은 잘 모르는>, <雜沓 속에서도 홀로 있는 듯한>, <통합권의 重荷를 좁은 어깨에 걸머진> 주인공의 운명이 어떻게 엮어져 갈까 하는 기대는 충만하다. 이제 막이 오르면 되는 것이다.

바그너의 전주곡(『로엔그린』이후에는 이렇게 불렀다)은 純音樂의 구성이기는 하지만, 거기에는 示導動機를 삽입해서 <豫感>작용을 시키는 경우가 많다. 토마스 만도 序章에 示導動機를 삽입시켜 전개해 나간다는 점에서는 마찬가지다. 『파우스트 博士』가 그 좋은 예다. 이를테면 <打開의 동기>는 처음에는 차이트블롬의 저술에의 갈망으로 시작되어 어느새 레버퀴인의 창작의 부진에서 오는 打開에의 의욕으로 옮겨가고, 그것은 다시 독일의 국제적인 고립상태에서 세계열강에 끼어들고 싶은 打開의 충동으로 변해 가는 것이다.

V

지금까지 토마스 만의 작품을 통해서 <바그너 흔적>을 추적 음미해 보고, 示導動機의 유형과 序章의 구성을 비교해 본 셈이다. 여기서는 바그너와 토마스 만의 창작에 있어 근본적인 공통요소들을 찾아보고 결론을 맺기로 한다. 토마스 만이 작가로서 바그너 예술에서 깨달은 것은 <바그너 음악은, 그것에 의해 詩로 완성되는 희곡의 대본이 문학이 아닌 것처럼, 철두철미 음악이 아니다. 그것은 心理學·象徴·神話學·강조법이며—그것이 전부>⁹⁹⁾라는 인식이었다. 그리고 작가로서의 이러한 인식은 그대로 그의 작품에 나타나 있다. 그는 비단 바그너 예술의 본질적인 것을 인식한 데서 그치지 않고 그의 창작의 비결 까지도 알아내 그것을 실증해 보였다. <바그너의 가사는 문학이 아니지만, 그 음악은 문학이다. 그의 음악은 考案되고, 계산되고 극히 지적으로 교활하리만큼 빈틈없이 문학적으로 되어 있다. 마치 그 가사가 음악적으로 되어 있는 것처럼.>¹⁰⁰⁾ 토마스 만의 산문이야말로 바로 이처럼 고안되고, 빈틈없이 계산되어 다듬어져 있다 하겠다. 示導動機의 기법이 바로 그것이다. 우리는 여기서 토마스 만 작품의 번역상의 난점을 절감하게 된다. 그 복잡하게 짜 놓어진 織組와 함부로 다룰 수 없는 示導動機의 동의어의 미묘한 차이들, 게다가 저 <몽타아즈>수법을 구사하는 문장 내의 숨어 있는 암호와도 같은 <嚴密樂節>의 구성, 이렇게 생각이 미쳐 가면 그 섬세하고 치밀한 음악적 구성을 다시 한 번 우리 말로 재현한다는 것은 불가능하게 생각된다. 바그너의 음악이 순수한 음악이 아니듯이 토마스 만의 산문은 순수한 산문이 아니라 음악인 것이다. 그것도 바그너 음악인 것이다. 잘못 건드리면 示導動機의 형체가 부서져 버린다. 우리는 示導動機 없는 바그너 음악은 상상도

99) 토마스 만 『바그너와 現代』, S. 79.

100) 上掲書, S. 79.

못 할 일이다. 바그너의 가사를 외국어로 옮겨 부를 수 있다고 생각하는 사람도 없을 것이다. 이런 의미에서도 바그너와 토마스 만은 철두철미 독일적인 예술가라 할 수 있겠다. 토마스 만 자신도 언젠가 그의 『부텐브로크 一家』에 관해 언급하면서 이렇게 말한 적이 있다. <그 소설은 그 구조상으로도 번역이 불가능하리만큼 독일적이다.>¹⁰¹⁾ 이 말에는 보다 본질적인 의미가 들어 있는 것이고 그의 산문의 음악적인 구성에 관해서는 언급하지도 않았다. 또 작가로서 말할 성질의 것도 아니기 때문이다.

토마스 만의 작가적인 통찰은 바그너의 발상법에까지 이르렀다. <작품 하나하나를 다른 작품과 분리시켜서 각 작품을 각기 다른 基桴에서 발전시킨다. 그 결과는, 그 자체가 하나의 개성적 우주인 전체 작품 중에서 개개의 작품은 다시 어느 거나 완결되어 있는 성좌적 통일을 형성하는 것이다. 전체의 유기적 통일을 시사해 주는 諸作品 중에는 음악적 접촉과 주제적 결합이 있다. 『파르지팔』에는 『명가수들』의 음조가 低流에 흐르고, 『화란인』에서는 『로엔그린』의 先取音을 들을 수 있다.>¹⁰²⁾ 우리는 여기서 참으로 희한한 토마스 만의 자기고백을 듣게 된 셈이다. 왜냐하면 토마스 만의 작품들이야말로 작품 하나 하나가 전체 작품과 주제적 접촉과 결합을 이루고 성좌적 통일을 형성하고 있기 때문이다. <한노>, <슈피넬>, <토니오>, <아쎬바하>, <레버퀴인> 이 모두가 <예술과 삶>이라는 주제적인 접촉과 결합을 이루고 있는 것이다. 토마스 만과 바그너의 작품의 구성법은 평행을 이루고 있다 해도 과언은 아닐 것이다. 이러한 사실은 작가로서 소재가 빈곤하다기보다는 오히려 그 역량을 말해 주고 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 작가의 우열이란 무엇을 말하느냐 보다는 어떻게 말하느냐에 따라 결정되겠기 때문이다.

토마스 만은 창작면을 떠나서 개인적으로도 바그너로 인해 뜻하지 않은 운명을 겪게 되었다. 1933년 2월에 뮌헨대학에서 행한 그의 연설(『R. 바그너의 고뇌와 위대』)이 奇禍로 독일을 등지게 된 사실이 그것이다. 토마스 만의 바그너에 대한 관심과 열의는 평생 그의 뇌리를 떠나지 않았다. 그래서 1955년 5월에 행한 그의 마지막 연설(『쉴러에 관한 試論』)에서까지도 바그너를 상기시켜 주고 있는 것이다.¹⁰³⁾ 토마스 만은 창작면에서나 개인적으로나 바그너와는 숙명적인 인연을 맺고 있었다 하겠다.

參 考 文 獻

Th. Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, S. Fischer 1974.

101) 全集 XII, 『비정치적 인간의 고찰』, S. 89.

102) 『바그너와 現代』 중 『R. 바그너의 고뇌와 위대』, S. 83.

103) 全集 IX, S. 929. <그것은 또다시, 이미 먼것번의 유노의 설득이 그랬듯이, 엘자의 '그대 이름을 내게 말해 줘요' 와 로엔그린의 '그만둬!'의 선취음인 것이다.>

- _____ *Wagner und unsere Zeit*, S. Fischer 1963.
- _____ *Buddenbrooks*, Fischer Bücherei 661/62, 1960.
- _____ *Doktor Faustus, Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer 1967.
- _____ *Tod in Venedig*, Fischer Bücherei 54, 1966.
- _____ *Tonio Kröger*, S. Fischer, 1965.
- _____ *Deutschland und die Deutschen*, in: *Sorge um Deutschland*, S. Fischer 1957.
- _____ *Königliche Hoheit*, Fischer Bücherei 2, 1965.
- R. Wagner: *Die Hauptschriften*, A. Kröner 1956.
- _____ *Lohengrin*, Reclam 1966.
- _____ *Tristan und Isolde*, Reclam 1963.
- _____ *Rheingold*, Reclam 1966.
- _____ *Walküre*, Reclam 1967.
- _____ *Siegfried*, Reclam 1970.
- _____ *Götterdämmerung*, Reclam 1969.
- _____ *Die Meistersinger von Nürnberg*, Reclam 1966.
- _____ *Tannhäuser*, Reclam 1963.
- disc: *Lohengrin*/R. Kubelik/Chor u. Symphonie-Orch. des Bayerischen Rundfunks (D. G.).
- Tannhäuser*/K. Schröder/Chor u. Symphonie-Orch. des Hessischen Rundfunks (D. G.).
- Meistersinger*/J. Keilberth/Das Bazerische Staatsorchester (eurodisc).
- Tristan und Isolde*/W. Furtwängler/Philharmonia Orch. London (Decca).
- Ring des Nibelungen*/G. Solti/Wiener Philharmoniker (Decca).
- Parsifal*/H. Knappertsbusch/Chor u. Orch. der Bazreuther Festspiele (Philips).
- Ferdinand Lion: *Th. Mann*, Verlag Oprecht Zürich 1947.
- Erich Heller: *Th. Mann, Der iroische Deutsche*, Suhrkamp 1959.
- _____ *Enterbter Geist*, Suhrkamp 1954.
- Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*, Neske 1969.
- Helmut Koopmann: *Th. Mann*, in: *Deutsche Romantheorien*, Athenäum, 1968.
- _____ *Th. Mann*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1971.
- Eberhard Lämmert: *Th. Mann*, in: *Der deutsche Roman II, Herausgegeben von Benno von Wiese*, August Bagel Verlag 1965.
- Richard Baumgart: *Literatur für Zeitgenossen*, Edition Suhrkamp 186, 1966.
- Hans Eichner: *Th. Mann*, Lehnen Verlag 1953.

Jonas Lesser: *Th. Mann in der Epoche seiner Vollendung*, Kurt Desch 1952.

Hans Mayer: *Th. Manns Doktor Faustus, in: Von Lessing bis Th. Mann*, Neske 1959.

Martin Gregor: *Wagner und kein Ende*, Edition Musika Bayreuth 1958.

Robert Gutman: *Richard Wagner*, R. Piper 1970.

Oskar Seidlin: *Klassische und moderne Klassiker*, Vandenhoeck 1972

《Zusammenfassung》

Wagner-Rezeption Thomas Manns

Tschoe, Sun-Bong

Diese Abhandlung will versuchen, erstens die Wagner-Rezeption in den Prosawerken Th. Manns herauszunehmen und zu interpretieren, zweitens die Kompositionsart der beiden Künstler zu vergleichen.

Th. Mann hat oft bekannt, Wagner sei sein stärkstes, bestimmendes Erlebnis gewesen. Sein Erlebnis hat seinem Werk die Seinsmöglichkeit gegeben. Th. Mann hat in seinen Novellen und Werken eine Unzahl von Wagner-Spuren hinterlassen.

Wagner und Th. Mann, diese beiden Namen heißen bereits das Thema: Musik und Epik. Die Wagner-Beziehung Thomas Manns reicht tiefer als die irgendeines Musikschriftstellers oder eines Dichters, der nur kritische oder poetische Gegenstände behandelt, und geht weit über das Essaywerk hinaus, umgreift auch Epik, Mittel und Methoden der künstlerischen Gestaltung. Thomas Mann hat die Auseinandersetzung mit Wagners Kunst bis ins Schöpferische getrieben und das geliebte Thema als unendliche Melodie in sich aufgenommen. Thomas Manns kenntnisreiche Musikliebe zeigt sich in großer Musikbeschreibung. Er beschreibt die Musik von der Wiedergabe der Eindrücke über die Nachzeichnung musikalischer Details bis zur Deutung der Gesamtstruktur und Produktion. Die früheren Novellen lassen sehr deutlich werden, wie stark die Musik als stilbildende Macht auf das epische Schaffen Thomas Manns eingewirkt hat. Thomas Mann hat einmal selbst bekannt, daß er alles, was er vom Haushalt der Mittel, von der Wirkung überhaupt, vom Stil als Einheit des Persönlichen und des Sachlichen, von der Symbolbildung und der organischen Geschlossenheit des Werkes, von Anfängen und Enden wußte, Richard Wagner verdanke. Diese Anleihe des Epischen beim Musikalischen

wäre aber nicht möglich, wenn nicht Wagner mit dem Leitmotiv ein eigentlich außermusikalisches, rationales Stilmittel in die Musik eingeführt, ihr einen epischen Zug gegeben hätte.

Das Leitmotiv ist verstanden worden als Mittel zur Fixierung oberflächlicher Merkmale, Fixierung von Nebengestalten oder auch sogar als Mittel zur naturalistischen Darstellung von Alltagsgesprächen. Das Leitmotiv ist immer zuerst Erinnerungsmotiv. Seine Aufgabe ist, sofort bestimmte Assoziationen hervorzurufen. Es kann eine bestimmte Person oder einen Personenkreis, eine entscheidende Situation, einen die Handlung fortführenden Gedanken oder einen Gefühlskomplex symbolisieren. Es wird regelmäßig wörtlich oder nur leicht variiert wiederholt. Was das epische Leitmotiv vom musikalischen wesentlich unterscheidet, ist die Notwendigkeit der Wiederholung. Das musikalische Leitmotiv braucht sie nicht, um zum Leitmotiv zu werden, wenn es kein Erinnerungsmotiv ist, das nur der Charakterisierung von Personen oder Dingen dient, aber das epische Leitmotiv wird erst dadurch zum Leitmotiv, daß ein einzelnes immer wieder genau oder nur leicht variiert wiederholt wird. Und noch etwas anderes unterscheidet das musikalische Leitmotiv vom epischen: nämlich der Bezug, den das jeweilige Motiv hat. Das musikalische Leitmotiv bezieht sich auf einen Bedeutungsgehalt, der zwar mit Hilfe von Begriffen Vorstellungen umschrieben werden kann, der sich aber im Verlauf der musikalischen Vorführung direkt erschließen soll. Das epische Leitmotiv aber hat Bezug auf das, was schon einmal genannt wurde, auf relativ eindeutig charakterisierte Personen, Dinge und Situationen.

Das Thomas Mannsche Leitmotiv nimmt im Gegensatz zu dem des Wagner, nicht Bezug auf Phänomene, für die das Leitmotiv nur eine Chiffre darstellt, sondern auf einen bedeutungsvollen Zusammenhang, der mit dem Anfangskapitel des jeweiligen Romans dargestellt wird. Die Leitmotive funktionieren als 'Ahnungsmotiv' bzw. 'Erinnerungsmotiv' in den Romanen. "Man kann den musikalischidealen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten" In den früheren Novellen ist es im übrigen leicht, die Leitmotive herauszufinden und ihre Funktion zu verfolgen.

Im *Doktor Faustus* aber werden die Motive nicht mehr leitmotivisch mit bestimmten Personen oder Dingen verbunden, sondern sie treten selbständig im Roman auf. Zwar kehren auch im *Faustus* bestimmte Motive immer wieder, aber jeweils in immer neuen

Abwandlungen und Verbindungen mit anderen Personen. Die Motive sind von Beginn an zu finden und treten in verschiedener, bald offener, bald versteckter Form auf. Wenn man die leitmotivische Technik bei Thomas Mann betrachtet, lassen sich drei Entwicklungsstufen erkennen: 1. im *Friedemann* und in den *Buddenbrooks*: homophon, naturalistisch, physiognomisch; 2. im *Tonio* und *Tristan*: innerlichen Gefühls- und Gedankenkomplex ausdrückend; 3. im *Tod in Venedig* und *Faustus*: polyphon, metamorphisch.

Thomas Manns Kompositionsart des Anfangskapitels ist mit der Aufbautechnik von Wagners Vorspiel zu vergleichen. Die Anfangskapitel Thomas Manns geben in allgemeiner Form Hinweise zum Verständnis des folgenden Geschehens als Ganzem. Im Anfangskapitel wird nur vag angedeutet, nichts im einzelnen ausgeführt.

Im zweiten Teil wird versucht, die Wagner-Spuren in den Werken zu interpretieren. Sie tauchen in den Werken je nachdem in verschiedenen Gestalten auf. Sie sind Musikstücke oder Ausdrücke im bestimmten Zusammenhang mit Wagner und seiner Kunst. Sie wollen scheinbar kein Ende nehmen. Behandelt worden sind folgende Novellen und Romanen: *Gerächt*, *Der kleine Herr Friedemann*, *Buddenbrooks*, *Tristan*, *Tonio Kröger*, *Wälsungenblut*, *Der Tod in Venedig* und *Doktor Faustus*. Beispiele sind beliebig ausgewählt.

Im dritten Teil werden die Typen bzw. Funktionen der Th. Mannschen Leitmotive erklärt. Bei Th. Mann lassen sich drei verschiedene Typen Leitmotive erkennen: homophon-naturalistisch-physiognomische Leitmotive wie im *Friedemann* und in den *Buddenbrooks*, Leitmotiv als Gefühls und Gedanken ganze wie im *Tonio* und *Tod in Venedig* und höchstentwickelte polyphon-metamorphische Leitmotive wie im Sinne vom <strengen Satz> im *Faustus*.

Im vierten Teil wird versucht, die Aufbautechnik von Wagners Vorspiel und Th. Manns Anfangskapitel zu vergleichen. Angewendet worden sind *Königliche Hochzeit* und *Faustus* als Beispiel. Abschließend muß noch erwähnt werden, daß die Verwandtschaft der Kompositionsart und des Lebenswerkes von Th. Mann und R. Wagner sich parallel entwickelt hat. Das bedeutet nicht einmal einen schöpferischen Mangel, zumal ja der Rang eines Künstlers sich dadurch unterscheidet, *wie* er sagt, nicht *was* er sagt.

