№050

Thomas Mann & Theodor W. Adorno

Introduction / Einführung:
Enrique Vila-Matas

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №050

Thomas Mann & Theodor W. Adorno
An Exchange / Ein Austausch

Introduction / Einführung:
Enrique Vila-Matas

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ

Introduction

Enrique Vila-Matas

From Now On, According to Schoenberg's Wishes

It is a story known only too well by readers of *Doctor Faustus*, but not, perhaps, by other mortals. A gentlemen's duel with the always-thorny issue of artistic plagiarism as its backdrop, played out by two giants in the history of literature and music, swords drawn: Thomas Mann and Arnold Schoenberg. Their pride wounded, the pair argued, barely managing to contain their indignation and rage. It was as if they had emerged out of Joseph Conrad's outstanding novel *The Duel*, in which two Hussar lieutenants in Napoleonic times struck up a protracted private contest, one that was to last their whole lives and had a memorable conclusion: in old age one of the lieutenants, utterly ruined, survives thanks only to secret monthly payments from this greatest and most intimate enemy of his—who, for his part, since he didn't blow the other's brains out when the opportunity presented itself, now feels unable to let him just die of hunger in his old age.

The compassion between these dueling thugs is in reality no more than a precursor to the true outcome saved up by Conrad, which arrives, inexorably, with death—that great expert in closure, in putting an end to all arguments and duels. Here too it was death—in this case, that of Schoenberg—that curtailed the swordfight between the aggrieved musician, who felt so grossly imitated, and the alleged plagiarist, the glorious Thomas Mann.

I first heard the story of this bitter dispute a long time ago, in my early youth. A friend of mine in Barcelona, Professor Jordi Llovet, back from a long stay in Germany, told me about his time studying in Frankfurt/Main and how, through mutual acquaintances, he'd met Theodor W. Adorno's widow, Gretel. I avoided asking whether he'd ever managed to make sense of Adorno's work—I already knew what he'd reply: "Well, no one can make sense of Góngora, either."

Gretel showed my friend Llovet the letters her husband had written to Mann at the time the latter was writing *Doctor Faustus*. Apparently, the widow spent the whole day raging at how shamefacedly Mann had copied Adorno's summaries of Schoenberg's musical theories, summaries that the novelist had impudently transferred, intact, into his novel, and that would eventually provoke the musician's monumental—and understandable—ire.

Schoenberg's musical theories were crucial to the satisfactory conclusion of Mann's ambitious narrative, with its protagonist Adrian Leverkühn's discussions of artistic exploits and the future of music.

Music had always formed one of Mann's aesthetic horizons, but for *Doctor Faustus*' specialized discussions of music theory, he nonetheless required proficient counsel. In exile in California, Mann found in the young Adorno an ideal helper; Adorno had already written important philosophical texts centering on Schoenberg's brilliant musical inventions, including that of the twelve-tone technique. He had also already shown himself to be an admirer of Mann's, servile, fawning almost—as we see in the correspondence of June 3, 1945: "There was one occasion," wrote Adorno, "it was in Kampen in the summer of 1921, when I followed on behind you for a good way, unnoticed, as you walked, and imagined what it would be like if you were to turn and speak to me. That you have indeed truly spoken to me now, after twenty years, is a moment of realized utopia that is rarely vouchsafed to any human being."

Adorno was speaking here without the slightest irony. And foxy old Mann immediately saw in the young philosopher an ideal helper; in fact, it seems as though he saw in him the perfect ghostwriter too. He did later acknowledge his debt by pointing out in *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus* that it was Adorno's paternal surname, Wiesengrund, that he'd used to explicate the theme of the arietta in Beethoven's Piano Sonata no. 32, op. 111. In any case, Mann was consistent with what he called his "montage principle," which consisted of nothing more than appropriating material from different sources and organically incorporating them into a narrative.

This act of literary plundering, as justifiable as it was contentious (Mann, like so many plagiarists, showed considerable bad form in coming to believe that the Schoenbergian fragments were his own), troubled Adorno greatly, but not as much as Schoenberg, who was the one largely forgotten in all this. He bellowed in indignation when he found out that the thing that had caused him infinite sleepless nights—the creation of the twelve-tone technique—had been so crudely summarized by Adorno, to the ultimate glory of his beloved and revered Thomas Mann.

Schoenberg's anger initiated a long series of stylistic duels, a battle that confounded the novelist because, really, he was more interested in Beethoven's arietta in Piano Sonata op. 111—which he saw as the opening of a rupture between music and beauty or,

more precisely, music's departure from popular taste, and in this the signal of a kind of apocalypse: the end of a world that looked to God above—than he was in arguing with Schoenberg. But Schoenberg demanded he at least be given a credit in *Doctor Faustus*. For him, the novel represented little more than a ridiculous and vulgar version of his musical discoveries, discoveries that he also felt Adorno had shown himself incapable of properly communicating.

The correspondence between Adorno and Mann echoed the controversy between the novelist and the creator of the twelve-tone technique, a dispute that spilled over into the newspapers of the time. There were demands for redress, there were apologies, and finally a note was inserted at the end of subsequent editions of the novel that credited "the intellectual property of the theorist and composer." To Mann, it was like a grease stain on an otherwise unsoiled and honorable book. As mentioned in *The Story of a Novel*, it was with both unease and indignation that Mann gave way to Schoenberg's demands and allowed the note to be inserted: "From now on, according to Schoenberg's wishes, the book must carry an epilogue . . ."

It appeared that the words "From now on, according to Schoenberg's wishes" had been gouged into Mann's soul at the moment of writing.

Mann always found the accusation of plagiarism, along with the epilogue referring to Schoenberg, both ridiculous and disorientating. He understood that the epilogue would do more than open a small gash in the "spherical cohesion" of the novel-world; it also seemed to him that the twelve-tone idea, by being placed in the ambit of the pact with the devil and black magic, had taken on "shades of meaning, a character, that added to the idea's intrinsic value, that made it my own—that is, made it the property of the book."

For Mann, Schoenberg's ideas were purely ad hoc, quite removed from his own version; "In my eyes," said Mann, "it would have been a humiliation to have mentioned Schoenberg's name in the text."

The controversy's denouement was brought about, as is so often the way in such cases, when death burst in. Schoenberg died in 1951, leaving unfinished the discussion of his intellectual-property rights in relation to the novelist's work.

Before that, however, in an article written in 1948 and brought together in *Style and Idea*, Schoenberg censured Adorno's mandarin activities. He said the secret science is not that which the alchemist resists teaching but, on the contrary, that which cannot be shown in its entirety, either because it is innate or because it does not in fact exist: "This is why Thomas Mann's Adrian Leverkühn is ignorant of the essential elements of the twelve-tone technique. All he knew was what Adorno had shown him, which, in turn, was only the little that I had managed to pass on to my pupils."

I sometimes think about this controversial but arguably justifiable instance of plagiarism. And when I do, it occurs to me that, if Mann was identifying the historical moment in which the rupture between art and beauty exploded—or, put another way, the advent of popular taste putting an end to High Art, the end of a world that looked toward God rather than Man—this painful episode between the two Californian neighbors also illustrated something else to perfection, a most astonishing thing when it occurs in real life: that *this* was the end of the era of all-powerful novelists who, like God, thought everything belonged to them, even their neighbor's musical scores, summed up for them by a servant.

Barcelona, September 16, 2011

Enrique Vila-Matas (b. 1948) is an author living in Barcelona.

Einführung

Enrique Vila-Matas

In Zukunft auf Schönbergs Wunsch

Lesern von *Doktor Faustus* ist die Geschichte zur Genüge bekannt, aber der Rest der Sterblichen weiß wahrscheinlich nichts darüber. Es handelte sich um ein Duell zweier Ritter, das sich vor der Hintergrundlandschaft der immer dornigen Frage des künstlerischen Plagiats abspielte. In den Hauptrollen, mit erhobenen Schwertern, zwei Giganten der größten Literatur und Musik aller Zeiten, Thomas Mann und Arnold Schönberg, und sie stritten mit kaum verhohlener Wut und Empörung. Jeweils in ihrem enormen Stolz verletzt, schienen sie Joseph Conrads außergewöhnlicher Novelle *Das Duell* zu entspringen, in der zwei Husarenleutnants der napoleonischen Zeit einen ihr ganzes Leben dauernden privaten Streit anfangen, der auf recht denkwürdige Weise ausgeht: Im Alter ist einer der beiden Leutnants vollkommen ruiniert und überlebt nur dank der monatlichen Zahlung, die sein größter und intimster Feind ihm ohne sein Wissen jeden Monat heimlich übermittelt. Da dieser ihm zu gegebener Zeit das Gehirn hätte wegblasen können, es aber nicht tat, meint er nun, ihn im Alter nicht Hungers sterben lassen zu können.

Die Barmherzigkeit dieses großmäuligen Duellanten ist eigentlich nur das Vorzimmer zum wirklichen Ende, das Conrad uns erspart und das unerbittlich immer mit dem Tod kommt, einem großen Experten darin, jeden Streit und noch das hartnäckigste Duell abzuschließen und zu einem Ende zu bringen. Der Tod – in diesem Fall der Tod des streitenden Schönberg – beendete auch den Schwertkampf zwischen dem Musiker, der sich plump kopiert sah, und dem des Plagiats Verdächtigen: dem glorreichen Thomas Mann.

Zum ersten Mal hörte ich vor langer Zeit, in den Jahren meiner frühen Jugend, von diesem gewaltigen Streit. Ein Freund aus Barcelona, Professor Jordi Llovet, war von einem langen Aufenthalt in Deutschland zurückgekehrt und erzählte mir, dass er in Frankfurt am Main studiert und dort über gemeinsame Freunde Theodor W. Adornos Witwe Gretel kennengelernt hatte. Ich vermied es, ihn zu fragen, ob er irgendwann verstanden hatte, wovon Adorno in seinen Schriften sprach, denn ich kannte seine Antwort für solche Fälle bereits: »Na gut, aber auch Góngora hat man überhaupt nicht verstanden.«

Gretel hatte meinem Freund Llovet die Briefe gezeigt, die Adorno an Thomas Mann geschickt hatte, während dieser seinen *Doktor Faustus* verfasste. Und offensichtlich hatte die Witwe ihn an jenem Tag immer wieder voller Häme und wirklich gereizt darauf hingewiesen, in welch unverschämter Weise Mann die Erklärungen zu Schönbergs Musiktheorien plagiiert hatte, die Adorno ihm hatte zukommen lassen. Erklärungen, die der Schriftsteller vollständig und mit großer Dreistigkeit in seinen Roman übernommen hatte und die dann etwas später den kolossalen aber verständlichen Ärger des Musikers auslösen würden.

Schönbergs Musiktheorien, die Adorno für Mann zusammenfasste, waren im Grunde unverzichtbar für den Romancier, wollte er seine ehrgeizige Erzählung über die Debatten und die künstlerischen Entwicklungen der Musik der Zukunft, an denen sein Protagonist, der Komponist Adrian Leverkühn teilhatte, zu einem guten Ausgang führen.

Obwohl Musik immer einer von Manns ästhetischen Horizonten gewesen war, brauchte er für einen Text von der Art des *Doktor Faustus* – in dem strikt musiktheoretische Fragen erörtert werden – eine kompetente Beratung. Im kalifornischen Exil fand Mann im jungen Theodor W. Adorno den geeigneten Helfer, denn dieser hatte bereits wichtige philosophische Texte über Zwölftontechnik und die musikalischen Erfindungen des genialen Schönberg verfasst. Und außerdem hatte er sich in einem ersten Moment – wie man in einem Brief vom 3. Juni 1945 sehen kann – als ein glühender und fast unterwürfiger Bewunderer erwiesen: »Im Sommer 1921«, schreibt Adorno an Mann, »bin ich einmal, in Kampen, unbemerkt einen langen Spaziergang hinter Ihnen hergegangen und habe mir ausgedacht, wie es wäre, wenn Sie nun zu mir sprächen. Daß Sie zwanzig Jahre später wahrhaft zu mir gesprochen haben, das ist ein Stück verwirklichter Utopie, wie es einem kaum je zuteil wird.«

Adorno schreibt hier ohne jede Ironie. Und Mann, der alte Fuchs, sah in dem jungen Philosophen sofort den idealen Mitarbeiter; tatsächlich scheint er in ihm auch einen perfekten Ghostwriter gesehen zu haben, auch wenn er bei der Beschreibung des Arietta-Themas aus Beethovens Klaviersonate Nr. 32, op. 111, Adornos Vaternamen Wiesengrund anführte und seine Schuld später in *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* anzuerkennen wusste. Mann war jedenfalls konsequent in dem, was er sein »Montageprinzip« nannte und das einfach nur die Aneignung von Materialien aus unterschiedlichen Quellen und seine organische Einbindung in die Erzählung meinte.

In der Geschichte dieser so zulässigen wie bedenklichen literarischen Plünderung (Mann schoss ein wenig über das Ziel hinaus und glaubte wie viele Plagiatore schließlich, dass die Schönberg'schen Fragmente seines Romans allein ihm gehörten), ärgerte Adorno sich zwar in jeder Hinsicht, aber jedenfalls weniger als Schönberg, den man in dieser Sache vollkommen vergessen hatte und der Zeter und Mordio schrie, als er entdeckte, dass die Zwölftontechnik, die ihn in unzähligen Nächten den Schlaf gekostet hatte von Adorno zum Ruhme seines Herrn und Meisters Thomas Mann auf plumpe Weise zusammengefasst worden war.

Mit dem plötzlichen Angriff des aufgebrachten Schönberg begann zwischen ihm und Mann ein langes Duell mit sprachlich geschliffenem Degen. Für den Schriftsteller war es ein verworrener Kampf. Eigentlich war er mehr an der Arietta in Beethovens Klaviersonate op. 111 interessiert (in diesem Stück sah er nämlich den Beginn eines Bruchs zwischen Musik und Schönheit oder besser gesagt, das Einbrechen des populären Geschmacks und damit eine gewisse Apokalypse: das Ende der nach oben, zu Gott blickenden Welt) als an einer Diskussion mit Schönberg, der mindestens im *Doktor Faustus* zitiert werden wollte und für den der Roman nichts als Piraterie und eine lächerliche Vulgarisierung seiner musikalischen Entdeckungen darstellte, die Adorno noch dazu unfähig gewesen war, richtig zu übermitteln.

Die Korrespondenz zwischen Adorno und Mann spiegelt die ganze Polemik zwischen dem Schriftsteller und dem Erfinder der Zwölftonmusik wieder, von der auch die damaligen Medien überflutet wurden. Es kam zu Entschuldigungen und Entschädigungen und im Roman wurde schließlich ein Vermerk eingefügt, der das »geistige Eigentum des zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers« bestätigt und der Thomas Mann wie ein Fettfleck auf einem sauberen und ehrlichen Buch vorgekommen sein muss. Tatsächlich erwähnt er diesen Vermerk, zu dem Schönberg ihn gezwungen hatte, in *Die Entstehung des Doktor Faustus*, und man kann sehen, dass er ihn nur mit großem Unbehagen und Empören einfügte: »Das Buch soll in Zukunft auf Schönbergs Wunsch einen Nach-Vermerk führen …«

Es scheint, als hätten sich ihm diese Worte in die Seele gegraben, als er sie schrieb: »in Zukunft auf Schönbergs Wunsch.«

Mann kam der Plagiatsvorwurf immer lächerlich vor, und den Nach-Vermerk mit dem Verweis auf Schönberg fand er verwirrend. Verwirrend, weil er nicht nur glaubte, dass er eine kleine Bresche in die »sphärische Geschlossenheit« seiner Romanwelt schlug, sondern weil er außerdem fand, dass die Idee der Zwölftontechnik, indem sie »in der Sphäre des Buches, dieser Welt des Teufelspaktes und der schwarzen Magie« dargestellt wurde, »eine Färbung, einen Charakter« annehme, »die sie – nicht wahr? –, in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt und die sie gewissermaßen zu meinem Eigentum, das heißt: zu dem des Buches machen.«

Für Mann waren Schönbergs Gedanken und seine Ad-hoc-Version so weit voneinander entfernt, dass es »in meinen Augen fast etwas von Kränkung gehabt hätte, im Text seinen Namen zu nennen«.

Das Ende dieser Polemik kam, wie in solchen Fällen üblich, mit dem Tod. Schönberg starb 1951, und über die Urheberrechte des Musikers am Werk des Schriftstellers wurde nicht mehr diskutiert.

Vorher, in einem Artikel von 1948, der in *Stil und Gedanke* aufgenommen wurde, kritisiert Schönberg Adornos Willkürherrschaft und erklärt, dass eine Geheimlehre nicht die sei, die ein Alchimist sich weigere zu lehren, sondern im Gegenteil die, die man überhaupt nicht lehren könne, weil sie entweder angeboren sei oder nicht existiere: »Das ist auch der Grund, warum Thomas Manns Adrian Leverkühn das Wesentliche der Komposition mit zwölf Tönen nicht weiß. Alles, was er weiß, ist ihm von Adorno erzählt worden, der nur das wenige weiß, was ich meinen Schülern zu erzählen vermochte.«

Manchmal denke ich über diese alte Geschichte nach, diese Kontroverse über das zulässige aber zumindest bedenkliche Plagiat, und dann glaube ich zu bemerken, dass Thomas Mann selbst, obwohl er vorhatte, in seinem Roman den Moment aufzuspüren, in dem der Bruch zwischen Kunst und Schönheit aufkeimte (oder besser das Ende der ganz großen Kunst mit dem Einbrechen des populären Geschmacks oder auch, was allerdings das Gleiche wäre, das Ende einer Welt, die zu Gott und nicht zum Menschen schaut), durch die schmerzliche Kampfepisode mit seinem kalifornischen Nachbarn Schönberg in perfekter Weise das Ende jener allmächtigen Romanschriftsteller veranschaulicht – und zwar im wirklichen Leben, was das Erstaunlichste daran ist –, die in einer schon vergangenen Zeit glaubten, dass ihnen alles gehörte, wie Gott, sogar die von ihren Dienern zusammengefassten Partituren des Nachbarn.

Barcelona, 16. September 2011

Der Schriftsteller Enrique Vila-Matas (geb. 1948) lebt in Barcelona.

1550
San Remo Drive
Pacific Palisades, California
5. X. 43

Dear Dr. Adorno,

Once again many thanks for yesterday's splendid evening. Lest it should get mislaid, I also enclose your article—very stimulating reading and extremely important for the figure of Kretzschmar, who, in typically musical-historical fashion, had never advanced beyond the perspective which "absolutizes the personality"; yet he, if anyone, should be able to appreciate how the proximity of death and greatness produces a certain objectivism (with a tendency towards the conventional) where the sovereignly subjective passes over into the mythic. So do not be too surprised if Kretzschmar now starts to incorporate such thoughts into his own perorations! I am not worried about *montage* in this connection, and never really have been. What belongs in the book must go into it, and will be properly absorbed in the process.

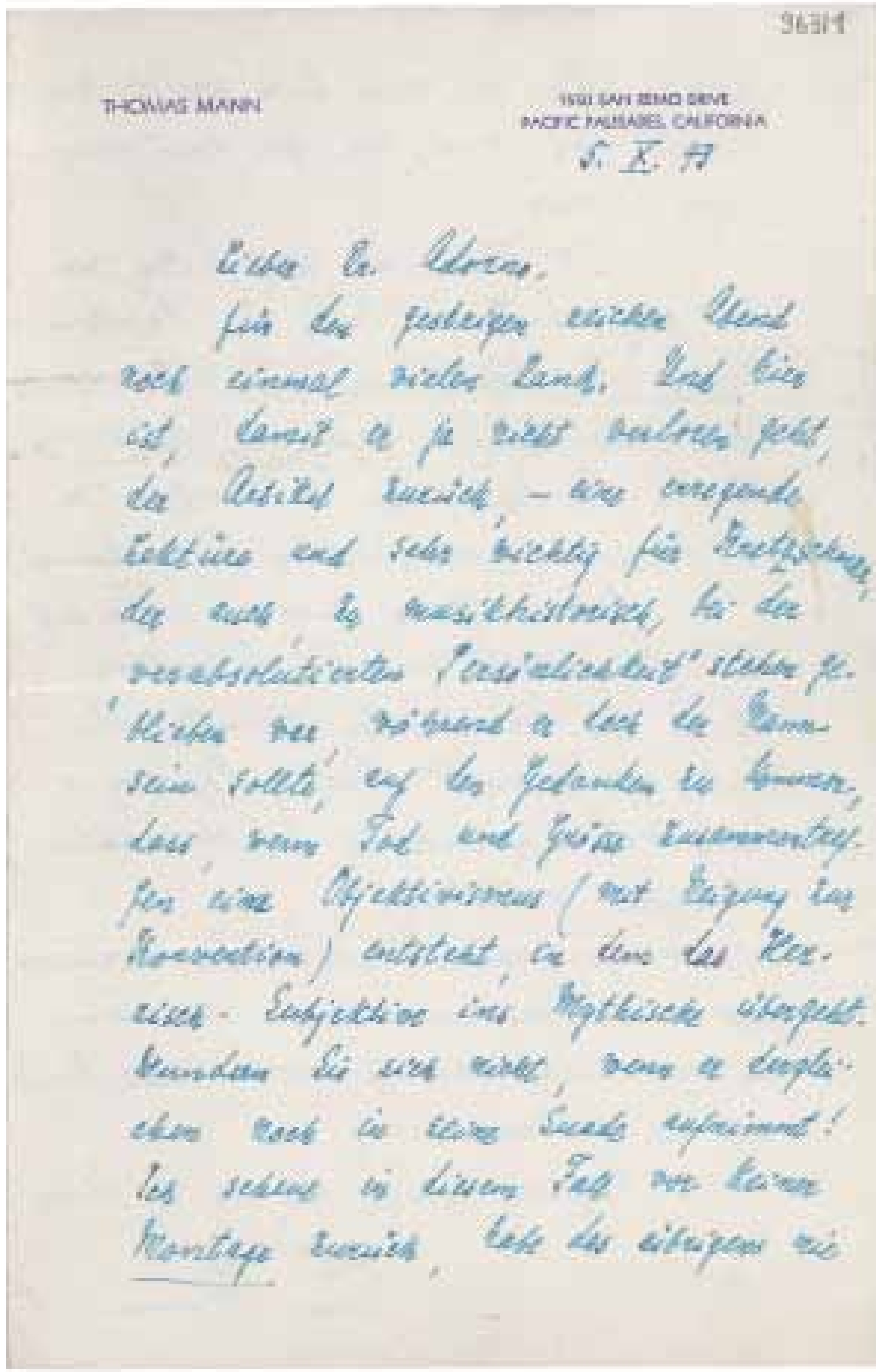
I also wanted to ask if you could write out for me, in very simple form, the arietta theme of the variation movement, and could identify the particular note that is *added* to the final repetitions and thus creates the remarkably consoling and humane effect at the close.

Was it also the same movement that the melody consists in the chordal texture rather than in the repeated unchanging upper notes? And which was the note that was repeated four times over alternating chords?

I need this degree of musical intimacy and characteristic detail, and can only acquire it from a remarkable connoisseur like yourself. Heartfelt greetings from both of us,

Yours,
Thomas Mann

Thomas Mann to Theodor W. Adorno, October 5, 1943 / Thomas Mann an Theodor W. Adorno, 5. Oktober 1943


9631
THOMAS MANN
1550 SAN REMO DRIVE
PACIFIC PALISADES, CALIFORNIA
5. X. 43

getan. Was in mein Buch gehört, mag Ihnen und wird von ihm auch reserviert werden.

Ich wollte Sie noch bitten, mir in ganz einfachen Noten das Arietta-Thema des Variationensatzes aufzuschreiben und mir den Ton anzugeben, der bei den letzten Wiederholungen so eigentümlich tröstlich vermenschlichend hinzukommt.

War es ferner auch in diesem Satz, dass die Melodie mehr im Akkordischen als in den wiederholten, gleichbleibenden Obertönen besteht? Welcher Ton war es noch, der sich viermal bei wechselnden Akkorden wiederholte?

Ich brauche musikalische Intimität und charakteristisches Detail und kann sie nur durch einen so erstaunlichen Kenner wie Sie gewinnen.

Herzliche Grüsse von uns zu Ihnen!

Ihr

Thomas Mann.

1550
San Remo Drive
Pacific Palisades, California
30. Dec. 1945

Thomas Mann to Theodor W. Adorno, December 12, 1945 / Thomas Mann an Theodor W. Adorno, 12. Dezember 1945

Dear Dr. Adorno,

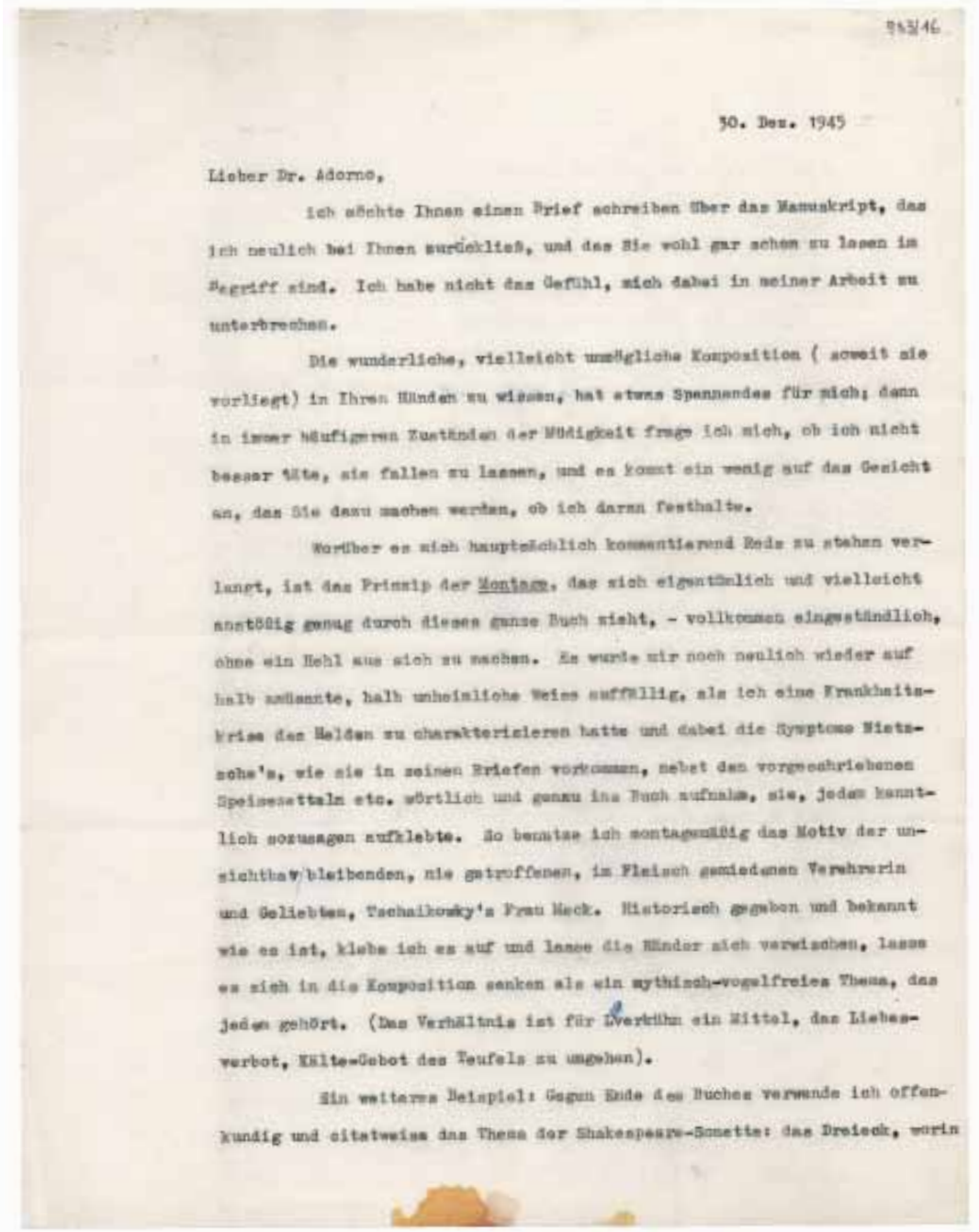
I should just like to say something about the manuscript I recently left with you and which I imagine you may be about to read. In writing to you I certainly do not feel I am interrupting my work in any way.

I am quite excited that this strange and perhaps impossible work (what there is of it) is in your hands. For in the states of weariness which increasingly assail me I often wonder whether I should not abandon the whole thing, and your own view of the matter will not be without influence upon whether I persevere or not.

The aspect with regard to which I should principally be grateful to receive some detailed comment is the principle of *montage*, which peculiarly, perhaps outrageously, pervades the entire book—explicitly so and without the slightest concealment. Only recently I have been struck by this again in a half amusing, half uncanny fashion when I came to describe a critical illness in the life of my hero. For I incorporated Nietzsche's actual symptoms word for word, just as these are described in his letters, along with details of his prescribed diet etc., straight into the book. I simply pasted them in, so to speak, for anyone to recognize. I have followed the same principle with the motif of Tchaikovsky's invisible admirer and lover, Madame von Meck, whom he never met, indeed expressly avoided meeting in the flesh. I paste this familiar historical material in and allow the edges to blur, dropping in into the text as a mythical theme there for anyone to pick up. (For Leverkühn the relationship is a way of circumventing the devil's proscription of love, the commandment enjoining coldness.)

Or to take another example—towards the end of the book I obviously introduce the theme, complete with actual quotations, from Shakespeare's sonnets: the triangle where the friend sends his friend to woo the beloved on his behalf—and the friend ends up "wooing for himself." Of course, I also transform the material: Adrian *kills* the friend whom he loves since the resulting involvement with the woman in question exposes him in the end and to an act of murderous jealousy (Innes Rodde). Nonetheless, this does little to alter the bold and thievish character of my borrowings.

It hardly seems sufficient to plead Molière's "Je prends mon bien où je le trouve" as a justification for such conduct. Perhaps it



30. Dez. 1945

Lieber Dr. Adorno,

Ich möchte Ihnen einen Brief schreiben über das Manuskript, das ich neulich bei Ihnen zurückließ, und das Sie wohl gar schon zu lesen im Begriff sind. Ich habe nicht das Gefühl, mich dabei in meiner Arbeit zu unterbrechen.

Die wunderliche, vielleicht unmögliche Komposition (soweit sie vorliegt) in Ihren Händen zu wissen, hat etwas Spannendes für mich; denn in immer häufigeren Zuständen der Müdigkeit frage ich mich, ob ich nicht besser täte, sie fallen zu lassen, und es kommt ein wenig auf das Gesicht an, das Sie dazu machen werden, ob ich daran festhalte.

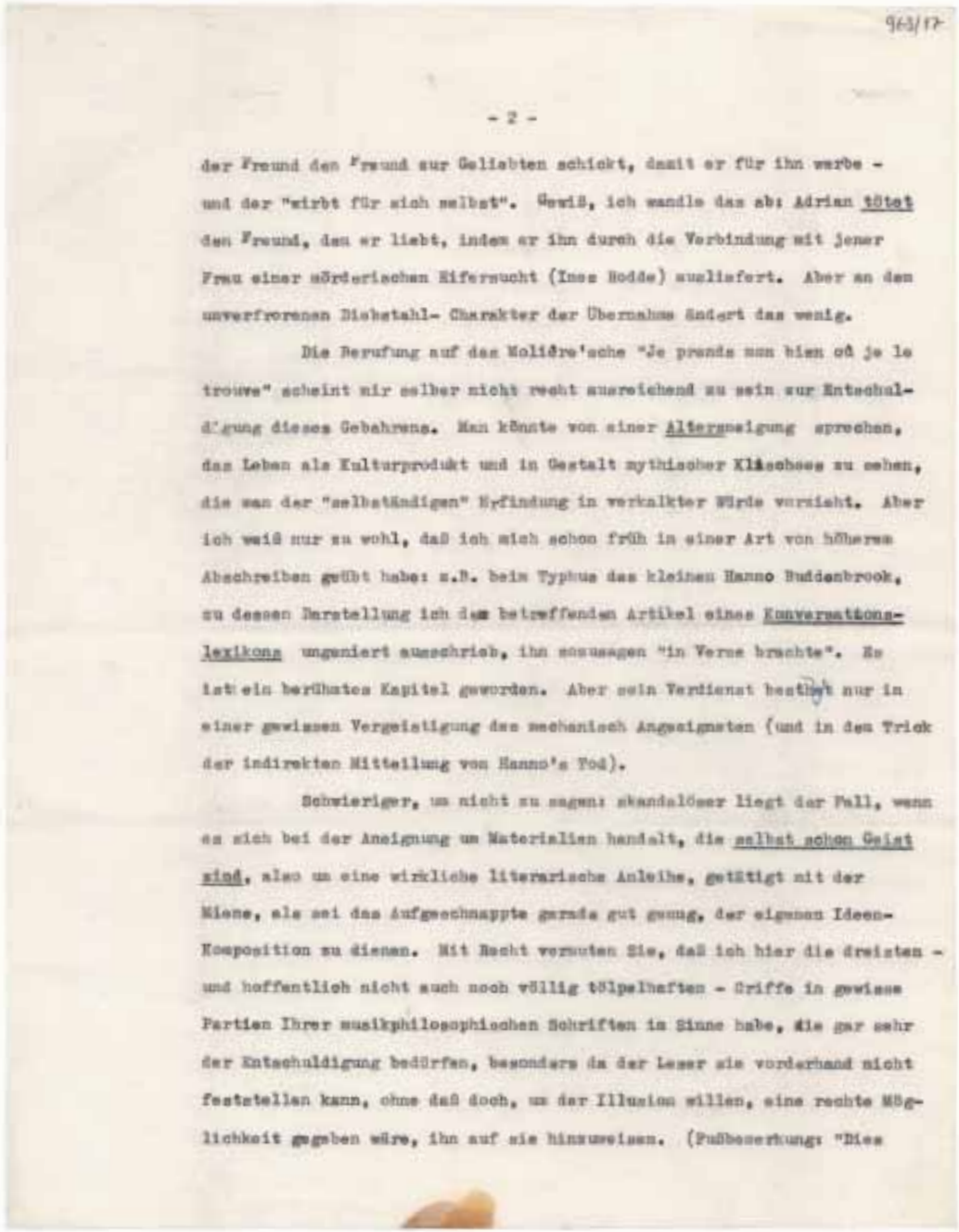
Worüber es sich hauptsächlich kommentierend Rede zu stehen verlangt, ist das Prinzip der Montage, das sich eigentümlich und vielleicht anstößig genug durch dieses ganze Buch zieht, - vollkommen eingestündlich, ohne ein Hehl aus sich zu machen. Es wurde mir noch neulich wieder auf halb amüsante, halb unheimliche Weise auffällig, als ich eine Krankheitskrise des Helden zu charakterisieren hatte und dabei die Symptome Nietzsche's, wie sie in seinen Briefen vorkommen, nebst den vorgeschriebenen Speisezetteln etc. wörtlich und genau ins Buch aufnahm, sie, jedem kenntlich sozusagen aufklebte. So benutze ich montagemäßig das Motiv der unsichtbar bleibenden, nie getroffenen, im Fleisch gemiedenen Verehrerin und Geliebten, Tschaikowsky's Frau Meck. Historisch gegeben und bekannt wie es ist, klebe ich es auf und lasse die Ränder sich verwischen, lasse es sich in die Komposition senken als ein mythisch-vogelfreies Thema, das jedem gehört. (Das Verhältnis ist für Leverkühn ein Mittel, das Liebesverbot, Kälte-Gebot des Teufels zu umgehen).

Ein weiteres Beispiel: Gegen Ende des Buches verwende ich offenkundig und zitatweise das Thema der Shakespeare-Sonette: das Dreieck, worin

springs from an inclination as one becomes *older* to regard life as a cultural product, preferring in one's petrified dignity to interpret it through mythical cliché rather than "interdependent" invention. But I am only too aware that I have long practiced this kind of higher transcription—as in the description of little Hanno Buddenbrook's typhoid fever when I unabashedly transcribed the relevant article from an encyclopedia and subsequently "versified" it, so to speak. This chapter has become rather famous. Yet its merit derives solely from a spiritual and creative elaboration of mechanically appropriate material (and the trick of indirectly communicating the fact of Hanno's death).

The case is more difficult, not to say more scandalous, when it is a question of appropriating material which *is itself already spirit*, that is, of an authentically literary borrowing, and performed with an air that what has been filched in this way is just good enough to serve one's own compositional purposes. You will rightly gather that I am thinking here of the brazen—although I hope not too doltish—way in which I have raided parts of your writings on the philosophy of music. And I owe you a particular apology precisely because at the present the reader can hardly be made aware of these borrowings unless I find a way of acknowledging them without ruining the artistic illusion (a footnote like: "This derives from Adorno-Wiesengrund"? That surely won't do). It is curious: my own relationship to music has been fairly widely recognized, I have always been adept at literary music-making, I have always felt halfway to being a musician myself, and I have tried to transfer the musical technique of interweaving motifs to the structure of the novel. And only recently, for instance, Ernst Toch expressly and emphatically congratulated me for being "musically initiated." But to write a novel about a musician, a novel that at times even aspires to become, among other things, and along with other things, a novel about music itself—this demands more than mere "initiation." It requires a *scholarship* that I simply do not possess. Hence I was determined from the start, in a book already beholden to the principle of montage, not to shrink from seeking assistance or support from the specialist work of others—in the confidence that what has been gleaned and learned from other people may nonetheless take on an independent function and symbolic life of its own within the literary composition—yet *still remain intact* in the works of criticism from which it derives.

My hope is that you will also share this view. The fact is that my own musical education scarcely extends beyond the late romantics, and you have given me an idea of the most modern developments in music, which is just what I require for a book



963/17

- 2 -

der Freund den Freund zur Geliebten schickt, damit er für ihn werbe - und der "wirbt für sich selbst". Gewiß, ich wandle das ab: Adrian tötet den Freund, den er liebt, indem er ihn durch die Verbindung mit jener Frau einer mörderischen Eifersucht (Inez Rodde) ausliefert. Aber an dem unverfrorenen Diebstahl- Charakter der Übernahme ändert das wenig.

Die Berufung auf das Molière'sche "Je prends mon bien où je le trouve" scheint mir selber nicht recht ausreichend zu sein zur Entschuldigung dieses Gebahrens. Man könnte von einer Altersneigung sprechen, das Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen, die man der "selbständigen" Erfindung in verkalkter Würde vorzieht. Aber ich weiß nur zu wohl, daß ich mich schon früh in einer Art von höherem Abschreiben geübt habe: z.B. beim Typhus des kleinen Hanno Buddenbrook, zu dessen Darstellung ich den betreffenden Artikel eines Konversations-lexikons ungeniert umschrieb, ihn sozusagen "in Verse brachte". Es ist ein berühmtes Kapitel geworden. Aber sein Verdienst besteht nur in einer gewissen Vergeistigung des mechanisch Angeeigneten (und in dem Trick der indirekten Mitteilung von Hanno's Tod).

Schwieriger, um nicht zu sagen: skandalöser liegt der Fall, wenn es sich bei der Aneignung um Materialien handelt, die selbst schon Geist sind, also um eine wirkliche literarische Anleihe, getätigt mit der Miene, als sei das Aufgeschnappte gerade gut genug, der eigenen Ideen-Komposition zu dienen. Mit Recht vermuten Sie, daß ich hier die dreisten - und hoffentlich nicht auch noch völlig tölpelhaften - Griffe in gewisse Partien Ihrer musikphilosophischen Schriften im Sinne habe, die gar sehr der Entschuldigung bedürfen, besonders da der Leser sie vorderhand nicht feststellen kann, ohne daß doch, um der Illusion willen, eine rechte Möglichkeit gegeben wäre, ihn auf sie hinzuweisen. (Fußbemerkung: "Dies

which again, among other things, and together with many other things, takes the *predicament of art* as its subject. As in the earlier case of little Hanno's typhoid fever, my "initiated" ignorance required precise *details* to enhance the literary illusion and structure of the composition. And I would be deeply obliged if you would intervene and correct such details (which I have not derived entirely from you) if they should appear mistaken, misleading, or expressed in such a way as to provoke the scorn of experts. *One* passage has already been subjected to expert judgment. I read the passages on opus 111 to Bruno Walter and he was *delighted*. "Well, this is magnificent. Nothing better has ever been said about Beethoven! I had no idea that you had delved so deeply into the composer!" Nonetheless, I have no wish to set up the expert as the sole judge here. The musical expert in particular, always proud of his arcane knowledge, is for my purpose all too ready to betray a condescending smile. I would cautiously suggest, *cum grano salis*, that something may produce the right effect, may come out sounding right, without being entirely so.—But I am not attempting to integrate myself with you.

I have brought the novel to the point where Leverkühn, at the age of thirty-five, in a first wave of euphoric inspiration, and in an incredibly short period of time, composes his principle work, or at least his first principle work, the *Apocalypsis cum figuris*, based upon the fifteen illustrations of Dürer or perhaps directly upon the text of the *Book of Revelation*. And my task now is to imagine and characterize the work in the most suggestive possible manner (a work that I think of as a very *German* creation, as an oratorio with orchestra, choruses, soloists, and narrator). And I am basically writing this letter in order to clarify for my mind's eye something that as yet hardly dared to approach. What I need are some significant and characteristic *details* (only a few are required) which will create a plausible, indeed convincing, picture for the reader. Would you consider, with me, how such a work—and I mean Leverkühn's work—could more or less be practically realized, and how you would compose the music if you yourself were in league with the devil? And could you suggest one or two musical features to further the imaginative illusion?—What I have in mind is something satanically religious and demonically devout, at once rigorously traditional and violently transgressive, something that often seems to scorn the idea of art itself, that reaches right back to the primitive and the elemental (as in Kretzschmar's reminiscences of Beissel), that abandons regular meter or even tonality (trombone glissandi); and perhaps also something that is scarcely performable: like ancient church

stammt von Adorno-Wiesengrund"? Das geht nicht). - Es ist merkwürdig: mein Verhältnis zur Musik hat einigen Ruf, ich habe mich immer auf das literarische Musizieren verstanden, mich halb und halb als Musiker gefühlt, die musikalische Gewebe-Technik auf den Roman übertragen, und noch kürzlich, zum Beispiel, hat Ernst Toch in einem Glückwunsch mir "musikalische Initiiertheit" ausdrücklich und nachdrücklich bescheinigt. Aber um einen Musiker-Roman zu schreiben, der zuweilen sogar den Ehrgeiz andeutet, unter anderem, gleichzeitig mit anderem, zum Roman der Musik zu werden -, dazu gehört mehr als "Initiiertheit", nämlich Studiertheit, die mir ganz einfach abgeht. Deshalb denn auch war ich von Anfang an entschlossen, in einem Buch, das ohnehin zum Prinzip der Montage neigt, vor keiner Anlehnung, keinem Hilfsgriff in fremdes Gut zurückzuschrecken: vertrauend, daß das Ergriffene, Abgelernte sehr wohl innerhalb der Komposition eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben gewinnen könne - und dabei an seinem ursprünglichen kritischen Ort unberührt bestehen bleibe.

Ich wollte, Sie könnten diese Auffassung teilen. - Tatsächlich haben Sie mir, dessen musikalische Bildung kaum über die Spät-Romantik hinausgelangt ist, den Begriff von modernster Musik gegeben, dessen ich für ein Buch bedurfte, welches unter anderem, zusammen mit manchem anderen, die Situation der Kunst zum Gegenstand hat. Meine "initiierte" Ignoranz bedurfte, nicht anders, als damals beim Typhus des kleinen Hanno, der Exaktheiten, und Sache Ihrer Gefälligkeit ist es nun, korrigierend einzugreifen, wo diese der Illusion und Komposition dienenden Exaktheiten (die ich nicht ganz ausschließlich Ihnen verdanke) schief, mißverständlich und das Gelächter des Fachmannes erregend herauskommen. Eine Stelle ist fachmännisch ausgeprobt. Ich habe Bruno Walter die Abschnitte über opus 111

modes or non-tempered a capella choruses with notes and intervals one would hardly find on the keyboard etc. But of course it is very easy to say "etc."

Even as I was writing these lines I have learned that I shall be seeing you earlier than I thought since a meeting has already been arranged for Wednesday afternoon. So I could have said all this to you in person after all! But it still seems fitting, and I am thereby relieved, that you now have it written down in black and white. Let it be the basis for our ensuing discussion, as well as a record for posterity, if there should be a posterity.

Yours faithfully,
Thomas Mann

vorgelesen. Er war begeistert. "Nun, das ist großartig! Sie ist Besseres über Beethoven gesagt worden! Ich habe keine Ahnung gehabt, daß Sie so in ihn eingedrungen seien!" Und dabei möchte ich nicht einmal allzu rigoros den Fachmann allein zum Richter einsetzen. Gerade der musikalische Fachmann, immer sehr stolz auf seine Geheimwissenschaft, ist mir etwas allzu leicht zum Überlegenen Lächeln bereit. Mit Vorsicht und cum grano salis könnte man sagen, daß etwas als richtig wirken, sich richtig ausnehmen könnte, ohne es eben so ganz zu sein. - Aber ich will nicht gut Wetter bei Ihnen machen. -

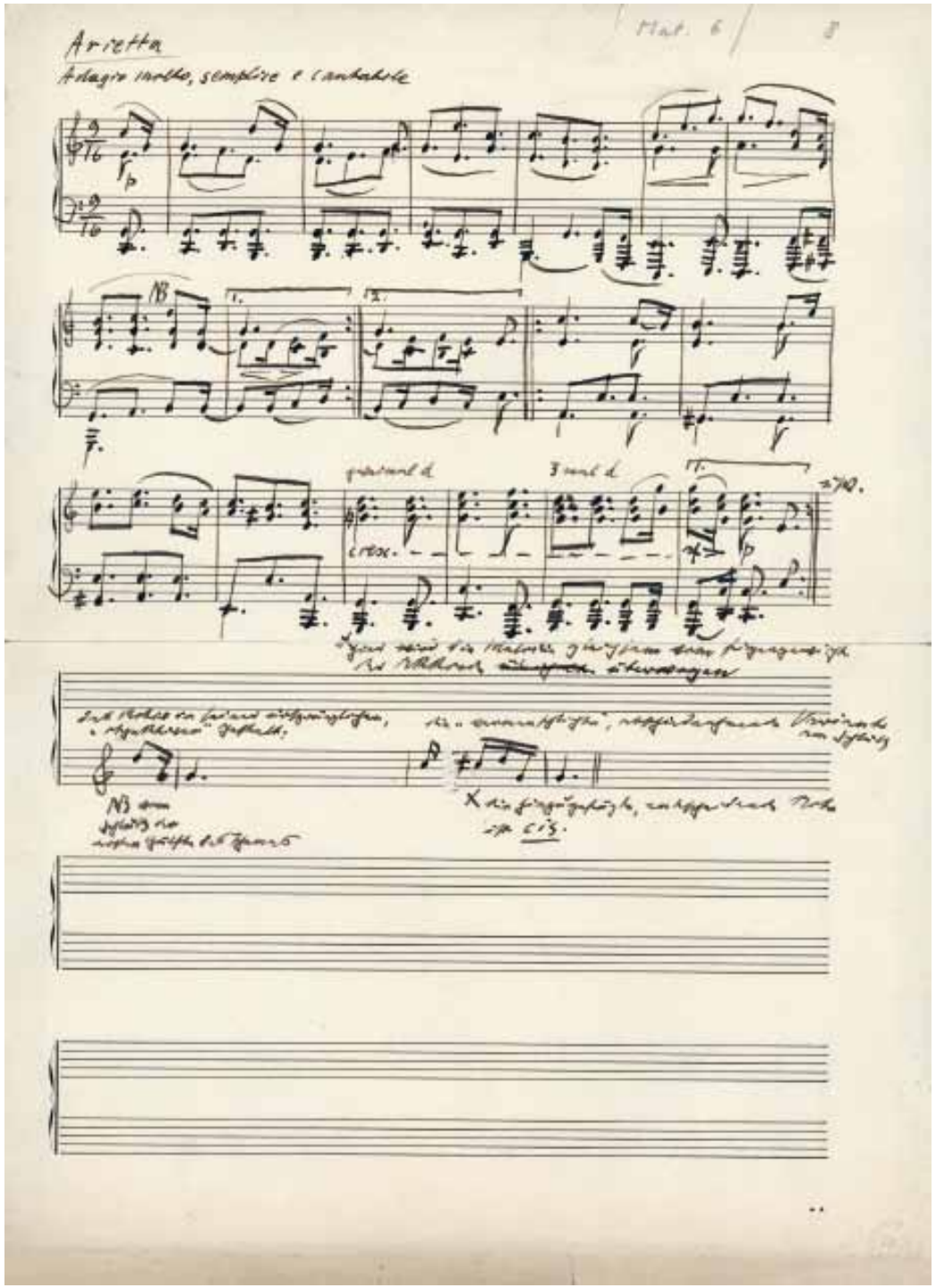
Der Roman ist soweit vorgetrieben, daß Leverkühn, 35 jährig, unter einer ersten Welle euphorischer Inspiration, sein Hauptwerk, oder erstes Hauptwerk, die "Apocalipsis cum figuris" nach den 15 Blättern von Dürer oder auch direkt nach dem Text der Offenbarung in unheimlich kurzer Zeit komponiert. Hier will ein Werk (das ich mir als ein sehr deutsches Produkt, als Oratorium, mit Orchester, Chören, Soli, einen Erzähler denke) mit einiger Suggestiv-Kraft imaginiert, realisiert, gekennzeichnet sein, und ich schreibe diesen Brief eigentlich, um bei der Sache zu bleiben, an die ich mich noch nicht heranwage. Was ich brauche, sind ein paar charakterisierende, realisierende Kraftheiten (man kommt mit wenigen aus), die dem Leser ein plausibles, ja überzeugendes Bild geben. Wollen Sie mit mir darüber nachdenken, wie das Werk - ich meine Leverkühns Werk - ungefähr ins Werk zu setzen wäre; wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären; mir ein oder das andere musikalische Merkmal zur Förderung der Illusion an die Hand geben ? - Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhnendes vor, auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgreifendes (die Kretzschmar-Beisel-Erinnerung),

die Takt-Einteilung, ja die Tonordnung Aufgebendes (Posaunenglissandi); ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares: alte Kirchentonarten, a capella-Chöre, die in untemperierter Stimmung gesungen werden müssen, sodaß kaum ein Ton oder Intervall auf dem Klavier überhaupt vorkommt etc. Aber "etc." ist leicht gesagt. -

- Während ich diese Zeilen schrieb, erfuhr ich, daß ich Sie früher als gedacht sehen werde, eine Verabredung für Mittwoch Nachmittag schon getroffen ist. Nun, so hätte ich Ihnen dies alles auch mündlich sagen können ! Aber es hat auch wieder sein Schickliches und mich Beruhigendes, daß Sie es Schwarz auf Weiß in Händen haben. Unserm Gespräch, nächstens, mag es vorarbeiten, und gibt es eine Nachwelt, so ist es etwas für sie.

Ihr ergebener

(gez.) Thomas Mann



Theodor W. Adorno's sketch of the arietta theme from Beethoven's Piano Sonata no. 32, op. 111 / Theodor W. Adornos mit Notizen versehene Abschrift des Arietta-Themas aus Beethovens Klaviersonate Nr. 32, op. 111

Next pages: Notes by Thomas Mann for *Doctor Faustus*. The author worked on the novel between 1943 and 1947 in the U.S. / Folgende Seiten: Notizen von Thomas Mann zu *Doktor Faustus*. Der Schriftsteller arbeitete von 1943 bis 1947 in den USA an diesem Roman.

Ms 33/80

[illegible]

[illegible] 1925 [illegible]

Concerto [illegible]

[illegible]

Sonate [illegible] 18. [illegible]

[illegible]

„Concerto" [illegible]

[illegible]

462/3

Ms 33/81

[illegible]

[illegible] (S. 167) [illegible]

[illegible] 1927 [illegible] [illegible] Paris

[illegible]

Falla. [illegible] „El Retablo de Maese Pedro" [illegible] Concerto für Cembalo oder Klavier [illegible]

[illegible] Washington [illegible] Coolidge [illegible] Pas d'action, Pas de deux, Variations, Coda.

[illegible]

[illegible] Paris [illegible] Rue Rochechouart [illegible] Ravel [illegible]

[illegible] Sacre: Glorification de l'Elue, Evocation des Ancêtres, Danse sacrale [illegible]

[illegible] (175)

[illegible]

Première mondiale

[illegible]

462/3

Ms 33/02

[illegible shorthand] ... Hans Rosbaud, Frankfurter Kapellmeister.

[illegible shorthand] ... Apollo ... [illegible] ... B.B.C. Edward Clark ...

[illegible shorthand] ... Henry Wood ...

[illegible shorthand] ... Concerto ... Bruno Walter.

[illegible shorthand] ... Apollon ... Celli ... 4 Kontrabässe.

Barabau, Ballet von Rieti

[illegible shorthand] ...

[illegible shorthand] ... Ballet ... [illegible] ... Conseil de Théâtre de la Monnaie ... Monte Carlo ...

[illegible shorthand] ... Orchestre Symphonique de Paris ... 1928-29 ... Th. des Champs Elysées.

1929 [illegible] Diaghilew, [illegible]

Ms 33/03

[illegible shorthand] ...

1929. Capriccio, [illegible shorthand] ... Fantasie ... [illegible] ... C. Bach ...

[illegible shorthand] ...

[illegible shorthand] ... Symphonie des Psaumes

[illegible shorthand] ... Darieux ... Merckel ... Moyse (Flöte) ... Boussagol (Kontrabass) ... Grandmaison ... Dhérin ... Delbos u. Tudesque ... Foveau (Trompete) ... Morel (Schlagzeug) ...

[illegible] Willy Strecker [illegible]

HS 33/84

[illegible] Sargent [illegible]

[illegible] Blair Fairchild [illegible]

Constantl – Sargent

[illegible] Sargent [illegible]

[illegible] (S. 215) [illegible]

x62/2

HS 33/85

Hugo Wolf, geb. 1860. [illegible] 1888/89 [illegible] 28 [illegible]

[illegible] 1888 [illegible]

[illegible] Corregidor [illegible]

[illegible] Sipping hot! Just out of the pan! [illegible] beside myself! Sell me up! Am happy! [illegible]

x62/3

MS 33/56

[illegible] meant to take Nietzsche and beat him.

[illegible] 1899 [illegible] lattice – bed like a cage.

[illegible] and he wiped them from the keys with his sleeve, like a child."

[illegible] with intense ear-nestness, He took up the study of music mostly extracting for himself the principles of structure and other points of technique directly out of the works of the great masters. The contents of Vienna gave him plenty of material to reflect upon.... He spent day after day in the big Vienna library, absorbed in music, but chiefly that of Beethoven and Bach, of every kind, committing it to memory, dissecting it [illegible] the conviction that my dissection [illegible] has brought me [illegible] it will be a thoroughly morbid one."

[illegible] and always [illegible] sheer astonishment at the sudden outburst of productiveness. "He's [illegible] a heavenly song, I tell you, quite heavenly! marvellous! By God! it will [illegible] with me, for my facility increases from day to day. How far shall I get? I dread thinking of it. I have no inclination to write an opera, for I tremble to think of the number of ideas it would mean. Ideas, dear friend, are terribly [illegible]. I feel it. My cheeks glow with excitement like mad, and this state of inspiration is to me not too [illegible], but a ravishing torture. Today I have put a piece [illegible] imagination [illegible] together [illegible] Klavier.

442/3

MS 33/57

[illegible]

[illegible] "[illegible] apparently [illegible] ... The [illegible] is done. [illegible] "[illegible] the devil hold you with delight!" [illegible]

[illegible] that it would lacerate the nervous system [illegible] a block of marble. – [illegible] [illegible] curiously happy. [illegible]

442/3

Welt. —

This was his usual manner of working – a period of incandescent inspiration, during which his brain functioned furiously like a volcano, then a period of almost complete quiescence, during which his imagination, though it must have been working unknown to him beneath the surface as the silent forces of the earth work on it during the slumbering death of the winter days brought forth neither flowers nor fruit; his apparent sterility, indeed, sometimes causing him acute mental anguish.

([illegible])

[illegible]

[illegible] : Love's Labours Lost, Oper,

~~[illegible]~~

[illegible]

~~[illegible]~~

2) [illegible]

[illegible] (Opera)

[illegible] (nach den 15. [illegible] v. Dürer)

1) Apocalipsis cum figuris

[illegible]

~62/3

[illegible]

[illegible] 1507 [illegible]

[illegible] " [illegible]

[illegible] Ligamen vitae " [illegible]

[illegible] 1528 ([illegible] 1471 : 57 [illegible]). [illegible]

[illegible] Melancholia [illegible]

Eisleinag", [illegible]

[illegible] " divinis influentibus [illegible] alto " ; [illegible]

[illegible]

[illegible]

~62/3

[illegible]

1475 [illegible]

[illegible]

[illegible] 1499 [illegible]

[illegible] 1497 [illegible]

MS 33

[illegible]

[illegible] 1506 [illegible]

1491 [illegible]

[illegible] 1501 [illegible] 1503 [illegible]

[illegible]

MS 33

Hs 33/92

[illegible] 1. [illegible] 12. u. 13. [illegible]

[illegible] 1480. [illegible]

[illegible] 1498 [illegible] 15 [illegible]

1483 [illegible]

[illegible] (Hain S. 55–65)

[illegible]

[illegible]

„[illegible]“

[illegible]

K 62/1

Hs 33/93

[illegible]

[illegible]

[illegible]

„[illegible]“ [illegible]

[illegible] 1491 : [illegible]

[illegible]

K 62/1

Ms 33/94

[illegible]

[illegible] (Rosa)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Ms 33/95

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Nachdenklicher Gefühl, daß uns einem Menschen eine Frau gefällt oder geschlecht. Immer entscheidet es stets zwei zusammen erfüllt sein, wenn bei einem anderen Menschen, die uns. begegnet.

Die gewöhnliche Erfahrung ist immer groß, daß sie die Sehnsucht begangenen erwartet. Eine Liebesbeziehungen, Gefühl, wenn sie wenig ist, immer Liebesentschlossenheit, Gefühl, das ich allein aus, ist einer Frage, weil es ein für gefühl geschlechtlich Gefühlen sein.“ Was ich aus Buch, Beobachtungen, Leben?

Ich weiß so sehr Liebesentwicklung genauer werden, daß bei tat wirklich bewusst sein.

Eindrücken Liebesbegriffen ist Gewissen mit dem Sehnsucht. Gefühlsgen Bewusstsein.

Er erfährt, daß eine Leiter, die sie kennt, sie wirklich Liebe. Das bedeutet Sehnsucht für einen Mann eine Liebesgemeinschaft.

Frau, die sich nach ihr über seine Liebesgefühl wirklich. Gefühl, es gefühlt sich. Gefühl: „Sie fühlt sich wirklich wegen. Gefühl: „Sie fühlt sich, geschieht Glück.“

Sie spüren Begegnungen, Gefühlsbewegung ist, wenn sie sich Gefühl eine Liebe für Leben in seinem Leben, als ich Gefühl Gefühl eine Gefühlsentwicklung der Liebe. Ich kann beim Gefühl Gefühl.

Liebe's Wege - Wand - Gedanken ist die Gewissen seinen gefühlsgefühl. Verfolgungen. Was sich aus seinem Leben.

Die Gewissen Gefühl begeistert gefühlsgefühl Liebe sie eine

Will den Gefühlen erfassen, die durch sie in ihre Liebe. Verstehen Gefühlsentwicklung sich.

Besonders wegen der Entgleisung, sich gefangenen Gefühl, sich in eine Lüge, irgendwie Gefühlen und Gefühlen entwickelt: sich klarer Liebe Gefühl Gefühl. Gefühl in dem Gefühl der Entwicklung, indem sich sich auf der eine, auf der andern Liebe die Gefühlen entwickeln, indem sich Liebe auf der andern Liebe die Gefühlen entwickelt hat.

Frau: Eine Sehnsucht ganz klar genügt, weil sie Liebe der Gefühlen. Sie wünscht sich eine Liebe, Gefühlen Worte, wie „Ich liebe dich“, sie fühlen über die Gefühlsentwicklung, die Gefühl sich sie Gefühlen.

Ich Gefühlsentwicklung: Eine sich sie wenigstens daß sich Gefühl, sich sich in seinem Gefühlen, - Liebe Gefühl, in Gefühlen Gefühl, in seinem Gefühlen Gefühlen gefühlt sich. Als einfach sich Gefühlen in seinen Gefühlen Gefühlen Gefühlen. Gefühlen, Gefühlen in einem Gefühl Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen.

Die Gefühlen des Gefühlen Gefühl Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen für die Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen Gefühlen

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

Nº050: Thomas Mann & Theodor W. Adorno
An Exchange / Ein Austausch
Introduction / Einführung: Enrique Vila-Matas

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012
Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Member of Core Agent Group, Head of Department /
Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer
Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten
English Proofreading / Englisches Korrektorat: Sam Frank
Translations / Übersetzungen: Thomas Bunstead, Inka Marter
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin
Production / Verlagsherstellung: Christine Emter
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern
Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²
Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Enrique Vila-Matas

The texts by Thomas Mann are reprinted with the kind permission of / Der Abdruck der Texte von Thomas Mann erfolgt mit freundlicher Genehmigung der S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt/Main.

For the English translation of Thomas Mann's letters to Theodor W. Adorno: © Polity Press, 2006. First published in German as *Briefwechsel: 1943–1955* of Theodor W. Adorno and Thomas Mann, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2002 /
Für die englische Übersetzung der Briefe von Thomas Mann an Theodor W. Adorno: © Polity Press, 2006. In Deutsch erschienen unter dem Titel *Briefwechsel: 1943–1955*. Theodor W. Adorno und Thomas Mann, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2002

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Students on deck of Chalet III (Farrally Hall) / Studenten auf der Terrasse des Chalet III (Farrally Hall), The Banff Centre, 1956 (detail / Detail), courtesy Paul D. Fleck Library & Archives at The Banff Centre; pp. / S. 11–23: © Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt/Main; with the kind permission of / mit freundlicher Genehmigung der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur; p. / S. 24: © Thomas Mann Archiv, Zürich/Keystone; with the kind permission of / mit freundlicher Genehmigung der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur; pp. / S. 26–43: © Thomas Mann Archiv, Zürich/Keystone

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH
Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel | Germany / Deutschland
Tel. +49 561 70727-0 | Fax +49 561 70727-39 | www.documenta.de
Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern | Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200 | Fax +49 711 4405-220 | www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2899-7 (Print)
ISBN 978-3-7757-3079-2 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die

funded by the German Federal
Cultural Foundation

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №050

Thomas Mann & Theodor W. Adorno

An Exchange / Ein Austausch

Introduction / Einführung:
Enrique Vila-Matas

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ