

Thomas Manns Sprachkunst Sprache und Kunst*

Mit der heutigen Vorlesungsstunde beende ich die Vorlesung, die ich in diesem Semester über Thomas Mann gehalten habe. Ich weiß, dass man mir eine übertriebene Vorliebe für diesen Dichter nachsagt. Um dies Gerücht nicht überhandnehmen und ausufern zu lassen, habe ich, was Thomas-Mann-Vorlesungen betrifft, Abstinenz geübt. Ich hielt 1975 eine anlässlich seines 100. Geburtstages und in diesem Sommer eine zweite anlässlich seines 125. Geburtstages, und außerdem keine weiteren. Soviel als *captatio benevolentiae*.

Die heutige Vorlesungsstunde ist, wie es sich gehört, in drei Teile gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Sprache des erzählerischen Werkes, der zweite versucht sich an einer Skizze seiner Kunsttheorie, und der dritte erläutert sie am Beispiel des Romans *Der Erwählte*. Ich hoffe zu zeigen, dass beides, die poetische Sprache und die Kunsttheorie, miteinander zusammenhängen.

Ich beginne mit Teil I, fahre fort mit Teil II und schließe mit Teil III. Dies erwähne ich u.a. auch, um zu demonstrieren, dass ich, obwohl an der Schwelle vom Mannes- zum Greisenalter stehend, noch bis drei zu zählen vermag.

I.

Die Leser des Romans *Buddenbrooks* erinnern sich des Anfangs:

„Was ist das. – Was ist das ...“

„Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!“

Der kurze Dialog zwischen dem Großvater Johann Buddenbrook und seiner Enkelin Antonie verbindet drei Sprachstile miteinander: das

* Dies ist der unveränderte Text der Vorlesung, mit der sich der Verfasser am 10. Juli 2000 in den Ruhestand verabschiedete. Auf Nachweise von Zitaten und bibliographischen Angaben wurde verzichtet.

Deutsch des Luther-Katechismus, das Niederdeutsch der Hansestadt Lübeck und das galante Französisch des Ancien régime. Dieser Romananfang ist, so gesehen, ein Bekenntnis zum Prinzip der Stilmischung. Die Literaturwissenschaft sieht in der Verbindung unterschiedlicher Stile oder *genera dicendi* ein Merkmal realistischer Schreibweise. Sie beabsichtigt, unter anderem, die Charakterisierung der Personen durch ihre Sprache, durch die Worte, deren sie sich bedienen, getreu der 1753 formulierten Maxime von Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, „Le style est l'homme même“ – „Der Stil ist der Mensch selbst, ganz und gar“, übersetzt Johann Georg Hamann.

Die Stilmischung, scheinbar ein Ausweis der Zugehörigkeit zum Realismus, gewinnt indes im Frühwerk Thomas Manns um 1900, zu einer Zeit, in der die Literaturgeschichtsschreibung das Ende des poetischen oder bürgerlichen Realismus sieht, eine weitere Bedeutung. Dieser Erzähler benutzt sie, um seine, die ihm eigentümliche Art der Ironie zu erzeugen, denn nicht wahr? Thomas Mann und Ironie: Das reimt sich, etwa wie Schiller und Idealismus oder wie Goethe und die Frau von Stein. Und in der Tat lassen sich zahlreiche Belege beibringen für den ironischen Gebrauch der Zuteilung unterschiedlicher Sprechweisen zu verschiedenen Personen – ich führe einige dieser Belege an, ohne zuvor zu erörtern, was ich unter Ironie verstehe.

– Da ist, erstes Beispiel, der Immobilienmakler Sigismund Gosch, dessen Lebenswerk, die Übersetzung sämtlicher Dramen des spanischen Dichters Lope de Vega (1562–1635) der Vollendung harret. Von dessen angeblich 1500 Dramen sind rund 500 erhalten, die Übersetzung dieses oeuvres durch S. Gosch bleibt unvollendet, während der Verfall der Familie Buddenbrook seinen Abschluss findet. Zum Sena-

tor spricht er, in erlebter Rede sich selbst stilisierend, wie folgt über die 1848er Revolution:

„Ha, verdammt, das waren andere Zeiten gewesen, als er während jener historischen Bürgerschaftssitzung an der Seite von des Senators Vater, neben Konsul Johann Budenbrook dem Ansturm des wütenden Pöbels getrotzt hatte! Der schrecklichste der Schrecken ... Nein, sein Leben war nicht arm gewesen, auch innerlich nicht so ganz. Verdammt, er hatte Kräfte verspürt, und wie die Kraft, so das Ideal – sagt Feuerbach.“

Die Sitzung war alles andere als „historisch“: Der Leser des Romans weiß, dass sie ergebnislos verlief und auch, daß der „wütende Pöbel“ friedlich auf der Straße lungerte. Die Stilisierung der Vorgänge in der Erinnerung illustriert den Hang des Maklers zu theatralischem Pathos, ebenso wie das Zitat aus Schillers *Glocke* oder die Erwähnung des Philosophen Ludwig Feuerbach. Er betreibt ein respektiertes bürgerliches Geschäft, verzichtet jedoch nicht auf gelegentliche Darstellungen seiner insgeheim erträumten Existenz als Intrigant und Bösewicht: „Er bedauerte aufrichtig, nicht bucklig zu sein.“ Der eine Satz mit seinem Spiel um die Wortbedeutung von „aufrichtig“ und „bucklig“ als Gegensatz zu aufrecht ironisiert sein Bestreben, eine „Charakterfigur zwischen Mephistopheles und Napoleon“ zu spielen, für die in der Handelsstadt an der Ostsee kein Platz ist. – Da ist, zweites Beispiel, eine andere Nebenfigur, Sesemi Weichbrodt, die in der Tat bucklig ist, deren „Lehrerinnenvernunft“ sie jedoch – „bebend vor Überzeugung“ zur „Prophetin“ macht – dies das letzte Wort des Romans. Wiederholt wird erzählt, wie sie bei festlichen Anlässen ihre Schülerin Tonie beglückwünscht mit den Worten: „Sei glücklich, du gutes Kind!“ – Worte, die ironisch sind, weil der Wunsch sich nicht erfüllt; die sprachliche Äußerung steht im Widerspruch zur Wirklichkeit. – Da sind, als drittes und vielleicht wichtigstes Beispiel, die Adjektive. Im *Zauberberg* schwärmt der Literat Settembrini: „Ich glaube an den Fortschritt, gewiss. Aber Virgil verfügt über Beiwörter, wie kein Moderner sie hat ...“ Der Satz endet mit drei Punkten, sie deuten eine Aposiopese an. Das wesentliche wird verschwiegen. Denn die Beiwörter haben für die Sprache Thomas Manns keineswegs eine beiläufige Bedeutung. Sie sind für seine Schreibweise konstitutiv.

Wer Thomas Manns Sprache mit der Musils oder Kafkas vergleicht, wird das bestätigt finden. Er erzielt die Wirkungen seiner Prosa zu einem guten Teil mit attributiv gebrauchten Adjektiven. Wenn Settembrinis Worte über Virgil in Hans Castorp den Eindruck erwecken, es komme in der Literatur „offenbar auf die schönen Worte an“, so spricht er, nur wenig vereinfachend, die Ansicht seines Dichters aus. Dieser, Thomas Mann, zeigt mit seinem Gebrauch von Adjektiven eine Sprachmächtigkeit, wie sie allenfalls mit der Goethes vergleichbar ist. Wer sich davon überzeugen und, vielleicht, seine Kenntnis des Deutschen erweitern möchte, kann in der Rezension der Lieder-sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, den Reichtum von Goethes Sprache bewundern. Er charakterisiert hier an die zweihundert Lieder, jedes mit einigen Adjektiven, deren keines er dabei wiederholt. Thomas Manns Sprache ist von vergleichbarem Reichtum – aber anders als Goethes Rezension zielt er mit seinen Adjektiven weniger auf die eindeutige Charakterisierung als auf die Mehrdeutigkeit des Gegenstandes, den er aus verschiedenen Perspektiven sieht. Er bestätigt damit die alte Erkenntnis: „Die Adjektive sind die ewigen Unruhstifter in den Sprachen.“ Zahlreiche Belege für diese Ansicht finden sich im *Felix Krull*: die Einrichtung seines Elternhauses kennzeichnet er als „sowohl lauschig wie heiter“; sie wird bereichert durch „ein wirkliches Spinnrad“ – wodurch der Geschmack der Gründerjahre an Nippes und überflüssigem Schmuck charakterisiert wird. Es ist das Ambiente des „feinbürgerlichen, wenn auch liederlichen“ Hauses, in dem Krull heranwächst. Und als er, achtjährig, in Langenschwalbach die Rolle eines Wunderkindes spielt, rühmt er, seinen eigenen Narzissmus ironisierend, seine „rührende und wunderbare Erscheinung“ – ähnlich, wie er von seinen „geschmackvoll geformten Fingernägeln“ spricht. Die Musik ist für ihn eine „träumerische Kunst“, und der Zylinder des Operettenstars Müller Rosé ist „mit idealischen Glanzlichtern versehen“. Dem jungen Joseph endlich erscheint die Mentalität der dekadenten Oberschicht Ägyptens als „schwächliche Starkgeisterei“.

Man darf indes über den Adjektiven die bisweilen isoliert verwendeten Substantive nicht übersehen. Der Vater Felix Krulls liebt es, gelegentlich seine Familie und sein Haus in Eltville für einige Wochen zu verlassen, um in Mainz als Jungeselle zu leben, und zwar „zu seiner Erfrischung“. Als Felix beobachtet, wie seine Mutter den Oberschenkel seiner Schwester Olympia „mit einem Meterbande nach seinem Umfange“ misst, wird er „zur Nachdenklichkeit“ gestimmt, und die Werke seines Paten Schimmelpreester bezeichnet er als „Kunstgemälde“.

Man hat mitunter den angeblich übermäßigen Gebrauch seltener Fremdwörter in dieser Sprache beanstandet. In der Tat sind sie oft ungewöhnlich. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* finden wir „Inspidität“ für Torheit und, im selben Satz, „spirit“ von Spiritismus abgeleitet, für den von einem Medium berufenen Geist. Neben solchen, vom Fremdwörter-Duden als „veraltet“ bezeichneten Vokabeln gibt es andere, die man als Neologismen identifizieren kann. Ebenfalls in den *Betrachtungen* steht der Satz: „Ich genouflektiere vor keinem Idol.“ Das Verbum ist aus dem Französischen *le genou* – das Knie – und aus dem lateinischen *flectere* – beugen, biegen, krümmen – gebildet. Ebenfalls aus dem Französischen abgeleitet ist „Lubrizität“; Sachs-Vilatte übersetzt *lubricité* mit „Geilheit“; ein komischer Effekt entsteht, indem der Erzähler von *Joseph der Ernährer* es einem altägyptischen Schreiber in den Mund legt. In demselben Werk findet sich „Inkumbenzen“, abgeleitet von dem lateinischen Verbum *incumbere*, eigentlich „sich hineinlegen“, mit der übertragenen Bedeutung „sich ins Zeug legen, sich befließigen“.

Wer an solchem Fremdwortgebrauch Anstoß nimmt, sollte, der Gerechtigkeit halber, erwägen, dass Thomas Mann oft auch Fremdwörter und fremdsprachige Äußerungen durch deutsche oder germanische Wörter und Redewendungen ersetzt. So spricht er statt von Konservatismus von „erhaltender Weltanschauung“, ähnlich schon in den *Betrachtungen* von „erhaltende(m) Gegenwill(en)“; statt „chef“ wählt er das niederländische „Baas“, und den Pharaon Echnaton, vielleicht, weil er ihn mit ei-

nem „vornehmen Engländer aus etwas ausgeblühtem Geschlecht“ vergleicht, lässt er seiner Gattin Nofretete zum Abschied nachrufen: „So long“ – aber auf deutsch: „so lange!“ Der komische Effekt entsteht durch die wörtliche Übersetzung, ebenso wie in den Worten einer anderen Figur: „Dergleichen heißt sich ein süßes Billett.“

Antje Syfuß macht in ihrer Dissertation *Zauberer mit Märchen* auf eine Äußerung des ägyptischen Gefängnis-Kommandanten Mai-Sachme aufmerksam, die man als poetologisches Bekenntnis seines Dichters Thomas Mann lesen darf:

„Es gibt, soviel ich sehe, zwei Arten von Poesie; eine aus Volkseinfalt und eine aus dem Geiste des Schreibtums. Diese ist unzweifelhaft die höhere, aber es ist meine Meinung, daß sie nicht ohne freundlichen Zusammenhang mit jener bestehen kann und sie als Fruchtboden braucht, so wie alle Schönheit des oberen Lebens und die Pracht Pharaos selbst die Krume des breiten, bedürftigen Lebens braucht, um darüber zu blühen und der Welt ein Staunen zu sein.“

Knüpft diese Äußerung aus *Joseph der Ernährer* von 1943 an den eingangs zitierten Anfang von *Buddenbrooks* aus dem Jahre 1900 an, so erklärt sie zugleich die vom realistischen Prinzip der Stilmischung längst emanzipierte Sprachkunst des späten Thomas Mann. Er mischt Stile und Sprachen, legt großen Wert auf den musikalischen Klang und verfährt dabei ebenso eklektisch wie einfallsreich.

Den Schreiber Cha'ma't, der Joseph ins Gefängnis bringt, lässt er mit Redewendungen sprechen, die ersichtlich der Mundart Bayerns entstammen: „Wir werden fein nichts mehr annehmen von dir“ oder: „o mein!“ In der späten Erzählung *Die Betrogene* benutzt er zu meiner Genugtuung die Mundart meiner Vaterstadt Düsseldorf: „Da ist wat am kommen“ sagt die Protagonistin angesichts einer Schwangerschaft, und der Kellner des Gasthofes ›Zum Elefanten‹ in *Lotte in Weimar* verbindet, getreu dem literarischen Prinzip Mai-Sachmes, die Präsentation seiner literarischen Kenntnisse mit dem Idiom seiner Heimat, indem er mit Klassiker-Zitaten spricht, zugleich aber in „stark thüringisch-sächsisch gefärbter Redeweise“.

In diesem Zusammenhang muss auch die Vorliebe Thomas Manns für die aus ältester deut-

scher Sprachüberlieferung stammende Form der Alliteration mindestens erwähnt werden. Man erkennt sie bereits im zweiten Merseburger Zauberspruch, der aus dem 10. Jahrhundert stammt. Dass Richard Wagner – in vielen ästhetischen Fragen Thomas Manns Lehrmeister – diese älteste deutsche Form des Reims in einer zur Parodie herausfordernden Weise zu Tode geritten hat, hindert nicht, dass sie hier als tragendes Stilprinzip wirkt: teils wie selbstverständlich den Fluss des Satzes unterstreichend, teils in deutlich parodistischer Absicht: der Schlaf befreit den Menschen „von Plack und Plage“, Joseph geht „mit Gott aufs Ganze“, der Trunk bewirkt „taumelnde Trübung“, Schweine wühlen „mit ihren rosigen Rüsseln im Boden“, und eine meteorologische Beschreibung spricht von „wattige(m) Wetterdunst“ und „brauende(m) Brodem“. Gelegentlich lässt Thomas Mann sich durch dies Prinzip der Alliteration zu kühnen Neuwortbildungen anregen: ein Künstler malt „Getier und Gemensch“.

Auch der Binnenreim kommt vor: „lungernd die einen, die andern lunzend“: ein Chiasmus, ironisch-humoristisch, als bestünde ein semantischer Unterschied zwischen den beiden Verben. Die Frau eines Fischers sitzt „im Funzel-dunkel der Stube“, und der Papst im *Erwählten* spricht von des „Sündengatten Verfügung“. Hier begegnen wir auch dem Dreireim und Versen, vor allem, wenn sich der Erzähler ritterlichen Taten und Kämpfen zuwendet:

„Den Fisch auf seinem Schilde, so schwang er bar und hell sein Schwert, das war ihm, zwiegeschliffen, der einzige Gesell. Da kamen sie gelaufen von Herzog Rogers Lehn, weil sie seiner Waffe Winken und das offene Tor gesehn, des wollten sie Nutzen nehmen, den einen bald abtun; doch wie er sich ihnen verleidet, das sollt ihr hören nun. Wie ist mir, ich will gar nicht reimen – und lügen, doch, der Daust ich glaube, ich find aus dem Märentakt mein Lebtag nicht mehr heraus. Gregorius vom Fische, schnell war er genug! Von Rogers Heergesinde er drei behend erschlug. Er schlug sie durch die Helme mit schwindem Schwerterschlag. Zwei rollten in den Gräben, der dritte vor ihm lag. Zum üblen Teufel, Truchseß, es muß doch gehen, daß ich Euch vernünftig und ohne zu singen berichte, wie gründlich er sich ihnen verleidet!“

Es ließe sich die Aufzählung und Beschreibung dieser Sprachspiele noch weiter führen, und es ließe sich zeigen, wie, vor allem im Spätwerk, eine von der Kritik des öfteren getadel-

te Neigung zu Manierismen sichtbar wird. Beispiele bietet etwa die Redeweise August von Goethes in *Lotte in Weimar*. Ihm ist die Übersetzung von Renaissance mit „Auflebung“ anzulasten, er erfindet ein Adjektiv, indem er erklärt, er wolle der Hoftheaterintendanz „beiträtig“ werden – worauf Charlotte Kestner zunächst „fast entsetzt“ reagiert, aber nachdem das Gespräch eine Weile mit dem Neologismus gespielt hat, bildet Charlotte daraus das Substantiv „Beiträtigkeit“. Ähnlich Sibylle im *Erwählten*: Sie spricht vom „Nomenclator“ des Papstes und nennt ihn seinen „conseiller in Gnadensachen, Muntwalt der Pupillen und Witwen“. Pupillen – das Wort steht in dieser Bedeutung auch im *Zerbrochenen Krug* – sind Pflegebefohlene und Mündel, ein Nomenclator war im alten Rom ein Sklave, der seinem Herrn die Namen der Gäste zuflüstern musste, aber den „Muntwalt“, wohl eine Zusammenziehung aus Vormund und Anwalt, sucht man bei Grimm und im Duden vergeblich.

Ich fasse zusammen – selbstverständlich mit einem Thomas-Mann-Zitat. Als Joseph von dem Midianiter, der ihn von seinen Brüdern gekauft hat, nach Ägypten in das Haus Potiphars gebracht und dort abermals verkauft wird, preist der Verkäufer ihn, indem er seine sprachliche Kompetenz rühmt: „Denn der Jüngling ist hell und beredt, daß es eine Annehmlichkeit ist, und hebt dir Zierlichkeiten aus dem Sprachschatz, daß es dich kitzelt.“

Ich hoffe, ich habe Sie mit diesem ersten Teil meiner Vorlesung nur in vertretbaren Grenzen gelangweilt. Wenn er etwas lang geraten sollte, so hat das seinen Grund ausschließlich in meiner Person. Als ich mich zum Studium der deutschen Literaturwissenschaft entschloss, war zu einem guten Teil die Freude am schönen Wort, die maßgeblich von Thomas Mann beeinflusst worden war, für diesen Entschluss maßgeblich, und ich habe mich während meiner beruflichen Tätigkeit bemüht, den Studierenden in meinen Kollegien etwas von dieser Freude an den ästhetischen Reizen der Dichtung zu vermitteln.

Damit komme ich zum zweiten Teil. Es wird Sie freuen, dass er kürzer ist als der erste.

II.

Weshalb treibt Thomas Mann solche Sprachspiele?

Zunächst illustrieren sie seine Auffassung vom Dichter. In einer ironischen, nahezu burlesken Darstellung seiner selbst, *Im Spiegel*, schreibt er 1907:

„Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Al-lotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpen – übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrühriger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenschlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehn und höchstem Wohleben zu bringen. Mir kann es recht sein; ich habe den Nutzen davon. Aber es ist nicht in der Ordnung. Es muß das Laster ermutigen und der Tugend ein Ärger sein.“

Da ist zunächst das Bekenntnis zur Künstlerexistenz, das Geständnis seiner Verwandtschaft mit den fragwürdigen Künstlerfiguren seines Frühwerkes, mit Christian Buddenbrook, dem Bajazzo, mit Detlev Spinell, aber auch mit Hanno Buddenbrook und Tonio Kröger. Er hat sich immer wieder dazu bekannt; seriöser und grundsätzlicher tat er es zum Beispiel 1939 vor Studenten der Universität Princeton:

„Kunst soll keine Schulaufgabe und Mühseligkeit sein, keine Beschäftigung contre coeur, sondern sie will und soll Freude bereiten, unterhalten und beleben, und auf wen ein Werk diese Wirkung nicht übt, der soll es liegenlassen und sich zu anderem wenden.“

Damit ist die Forderung abgewehrt, die schöne Literatur – Thomas Mann verstand sie immer als Kunst, die mit der Musik nahe verwandt ist – soll Fragen beantworten und Probleme lösen, womöglich gar bestehende Verhältnisse verbessern. Ich habe in einer früheren Vorlesungsstunde versucht, das am Beispiel des Schulkapitels in *Buddenbrooks* zu demonstrieren. In einer Einführung in Tolstois *Anna Karenina* formuliert er:

„Dichtung braucht nicht Fragen zu lösen, sie braucht sie nur dem Gefühle recht nahe zu bringen, ihnen die höchste, schmerzlichste Kraft der Fragwürdigkeit zu verleihen, um das Ihre geleistet zu haben.“

Das deutet an, dass so burlesk und unverbindlich, wie er es 1907 dargestellt hatte, das Spiel der Kunst nicht immer zu sein braucht. Tolstois

Anna Karenina, wie Thomas Manns *Buddenbrooks* oder *Der Zauberberg* sind Kunstwerke, die ihren Rang, ihr Gewicht und ihre Würde den Figuren und ihren Schicksalen verdanken, von denen sie erzählen. Sie sind, was Thomas Manns Romane betrifft, immer authentisch, verbürgt durch eigene Erfahrungen mit sich selbst und mit anderen Menschen. Das gilt auch für einen Taugenichts wie Hans Castorp oder Felix Krull. Aber diese Figuren haben niemals in dem Sinne gelebt, wie wir leben, die wir von Vätern gezeugt und von Müttern geboren wurden, da sie dem Kopf des Dichters entstiegen sind.

Sind diese Figuren also fiktiv, so sind sie zugleich doch auch Bekenntnisse – Goethes Charakteristik seiner Werke als „Bruchstücke einer großen Konfession“ lässt sich auf Thomas Mann übertragen, verstehe man Konfession als Glaubensbekenntnis oder als Sünden- und Schuldbekenntnis. Er war geprägt vom Bedürfnis seiner lutherischen Vorfahren nach Rechtfertigung, und dies Ethos hat ihn und sein Werk bestimmt. Wenn die ältere Literatur zu diesem Werk immer wieder den Gegensatz von Künstler und Bürger v.a. im Frühwerk betont hat, so tat sie das unter dem Eindruck dieser Spannung zwischen den Masken der Figuren, hinter denen die Erfahrungen ihres Dichters erkennbar sind – ein grundsätzliches Problem der Dichtung: die Spannung zwischen der Authentizität ihres „Gehaltes“, mit Goethe zu sprechen – also der Fragen, die sie aufwirft – und der Fiktionalität. Es ist dem Künstler erst mit diesen Fragen, „zu Tränen ernst – aber nicht ganz, und also gar nicht.“ So sagt Thomas Mann es in dem Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners*, indem er zugleich auf die so schwer verständliche Einsicht verweist, „dass Tragödie und Posse aus ein und derselben Wurzel kommen. Eine Beleuchtungsdrehung verwandelt die eine in die andere.“

Mochte ihm die Wagner-Stadt München, in der er das 1933 bekannte, hierin nicht folgen, protestierte sie so vehement gegen diese Interpretation Wagners, die zugleich ein Bekenntnis Thomas Manns zu sich selbst und zu seiner eigenen Kunst ist, dass er von diesem Protest ins Exil getrieben wurde und, schlimmer noch,

lebenslang im Innersten getroffen und verletzt blieb, so dass er nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch besuchsweise nach Deutschland zurückkehrte – so blieb doch das Problem dieser Spannung zwischen Bekenntnis und Burleske, zwischen Spiel und Konfession, zwischen Erlebnis und Maske bis zum Ende seines Schaffens und seines Lebens in erregender und inspirierender Intensität lebendig für ihn.

Und der Leser nimmt teil an dieser Spannung; der produktionsästhetische Aspekt zeigt ihm, dem literarisch interessierten und informierten Leser des poetischen Werkes, wie es zustande gekommen ist; es mag ihm dabei gehen, wie Thomas Mann es von Hanns Eisler berichtet:

„Besonders wenn es um Wagner ging und die komische Ambivalenz seines Verhältnisses zu dem großen Demagogen, wenn er ihm auf die Sprünge kam, den Finger in der Luft schüttelte und rief: „Du alter Gauner!“ konnte ich mich ausschütten vor Lachen.“

Zugleich aber wird er, der Leser, da diese Kunst ihm die Figuren und ihre Probleme nahebringt, von ihren Erlebnissen und Empfindungen ergriffen: Er nimmt teil am Tode Hanno Buddenbrocks oder des kleinen Nepomuk Schneidewein; Erika Mann berichtet, wie sie, bei der Lektüre dieser Abschnitte unter der Frisierhaube eines Coiffeurs in New York, vor Ergriffenheit geweint habe. Es ist eine solche Ergriffenheit keine Schwäche des Rezipienten, sondern eine Stärke des Kunstwerkes; der Dichter hat es auf solche Wirkung abgesehen bei der Beschreibung von Sterbefällen, so wie er Heiterkeit bewirken will mit seinen Sprachspielen und Schmerzen, mit präziösen Fremdwörtern und Neuwortbildungen, mit ironischen Adjektiven und humoristischen Substantiven.

Gegen Ende seiner Laufbahn als Schriftsteller hat er sich als Humoristen definiert; 1953 sagte er in einer Rundfunkdiskussion:

„Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Läscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln, möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das heraufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird.“

Er erläutert dann sein Problem, das sich durch die Neigung zum Humor ergibt, indem er eine Anekdote von dem Komponisten Ditters von

Dittersdorf erzählt. Der wurde von Kaiser Joseph über seine Ansicht zu dem Komponisten Joseph Haydn befragt und antwortete: „Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die Kunst herabzuwürdigen.“ Thomas Mann knüpft daran den Kommentar: „wenn ich gelegentlich mit der Sprache getändelt habe, so muss ich hoffen, dass ich dabei niemals ernstlich die Kunst herabgewürdigt habe.“

Diese Spannung zwischen der christlichen, reformatorisch-ethischen und der artistischen Sphäre mit ihren Einschlägen von Clownerie und Demagogie hat das Werk Thomas Manns geprägt. Sie wird verstärkt durch die Achtsamkeit auf die Würde seiner Person und seines Künstlertums; eine narzisstische Verliebtheit in sich selbst und in sein Werk spielt mit dabei. Diese Spannung lässt sich selbstverständlich nicht auflösen, schon gar nicht in einer kunsttheoretischen Weltformel, so wie sich die Nährstoffe von Rindfleisch mit Liebig's Fleischextrakt kondensieren, bewahren und auflösen lassen; ich wähle diesen scheinbar abwegigen Vergleich natürlich zu Ehren der Institution, von der ich mich heute verabschiede.

III.

Damit komme ich zum dritten Teil, denn ich möchte zum Schluss über einen Roman sprechen, der in dieser Vorlesung noch nicht vorkam. Im *Doktor Faustus* wird ein Werk des Komponisten Adrian Leverkühn beschrieben, eine Folge von Musikstücken für die Puppenbühne, deren Handlung den *Gesta Romanorum* entnommen ist. In dieser anonymen Sammlung von Sagen, Anekdoten, Fabeln und Märchen aus der römischen Geschichte und mittelalterlichen Legende aus dem 13. und 14. Jahrhundert faszinierte nicht nur Adrian Leverkühn, sondern v. a. seinen Autor Thomas Mann namentlich die Legende vom Papst Gregor, die Hartmann von Aue gegen Ende des 12. Jahrhunderts zu seiner Verslegende *Gregorius* gestaltet hatte. Er beschloss, diese „schönste und überraschendste der Geschichten“ seinem Helden Leverkühn „wegzunehmen und selbst einen kleinen archaischen Roman daraus zu machen“.

Das ist *Der Erwählte*, der 1951 erschien. Die Handlung – sie spielt in einem erdichteten, zeitlich unbestimmten Mittelalter – lässt sich in wenigen Sätzen referieren. Ein Herzog wird nach langer kinderloser Ehe eines Zwillingspaars. Die Mutter stirbt bei der Geburt und der Vater im 17. Lebensjahr der Geschwister. Sein Sohn und Nachfolger vereint sich in der Nacht nach des Vaters Tod mit der Zwillingsschwester Sibylla im Inzest. Als sie schwanger wird, beschließt er auf den Rat eines treuen Vasallen, eine Kreuzfahrt anzutreten, um Buße zu tun für seine Sünden. Er stirbt bei diesem Unternehmen, und Sibylla bringt einen gesunden Knaben zur Welt, für den jedoch auf der Welt kein Platz ist. Deshalb wird er in einem Fässchen auf dem Meere ausgesetzt und nach drei Tagen auf eine Kanalinsel getrieben. Der Abt eines Klosters findet ihn, einen Geldbetrag, der zum Unterhalt des Kindes dem Fässchen beigegeben ist, und eine Tafel, auf der seine Bewandnisse verzeichnet sind. Er wird zunächst bei einem Fischer aufgezogen, dann aber im Kloster in allen Wissenschaften unterrichtet. Siebzehn Jahre alt, erfährt er durch Zufall von seiner adeligen und sündhaften Geburt und beschließt, in die Welt zu ziehen, um als Ritter Buße zu tun für die extreme Sündhaftigkeit dieser Geburt. Nach einer Schiffsreise von siebzehn Tagen gelangt er in eine Hafenstadt, die belagert wird. Es ist die Hauptstadt und letzte Zuflucht seiner Mutter Sibylla. Sie hatte nach seiner Geburt und Aussetzung das Gelübde getan, nie wieder einem Manne anzugehören und alle Bewerbungen zurückgewiesen. Einer ihrer Bewerber jedoch hat aus gekränktem Stolz das Land mit Krieg überzogen und die Hauptstadt eingeschlossen. Es gelingt Gregorius, diesen Herzog von Burgund im Zweikampf zu besiegen, ihn gefangenzunehmen und damit den Krieg zu beenden. Er erringt die Hand der Herzogin, regiert das Land an ihrer Seite, und aus dieser Verbindung gehen zwei Kinder hervor, ein Mädchen Herrad und ein Sohn Penkhart, ein Name, in dem das Wort Bankert erkennbar ist. Doch noch vor seiner Geburt entdecken Sibylla und Gregorius ihre Verwandtschaft und beschließen, abermals zu büßen; Sibylla, indem

sie ihrer Herzoginnenwürde entsagt und ein Asyl für Aussätzige einrichtet, in dem sie tätig ist, Gregorius aber, indem er sich auf einen Stein in einem See begibt, wo er siebzehn Jahre lang einsame Buße tut.

Da ist in Rom der Stuhl Petri verwaist, die Frage der Nachfolge spaltet die Kirche, es kommt zu einem Schisma, und in dieser Situation haben zwei Mitglieder des Wahlgremiums eine Vision, in der ihnen verheißen wird: Habetis Papam – Ihr habt einen Papst. Der von Gott Erwählte ist Gregorius auf dem Steine. Sie machen sich auf, finden ihn, führen ihn nach Rom, und er wird ein so gnadenvoll und weise wirkender Papst, dass sein Ruf auch in Sibyllas Asyl dringt. Sie unternimmt eine Wallfahrt zu ihm, beichtet ihm ihre Sünden und erlangt von ihm die Absolution, wobei sie einander wiedererkennen.

Sollte man diese alte Geschichte, wie Thomas Mann sie um die Mitte des 20. Jahrhunderts wieder erzählt, mit wenigen Worten charakterisieren, so verfällt man auf Bezeichnungen wie heiter, amüsant und modern.

Zunächst ist der Anfang amüsant – auch für den Literaturtheoretiker. Da wird ausführlich berichtet, wie die Glocken Roms läuten – aber kein Glöckner zieht auch nur an einem Strang, sondern „Der Geist der Erzählung“. Er vermag überall zu sein, gleichzeitig in jedem Glockenturm, aber er kann sich auch zur Person verdichten. Es ist Clemens der Ire, der in St. Gallen, am Pulte Notkers des Stammlers sitzend, die Erzählung zu Papier bringt. Das ist ein intellektueller Scherz mit poetologisch-literaturtheoretischem Fundus.

In der Folge dieses Scherzes hat die deutsche Literaturwissenschaft den Erzähler als Figur des literarischen Kunstwerkes entdeckt oder wiederentdeckt. Die Person dieses Erzählers bietet die Möglichkeit zu Kommentaren und zu Kenntnissen, die bisweilen auch über den Dichter Thomas Mann etwas Zutreffendes aussagen. So bekennt er beispielsweise seine Unerfahrenheit im Waidwerk mit den Worten: „Ich habe nie eine Sau bestanden“ – ein Satz, der ganz und gar unironisch ist, da er der Biographie Thomas Manns entspricht – ich neige dazu, sie humoristisch zu nennen, ebenso wie

den Kommentar des Erzählers zum Inzest der Geschwister, hinter dem abermals Thomas Mann – er war ein großer Hundefreund – erkennbar ist. Als sie sich umarmen, werden sie vom Geheul des Hundes in der Kammer gestört, und der junge Herzog Wiligis schneidet ihm die Kehle durch:

„O weh, der schöne gute Hund! Nach meiner Meinung war es das Schlimmste, was diese Nacht geschah, und eher noch verzeih ich das andere, so unstatthaft es war. Aber es gehörte wohl alles zusammen und war nicht hier mehr, dort weniger zu schelten, ein Gewöll von Liebe, Mord und Fleischesnot, daß Gott erbarm. Mich jedenfalls erbarmt es.“

Als der in solcher Not gezeugte Sohn sich auf seiner Seefahrt der belagerten Hauptstadt seiner Mutter nähert, hält man sein Schiff für ein feindliches Fahrzeug und beschießt es mit Steinen und Griechischem Feuer:

„Erst als sie viele Zeichen der Bescheidenheit und friedfreundlicher Gesinnung gegeben, stellte man die Verteidigung ein und ließ sie zu Lande. Ihr Boot war feurig angekohlt, und zweie der Mannschaft hatten von Würfeln blutige Köpfe. Doch waren sie ja nur Nebenpersonen.“

Es ist dies ein humoristisches Spiel mit der Selbstreflexivität der Dichtung, für die die Literaturwissenschaft den Terminus Metafiktion gefunden hat, den ich durch die Arbeit von Mirjam Sprenger *Modernes Erzählen* kennengelernt habe. Thomas Mann spielt dies Spiel, um Heiterkeit zu verbreiten. Mehrfach hat er die Ansicht vertreten, die Welt sei derart beschaffen, dass sie der Heiterkeit bedarf.

Es sind Scherze nicht nur für Germanisten, eine Art von höherer Heiterkeit bewirkend, die ihren Rang der Erkenntnis des Leides und des Todes verdankt. Der Ironiker, der sich im Laufe seines Lebens zum Humoristen wandelte, richtete 1934 an die Witwe seines Verlegers Samuel Fischer (1859–1934) ein Kondolenzschreiben, in dem der Satz steht: „Sobald man über das Leben nachdenkt, kommen einem die Tränen.“

„Kunst soll unterhalten und beleben“ – im Zusammenhang dieser Maxime erinnere ich an die in einer früheren Vorlesungsstunde behandelte Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder*. Nachdem Potiphars Frau Mut-em-Enet erfolglos versucht hat, Joseph zu verführen, wird er ins Gefängnis gebracht, da sie ihn des Ver-

führungsversuchs bezichtigt. Den Schreiber Cha'ma't, der ihn dorthin führt, belehrt Joseph:

„Daß sich der Mensch unterhalte und nicht sein Leben hinbringe wie das dumpfe Vieh, das ist doch schließlich die Hauptsache, und wie hoch er es bringt in der Unterhaltung, darauf kommt's an.“

Seinen *Erwählten* nun, den Papst Gregor, statet er mit einigen Zügen seiner selbst aus. Er beweist im Zweikampf seine Fähigkeit, „sich jeden Augenblick über alles sonst übliche Maß zusammen zu nehmen und gleichsam seine Lebensgeister dabei in einem brennenden Punkt zu versammeln.“ Und wie sein Dichter weiß er:

„Aller Mut und jedes kühne Unternehmen, dem wir uns weihen, und bei dem wir unser Alles und Äußerstes einsetzen, entspringt nur dem Wissen von unserer Schuld, dem heißen Verlangen entspringt es nach Rechtfertigung unsres Lebens und danach, vor Gott ein wenig abzugleichen von unsrer Sündenschuld.“

Und auch führt er ihn, den Erwählten und Begnadeten, in Höhen der Unterhaltung, von denen er selbst geträumt haben mag.

Am Ende des Romans, da seine Mutter, die zugleich seine Tante ist und früher seine Ehefrau war, ihm, dem Papst, ihre Sünden – den Inzest erst mit dem Bruder, dann mit dem Sohn – gebeichtet hat, kommt es zu diesem Dialog zwischen den beiden:

- ›Eine Aufgabe habe ich, Teuerste, deiner Seele zu stellen, doch eine gnadenvolle: die Drei-Einheit zu fassen von Kind, Gatte und Papst ‹
- ›Mir schwindelt ‹
- ›Begriffe es, Sibylla, Wir sind Euer Sohn ‹
- Sie beugte sich lächelnd über ihr Handkissen, indes ihr die Tränen über die von Alter und Buße abgezehrten Wangen rannen. Und sprach unter Lächeln und Tränen:
- ›Das weiß ich längst ‹
- ›Wie? ‹ sagte er. ›So habt Ihr mich erkannt in der Papstkappe, nach so vielen Jahren? ‹
- ›Heiligkeit, auf den ersten Blick. Ich erkenne Euch immer. ‹
- ›Und habt, lose Frau, nur Euer Spiel mit Uns getrieben? ‹
- ›Da Ihr Euer Spiel mit mir treiben wolltet – ‹
- ›Wir gedachten, Gott eine Unterhaltung damit zu bieten. ‹

In den Worten des von Thomas Mann erfundenen Papstes verbindet sich die Verliebtheit des Künstlers in sein Werk und in sich selbst mit dem Bedürfnis nach Rechtfertigung, das Bewusstsein der eigenen Meisterschaft und der Stolz darauf mit der Demut des Christen und des Sünders.

In der Tat: Höher kann man es in der Unterhaltung nicht bringen. Es ist freilich eine Frage für

theologische Systematiker und Dogmatiker, ob Gott als ein Wesen zu denken ist, das, wie wir Menschen, für Unterhaltung empfänglich ist. Und falls die Theologie diese Fragen bejahen sollte, bliebe immer noch die weitere Frage, ob Gott denn durch eine Geschichte von derart extremer Sündenschuld zu unterhalten sei – ich lasse die Frage auf sich beruhen, da ich, bei aller Neigung zum interdisziplinären Dialog, doch nicht auf dem schwierigen Felde dilettieren

mag, das der Königin der Wissenschaften gehört.

Die Kunst als Unterhaltung, die Dichtung mit ihren Sprachspielen und Scherzen: Thomas Mann hat sie, in der ihm eigentümlichen Sprache, mit einer Quadriga von Adjektiven charakterisiert:

Die Kunst ist das schönste, strengste, heiterste und frömmste Symbol alles unvernünftig menschlichen Strebens nach dem Guten, nach Wahrheit und Vollendung.“



SALZHAUSEN

Das moderne Bad mit Tradition zwischen Vogelsberg & Wetterau

Sole-Bewegungsbad, Kurmittelhaus mit Therapiezentrum

Krankengymnastische Abteilung für Neurologie, innere Medizin, Orthopädie
Gynäkologie, Kinderheilkunde, Urologie, Chirurgie, Geriatrie

Ambulante Nachbehandlungen nach Operationen am Bewegungsapparat
Original Eifelfango, alle Massagen,
Lymphdrainage, med. Gerätetraining, Inhalationen

Rheuma, Herz, Kreislauf, Nerven, Atemwege

Info: Kurverwaltung, Quellenstraße 2, 63667 Bad Salzhausen,
Telefon 0 60 43/96 33 0, Fax 0 60 43/96 33 50,
E-Mail: kurverwaltung@bad-salzhausen.de, <http://www.bad-salzhausen.de>