
Peter Brandes

Masken des Erzählens

Zu John von Düffels »Houwelandt«

Wenn im Folgenden von Masken des Erzählens die Rede sein wird, dann geschieht dies durchaus absichtsvoll mit Blick auf das Verständnis von Maske als Verstellung und als einer Form des Verbergens.¹ Hinter der (Gesichts-)Maske liegt das wahre Gesicht. Die Rhetorik der Maske ist mithin immer schon ein Spiel mit der Figur des wahren Antlitzes und des wahren Blickes, eine Szene des Sehens und des Gesehenwerdens. Als Spielform des literarischen Diskurses ist die Maske ein genuin theatrales Moment. Das lateinische *persona* meint in diesem Kontext die Maske im Sinne der durch die Schauspieler dargestellten Figuren, die *dramatis personae*. Im Drama wird die gegenständliche, leblose Maske zur personalen Identität, die durch den Schauspieler buchstäblich Stimme und Leben erhält. Aus dieser Perspektive mag es widersinnig erscheinen, von Masken des Erzählens zu sprechen, zeichnet sich doch gerade das narrative Moment durch die Diegese aus. Die Erzählung als solche bedarf gerade nicht der theatrale Maske als Vermittlungsinstanz. Der Erzähler übernimmt hier die Funktion, die im Drama die Maske einnimmt. Die *persona* kommt dabei allenfalls in einer uneigentlichen Bedeutung zur Geltung, in der Figuren- oder Personenrede. In der narratologischen Textanalyse ist es üblich, die Form der Rede als dramatischen Modus zu bezeichnen.² Insofern schreibt sich dann doch das theatrale Moment der Maske in den narrativen Text ein. Doch nur selten wird die Person als *persona*, die Maske als Maske gelesen. Der folgende Versuch, das Erzählen als ein Modell der Maske zu lesen, ist nicht einer spezifisch narratologischen Perspektive geschuldet, sondern einigen Textbeobachtungen anhand einer Lektüre von John von Düffels Roman *Houwelandt*. Vergleichend wird außerdem die Schlusssequenz aus Thomas Manns *Buddenbrooks* in den Blick genommen, in der von Düffels narratives Masken-Spiel schon vorgezeichnet ist.

I. *Nichts von dem, was ich sage, ist wahr.* – Eine solche Aussage ist offenkundig paradox. Das Subjekt der Aussage behauptet, dass alles, was es sagt, falsch sei. Ist der Satz wahr, dann trifft er auch auf sich selbst zu und der Satz wäre falsch. Demnach wäre die Aussage wahr. Wir haben es hier mit einer Variante des Lügner-Paradoxes des Epimenides zu tun,³ das Bertrand Russell als die älteste

Form des Paradoxes bezeichnet hat.⁴ Russells Lösung des Lügner-Paradoxes besteht darin, dass er selbstbezügliche Aussagen ausschließt.⁵ Auf den Satz *Nichts von dem, was ich sage, ist wahr* übertragen, würde das bedeuten, dass diese Aussage auf einer anderen hierarchischen Ebene steht als die anderen Sätze des Aussagesubjekts. Dies wäre etwa der Fall, wenn der Satz wie folgt umformuliert würde: *Nichts von dem, was ich im Folgenden sagen werde, ist wahr*. Der Leser von *Houwelandt* wird aber gegen Ende des Romans mit einer solchen Aussage konfrontiert, ohne dass ihm die Möglichkeit einer Hierarchisierung der Sätze an die Hand gegeben wird. Er bleibt dem Paradox des Satzes ausgeliefert: »*Er dürfe und wolle nicht verhehlen, daß er in dieser Rede über eine Person spreche, die er vermutlich seltener gesehen habe als jeder andere hier, und selbst bei diesen wenigen Gelegenheiten hätten sein Großvater und er sich nur gemustert, wie aus großer Entfernung. Wirklich begegnet, wirklich nahegekommen seien sie sich nie. Er bitte daher um Verzeihung, der Unberufenste habe wieder einmal das Wort. Sie könnten sich also getrost zurücklehnen. Nichts von dem, was er sage, sei wahr.*«⁶

John von Düffel hat seinen 2004 erschienenen Roman *Houwelandt* mit einem eigentümlichen Nekrolog enden lassen. Christian, der Enkel des verstorbenen Jorge de Houwelandt, will auf der Trauerfeier eine Rede auf seinen Großvater halten. Die Rede findet aber im Roman-Geschehen nicht statt. Die im Konjunktiv wiedergegebene Rede ist nur eine Gedankenrede. Ob Christian diese Rede wirklich halten wird, erfahren wir nicht. Bevor er anfängt zu reden, endet das Buch.

Von Düffels Roman erzählt einmal mehr die Geschichte einer zerrütteten Familie. Das verschlossene und despotische Familienoberhaupt Jorge verlebt den Lebensabend mit seiner Frau Esther in Spanien. Zu seinem 80. Geburtstag will Esther für ihn eine Überraschungsfeier in ihrem alten Familiensitz in Deutschland organisieren. Dafür bedarf sie aber der Hilfe der miteinander zerstrittenen Familienmitglieder, die zudem nichts mehr mit Jorge zu tun haben wollen. Jorges erstgeborener Sohn Thomas ist arbeitsloser Akademiker, der von seiner Frau getrennt lebt und kommissarisch den Familiensitz mehr schlecht als recht verwaltet. Sowohl seine Beziehung zu Jorge als auch zu seinem eigenen Sohn Christian ist kaum anders als zerrüttet zu nennen. Christian ist Rundfunkjournalist und im Unterschied zu seinem Vater beruflich erfolgreich. Esthers Geburtstagsplanung führt jedoch alle notgedrungen wieder zusammen, was zu zahlreichen Konflikten und Reflexionen über die Familiengeschichte führt. Doch bevor die Feier überhaupt stattfinden kann, stirbt Jorge.

Der Roman wird aus den jeweils unterschiedlichen Perspektiven der drei Generationen erzählt.⁷ Es liegt mithin eine variable interne Fokalisierung vor, die sich auf Jorge, Esther, Thomas und Christian verteilt. Als eine Art Kapitelüberschrift fungieren die Eigennamen der Figuren, aus deren Blickwinkel je-

weils erzählt wird. Das Buch beginnt mit *Jorge*, dann folgt *Esther* usw. Es endet schließlich mit *Christian*.

Diese uneigentlichen Kapitelüberschriften bzw. Paratexte⁸ sind mit einer bestimmten lektürepraktischen Funktion versehen. Sie zeigen dem Leser an, welche Figur im folgenden Abschnitt intern fokalisiert wird. Eine solche Hilfestellung ist für den Leser eigentlich überflüssig, denn entweder er erkennt diese Struktur des Erzählens ohnehin, oder es ist für seine Lektüre gleichgültig zu wissen, wie sich das Erzählen im Text organisiert. Der narratologisch und rhetorisch aufmerksame Leser wird diesen paratextuellen Markierungen eine besondere Bedeutung zumessen, denn die vermeintliche Überflüssigkeit könnte den Leser gerade auf eine falsche Fährte führen: nämlich die Markierungen nicht zu beachten. So zeigt sich bei einer genauen Betrachtung der graphischen Anordnung der Überschriften, dass die einzelnen Namen jeweils unterschiedlich gesetzt sind: *Esther* ist linksbündig und *Jorge* mittig gesetzt. *Thomas* und *Christian* sind genau zwischen diesen beiden Positionen gesetzt, so dass sich in der Zusammenschau, von links nach rechts gelesen, folgende Ordnung ergibt: *Esther, Thomas, Christian, Jorge*. Das Ehepaar Esther-Jorge ist auf dieser Skala am weitesten voneinander entfernt, eine Beobachtung, die auch für das erzählte Beziehungsgeflecht des Ehepaars zutreffend ist. Christian und sein Großvater sind sich, vom Satzspiegel her betrachtet, am nächsten. Dies korreliert mit einer Beobachtung, die Esther im letzten Drittel des Romans macht: dass nämlich Christian Jorge ähnlich sieht: »Draußen im Treppenhaus stand Jorge – in Jung« (251).

Auf diese Weise ergibt sich eine strukturelle Bindung des paratextuellen Außen an das erzählte Innen. Auch dass Jorge als Figur die Mitte des Erzählens ausmacht, um die sich alles Geschehen gruppiert, ohne dabei jedoch selbst im Mittelpunkt der Handlung zu stehen, korreliert mit dem Aufbau des Romans.

Inwieweit kann sich nun bei dieser Erzählform, die durch variable interne Fokalisierung bestimmt ist, eine Position der Wahrheit etablieren? Ist nicht gerade durch die Abwesenheit einer Übersicht dem Erzählen jegliche Möglichkeit der objektiven Bewertung genommen? Der wahre Sachverhalt ließe sich hier allenfalls durch eine Zusammenschau der unterschiedlichen Perspektiven ermitteln. Eine metaphysische Instanz, ein allwissender, gottähnlicher Erzähler ist hier nicht zu finden, und das scheint ja dem postmodernen Erzählen durchaus eigentümlich zu sein. Das Paradigma der Intersubjektivität wäre also hier zugleich das narrative Modell einer Romanform, das um 2000 offenbar seine Renaissance feiert: das Modell des Familienromans.⁹

Um diese Frage auf die Aspekte der Maskierung und der erzählten Wahrheit zu fokussieren, wird es nötig sein, einen kurzen Blick auf die Struktur des Erzählens und deren Verhältnis zur Fiktionalität des Textes zu werfen.

II. Aus erzähltheoretischer Perspektive ist die in *Houwelandt* verhandelte Wahrheit nichts weiter als ein Topos innerhalb der fiktionalen Rede. Einen Paratext wie die Genrebezeichnung *Roman*, die wir auf dem Schutzumschlag und dem Titelblatt des Buches *Houwelandt* lesen können, werten wir als Fiktionalitätssignal, das uns anzeigt, dass nichts von dem, was wir lesen werden, wahr ist. Es ist die durch den Romantext selbst inszenierte Ideologie der Fiktion, die uns noch die Wahrheit als Fiktion betrachten lässt. Nun besteht die besondere Potenz eines literarischen Textes auch darin, von dieser Fiktionalität wiederum abzusehen. In dieser Weise scheint auch von Düffels Roman in seiner Fiktion von sich abzusehen und die Wahrheit in der Fiktion als Fiktion der Wahrheit der Fiktion darzustellen. Wenn solchermaßen der fiktionale Text Anspruch auf Wahrheit stellt, dann bringt das die Demarkationslinie von Fiktionalität und Faktualität, wie sie die narratologische Textanalyse statuiert,¹⁰ ins Wanken.

Man wird hier einwenden, dass der für die Erzähltheorie relevante Gegensatz nicht der von Fiktion und Wahrheit, sondern der von Fiktion und Wirklichkeit sei.¹¹ Davon bleibt aber der in der fiktionalen Literatur sich artikulierende Wahrheitsanspruch zunächst unberührt. Wenn ein literarischer Text Fiktionalitätssignale aussendet, so impliziert das ja gerade, dass der Als-Ob-Modus uns die Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit gewährt, insofern wir diese nämlich als wahr anerkennen – wir also den Fiktionalitätssignalen Glauben schenken. Wir folgern, dass es sich bei der Erzählung um eine fiktionale Wirklichkeit handelt, da wir das Wort »Roman« als eine wahre Aussage über diese Erzählform lesen. Die Differenzierung zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen gründet mithin auf paratextuellen Aussagen, die als wahr oder falsch einzustufen sind. Wenn aber der literarische Text selbst in der einen oder anderen Form die Wahrheitsfrage aufwirft – wie z.B. in *Houwelandt* –, dann ist eine Auseinandersetzung mit dem dort virulenten Begriff des Wahren unumgänglich.

Betrachten wir zunächst, wie sich die Wahrheit auf der Ebene des erzählten Geschehens darstellt. Der Topos der Wahrheit ist im Roman auf unterschiedliche Weise präsent. Genau genommen positioniert sich mit jeder Perspektive der vier Hauptpersonen auch eine bestimmte Auffassung der Wahrheit. Thomas will die Wahrheit der Familie in einer Rede zum Ausdruck bringen. Ihm geht es um ein familiäres Wissen, das »ohnehin schon alle wußten« (111), das aber bisher nicht ausgesprochen wurde. Damit ist seinem Vorhaben die Struktur der Offenbarungsrede vorgegeben, die dann auch für Christians Rede kennzeichnend sein wird. Christian meint ebenfalls die familiäre Position inne zu haben, von der aus er die wahren Verhältnisse der Familie entschlüsseln kann. Auch für ihn ergibt sich das Bild der Wahrheit aus Aussagen über das Eltern-Kind-Verhältnis. Später setzt sich Christian aber auch für die Perspektive des Vaters ein. In einem Gespräch mit seiner Großmutter formuliert er explizit die Wahrheitsfrage: »Die Frage ist, [...] wieviel Wahrheit verträgt dieses Fest« (256). Jorge

sucht die Wahrheit im Glauben an Gott, die er aber nicht zu erreichen im Stande ist. Seine Wahrheit findet er augenscheinlich nicht im Glauben, dafür sei er unbegabt, sondern im Leiden.¹² Esthers Perspektive scheint dagegen nicht so sehr von einer Obsession der Wahrheit erfüllt zu sein als von dem Wunsch nach der vereinten und versöhnten Familie. Dieses Begehren fokussiert sich in dem die Narration motivierenden Projekt: dem Fest zu Jorges 80. Geburtstag, das zugleich als Telos der Erzählung fungiert. Für Esther erfüllen die Vorbereitungen zu dem Fest eine Wahrheitsfunktion, insofern sie damit das falsche Leben, das sie mit Jorge in Spanien – weit weg von der Familie – führt, aufzuheben sucht.

III. Esthers Tätigkeitsdrang ist schließlich auch Auslöser für die Niederschrift eines die Handlung des Romans bestimmenden Schriftstücks. Ausgerechnet Thomas soll nach Esthers Willen die Geburtstagrede auf den Mann halten, unter dem er zeit seines Lebens zu leiden hatte. Er verfällt daher auf die Idee, sich die Rede von seinem Sohn schreiben zu lassen, der dies aber aufgrund seines prekären Verhältnisses zum Vater zunächst ablehnt. Die Rede, die Thomas dann doch schreibt, ist, wie der Leser aus Thomas' Reflexionen erfährt, eine Abrechnung mit dem alten Patriarchen. Diese Rede, von der man nicht weiß, ob sie rhetorisch brilliant ist, wie Thomas nach der Fertigstellung suggeriert, oder eine Farce, diese Rede wird nie gehalten. Sie wird aber gelesen, und zwar von Christian. Durch die Darstellungen seines Vaters fühlt er sich berufen, die Rede, die Thomas nicht halten kann, als eine Art Offenbarung der Familie selbst zu Gehör bringen. Vor allem Jorge gegenüber will Christian die wahren Familienverhältnisse zur Sprache bringen. Doch dann stirbt Jorge und die Rede und das Fest finden nicht statt. Aber eine andere Feierlichkeit und eine andere Rede wird es geben. Der Text organisiert sich dabei über eine Parallel-Struktur der Ersetzung der ihn konstituierenden Ereignisse. Es gibt zwei Feiern: eine Feier zu Jorges Geburtstag, die nicht stattfindet, und eine Feier zu Jorges Tod, die an der Stelle des Geburtstags stattfindet. Es gibt zwei Reden: eine geschriebene von Thomas, die nicht gehalten wird, und eine memorierte von Christian, die an der Stelle von Thomas Rede als Gedankenrede gehalten wird.

Während der Leser aber nichts über den Entstehungsprozess von Christians Rede erfährt, werden Thomas' Schreibversuche und schließlich die Vollendung seiner Rede genau beschrieben. Das Aufschreiben der familiären Wahrheit erscheint dabei insofern als prekär, als die Rede als literarisches Kunstwerk beschrieben wird. Das Offenbarwerden der Wahrheit gerät zum Ursprung poetischer Potenz. Thomas' Schreibverfahren wird als Geburt eines dichterischen Opus magnum dargestellt. Dieser Topos des dichterischen Schaffensprozesses wird dabei zugleich zitiert und ironisiert. Thomas' Schreibversuche lassen sich in drei Phasen aufteilen. Zunächst wird eine Krisis des Schreibens beschrieben:

»Thomas legte den Stift aus der Hand. Er hatte getan, was in seiner Macht stand, aber er konnte nicht schreiben, wenn er seine Familie um sich hatte« (71). »Tapfer schüttelte er seine wie von Schreibkrämpfen geplagte Rechte, die sich taub anfühlte, nachdem er den Stift in höchster Anspannung mehrere Stunden stillgehalten hatte« (ebd.). »Thomas zündete sich eine Zigarette an und blies den Rauch in Richtung der weißen Flecken seiner Tapete. Vielleicht würde es ihm im Zuge seiner Schreibversuche wenigstens gelingen, einen flächendeckenden Gelbton zu verbreiten« (73). Nachdem Christian seine Bitte, ihm beim Schreiben der Rede zu helfen, abgelehnt hat, beginnt die Phase der produktiven Niederschrift. Er schreibt die Rede ohne Unterbrechung und ohne Selbstzweifel: »Thomas hatte die Rede, an der er seit einer Woche mehr oder weniger ergebnislos saß, nach Christians Besuch binnen drei, vier Stunden fertiggeschrieben, ohne ein einziges Mal auf die Uhr zu schauen, ohne an einen Espresso oder eine Zigarettenpause überhaupt nur zu denken.« (105)

Das Ergebnis, die Vollendung erweist sich als beglückend und zugleich schmerzvoll: »Soviel Energie, soviel Arbeitselan hatte er sich selber kaum zuge-
traut. Er fühlte sich wie neugeboren« (104f.). Es wird jedoch nicht nur der Topos der dichterischen Wiedergeburt zitiert, sondern auch die Worte Jesu aus dem Matthäus-Evangelium¹³: »Und jeder, der Ohren hatte, um zu hören, oder Augen, um zu lesen, mußte anerkennen, daß zu guter Letzt auch diese Qual – die Qual des Schaffens selbst – darin eingegangen, darin aufgegangen war wie eine Saat, wie eine schmerzlich schöne Blume« (106). Thomas reiht sich damit in eine literarische Tradition ein, die das Schreiben als Geburtsvorgang mit Schmerzen und Freuden figuriert.

Franz Kafka hatte nach eigener Auskunft seine Erzählung *Das Urteil* »in der Nacht vom 22 bis 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben«¹⁴. In Kafkas Tagebucheinträgen ist auch von »leichten Herzschmerzen«¹⁵ die Rede, und schließlich von dem, was sonst im Verborgenen bleibt: »Die bestätigte Überzeugung, daß ich mich mit meinem Romanschreiben in schändlichen Niederungen des Schreibens befinde.«¹⁶ Die »Niederungen des Schreibens« verweisen auf den Geburtsvorgang der Literatur: »die Geschichte«, schreibt Kafka, »ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen«¹⁷. Aus den »Niederungen des Schreibens« folgt für Kafka auch der eigentliche Imperativ des Schreibens: »Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.«¹⁸

Das Pathos dieser Zeilen kann nicht ungebrochen in die fiktive Schreibszenen des Thomas de Houwelandt transferiert werden. Aber auch Thomas formuliert einen Imperativ des Schreibens, der als solcher freilich ironisch markiert ist: »Sein, ja, Werk ähnelte bei allem Schwung, bei aller Beschwingtheit des Gedankens keineswegs den flinken, gefälligen Fingertübungen seines Sohnes – inso-

fern hatte Christian gut daran getan, sich nicht einzumischen! Vielmehr erhielt es seine zutiefst persönliche Note gerade durch die lange Anlaufzeit der Verzweiflung und des Stillstands, in der es gereift und unmerklich gewachsen war« (105). Auf der einen Seite wird hier ein generisches Bild der Rede entworfen: Die Rede wächst wie ein Fötus im Inneren des Schreibenden und wird nach mehrfachen Wehen in einer Art Sturzgeburt zur Welt gebracht. Die Rede erscheint somit als Kind des Schreibenden, und in ihrer Gestalt offenbart sie sprachliche Schönheit, was in der Metaphorik der Blume zum Ausdruck kommt. Zugleich geht das Loblied der Genealogie des eigenen Werks mit einer Kritik der falschen Rhetorik des Sohns einher. Denn Christian ist als Radiomoderator mit den Techniken der Rede bestens vertraut. Das sprachliche Handwerk des biologischen Sohns ist einer überkommenen Tradition der Rhetorik verpflichtet, die nicht auf einer genealogischen Struktur fußt, sondern eine reine Technik repräsentiert. Die Reden des Sohns gleichen den »gefälligen Fingerübungen« der klassischen Rhetorik.¹⁹ Das generische Schreiben erweist sich im Endeffekt als das überlegene. Rhetorik wird als eine der poetischen Darstellung ungemäße Form des Schreibens aufgefasst.

Thomas' Reflexionen über das Schreiben erweisen sich so als ein intertextuelles Spiel mit eigentlich ganz inkommensurablen literarischen Texten. Das Verfahren der Intertextualität wird somit zur Maske literarischer Autoreflexion, die das Pathos der Intertexte zugleich aufruft und ironisiert.

In seiner Kritik an Christians »gefälligen Fingerübungen« übernimmt Thomas die ihm sonst ungemäße Position des Vaters, der dem Sohn überlegen ist. Anders als bei Kafka, der aus der Position des Sohnes über das Verhältnis von Vater und Sohn schreibt, demonstriert Thomas' Geburt des Schreibens zugleich die Macht des Vaters, den die Erzählung als den vermeintlich Schwächeren kennzeichnet. Während nämlich Christian geradlinig, kommunikativ und beruflich erfolgreich ist, wird Thomas als gescheiterter Akademiker, der sich nicht in sozialen und gesellschaftlichen Systemen zu bewegen weiß, gezeichnet. Auf diese Weise erscheint diese Textszene über das Schreiben, die zugleich als Karikatur des ambitionierten akademischen Schreibstils gelesen werden kann, als ironischer Echoraum für die machtvollen Worte des Vaters aus dem *Urteil*: »Ich bin noch immer der viel Stärkere.«²⁰

Zweifelsohne ist der Topos der Stärke und des starken Vaters für *Houwelandt* von zentraler Bedeutung. Er ist es aber vor allem im Hinblick auf den Patriarchen Jorge, der seine Stärke vor allem in der Praxis eines exzessiven Schwimmens²¹ zeigt. So wird der Leser Thomas' vermeintliche Demonstration der Stärke nicht in der Weise Ernst nehmen können, denn schon bald setzt die dritte Phase des Schreibprozesses ein, die nun ein neues Licht auf das Geschriebene wirft.

Die dritte Phase des Schreibens kann schließlich als Relektüre des Textes

beschrieben werden, die wiederum zu Selbstzweifeln und Stagnation führt. Die Rede wird nun im Hinblick auf die Rezeption neu betrachtet und bewertet. Auf diese Weise erhält der Leser auch Einblick in den Inhalt der Rede: »Allerdings beschäftigte ihn zunehmend die Frage, ob er die Stelle mit dem »Kloverbot« noch einmal überdenken sollte. Wenn er sich das Fest als Fest vorstellte – die Situation bei Tisch mit seinen mürrischen Geschwistern, Neffen und Nichten –, erschien es ihm unter einem rein geschmacklichen Aspekt zumindest prüfenswert, ob das Thema Verdauung in seiner Rede *summa summarum* nicht doch zuviel Raum einnahm. War es für seine Argumentation wirklich zwingend, den Anwesenden in aller Ausführlichkeit zu schildern, wie sein Vater ihm und den Geschwistern nach jeder Mahlzeit für mindestens zwei Stunden den Besuch der Toilette untersagte?« (107)

Die weiteren selbstironischen und witzigen Reflexionen Thomas' über das Klothema und den wahnwitzigen Analterror des Vaters wären unter psychoanalytischen Vorzeichen einer genaueren Lektüre zu unterziehen: nicht nur die Bedeutung des Analcharakters für das Lustempfinden des Vaters – eine bemerkenswerte Inversion der kindlichen Analität²² – auch die mit diesem Erzählstrang zusammenhängende Witzfunktion²³ für das Erzählen von Familienstrukturen müssten hier im Einzelnen analysiert werden. Doch in diesem Kontext mag es genügen, darauf zu verweisen, dass die vermeintliche Wahrheit über die Familie Houwelandt sich in dieser Urszene erschöpft: in Thomas' traumatischer Kindheitserinnerung. Das von dem Vater letztlich aus Geiz erlassene Kloverbot (das gute Essen soll nicht so schnell wieder ausgestoßen werden) hatte bei Thomas und seinen Geschwistern psychische Angstzustände zur Folge, die sich somatisch in »Verstopfungen bis hin zu Darmverschlüssen« (109) äußerten. Es ist also nicht die erwartbare Familienkatastrophe²⁴, die offenbar wird (Gewalt und Inzest), sondern beinahe eine Satire des familiären Katastrophen-Dispositivs. Für Thomas liegt aber die Wahrheit seiner familiären Existenz in eben diesem von ihm als Beichte oder Offenbarung verfassten Schriftstück, das er nach der Relektüre entsetzt beiseite legt. Denn »im Grunde sei er über das Verdauungstrauma seiner Kindheit nie hinweggekommen« (ebd.).

Thomas reflektiert daraufhin über die Funktion einer solchen Rede, die auf die Wahrheit des familiären Diskurses abzielt. Ihm geht es offenbar gar nicht um eine Abrechnung mit dem Vater. Er sieht vielmehr eine kommunikative Funktion in dem Geschriebenen. Die Rede sei eigentlich an Christian gerichtet, damit dieser seinen Großvater kennen lerne. Vor allem bedarf aber Thomas eines Gegenübers, um schreiben zu können: »Er, Thomas, brauchte einen Adressaten für seine Botschaft, ein lebendiges Gegenüber, dem er etwas mitzuteilen hatte. Zum Redenschwingen um des Redenschwingens willen war er nicht geschaffen, wie etliche ergebnislose Schreibtischstunden hinreichend bewiesen. Denn was für einen Sinn hatte es, dem Jubilar sein eigenes Leben zu erzählen,

noch dazu wenn dieser – wie in Jorges Fall – sowieso alles besser wußte. Nein, an seinen Vater brauchte er sich mit einem Lebensrückblick gar nicht erst zu wenden, nachdem ihm der Alte seit jeher das Recht auf eine eigene Meinung oder gar ›Wahrheit‹ abgesprochen hatte« (111).

Es wird in dieser erlebten Rede auf die Aussagemöglichkeit der Wahrheit rekuriert. Es bleibt unbestimmt, was hier mit Wahrheit gemeint ist. Evident ist allein, dass das Wort *Wahrheit* – und zwar in Anführungszeichen – ausgesprochen wird. Der Aussagewert einer Wahrheit, deren semantischer Wert keineswegs gesichert ist, kann dabei in enger Relation gesehen werden zu dem Wissen des Vaters, das vor allem ein Besser-Wissen darstellt. Die mögliche Wahrheit des Sohnes ist immer schon eine verkleinerte Wahrheit, die im Schatten des väterlichen Besserwissens steht.²⁵

Im Kontext der Erzählsequenz lässt sich Thomas' Familientrauma als eine Wahrheit in Anführungszeichen erkennen, als eine im Erzählen markierte und zugleich vom Erzählen abgesetzte Wahrheit. Die Wahrheit zeigt sich in der erlebten Rede in Anführungszeichen und setzt sie somit von dem diegetischen Modus der Narration ab.

Es geht hier zunächst um die eigene Wahrheit, die gegenüber der Wahrheit des Vaters zu profilieren wäre. Christian sieht nach der Lektüre von Thomas' Rede in ihr die Wahrheit der Familie dargestellt und will nun »seinen Großvater zur Rede stellen« (205). Anders als Thomas, der sie als kommunikative Funktion und deren Wahrheitswert relational zu bestimmen scheint, sucht Christian die Rede als eine Form der Offenbarung zu verstehen, die auf Vergeltung zielt: Er will »seinen Vater rächen« (ebd.). Ob diese Wahrheit jemals in der Familie kommuniziert werden wird, wie es Christian zunächst anstrebt, bleibt dem Leser unbekannt. Wir kennen nur seine Gedanken-Rede. Die in indirekter Rede wiedergegebene Rede erscheint rhetorisch durchdacht und bei aller suggerierten Offenheit, bei allen Anzeichen der Unsicherheit und des Unwissens in sich geschlossen. Eines ihrer Leitmotive ist der Satz von der Unwahrheit des Gesprochenen: »*Nichts von dem, was er sage, sei wahr.*« (303)

IV. Christians Gedanken-Rede weist noch eine weitere, in dem Text einmalige Auffälligkeit auf: sie ist durchgehend kursiv gedruckt. Augenscheinlich wird damit beim Leser der Eindruck verstärkt, dass er es hier mit einer transponierten Gedanken-Rede zu tun hat. Dies ist aber auch ohne diese visuelle Markierung leicht erkennbar. Es stellt sich also die Frage nach der Notwendigkeit und Funktion dieser Kursiv-Setzung. Unzweifelhaft erhält hier die Schrift einen Bedeutungswert, vergleichbar etwa mit der Funktion der Schriftfarben in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*. Dass die Schrift gerade dann hervorgehoben wird, wenn eine der Personen eine Rede als Gedankenrede hält, verweist nicht nur auf die Schriftlichkeit der Rede oder, mit Derrida gesprochen, auf die Unhinter-

gehbarkeit der Schrift, mithin auf die Ur-Spur als unmöglichen Ursprung der Sprache. Was hier einen Bruch erfährt, ist zugleich das Strukturprinzip des Erzählens. Der Kursivdruck, der das Innere der Gedanken-Rede gewissermaßen verdoppelt, markiert eine Selbstreflexion des Erzählens in der Schrift, die sich eben um die Frage der Wahrheit der Sätze, der Wahrheit des gesprochenen Wortes und der Wahrheit der Schrift gruppiert. Erst im Konjunktiv kann die Wahrheit der Rede zur Sprache kommen, dass alle literarische Rede auf der Unwahrheit ihrer Sätze beruht, dass die Fiktion ihre Wahrheit nicht aus der Offenbarung eines Wahrheitsereignisses gewinnt, sondern aus der paradoxen Erzählsituation, dass die Erzählstrukturen – Erzählerfigur, Erzählebenen, Fokalisierungen – sich selbst als Masken ihrer eigenen Produktion darstellen, als Masken des Erzählens. Die transponierte Gedanken-Rede fungiert als Maske, die zugleich ihre Maskenfunktion einem bestimmten narrativen Wert substituiert. Redet aber die indirekte Rede, die zugleich eine rhetorische Rede bedeutet und auf eine zukünftige Figurenrede verweist, nicht mehr von ihrer narrativen Funktion, sondern von sich selbst, dann erscheint das Erzählen als eine paradoxe Figur oder Maske, die in einem uneigentlichen Modus spricht. Die Prosopopöie hatte Paul de Man als Strukturprinzip der Autobiographie bestimmt: sie habe die Funktion, der Sprache eine Stimme, ein Gesicht zu verleihen und sie aus ihrer eigentlichen Sterblichkeit herauszustellen. Das Gesicht der Autobiographie werde auf diese Weise zugleich verhüllt und demaskiert: »Die Autobiographie verschleiert und maskiert eine Entstellung des Geistes, die sie selbst verursacht.«²⁶

Jeder Erzähler, jede Instanz des Erzählens impliziert letztlich eine Figur, die in der Lage ist, Ich zu sagen: »Da jede Erzählung *per definitionem* von jemandem erzählt wird, ist sie sprechpragmatisch gesehen, immer in der ersten Person abgefasst«²⁷. Freilich folgt aus dieser narratologischen Perspektive nicht, dass jedes Erzählen dem Diskurs der Autobiographie zuzurechnen wäre. Irritierend ist diese Feststellung aber doch. Denn in letzter Konsequenz bedeutet dies, dass sich noch hinter jeder Erzählinstanz – ganz gleich, ob wir sie als homodiegetisch (beteiligt) oder als heterodiegetisch (unbeteiligt) bezeichnen – ein Ich verbirgt. Das Erzählen wäre dann immer eine Maskierung des Ichs. Es erscheint also nicht das Ich als Maske des Erzählers, sondern das Erzählen als Maskierung des Ichs.

Wenn aber die Autobiographie nach de Man als ein Schreibverfahren angesehen werden kann, das der Maskierung bedarf bzw. das erst aus der Maske hervorgeht, dann stellt sich die Frage, ob diese Form der Maskierung nicht grundsätzlich für das Erzählen in Anschlag zu bringen wäre. Die Erzählforschung hat einen prominenten Fall der doppelten Maskierung (das Erzählen als Maske des Ichs und das Ich als Maske des Erzählens) mehrfach zum Gegenstand erzähltheoretischer Erwägungen gemacht, ohne dabei die Aporien, die in diesem Bei-

spiel liegen, zu bedenken. Es ist die Eingangssequenz von Thomas Manns Roman *Der Erwählte*. Auf wundersame Weise läuten dort die Glocken über Rom. Es lässt sich zunächst keine Ursache für das Läuten finden. Doch der Text gibt schließlich eine äußerst erstaunliche, aber plausible Erklärung: »Wer also läutet die Glocken Roms? – *Der Geist der Erzählung*.«²⁸ Dieser Geist der Erzählung kann alles, er kann sogar in der ersten Person sprechen: »Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung.«²⁹.

Der luftige Geist zieht sich zusammen zur Person, zur Maske. So wahnwitzig und in hohem Maße paradox diese Maskerade des Erzählens dem Leser erscheinen mag, so ernsthaft ist das Bemühen der Interpreten, den Geist der Erzählung entweder als Personifikation des Romans (Kayser)³⁰, der sich selbst erzählt, oder als Allegorie der Erzählfunktion (Hamburger)³¹ aufzufassen. Stanzel hat in diesem Kontext immerhin auf den Übergang von einer auktorialen Erzählsituation zu einer Ich-Erzählsituation hingewiesen.³² Der scheinbar allwissende Geist der Erzählung, der vom Thema der Heiligenerzählung her auch als ironisches Zitat des Heiligen Geistes gelten kann, gibt sich schließlich als homodiegetischer Rahmenerzähler mit dem Namen Clemens der Ire zu erkennen. Die Maske des Heiligen Geistes der Erzählung wird mithin mit der Maske des schreibenden Klosterbruders vertauscht. Letztlich ist nämlich Clemens der Ire ebenso wie der Geist der Erzählung eine Trope, unter der sich die vermeintliche Substanz des Erzählens fortwährend entzieht. Die Präsenz eines Erzähler-Ichs ist selbst nur ein ideologisches Konstrukt des Mannschen Erzählverfahrens. Für dieses Moment der Maskierung des Erzählens durch eine metaphysische Erzählinstanz, die sich selbst dekonstruiert, bleiben die Lesarten von Kayser, Hamburger und Stanzel blind.

So ließe sich dieser Geist der Erzählung auch als die zentrale Metapher der Masken des Erzählens auffassen, als Stimme der stummen Mechanik der narrativen Bedeutungsproduktion, als Prosopopöie der Erzählung. Gerade diese Form der Prosopopöie, die den Geist der Erzählung auszeichnet, kommt auch in Christians Gedanken-Rede zum Ausdruck. Auch hier ergreift ein solcher Geist der Erzählung das Wort, der als metaphysische Erscheinung, als Gott der Narration, kaum mehr Gültigkeit haben kann. Wie die Wahrheit ist Gott für das postmoderne Schreiben ein Vergangenes. Die Figuration der Wahrheit ist daher, wenn sie denn ausgesprochen wird, eine uneigentliche. Sie sagt nicht *Ich bin's*, sondern sie spricht in der dritten Person und im Konjunktiv: »*Nichts von dem, was er sage, sei wahr, er könne das gar nicht oft genug betonen*« (305).

Die Wahrheit, die sich nicht aussprechen lässt, das suggeriert die nicht gehaltene Rede, ist zugleich die Rede von Gott: »*Es gehe vermutlich vielen Kindern so, daß sie sich Gott als eine Art Großvater vorstellten und ihren Großvater als eine Art Gott*« (ebd.). Dieser Gott, von dem doch eigentlich die Rede sein sollte, dessen Wesen jedoch nicht vom Redenden verifiziert werden kann, dieser Gott

ist zudem ein erfundener Gott, wie Christian gleich zu Beginn dieser memorierten Rede bekennt: »Am meisten bitte er jedoch Jorge um Verzeihung dafür, daß er ihn erfunden habe. Du sollst dir kein Bildnis machen, heiße es in der Bibel. Er habe es getan, tun müssen. Nicht erst für diese Rede, immer schon« (304). Christians Rede formuliert hier ein weiteres Paradox: Er behauptet, eine Figur des Romans erfunden zu haben, zu dessen Personal er selbst gehört. *Jorge erfunden* hat aber eigentlich der Autor dieses Romans.³³ Natürlich ließe sich leicht einwenden, dass Christians imaginäre Rede sich hier einer ironischen Sprechweise bediene. Gleichwohl hat das bloße Spiel mit dem Wort *erfinden* auch eine metafigurative und metafiktionale Bedeutung, insofern diese Rede eben auch eine Reflexion über den Redner als Autor ist.

Der Autor ist freilich keine Erzählinstanz. Das *er* der indirekten Rede erscheint hier aber als eine Personifikation des schaffenden Dichters, als eine Art Geist der Erzählung: eine fiktive metaphysische Instanz, die über die überkommenen Modelle der Metaphysik, Gott und die Wahrheit, urteilt.

Es ließe sich die Sequenz aber auch als narrative Metalepse lesen. Christians Gedankenrede würde demnach eine zweite Erzählebene eröffnen. Die Erzählerfigur dieser intradiegetischen Erzählung wäre Christian, der von Jorges letzten Tagen bis zu dessen Tod spricht. Funktional gesehen übernimmt Christians Gedankenrede die Form einer Repräsentation von Handlung. Denn das dort dargestellte Geschehen wird nicht noch mal von einem Erzähler der ersten Stufe erzählt. Ambig wird aber die Frage nach dem Erzähler, wenn wir uns den Modus ins Gedächtnis rufen. Der Konjunktiv zeigt uns eine indirekte Rede an. Als Leser werden wir uns diese indirekte Rede als eine Repräsentation einer indikativischen Rede vorstellen. Wir stellen uns vielleicht vor, dass die Rede in Christians Manuskript im Indikativ steht. Im Fall einer indikativischen Darstellung durch die Figurenrede wäre die Sache klar: Christian fungiert als Erzähler in seiner Rede. Die indirekte Rede stellt dagegen bei der Bestimmung der Erzählebenen einen Grenzfall dar. Die Frage *wer spricht?* lässt sich hier nicht eindeutig klären.

Insgesamt haben wir es mit einem heterodiegetisch-extradiegetischen Erzähler zu tun. Der Erzähler ist nicht am erzählten Geschehen beteiligt und es gibt auch keine Rahmenerzählung. Damit gleicht der Erzähler von *Howelandt* dem der *Buddenbrooks*, einem der zentralen Intertexte des Romans.³⁴ *Howelandt* unterscheidet sich aber von seinem prominenten Vorbild durch die Form der Fokalisierung. Während bei Thomas Mann Nullfokalisierung und interne Fokalisierungen in der Erzählung wechseln, ist *Howelandt*, wie bereits erwähnt, durch variable interne Fokalisierung gekennzeichnet. Eine interne Fokalisierung rahmt auch Christians Gedankenrede: »*Er würde sich nicht lange mit der Begrüßung einzelner mehr oder weniger namhafter Persönlichkeiten aufhalten*« (303). So wird die transponierte Rede eingeleitet. Erst nach dem Abschluss der Gedan-

kenrede – die Schrift ist nun wieder recte – wird dem Leser die Situation, in der sich Christian befindet, vor Augen geführt: »Er sah sich um. Es war soweit. Man hatte an der langen Tafel und den Nebentischen Platz genommen, sämtliche Gläser waren gefüllt« (313). Überdeutlich wird hier die Fokalisierung markiert: Christian sieht und wir sehen mit Christians Augen.

Wenn wir aber nun annehmen, die transponierte Rede eröffne eine zweite Erzählebene, und in dieser intradiegetischen Erzählung reflektiert der Erzähler der zweiten Stufe, Christian, auf das Erfinden des Romanpersonals, dann wird in dieser Figur der Metalepse nicht nur die Frage nach dem Ort des Erzählers, sondern die nach dem Autor der Fiktion gestellt. In der dem Modus nach un-wahren Rede Christians zeigt sich die Figur einer eigentlich unmöglichen Autorfiktion, die der Leser nur noch mit dem Namen Christian de Houwelandt in Verbindung bringen kann.

Wenn Jorge nur vom Redner, Christian, erfunden ist, dann ist die ganze Rede einer fiktiven Person gewidmet, die man natürlich nicht kennen kann. Wir können aber auch nicht sicher sein, ob die Rede als Gedankenrede nicht selbst nur eine Fiktion der Rede ist. Sie wäre dann wie Thomas' Rede eine Art dichterisches Werk. Die Wahrheit der Rede enthüllte sich dann als Offenbarwerden des Erzählens. Aber auch das lässt sich noch bezweifeln: Das hier inszenierte Erzählen erweist sich als abhängig von der Narration des Romans. Die Strategie des Erzählens lässt die Metalepse der Gedankenrede mithin ins Leere laufen. Christians eigentliche Rede beginnt, wie gesagt, mit dem Ende des Romans.

Besinnen wir uns kurz auf Genettes prominentes Beispiel seines *Discours du récit*, Prousts *Recherche*, so werden wir darin vielleicht ein entferntes Modell des Erzählens finden, das auch für *Houwelandt* Geltung haben könnte. Erst wenn Marcells Geschichte abgeschlossen ist, wenn sie ihren Endpunkt in Marcells Entschluss, Dichter zu werden, gefunden haben wird, kann das Erzählen der Geschichte beginnen. Auch in *Houwelandt* kann die Geschichte der Familie erst erzählt werden, wenn sie mit dem Tod ihres Familienoberhaupts zu einem Ende gekommen ist. Das Ende von *Houwelandt* wäre damit zugleich der Anfang des Erzählens, der dichterischen Rede. Ist Christian demnach eine Figuration des unsichtbaren extradiegetischen und heterodiegetischen Erzählers, der geheime Geist der Erzählung? Das klingt paradox. Es ist dies aber ein für den Roman konstitutives Paradox. An anderer Stelle wird es explizit thematisiert.

Während der Vorbereitungen zu seiner Geburtstagsrede setzt sich Thomas mit der Dissertation seines Vaters auseinander. Er stößt sich dort in produktiver Weise an einem Paradox, mit dem sich die Dissertationschrift seines Vaters befasst. Thomas versucht es seinem Sohn zu erklären: »Kennst du das Mengenparadoxon von Bertrand Russell? Es geht dabei um die Selbstreferentialität mathematischer Größen, also konkret um die Frage, ob Mengen sich selbst

enthalten können I. . J. Wenn man sich zum Beispiel das Verzeichnis einer Bibliothek vorstellt, das sämtliche Bücher und deren Standorte auflistet, kann dieses Verzeichnis sich selbst und seinen eigenen Standort enthalten? Wenn ja, dann müßte es theoretisch möglich sein, ein Verzeichnis aller Verzeichnisse anzulegen, die sich nicht selbst enthalten. Nur: Enthält dieses Verzeichnis sich selbst, dann enthält es ein Verzeichnis, das sich selbst enthält. Enthält es sich nicht, dann enthält es nicht alle Verzeichnisse, die sich nicht selbst enthalten« (92).

Der Text spielt hier auf die Russellsche Antinomie und dessen Typentheorie an.³⁵ Thomas erwägt nun eine Übertragung dieses theoretischen Komplexes auf die Familie Houwelandt: »Ich dachte, man könnte das vielleicht irgendwie verwenden, wenn du weißt, was ich meine, also indem man beispielsweise einmal laut darüber nachdenkt, ob die Familie de Houwelandt neben ihren Mitgliedern auch so etwas wie sich selbst, wie einen gemeinsamen Nenner beinhaltet, aber eben nicht den kleinsten, sondern – unmathematisch gesprochen – eine Art Familiennenner« (ebd.). Thomas' Überlegungen münden schließlich in einer Frage, in der er dann doch versucht das mathematische Moment in seinen Vergleich zu integrieren: »Sind wir, die de Houwelandts, eine Familie, die sich unabhängig vom Denken und Handeln jedes einzelnen selbst enthält, oder gehören wir nur zu der Menge aller Mengen, die sich nicht selbst enthalten, die nicht wirklich wissen, wer sie sind und wo sie sozusagen stehen?« (93)

Thomas nutzt zwei Vergleiche, um das Paradox zu erläutern und auf seine Familie zu beziehen. In einem ersten Schritt verwendet er das Beispiel der Bibliothekverzeichnisse, um das Paradox sich selbst enthaltender Mengen zu veranschaulichen. Die Bibliotheks-Metapher ist in diesem Kontext metonymisch begründet. Sie steht in der unmittelbaren Nachbarschaft zu einer kurzen Sequenz über eine Bibliotheksrecherche. Thomas' Überlegungen gehen nämlich von einem Buch (Jorges Dissertation) aus, das, wie er Christian erläutert, in keiner Bibliothek auffindbar war.³⁶ Auf diese Weise wird das hypothetische Bibliotheksverzeichnis, das alle Verzeichnisse und Standorte enthält, zudem von der Erzählung über das Buch, das zwar in einem Katalog aufgeführt ist, aber an keinem Standort zu finden ist, ironisch konterkariert. In einem zweiten Schritt wird das Beispiel der Bibliotheksverzeichnisse auf die Familie Houwelandt übertragen. Die Familie scheint in der Tat eine geeignete Metapher zu sein, um eine Mengentheorie zu veranschaulichen. Das Paradox, das Thomas hierbei zu formulieren sucht, ist aber nicht das eines Familiennenners, sondern das des Namens: Ist der Name der gesamten Familie Houwelandt, der die Namen aller Houwelandts enthält, selbst Bestandteil dieser Menge? Indem Thomas jedoch vom Familiennenner spricht, geht das Paradoxe der Denkfigur verloren. Denn der Begriff Familiennenner evoziert nicht die Vorstellung einer paradoxen Aussage, sondern ein genealogisches Modell der Sinnstiftung. Man mag hier eher an

Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit denken als an die Russellsche Antinomie. Thomas geht es auch gar nicht so sehr um das Paradox, denn er glaubt auch offensichtlich gar nicht an den Sinn eines solchen Familiennenners.³⁷ Seine Frage an Christian ist dementsprechend rhetorisch zu verstehen, denn ihm geht es in diesem Moment wesentlich darum, Christian als Ghostwriter für seine Rede zu gewinnen. Gleichwohl bleibt das von Thomas formulierte Paradox nicht im leeren Raum des Erzählens stehen.

Auf eine andere Weise und in anderer Form kehrt nämlich dieses Denkmodell, das zumindest die Männer der de Houwelandts – nämlich Jorge und Thomas – interessiert, zurück: in dem paradoxen Satz aus Christians nicht gehaltenen Rede – »Nichts von dem, was er sage, sei wahr« (303). Mit dieser paradoxen Aussage wird genau der von Thomas formulierte Wunsch, die Russellsche Antinomie auf die Familie Houwelandt zu beziehen, erfüllt, indem sie nämlich das Lügnerparadox neu in Szene setzt. Ausgehend von den vorangegangenen Überlegungen zu Christians Satz, mag es nicht unpassend erscheinen, das Mengenparadox für das Modell des Erzählens in Anschlag zu bringen. Kann eine Erzählung auch ihr eigenes Erzählen enthalten? Diese Denkfigur wird gerade durch die in Christians Rede figurierte Maske des Erzählens, dessen Bestandteil er selbst ist, ins Spiel gebracht. Wir werden am Ende nicht wissen, ob Christian die Wahrheit des Unwahren, die Beglaubigung der Fiktion der Geschichte, der Lebensgeschichte, des Romans und der Rede wirklich aussprechen wird. Der Roman setzt den Sprechakt der Rede, die rhetorische Performanz aus, verschiebt sie in eine Zeit nach dem Ende. Der letzte Satz lässt uns eine Rede erwarten, aber wir können nicht sicher sein, ob es sie wirklich geben wird und was ihr Aussagegehalt dann wäre: »Dann schob er seinen Stuhl zurück und stand auf« (315).³⁸

V. Während die Rhetorik des letzten Satzes hier einen radikalen Anfang als Abschluss und Vollendung inszeniert, scheint der letzte Satz in dem großen Vorläufer von *Houwelandt* eine geradezu komplementäre Bewegung in Kraft zu setzen. In den *Buddenbrooks* erscheint noch einmal die Figur der Offenbarung als jene Kraft, die der Geschichte ein Ende setzt. Es ist die Figur der buckligen Lehrerin Sesemi Weichbrodt, die nun aus dem Schatten der Familiengeschichte tritt, um ihr Urteil über die Geschichte und die Zeit nach der Geschichte zu sprechen.

»Sie stand da, eine Siegerin in dem guten Streite, den sie während der Zeit ihres Lebens gegen die Anfechtungen vonseiten ihrer Lehrerinnenvernunft geführt hatte, bucklig, winzig und bebend vor Überzeugung, eine kleine, strafende, begeisterte Prophetin.«³⁹

Es ist diese Beschreibung der Siegerin der Geschichte, die den ganzen Roman über als Karikatur ihrer selbst erscheint, zugleich ein Kommentar zu dem

von ihr gesprochenen Satz, der nun wahrlich als Offenbarung einer unumstößlichen Wahrheit angesehen werden muss: »*Es ist so!*«⁴⁰ Toni Buddenbrook gibt in der Schlusssequenz des Romans nochmals ihrer Trauer über Hannos Tod Ausdruck und sinniert laut über ein mögliches Wiedersehen mit den Verstorbenen, mit der ausgestorbenen Familie Buddenbrook. Sie spricht von »Stunden l. . . I, wo es kein Trost ist, Gott strafe mich, wo man irre wird an der Gerechtigkeit, an der Güte«⁴¹. Tonis Reflexionen über die Theodizee münden in dem vorsichtig artikulierten Zweifel an einem Wiedersehen: »Ein Wiedersehen . . . Wenn es so wäre . . .«⁴².

Die Glaubenskrise ruft die letzte Prophetin, die metaphysische Erzählinstanz Sesemi Weichbrodt auf den Plan: „Da aber kam Sesemi Weichbrodt am Tische in die Höhe, so hoch sie nur irgend konnte. Sie stellte sich auf die Zehenspitzen, reckte den Hals, pochte auf die Platte, und die Haube zitterte auf ihrem Kopfe.

»*Es ist so!*« sagte sie mit ihrer ganzen Kraft und blickte Alle herausfordernd an.«⁴³

Die letzte Rede des Romans fällt denkbar knapp aus. Treffender kann die Wahrheit kaum ausgesprochen werden. Man mag diese Rede als Antwort auf Tonis Zweifel verstehen, doch der letzte Satz des Romans gibt noch anderes zu denken. Das *Es ist so* bezieht sich bekanntlich auch auf das »Was ist das«⁴⁴ des Anfangs. Dort hatte der Roman mit der von der achtjährigen Toni ausgesprochenen kanonischen Frage-Formel des Katechismus – *Was ist das?* – begonnen. Erscheint am Anfang des Romans diese Übung – das Auswendiglernen des Katechismus – als ein leeres Sprachspiel, das Toni selbst in der Form der erlebten Rede mit einer Schlittenfahrt vergleicht und das Großvater Buddenbrook zum Anlass für einen ironischen Diskurs über die Ökonomik von »Tonys Acker und Vieh«⁴⁵ nimmt. Dagegen wirken am Ende Ton und Gestus der Sesemi Weichbrodt durchaus ernst. Denn das *Es ist so!* ist lesbar als eine Reformulierung des Satzes »Das ist gewißlich wahr«⁴⁶ aus dem ersten Artikel des Zweiten Hauptstücks des Katechismus. Auf diese Weise, so könnte man mit den Worten der Herausgeber der Großen Frankfurter Ausgabe sagen, »schließt sich der kompositionelle Ring zum ersten Wort des Romans«⁴⁷. Allerdings schließt sich mit diesen inner- und intertextuellen Referenzen keineswegs der Kreis der Deutung dieses Satzes. Denn gleichzeitig äußert sich in dieser durch die direkte Rede und im Indikativ ausgesagte Formulierung die unhörbare Stimme des Erzählens und des Erzählers. Der Satz *Es ist so!* ist kursiv gedruckt und so nur für den Leser auffällig, für den Leser, der die Schrift, die Heilige Schrift und den Katechismus ebenso gewissenhaft liest wie die Schrift des Romans. Das *Es ist so* der Schrift kann aber nicht von einer Person, die selbst Bestandteil der Schrift ist, gesprochen werden. Allenfalls als Personifikation, als Prosopopöie der Schrift mag diese Wahrheit des Erzählens eine Stimme erhalten, die in der Relektüre des Werkes nachhallt.

VI. Der Autor, der sich hinter einer Maske verbirgt, ist ein alter Topos. Robert Burton hat in seinem legendären Werk *The Anatomy of Melancholy* die Rhetorik der Maske zugleich formuliert und praktiziert. In Burtons Text gibt es keine Metaebene des Sprechens über Melancholie und Wahnsinn, es gibt nur die Maske des Autors, die den Text zu einem Medium der Rede macht. Denn der Diskurs der Melancholie, den Burton entfaltet, wird von der Fiktion getragen, dass nicht Burton selbst, sondern Democritus junior spricht: »I have masked myself under this vizard«⁴⁸. Die Maske wird zur Bedingung der Möglichkeit des Schreibens und der Darstellung.⁴⁹

Eine solche Form des ironischen Maskenspiels mag man auch bei Thomas Mann und John von Düffel wieder erkennen. Adorno hat das Spiel mit der Maske als ein Charakteristikum für Thomas Manns ironischen Umgang mit dem Genie-Gedanken beschrieben:

»Die Mannsche Ironie diente sicherlich nicht zuletzt dazu, Verstellung zugleich zu praktizieren und durchs sprachliche Einbekenntnis wiederum aufzuheben. Kaum waren ihre Motive bloß privat, und an einem Menschen, an dem man sehr hängt, mag man nicht seinen psychologischen Scharfsinn billig wetzen. Gewiß jedoch verlohnte es sich, einmal die Masken des Genius in der neuen Literatur zu beschreiben und dem nachzugehen, warum die Autoren sie anlegten. I . . . I Scham über die Selbstsetzung des Künstlers, des Genies, als das er sich drapiert, nötigt den Künstler, der eines Rests von Draperie nie ganz ledig wird, so gut es geht sich zu verstecken. Weil der Genius zur Maske geworden ist, muß der Genius sich maskieren.«⁵⁰

Bei von Düffel ist nicht mehr das Genie die Maske, derer sich der Autor bedient, sondern die Autorfunktion, für die der Name Thomas Mann noch einsteht, insofern dieser Name eben die Maske der Masken, die Metamaske des Literarischen signifiziert: die Ironie. Die Namen Thomas und Christian wie auch eine Reihe anderer Thomas-Mann-Referenzen⁵¹ markieren den Roman als ein Werk, das sich unausgesprochen auf die Maske des Zauberers und Magiers der Literatur des 20. Jahrhunderts bezieht. Nicht durch den expliziten Bezug auf den Namen, sondern durch das Erzählen maskiert sich der Autor von *Houwelandt* und macht dadurch den Namen und das Erzählen als Masken lesbar. Zur Maske des Autors wird der Satz vom maskierten Ich-Erzähler, der gleichsam als Emblem der Narration des Romans eingeprägt scheint: *I have masked myself under this vizard*.

Anmerkungen

- 1 Zum Begriff der Maske im literaturwissenschaftlichen Kontext vgl. u.a. Achim Geisenhanslüke, *Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur*, Darmstadt 2006; Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Masken*, Essen 2009.

- 2 Vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2002, 47–63.
- 3 »Kreter immer Lügner, böse Tiere, faule Bäume.« (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch und Deutsch von Hermann Diels, hg. v. Walther Kranz, Bd. 1, 6. Aufl., Berlin 1951, 32).
- 4 Vgl. hierzu Bertrand Russell, Alfred North Whitehead, *Principia Mathematica*, Cambridge University Press 1997, 60–65. Zur Struktur des Paradoxen vgl. außerdem Carolina Romahn, Gerold Schipper-Hönicke (Hg.), *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik*. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag, Würzburg 1999.
- 5 Vgl. u.a. Bertrand Russell, *The Principles of Mathematics*, London 1950, 523–528. Für Lyotard besteht dagegen gerade in der Selbstreferentialität das Wesen des Paradoxes: »Das Paradoxon beruht auf der Fähigkeit eines Satzes, sich auf sich selbst als Referenten zu beziehen« (Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, 2. Aufl., München 1989, 22).
- 6 John von Düffel, *Houwelandt*, Köln 2004, 303 (im Folgenden wird der Text nach dieser Ausgabe im Fließtext mit Seitenangabe nachgewiesen).
- 7 Die Multi- bzw. Polyperspektivität ist für den Familienroman durchaus charakteristisch, denn der »Familienroman ist ein »Gruppenroman« i. . J. Der Erzähler muss aus diesem Grund zwischen einzelnen gleichberechtigten Figuren hin- und herwechseln, sowohl, was die Beschreibung ihres äußeren Daseins, als auch was ihr Innenleben angeht.« (Heide Lutosch, *Ende der Familie - Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel García Márquez und Michel Houellebecq*, Bielefeld 2007, 59). Diese Form der Polyperspektivität findet sich auch in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Hier ist aber neben der internen Fokalisierung immer auch eine Nullfokalisierung gegeben. Die narrative Instanz des Erzählers ermöglicht dem Leser an verschiedenen Stellen eine Übersicht. In von Düffels *Houwelandt* liegt dagegen beinahe durchgehend eine variable bzw. multiple interne Fokalisierung vor (vgl. hierzu auch Michael Scheffel, »Glieder in einer Kette«? *Bilder der Familie und Formen des Erzählens in Thomas Manns »Buddenbrooks« und John von Düffels »Houwelandt«*, in: Stephanie Catani, Friedhelm Marx (Hg.), *Familie Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels*, Göttingen 2010, 129–143). In ähnlicher Weise ist Jonathan Franzen in seinem gefeierten Roman *The Corrections* vorgegangen (vgl. Jonathan Franzen, *The Corrections*, New York 2002). Auch hier ist die variable interne Fokalisierung das dominante Erzählprinzip. Diese narrative Strategie wird aber nicht durchgehend verfolgt: Es finden sich auch Passagen, in denen Nullfokalisierung vorliegt. Allgemein zur Multiperspektivität vgl. Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 19. Jahrhunderts*, Trier 2000.
- 8 Zum Begriff des Paratextes vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/Main 1989.
- 9 Eine klassische Definition des Familienromans fasst die Romanfamilie als Spiegel der Gesellschaft auf, was jedoch sowohl aus sozialhistorischen als auch aus erzähltheoretischen Gründen nicht unproblematisch ist. Vgl. hierzu: Lutosch, *Ende der Familie*, 9. Zum Boom des deutschsprachigen Generationenromans in der Literatur um 2000 vgl. u.a. Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte im Generationenroman seit der Wende*, Berlin 2005; Simone Costagli, Matteo Galli (Hg.), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, München 2010.

- 10 Vgl. Martinez/Scheffel, *Einführung*, 9–19.
- 11 Vgl. hierzu Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, München 1987, 57–60.
- 12 Jorges Schmerz tritt im Roman als Personifikation auf: »Als er [Jorge] sich zum Gehen wandte, traf ihn Esthers vorwurfsvoller Blick. Aber er konnte nichts sagen, ihr nichts erklären. Auf dem Platz neben ihr saß breitbeinig, im Schatten ausgestreckt, der Schmerz und ließ sich Zeit.« (44) Erst später, in Christians nicht gehaltener Rede, erfahren wir von dem medizinisch indizierten Grund für diesen Schmerz: Jorge litt an einem Prostatakarzinom.
- 13 Vgl. Mt 11.15.
- 14 Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher. Briefe*, Kritische Ausgabe Bd. 3.1, hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt/Main 1990, 460.
- 15 Ebd., 461.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., 491. Zur Geburtsmetaphorik bei Kafka vgl. auch Ulrich Plass, *Franz Kafka*, Wien, Köln u.a. 2009, 47f.
- 18 Kafka, *Schriften. Tagebücher. Briefe*, 461.
- 19 Diese Kritik der Rhetorik steht in der Tradition von Kants einflussreicher Kritik der Beredsamkeit: »Rednerkunst (ars oratoria) ist, als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu Absichten zu bedienen I. . J., gar keiner Achtung würdig.« (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1974, 267, Fußnote). Zu Kants Rhetorik-Kritik vgl. auch Achim Geisenhanslüke, *Der Buchstabe des Geistes. Postfigurationen der Allegorie von Bunyan zu Nietzsche*, München 2003, 28–36. Thomas' Rhetorik-Schelte hat aber auch prominente literarische Vorbilder: In der Szene *Nacht* weist Faust Wagners Apologie der Rede-Kunst – »Allein der Vortrag macht des Redners Glück« (V. 544) – entschieden zurück: »Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen./ Ist's nötig Worten nachzujagen?/ Ja, eure Reden, die so blinkend sind./ In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt./ Sind unerquicklich wie der Nebelwind./ Der herbstlich durch die dürrn Blätter säuselt!« (Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. I, Bd. 7/1, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt/Main 1994, V. 552-557).
- 20 Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher. Briefe*. Kritische Ausgabe Bd. 7.1, Drucke zu Lebzeiten, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 1994, 58. Im *Urteil* verweist das Moment der Stärke immer auch auf eine Position des Wissens. Der Vater erweist sich deshalb als der Stärkere, da er mehr weiß, als der Sohn ahnt.
- 21 Zum Motiv des Schwimmens bei von Düffel vgl. Andrea Bartl. »Kunst und Moral des Crawlens« oder: der Autor als Amphibie. Zum Schwimm-Thema bei John von Düffel, in: Catani/Marx (Hg.), *Familie Erzählen*, 19–33.
- 22 So ist es doch gerade das Kind, das in einem Akt der Rebellion gegen das elterliche Gesetz der kontrollierten Defäkation sich den Stuhl aufbewahrt, um zu einem späteren Zeitpunkt den Lustgewinn der Ausscheidung für sich zu haben. Vgl. Sigmund Freud, *Charakter und Analerotik*, in: Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hg. v. Anna Freud u.a., London 1955, 203–209.
- 23 Vgl. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 6, hg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1961.
- 24 Vgl. hierzu Friedhelm Marx, *Familienkatastrophen. Über die Erzählfigur des Familienfestes in der Gegenwartsliteratur*, in: Costagli/Galli (Hg.), *Deutsche Familienromane*, 131–141; Peter von Matt, *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München 1995.

- 25 Auch hier ergibt sich eine Analogie zu der Vater-Sohn-Struktur in Kafkas *Urteil*, die sich als eine Form des Überbietungswissens erweist. Durch das vom Vater vermittelte Wissen weiß der Freund alles »hundertmal besser«: »Er [der Freund; P.B.] weiß doch alles, dummer Junge, er weiß doch alles! Ich [der Vater; P.B.] schrieb ihm doch l. . J. Darum kommt er schon seit Jahren nicht, er weiß ja alles hundertmal besser als du selbst« (Kafka, *Schriften*, Bd. 7.1, 58).
- 26 Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, in: De Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main 1993, 131–146, hier 144. Bei Quintilian ist die Prosopopöie eine rhetorische Figur unter anderen: »Noch mehr Kühnheit und l. . J stärkere Lungen verlangt die Erfindung von Personen, die sogenannte *Prosopopöie*; denn aufs wunderbarste verleiht sie der Rede nicht nur Abwechslung, sondern zumal auch erregende Spannung.« (Quintilian, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, zweiter Teil IIX 2, 29], Darmstadt ³1995, 281); De Man verleiht der Prosopopöie dagegen einen paradigmatischen Wert. Sie steht bei ihm, ähnlich wie die Allegorie, für die Unhintergebarkeit der Rhetorizität der Sprache ein. Vgl. auch Bettine Menke, *Prosopopöia. Stimme und Schrift bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- 27 Scheffel/Martinez, *Einführung*, 81.
- 28 Thomas Mann, *Der Erwählte*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe Bd. 10, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1980, 8.
- 29 Ebd.
- 30 Wolfgang Kayser spricht mit Blick auf die Erzählinstanz des Romans von der »Maske eines persönlichen Erzählers«: »Hinter der Maske steht der Roman, der sich selbst erzählt, steht der Geist dieses Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt.« (Wolfgang Kayser, *Wer erzählt den Roman?*, in: Volker Klotz (Hg.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt 1965, 197–216, hier 213f.). Die so gezeichnete Figur des Erzählers erkennt Kayser in Thomas Manns *Geist der Erzählung* wieder.
- 31 Vgl. Hamburger, *Logik*, 296.
- 32 Vgl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 4. Aufl., Göttingen 1989, 31–33.
- 33 Vgl. hierzu auch von Düffels poetologische Reflexionen zum Genre Familienroman: John von Düffel, *Die erfundene Familie. Vom Schreiben am lebenden Sujet*, in: von Düffel, *Wovon ich schreibe*, Köln 2009, 83–137.
- 34 Schon die Verwendung der Namen verweist auf das Werk von Thomas Mann. Das ungleiche Brüderpaar Thomas und Christian wird bei von Düffel zu einer Vater-Sohn-Konstellation. Auch die Machtverhältnisse, wie sie die Namen bei Thomas Mann repräsentieren, erscheinen auf den Kopf gestellt. Bezeichnet bei Mann der Name Thomas den erfolgreichen Kaufmann, so ist bei *Houwelandt* damit der arbeitslose Wissenschaftler benannt. Erscheint Christian in den *Buddenbrooks* als von dem Machtmonopol seines Bruders abhängig, so ist Christian de Houwelandt als zugleich sorgender und herrischer Sohn seines Vaters gezeichnet.
- 35 Vgl. Russell, *Principles of Mathematics*, 527.
- 36 »Glaub ja nicht, daß man so einen Schinken über Fernleihe bekommt! Ich hab's gleich zweimal versucht, beim ersten Mal hieß es: unauffindbar, nicht am angegebenen Ort, beim zweiten Mal »ausgelagert wegen Wasserschadens«. Hätte ich nicht einen ehemaligen Kollegen deiner Mutter getroffen, einen Mathelehrer und Bibliophilen, wäre ich aufgeschmissen gewesen.« (91f.).
- 37 »Allerdings habe ich den Gedanken mittlerweile als zu komplex verworfen, es soll schließlich eine Geburtstagsrede werden und kein Vortrag.« (93).

- 38 Der Text gibt nicht, wie Michael Scheffel meint, eindeutig zu verstehen, dass Christians »Freundin Ricarda den Text der Rede auf den verstorbenen Patriarchen Jorge de Houwelandt vortragen wird« (Scheffel, »*Glieder einer Kette?*«, 142). Ebenso wenig lässt sich am Text belegen, dass Christian »schließlich die Rede halten wird« (Martin Hielscher, *Vor den Vätern schreiben die Söhne. Vaterfiguren im Prosawerk von John von Duffel*, in: Catani/Marx (Hg.), *Familie Erzählen*, 195–203, hier 199). Es bleibt letztlich offen, ob die Rede gehalten wird bzw. wer sie halten wird.
- 39 Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 1.1, hg. v. Eckhard Heftrich, Frankfurt/Main 2002, 837.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd., 836.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., 836f.
- 44 Ebd., 9.
- 45 Ebd., 10.
- 46 Martin Luther, *Der Große und der Kleine Katechismus*, hg. v. Kurt Aland u. Hermann Kunst, Göttingen 1983, 41.
- 47 Thomas Mann, *Buddenbrooks. Kommentar*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Werke – Briefe – Tagebücher Bd. 1.2, hg. v. Eckhard Heftrich u. Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 2002, 417.
- 48 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*. A Selection, hg. v. Lawrence Babb, Michigan State University Press 1965, 3.
- 49 Vgl. hierzu auch Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart-Weimar 1997, 93–130.
- 50 Theodor W. Adorno, *Zu einem Porträt Thomas Manns*, in: Adorno, *Noten zu Literatur*, Frankfurt/Main 1981, 335–344, hier 337.
- 51 So ist etwa Jorges Verhältnis zu Darío, jenem Jungen, dem er das Schwimmen lehren will, als eine Referenz auf die Tazio-Sequenz aus dem *Tod in Venedig* lesbar. Vgl. hierzu auch Bartl, »*Kunst und Moral des Crawlens*«, 26.