

Elisabeth Galvan

Anfänge des Erzählens im Drama

Von *Fiorenza* zu *Der Erwählte*

Oft und viel war (und ist immer noch) die Rede vom Missglücken des einzigen dramatischen Versuchs Thomas Manns. Mangelnde Dramatik einerseits, Tendenz zum Epischen andererseits standen seit jeher im Zentrum der Kritik. Dabei blieb außer Blick, dass diese als »Mängel« monierten Eigenschaften womöglich in einen größeren Zusammenhang zu stellen sind, z. B. in die von Peter Szondi entworfene *Theorie des modernen Dramas*, in der Szondi bekanntlich eine um die vorletzte Jahrhundertwende beginnende, immer stärkere Episierung der dramatischen Gattung, ein Überhandnehmen des Epischen im Dramatischen feststellt.

Ähnlich, doch in einem weiteren Sinn hebt Helmuth Kiesel in seinem Standardwerk über die literarische Moderne die »Verwischung der Gattungsgrenzen« bzw. die »Kreuzung verschiedener Gattungen« als typisches Merkmal der Literatur der Moderne hervor und führt als frühestes und wichtigstes Beispiel Baudelaires Prosagedichte an.¹

Auch Thomas Manns Zeitgenosse Alfred Döblin plädiert 1929 in seinem poetologischen Essay *Der Bau des epischen Werks* entschieden für eine Sprengung der Gattungsgrenzen:

Es ist auch ein Dogma, aber ein abbruchreifes, daß das Drama nur in der Dialoghandlung abläuft. [...] Sie werden die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn ich den Autoren rate, in der epischen Arbeit entschlossen lyrisch, dramatisch, ja reflexiv zu sein.²

Für die hier anklingende Hybridisierung der literarischen Gattungen finden sich in Thomas Manns Werk – wenn auch nicht gerade auf den ersten Blick – zahlreiche Beispiele. Ihre Anfänge gehen auf das Drama *Fiorenza* zurück, dessen Plan und Niederschrift Thomas Mann in den Jahren 1898–1905 beschäftigen. Jenseits der Hybridisierung finden sich aber, so meine These, in diesem von der Forschung beharrlich unterbelichteten Text weitere wichtige Elemente,

¹ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München: C. H. Beck 2004, S. 153.

² Alfred Döblin: *Der Bau des epischen Werks*, in: *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Walter 1963, S. 103–132, hier S. 112 f.

die wesentliche Aspekte des späteren Werks antizipieren und diese erst in einen größeren Bedeutungszusammenhang stellen.

Dies gilt für die Ebene der Technik, der Figurenkonzeption und der Problematik. Wie in einem Kaleidoskop spiegeln sich in diesem frühen, nur scheinbar isolierten Text formale und kompositorische Elemente, Themen und Figuren, die das Gesamtwerk bestimmen und vor dem Hintergrund von *Fiorenza* neu gelesen werden können. Von hier aus verlaufen Verbindungslinien zu *Schwere Stunde* und *Tod in Venedig*, zu *Zauberberg* und *Mario und der Zauberer*, zu *Lotte in Weimar*, *Doktor Faustus* und *Bruder Hitler* (und noch mehr).

I. Komposition / Technik

Beginnen wir mit der Ebene der Technik: Bis in die Gegenwart hält die Forschung an der Annahme fest, Thomas Mann habe zum ersten Mal in der unmittelbar nach dem Drama 1905 entstandenen Erzählung *Schwere Stunde* das Prinzip der Montage (Benutzung und Aneignung eines umfangreichen Quellenmaterials) angewandt.³ Demgegenüber ist festzuhalten, dass Thomas Mann erstmals in *Fiorenza* ›montiert‹, und zwar in ganz großem Stil.

Für sein künstlerisches Verfahren ist es typisch, in seinen großen Figuren verschiedene, nicht selten sich einander widersprechende Modelle, Paradigmen und Quellen miteinander zu verbinden. Dies macht es nicht nur unmöglich, eine bestimmte Figur auf ein einziges Modell zurückzuführen, sondern auch wenig sinnvoll, nach einem solchen zu suchen, ergibt sich doch die Vielschichtigkeit und Einzigartigkeit der Figuren in vielen Fällen gerade aus der ihnen zugrunde liegenden, gewollten Heterogenität der Quellen. Dieses kombinatorische Verfahren ist nicht Selbstzweck oder ästhetisches Spiel, sondern Ausdruck eines der Kunst grundsätzlich innewohnenden Potentials des frei-kreativen Umgangs mit vorgefundenen Traditionen und Paradigmen und des Versuchs, sie miteinander in Verbindung zu setzen. Dies zeigt sich exemplarisch an der hochkomplex konstruierten Dramenfigur des Priors (Savonarola), die aus mindestens sechs verschiedenen ›Quellen‹ ›montiert‹ wird (hier zeigt sich übrigens, dass der Begriff ›Quelle‹ entschieden zu unscharf ist, um den komplexen Prozess der Rezeption und Wiederverwendung anderer Texte und Autoren seitens Thomas Manns zu beschreiben). In dieser literarischen Figur vermischen sich:

- 1) Das Werk eines italienischen, katholischen Historikers, der mit seiner Savonarola-Biographie wesentlich zu dessen Hagiographisierung beigetragen hat

³ Vgl. den Kommentar von Terence J. Reed zu *Schwere Stunde* in 2.2, 289.

- (Pasquale Villaris 1868 erschienene, zweibändige *Geschichte Savonarola's und seiner Zeit*);
- 2) Schopenhauers Auffassung des durch Erkenntnis und Askese zur Weltverneinung gelangten, vom Willen befreiten Heiligen (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Viertes Buch, § 68: hier wird der Typus dieses Heiligen beschrieben);
 - 3) Nietzsches dieser Typologie völlig entgegengesetzte Analyse der Psychologie des asketischen Priesters (*Zur Genealogie der Moral*, Dritte Abhandlung, Aph. 11 »Was bedeuten asketische Ideale?«), der aus Ressentiment die Herrschaft über das Leben erhalten will und in dem sich auf diese Weise der Wille zur Macht manifestiert;
 - 4) Nietzsches Wagner-Kritik (*Der Fall Wagner*), aus deren Perspektive der Prediger Savonarola als »Verführer großen Stils«⁴ gezeichnet wird;
 - 5) Der späte Tolstoi, insbesondere seine Abhandlung *Gegen die moderne Kunst* (1898), aus der die vom Prior vertretene antisensualistische, streng religiös-moralische Ästhetik übernommen wird. Tolstoi geht hier von einem rein moralischen Kriterium der Kunstbetrachtung aus und verwirft so gut wie die gesamte Kunst seit der Renaissance, da sie nicht mehr »die religiösen Gefühle ihrer Zeit« ausdrücke;⁵
 - 6) Die literaturkritische Abhandlung *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler* (1903) des russischen Schriftstellers und Mystikers Dmitri Mereschkowski, ein Autor, der übrigens auch noch im *Joseph* seine Spuren hinterlassen wird.

Von diesem konkreten Fallbeispiel (zahlreiche andere könnten folgen) abgesehen steht *Fiorenza* im Dialog mit der zeitgenössischen in- und ausländischen Literatur (allen voran mit Heinrich Mann, sodann mit Hugo von Hofmannsthal, Ricarda Huch, Isolde Kurz, Oskar Panizza, Frank Wedekind, Henrik Ibsen, Gabriele d'Annunzio, Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde), mit der literarischen Tradition (Boccaccio, Schiller, Heine, Lenau), mit ästhetischen Abhandlungen von Autoren wie Aby Warburg, Henry van de Velde und Walter Pater, und mit der zeitgenössischen Münchener Kunstszene (Franz von Stuck, Franz von Lenbach, Hermann Obrist, Richard Riemerschmid). Sie alle vermischen sich im Drama zu einer Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit, die mit dem Begriff der »Polyphonie« vielleicht besser beschrieben wäre als mit dem der »Montage«. Alle späteren Romane Thomas Manns haben einen stark

⁴ Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden (KSA). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: dtv 1980, Bd. 6, S. 42.

⁵ Leo Tolstoi: *Gegen die moderne Kunst*. Dt. Übers. von Wilhelm Thal, Berlin: Steinitz 1898, S. 13.

polyphonen Charakter – zum ersten Mal hat der Autor diese Technik jedoch in seinem einzigen Drama angewandt.

II. Figuren und Figurenkonstellation

Hier begegnen dem Thomas Mann-Leser auch *in nuce* Figuren, die er in späteren literarischen Gestalten wiedererkennt. Der Prior als Vorläufer Naphtas etwa, der Gelehrte und Erzieher der Medicisöhne Angelo Poliziano als früherer Settembrini, der Künstler Ghino als Vorläufer Rudi Schwerdtfegers (gemeinsames Modell: Paul Ehrenberg), der Maler Leone als der von Leo Zink (gemeinsames Modell: der mit Julia Mann befreundete Münchener Maler Leo Putz), oder der Knabe Gentile in seiner Hermes-Psychopompos-Rolle als Antizipation Tadzios. Gerade mit dem späten Roman *Doktor Faustus* unterhält das frühe Drama auf der Ebene der Figurenkonzeption (aber nicht nur) viele Verbindungen: Wenn man bedenkt, dass der Romanplan zu *Die Geliebten* parallel zu *Fiorenza* läuft, ist dies auch nicht überraschend.

Der Prior nimmt aber auch die Außenseiterproblematik voraus, die im unmittelbaren Kontext des Dramas in den Erzählungen *Die Hungernden* und *Tonio Kröger* wiederkehrt und dann, vielfach variiert, immer wieder eine Rolle spielen wird. Fiore erzählt über die gemeinsam in Ferrara verbrachte Jugendzeit:

Aber einer der Nachbarssöhne schloß sich von unserer frohen Freundschaft aus, der zweite, um achtzehn [...], schwach, klein und häßlich wie die Nacht. Er war menschen-scheu, und wenn Ferrara strömte, den öffentlichen Festen zuzuschauen, begrub er sich in Büchern, spielte auf seiner Laute traurige Melodien und schrieb, was niemand lesen durfte (3,1, 102).

Neben den Vorläufer-Figuren steht in *Fiorenza* aber vor allem erstmals eine ganz bestimmte Figuren-Konstellation im Zentrum, die für die folgenden Erzähltexte immer wieder funktionalisiert wird: Gemeint ist die Konstruktion einer Polarisierung, durch die einander entgegengesetzte Welten repräsentiert werden (Naphta–Settembrini, Adrian Leverkühn–Zeitblom). Im lebens- und kunstfreudigen, sensualistischen Medici-Renaissancefürst Lorenzo il Magnifico (der Prächtige) und dem asketischen, spiritualistischen Dominikaner-mönch Bruder Girolamo (der nie bei seinem Nachnamen ›Savonarola‹ genannt wird) prallen bekanntlich zwei antithetische Weltanschauungen aufeinander, wobei die beiden Antagonisten auch nach den Heineschen Kategorien ›Helle-ne‹/›Nazarener‹ konzipiert sind. Jenseits aller Polarität haben die beiden Gegenspieler jedoch Essentielles gemeinsam: Beide sind Helden der Schwäche – und beiden geht es um die Macht über Florenz, für das im Drama alle-

gorisierend die einzige weibliche Figur Fiore steht. Die Nähe zwischen den beiden Herrschernaturen wird in ihrem großen Dialog (III. Akt, letzte Szene) nicht nur auf der inhaltlichen, sondern vor allem auch auf der sprachlichen Ebene suggeriert:

DER PRIOR: [...] Ehrgeiz spricht: Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. **Ruhm** muß es mir bringen!

LORENZO: Bei Gott, so ist es! [...] Ichsüchtig sind wir Herrscher, und *sie schelten* uns so, weil sie nicht wissen, daß wir's aus Leiden sind. [...]

DER PRIOR: Auch *schelten sie* ja nicht. Sie staunen. Sie verehren. Sie sehen sie doch kommen zu dem starken Ich, die Vielen, die nur ein Wir sind, und ihm dienen [...].

LORENZO: *Obgleich* sein Eigennutz ganz offen zutage tritt ...

DER PRIOR: *Obgleich* er die Dienste [...] als selbstverständlich entgegennimmt ...

LORENZO: Cosimo, mein Vorfahr [...] war ein kluger und kalter Tyrann ... Sie brachten ihm den Titel: Vater des Vaterlandes. Er nahm ihn [...] und dankte nicht einmal. [...] Wie muß er sie *verachten* – dacht' ich. Und seitdem hab ich das Volk *verachtet*.

DER PRIOR: Die Schule der *Verachtung* ist der **Ruhm**.

LORENZO: Er ist die Würdelosigkeit der Menge! Sie sind so arm, so leer, so selbstlos selbstvergessen ...

DER PRIOR: So einfach, so *beherrschbar* ...

LORENZO: Nichts Besseres kennen sie, als *beherrscht* zu sein ...

DER PRIOR: Sie schreiben mir von allen Enden der Welt [...]. Hab' ich sie je gebeten darum und dank' ich ihnen jemals dafür?

LORENZO: *Es ist erstaunlich!*

DER PRIOR: Ganz *erstaunlich ist es!* Seid ihr so nichtig, [...] daß ihr nichts Stolzeres wißt, als einem anderen zu dienen?

LORENZO: Ganz so! Ganz so! [...]

DER PRIOR: *Lachen* möchte man ob der Gefügigkeit der *Welt* ...

LORENZO: Und *lachend, lachend* faßt man die *Welt* als williges Instrument, um drauf *zu spielen* ...

DER PRIOR: Sich darauf *zu spielen!*

(3.1, 124 ff. Hervorh. d. Verf.)

Durch das bestätigende Wiederaufnehmen eines Wortes aus dem (jeweils vom Anderen gesprochenen) vorherigen Satz, bei dem es zuweilen auch zu Chiasmus⁶ kommt, entsteht hier eine Homogenität der Rede, die alle bisherige Antithetik unterläuft und diese als eine nur scheinbare erkennbar macht. Die Sätze werden nicht zu Ende gesprochen (sie bleiben offen, laufen in Punkte aus), sondern jeweils vom Anderen ergänzt. Das hat zur Folge, dass der Figurenrede hier jedes dialektische Moment fehlt, ja mehr noch: Der Dialog lässt sich mühelos als ein Monolog lesen, in dessen Zentrum die Manipulierbarkeit

⁶ Dem Chiasmus ist das Element der Spiegelung als Grundcharakteristik eingeschrieben. Vgl. hier die Formulierungen »sie schelten«/»schelten sie« und »Es ist erstaunlich«/»erstaunlich ist es«.

der Massen und ihre Instrumentalisierung (»die Welt als williges Instrument, um drauf zu spielen«) stehen. Genau dies ist die entscheidende Ebene, die den Antagonismus der beiden Figuren aufhebt und zwischen ihnen eine Identität herstellt. Ein einziger Kritiker hat die tiefere Identität von Lorenzo und Girolamo erkannt und radikal formuliert, und dies bereits sehr früh: »Einen Augenblick, da die Feinde einander verstehen, [...] kommt ihr Zwiegespräch [...] zum Einklang und stellt sich als Selbstgespräch heraus. Hier erklärt sich, daß die Beiden ein einziger Mensch sind«, schreibt Heinrich Mann 1906 in seiner bekannten *Fiorenza*-Besprechung.⁷

III. Wort und Manipulation

Das Thema der Publikumswirksamkeit und damit zusammenhängend der Manipulation, für das Thomas Mann auch durch Nietzsches Wagner-Kritik sensibilisiert wird, durchzieht sein Werk von *Fiorenza* zu *Mario und der Zauberer*, vom *Wunderkind* zum *Propheten* bis zu *Felix Krull*. Erstmals gestaltet wird es im Drama: Sowohl Lorenzo als auch der Prior manipulieren Florenz – der eine durch seine festfreudige Demagogie in Form von *panem et circenses*, der andere durch seine Predigten. Schauen wir uns nun diese spezifische Form der verbalen Performativität etwas näher an.

Lebendig ist der asketische Prediger Savonarola eigentlich nur in seinem ureigensten Element – auf der Kanzel, die eine unübersehbare Affinität zur Bühne besitzt. Dem Akt des Predigens kommt in *Fiorenza* eine zentrale Bedeutung zu. Thomas Mann hat darauf verzichtet, Savonarola als Prediger auftreten zu lassen, geht es ihm doch vor allem um die Darstellung der Wirkung, die er bei seinen Zuhörern erzielt.

Die Predigt ist eine literarische Gattung, in der seit jeher Allegorie und Allegorese eine wesentliche Rolle spielen. Die in *Fiorenza* wiedergegebenen Predigten Savonarolas enthalten eine ganze Reihe von Allegorien, die alle die Sündhaftigkeit und Unmoral seiner Zeit veranschaulichen sollen. Thomas Manns Hauptquelle ist dabei Pasquale Villaris bereits erwähntes Werk *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit*.⁸ Die Predigten des Mönchs durchziehen buchstäblich das gesamte Drama: Nicht nur werden der Akt des Predigens und dessen Wirkung immer wieder von den verschiedenen Figuren thematisiert, sondern bestimmte Worte Savonarolas werden vom Kreis der

⁷ Heinrich Mann, »Mache«, in *Die Zukunft*, 31. 3. 1906, S. 502. Vgl. den Kommentar der Verfasserin zu *Fiorenza* in 3.2, 95 f.

⁸ Pasquale Villari: *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit*. Dt. Übers. von Moritz Berduscheck, 2 Bände, Leipzig: Brockhaus 1868.

Freunde Lorenzos aufgegriffen und in ihrer Konversation wieder verwendet, d. h., Savonarolas Einfluss erstreckt sich – über seine Sprache – auf die ihm entgegengesetzte Sphäre der Vertreter der Renaissance.

Über die rhetorische Wirkung des Predigers berichtet vor allem Pico della Mirandola, der neben dem Rede-Inhalt sowohl die vom Mönch eingesetzten rhetorischen Mittel als auch die bei der Masse hervorgerufene Wirkung beschreibt: »Der Bruder besitzt die Kunst, mit einem rätselhaft betonten Wort die Gewissen zu berühren, daß die Menge wie ein einziger Körper zusammenzuckt« (3.1, 26).

Für die Berufung Savonarolas nach Florenz, so Pico, habe eine ganz bestimmte Eigenschaft des Mönchs eine ausschlaggebende Rolle gespielt, nämlich die »sonderbare und dämonische Eigenart seiner Anschauung und Rede«, wodurch »[d]er Zustand der Kirche und der öffentlichen Sitten [...] plötzlich in einem grellen und höllischen Lichte [erschien]« (3.1, 35 f. Hervorh. d. Verf.). Savonarola verfügt also über die Fähigkeit, durch seine Rede eine neue – scheinbare – Wirklichkeit zu evozieren, und dieser evokativen Kraft können sich seine Zuhörer nicht entziehen. Kaum nach Florenz berufen, wächst sein »Auditorium« Tag für Tag, und er wird »mit Bitten bestürmt, die Kanzel zu besteigen« (3.1, 36). Von da an erweist sich der Aufstieg des Predigers Savonarola als unaufhaltsam: »Er predigt und übt eine nie erhörte Wirkung« (3.1, 36), ja einen geradezu »magischen Einfluß« aus (3.1, 37). Kanzel, Rede und Zuhörermenge bilden dabei ein Ganzes, in dem die Macht Savonarolas gleichsam komprimiert erscheint:

Endlich steht Bruder Girolamo auf der Kanzel. Sein Blick, dieser seltsam starre und brennende Blick richtet sich auf die Menge, und in einer atemlosen [...] Stille beginnt er zu sprechen. Er spricht zu Florenz, er redet es mit du an und fragt mit entsetzlicher Ruhe [...], wie es lebt, wie es die Tage verbringe und wie die Nächte. [...] Dann schweigt er [...]; und Florenz, diese tausendköpfige Menge, die den Dom erfüllt, krümmt sich unter seinem unerträglichen Blick, der alles durchschaut [...] (3.1, 27).

Die Menge schweigt. Dies scheint die Rhetorik des Mönchs noch stärker zu beflügeln, und in vollem Bewusstsein seiner Macht beginnt er nun »eine unbarmherzige Abrechnung, ein Jüngstes Gericht in Worten, unter dem die Menge sich windet wie unter Rutenstreichen«. (3.1, S. 28) Um die vollkommene Sündhaftigkeit der Stadt und den Verfall ihrer Moral vorzuführen, vergleicht er Florenz unter Rekurs auf die Offenbarung des Johannes mit der

›[...] Buhlerin, die da auf vielen Wassern sitzt, das Weib auf dem Tiere! Sie ist bekleidet mit Scharlach und Rosinfarbe und übergoldet mit Gold [...]. Und an ihrer Stirn geschrieben den Namen, das Geheimnis, die große Babylon, die Mutter der bösen Lust« (ebd).

Der aus der Bibel zitierten Allegorie folgt nun Savonarolas Allegorese: »Das Weib, ruft er, bist du, Florenz, freche, üppige Buhlerin!« (ebd.)

Konstitutiv für die Allegorese ist ein Moment der Willkür: Die Auslegung einer Allegorie ist immer auch ein Verfahren willkürlicher Bedeutungsverleihung. Dies wird an diesem Beispiel besonders deutlich. Zunächst macht nämlich Savonarola das Weib auf dem Tiere, die große Babylon, zur Allegorie der Stadt Florenz, d. h., er entlehnt ein bestimmtes Bild aus der christlichen Tradition und wendet dieses allegorisierend auf die unmittelbare Gegenwart an. Doch sein Verfahren der Bedeutungsverleihung geht weiter. Die Predigt wird plötzlich durch das verspätete Eintreffen Fiores im Dom, das in geräuschvoll-provokativer Absicht geschieht, unterbrochen. Und war die große Babylon soeben noch die Allegorie der Mediceer-Stadt, findet sie nun blitzschnell eine neue Verwendung. Mit ausgestrecktem Arm auf die eintretende Fiore deutend, ruft der Mönch: »seht! [...] Sie kommt, [...] das Weib auf dem Tiere, die große Babylon!« (3.1, 30)

Die bedeutungsverleihende Macht, die Savonarolas Wort innewohnt, wird an der Reaktion seines Publikums unmittelbar deutlich: die Menge zweifelt keinen Augenblick an der Aussage des Mönchs, und Fiore, die soeben noch allseits bewunderte und verehrte Geliebte Lorenzos, gerät umstandslos zur Verkörperung des Bösen: »Ekel, Furcht und Haß starrte aus den tausend [...] Blicken, die von allen Seiten auf sie gerichtet waren. Ein heiseres Stöhnen, das nach ihrem Blute zu lechzen schien, ward hörbar« (3.1, 31).

Savonarolas Ort des Agierens ist die Kanzel, die Art seines Agierens die Rede, er selbst ein Agitator. Was er *spricht*, wird *wahr*: »Ihr müßt bedenken, daß alles, was er sieht, zur Wahrheit und Gegenwart wird, indem er es ausspricht.« (ebd.)⁹ Durch die Sprache schafft er eine neue Wirklichkeit, das gesprochene Wort ist das Instrument zur Manipulierung der Massen. Damit ist er ein früher Vorläufer Cipollas in der 1929 entstandenen Erzählung *Mario und der Zauberer*, der das Publikum sowohl durch das Wort als auch durch Hypnose seinem Willen unterwirft. Erneut geht es hier um die potentiell manipulative Dimension der rhetorischen Performativität: Wie der Prediger hat auch Cipolla ein »Auditorium« (VIII, 684), an das seine außerordentliche Beredsamkeit gerichtet ist (»parla benissimo«, VIII, 679), auch er agiert auf einer (erhöhten) Bühne, und Savonarolas »Rutenstriche« erscheinen hier zur Reitpeitsche variiert, mit denen der Zauberer die Hypnose induziert.

Gleich am Beginn von Cipollas Auftritt wird mit den Termini ›Zunge‹ und ›Wollen‹ eine Begriffskonstellation formuliert, die im weiteren Verlauf des Ge-

⁹ »Pico fährt fort: ›Seine bleiche Hand [...] bebte auf und nieder, [...] und solange er diese Hand nicht sinken ließ, war die schöne Fiore in Wahrheit das apokalyptische Weib, die große Babel in all ihrer schamlosen Herrlichkeit.« (3.1, 31)

schehens eine zentrale Rolle spielt. Die Isotopie der Zunge erscheint dabei sprachlich teilweise verschlüsselt, da sie wiederholt auf Italienisch dekliniert wird¹⁰.

Als der Zauberer die Bühne betritt, sagt er zunächst kein Wort, sondern mustert streng und eingehend sein Publikum. Ein junger Zuschauer unterbricht schließlich die Stille durch eine an Cipolla gerichtete Provokation, und jemand im Saal kommentiert mit Blick auf den jungen Mann: »Ha sciolto lo scilinguagnolo« (VIII, 676). Die Stelle bleibt unübersetzt. Es handelt sich um eine italienische idiomatische Formulierung (»das Zungenbändchen lösen«) und bedeutet so viel wie Zungenfertigkeit. Das Wort *lingua*, das im Italienischen sowohl *Zunge* als auch *Sprache* bedeutet, ist im Terminus *scilinguagnolo* gewissermaßen codiert enthalten. Hier beginnt die den weiteren Text durchziehende Isotopie der Zunge, die sich in Cipollas erster ›Nummer‹ fortsetzt: Zur Bestrafung für seine ›vorlaute‹ Wortmeldung wird der schlagfertige junge Zuschauer mithilfe der Reitpeitsche in einen hypnotischen Zustand versetzt und streckt gegen seinen Willen dem Publikum die Zunge heraus.

Zweierlei wird bei dieser allerersten Performance des Zauberers klar: seine Kontrolle bzw. Manipulierung der ›Zunge‹, d. h. ›Sprache‹ der Zuschauer – und die Zentralität des Begriffs ›Wollen‹/›Willen‹: »Du tust, was du willst. Oder hast du schon einmal nicht getan, was du wolltest? Oder gar getan, was du nicht wolltest? Was nicht du wolltest?« (VIII, 676), fragt er den jungen Mann. ›Wollen‹ und ›Tun‹ erscheinen im folgenden als zwei voneinander völlig entkoppelte Instanzen, Cipolla selbst als die Inkarnation des ›Willens‹, der das ›Tun‹ der anderen bestimmt: »Höre, mein Freund, es müßte bequem [...] sein, nicht immer [...] für beides aufkommen zu müssen, das Wollen und das Tun. Arbeitsteilung müßte da einmal eintreten [...].« (VIII, 676 f.) Genau diese Aufspaltung in ›Wollenden‹ und ›Ausführenden‹ führt dann die Zungen-Nummer vor, die Cipolla mit »Ich war's« (VIII, 677) (in nur scheinbar parodistischer Form) kommentiert und damit seine ›Autorschaft‹ offen unterstreicht.¹¹

Cipolla führt aber nicht nur die Kontrolle *der* Sprache vor, sondern ebenso und vor allem die Manipulierung *durch* sie. Ganz wie der Prior benutzt er die Sprache als Instrument zur Ausübung seiner Macht. Denn nicht immer bedient er sich zur Unterwerfung des Publikums seiner den Trancezustand induzierenden Reitpeitsche. In zwei Fällen geschieht die Reduzierung des Individuums zu einem willenlosen Objekt ausschließlich über die Sprache. Dies gilt für den jungen Mann, dem Cipolla »Wort für Wort mit ruhiger Eindringlichkeit« eine

¹⁰ VIII, 678 (»questo linguista«), 684 (»sulla linguaccia«).

¹¹ »Willst du [...] dieser gewählten [...] Gesellschaft hier die Zunge zeigen [...]?«, fragt Cipolla, und der junge Mann antwortet: »Das will ich nicht. Es würde von wenig Erziehung zeugen«, worauf Cipolla bemerkt: »Es würde von gar nichts zeugen [...], denn du *tatest* es ja nur.« (VIII, 677)

Kolik suggeriert, sodass er schließlich als »ein Bild verrenkter Pein« fast am Boden hockt (VIII, 685), und für den Titelheld der Erzählung. Der Zauberer begleitet seine gesamte Abendvorstellung mit einem ununterbrochenen Redefluss¹², doch erst im Falle Marios geht er so weit, ausschließlich durch die Sprache einen Identitäts- und Geschlechtswandel seiner selbst zu erzeugen und wie der Dominikanermönch mit sprachlichen Mitteln eine scheinbare, fiktive Realität zu schaffen. Sozusagen schrittweise übernimmt Cipolla redend die Rolle Silvestras, bis er schließlich – über die Sprache – vollends in ihre Identität schlüpft:

Wenn ich mich an ihre Stelle versetze [...] und die Wahl habe zwischen so einem geteerten Lümmel [...] und einem Mario, [...] der [...] mich liebt mit wahrem, heißem Gefühl, [...] so ist die Entscheidung meinem Herzen nicht schwer gemacht, so weiß ich wohl, wem ich es schenken soll, wem ganz allein ich es längst schon errötend geschenkt habe. Es ist Zeit, daß er's sieht und begreift, mein Erwählter! Es ist Zeit, daß du mich [...] erkennst, Mario, mein Liebster [...]. (VIII, 709)

Die durch Cipollas »verblendende[] Worte« (ebd.) hervorgerufene illusionäre Wirklichkeit gipfelt im Kuß, den Mario seiner vermeintlichen Silvestra gibt. Hier erreicht die Persuasionsfähigkeit des Zauberers ihren Höhepunkt, hier erweist er sich vollends als gefährlicher Sprachkünstler, dessen Worte die persuasive Macht besitzen, eine Scheinrealität zu erzeugen.

Die Erzählung verhandelt das Thema »Sprache« auf verschiedenen Ebenen: Die im Text immer wieder auftauchende und thematisierte Mehrsprachigkeit, die Isotopie der Zunge, die Reflexionen über den Sprachgebrauch der Italiener (VIII, 679 f.)¹³, schließlich die Sprache der Erzählung selbst, die sich immer wieder betont als Artefakt gibt und als solches erkannt werden will: Dies gilt für die Wort- und Sprachspiele ebenso wie für die mehrfach auftretende rhetorische Figur des Chiasmus,¹⁴ die sowohl von Cipolla als auch vom Ich-Erzähler verwendet wird. Die Sprache des Italieners ist zwar »sehr klar akzentuiert und geläufig« (VIII, 706), doch ist ihre Wirkung eine der Klarheit entgegengesetzte, zielen doch seine Worte darauf, »die Wasser zu trüben und seelische Verwirrung anzurichten« (VIII, 689). Dies trifft im Besonderen für den Diskurs des ›Wollens‹ zu¹⁵, der mit jenem der ›Zunge‹/›Sprache‹ insofern in einem tieferen Zusammenhang steht, als das ›Wollen‹ in verwirrend-paradoxen Formulierun-

¹² Vgl. VIII, 681 (»Er redete unausgesetzt«; eine »immerwährende sprachliche Begleitung und Unterstützung« begleitet seine Darbietungen), 688 (»er sprach immerwährend), 691 (»in immer fließender Rede«).

¹³ Hier klingt auch Settembrinis immer wieder erwähnte ›plastische Sprache‹ an.

¹⁴ »Ich war's« / »[D]as war ich« (677); »in welchem der Wille Gehorsam, der Gehorsam Wille werde« (692); »das alles ist es nicht, oder es ist nicht alles« (695).

¹⁵ Die Bedeutung von Schopenhauers Willensphilosophie für die Erzählung findet sich aus-

gen verhandelt wird: »Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere« (ebd.). Ähnlich vexierhaft beschreibt der Ich-Erzähler mit einem Chiasmus den Zustand eines unter Cipollas Einfluss stehenden Zuschauers: »Er schien zu wollen und nicht zu können; aber er konnte wohl nur nicht wollen« (VIII, 698). Auf den ersten Blick nicht weniger verwirrend bemerkt der Erzähler an anderer Stelle: »[...] etwas nicht wollen und überhaupt nicht mehr wollen, also das Geforderte dennoch tun [...]« (VIII, 702).¹⁶ Gerade auf dem für die Erzählung zentralen Gebiet der Willensfreiheit zielt die Sprache ausdrücklich auf Verwirrung, anders gesagt: Die Sprache selbst reflektiert die Tatsache, dass es in diesem Text um die Willens- und Handlungsfreiheit durchaus ungewiss steht.

Der Ich-Erzähler hat mit dem italienischen Zauberer weit mehr zu tun, als es den Anschein hat (wir erinnern uns an die nur scheinbare Polarität zwischen Lorenzo und Savonarola). Dies zeigt sich nicht nur an einem wie in *Fiorenza* gezeigten teilweise ähnlichen Sprachgebrauch, sondern auch an einem kleinen Detail, auf das erstmals H. R. Vaget hingewiesen hat¹⁷: Der Erzähler ist in der Lage, das Geräusch von Cipollas Reitpeitsche zu reproduzieren, d. h. er kennt das Instrument der Macht: »[...] ich erinnere mich, daß ich unwillkürlich mit den Lippen leise das Geräusch nachahmte, mit dem Cipolla seine Reitpeitsche hatte durch die Luft fahren lassen« (VIII, 677 f.).

Mit anderen Worten: Beide, Cipolla und der Ich-Erzähler, sind Zauberer – und Künstler. Nicht umsonst sagt der Teufel im *Doktor Faustus*: »Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten« (10.1, 345).

Damit ist ein weiteres Stichwort gefallen: In *Fiorenza* findet sich ein geradezu inflationärer Gebrauch des Wortes »Bruder«, der in Lorenzos an den Prior gewandten Feststellung gipfelt: »Sind wir Feinde, wohlan, so sag' ich, daß wir feindliche Brüder sind« (3.1, 123). Diese Bruderschaft gründet sich nicht nur auf das gemeinsame Wissen um die Macht, sondern auch auf das gemeinsame Bewusstsein des eigenen Künstlertums.

führlig dargestellt bei Edo Reents: Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 376 ff.

¹⁶ Das Syntagma »überhaupt nicht mehr wollen« verweist möglicherweise auf das Schopenhauerische Verlöschen des Willens und wird vom Erzähler dem Ausführen einer Fremdforderung gleichgesetzt: wenn kein Wille mehr da ist, der sich dem Geforderten entgegenstellt, kommt es zur Ausführung des fremden Willens. Schopenhauers Willensphilosophie erweist sich aus dieser entmetaphysierten Perspektive als ethisch, psychologisch und politisch riskant.

¹⁷ H. R. Vaget, Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München: Winkler 1984, S. 228.

IV. *Renaivisierung*

Zauberer – Künstler – Brüder: Bei Thomas Mann eine Begriffskette, die zu seinem provokantesten Text führt, dem 1938 entstandenen Essay *Bruder Hitler*. Bevor wir diese Spur weiter verfolgen, muss ein Begriff diskutiert werden, der erstmals im Drama auftaucht, in der Erzählprosa (*Tod in Venedig*) erneut aufgegriffen und schließlich in der Essayistik (*Bruder Hitler*) wiederverwendet wird: Es ist der nicht leicht zu entziffernde Begriff der »wiedergeborenen Unbefangenheit«, der ethisch, ästhetisch und politisch konnotiert ist. Die begriffsgeschichtliche Herkunft dieser »Unbefangenheit« klärt sich erst aus den Vorarbeiten zum Drama. Im erhaltenen Notizenkonvolut findet sich folgender Vermerk:

Die Scham ist Folge der Erkenntnis, Einsicht und verlorenen Naivetät. (3.2, 66)

Über die beiden letzten (unterstrichenen) Wörter hat Thomas Mann zu einem späteren Zeitpunkt mit Bleistift geschrieben:

die wiedergewonnene Naivetät (ebd.; vgl. ebd. 248, 260, 263).

Dieses Notat wird fast wörtlich – jedoch mit einer wichtigen Abwandlung – für das Gespräch zwischen Lorenzo und dem Prior übernommen:

LORENZO: Darf man nicht wissen wollen? [...] Schämt Ihr Euch nicht, die Macht noch zu gewinnen, da Ihr erkannt, wodurch Ihr sie gewinnt?

DER PRIOR: Ich bin erkoren. Ich darf wissen und dennoch wollen. Denn ich muß stark sein. Gott tut Wunder. Ihr schaut das Wunder der *wiedergeborenen Unbefangenheit*. (3.1, 124) (Hervorh. d. Verf.)

Der zur Macht gekommene Mönch verschließt sich also bewusst und vorsätzlich dem Wissen und der Erkenntnis (wozu er auch gleich noch die Religion instrumentalisiert). Die von ihm in Anspruch genommene »Unbefangenheit« hat demnach zu tun mit einer vereinfachenden, regressiven Geisteshaltung, mit einer ›Eindeutigkeit‹ und ›Einseitigkeit‹¹⁸, die von der komplexen ›Vielseitigkeit‹ der Welt nichts wissen will.

Das Gedankenexperiment einer neuen Naivität findet sich auch in Thomas Manns nicht vollendetem ›Literatur-Essay‹ *Geist und Kunst*, an dem er in den

¹⁸ Eben jene Einseitigkeit, die im Drama der junge Giovanni de Medici dem älteren Angelo Poliziano vorhält, als dieser eine heftige Kritik gegen Savonarola äußert: »[...] Meister Angelo, wie herrlich ergrimmt Ihr seid! Ihr seht die Dinge mit solcher Entschiedenheit von einer Seite an, – fast wie Bruder Girolamo in eigener Person« (3.1, 17).

Jahren 1909–1912 arbeitet. Mit klarem Bezug auf Schillers Kategorien des Naiven und Sentimentalischen heißt es hier im Zusammenhang mit dem Literaten:

Der Litterat: [...] von der Kunst im naiven und treuherzigen Sinne geschieden durch Erkenntnis, durch Wissen, durch Kritik. Vornehmste[r] Entwicklungsstufe des Typus: der Heilige. (Tonio Kröger) [...] Vernichtung aller niedrigen Leidenschaften, von Bosheit, Neid, Herrschsucht [...] durch die Erkenntnis und Kritik. Das Schwächende von all dem kann empfunden werden und zu einer bewußten Naivisirung, zum willentlichen Unbewußt werden, zur künstlichen Dummheit, zum künstlichen Künstlertum führen. (Prior).¹⁹

Die Vorstellung einer (unmöglichen) Renaivisierung formuliert der sentimentalische Dichter Thomas Mann unmittelbar nach Fertigstellung seines aller andere als ›naiven‹ Dramas, dessen ästhetisches Gelingen ihm tiefe Zweifel verursacht: »Umkehr! Zurück zur Buddenbrook-Naivetät!«²⁰ Doch der Autor von *Fiorenza* weiß mit Schiller, dass die einmal verlorene Naivität nicht wiedergewonnen werden kann: Die von Savonarola in Anspruch genommene »Unbefangenheit« ermöglicht ihm ein simplifizierendes, ja anachronistisches Verhältnis zur eigenen hochkultivierten, hochkomplexen, durch Vielfalt, Vieldeutigkeit und Pluralität gekennzeichneten Zeit. Der modernen Komplexität setzt er eine totalitäre, vereinfachende Ideologie (den Gottesstaat) entgegen, die er mit einer manipulativen Rhetorik propagiert, jedes auf Erkenntnis gerichtete, kritisch-analytische Bewusstsein negierend.

Verboten sich für den Autor von *Fiorenza* derartige geistige Reduktionen, stehen sie bei seinem fiktiven Schriftstellerkollegen Gustav von Aschenbach geradezu programmatisch im Zentrum seiner Ästhetik. Der Erkenntnis, dem Wissen, dem »unanständigen Psychologismus der Zeit« hat Aschenbach bekanntlich abgeschworen, auch »jeder Sympathie mit dem Abgrund« (2.1, 513) – und dies aus ästhetischen Gründen: denn die bewusste Abkehr von der Erkenntnis, der »tiefe[] Entschluß des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen« (ebd.), ermöglicht eine Kunst, in der die Form – »jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit, [...] welches seinen Produkten fortan ein [...] Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh« (2.1, 514) – im Mittelpunkt steht und nicht die Erkenntnis. Mit anderen Worten: der ›naive‹, oder besser: ›renaivisierte‹ Künstler Aschenbach ist dem Prior verwandt, und tatsächlich wird er mit genau derselben, zentralen Formel der Renaivisierung bezeichnet: Beide, der religiöse Fanatiker und der nach Klas-

¹⁹ »Geist und Kunst«. Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay«, ediert und kommentiert v. Hans Wysling. In: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern/München: Francke 1967 (= TMS 1), S. 123–233, hier Not. 62.

²⁰ Brief an Heinrich Mann, 18. 2. 1905. (BrHM, 105)

sik (aber nicht nach Erkenntnis) strebende Schriftsteller sagen sich mit einem regressiven Gestus vom modernen sentimentalischen Bewusstsein los und nehmen das »Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit« (2.1, 513)²¹ für sich in Anspruch.

In *Bruder Hitler* kommt Thomas Mann noch einmal auf diesen Begriff und die Risiken einer damit verbundenen Geisteshaltung zurück.²² Dieser hoch provokante Text gehört aber noch aus einem anderen Grund zu unserem Thema der frühen Präfigurationen in *Fiorenza*. Lorenzo und der Prior, der Ich-Erzähler und Cipolla sind verdoppelte Figurenkonstruktionen, die jenseits aller manifesten Unterschiede etwas miteinander verbindet. Dazu bekennt sich auch Thomas Mann, wenn er Hitler nicht – vereinfachend – als ihm (und Deutschland bzw. der deutschen Kultur) *tout court* fremdes Phänomen begreift. Lorenzo erkennt im Prior seinen »feindlichen Bruder« – der auf Vereinfachung komplexer Wirklichkeiten bedachte, hasserfüllte »wiedergeborene Unbefangene« Savonarola hingegen will von dieser Bruderschaft nichts wissen.

V. Hybridisierung der literarischen Gattungen

Abschließend soll noch einmal zum anfangs erwähnten Aspekt der Hybridisierung der literarischen Gattungen zurückgekehrt werden. Die Tendenz zur Episierung zeigt sich in *Fiorenza* nicht nur an den vielen eingeschobenen, langen Erzählungen (Pico gibt Savonarolas Predigt wieder; Fiore, Lorenzo und Savonarola geben mit ausführlichen autobiographischen Retrospektiven Einblick in ihr Leben; Leone erzählt eine ganze Boccaccio-Novelle)²³, sondern auch an den umfangreichen Regieanweisungen zu den einzelnen Akten und Szenen, die in manchen Fällen den Umfang einer Seite sprengen und Ambiente, Einrichtung, Kleidung, Physiognomie und Haltung der Figuren mit epischer Genauigkeit beschreiben.

²¹ Vgl. ähnlich 2.1, 589, wo von »der zweiten Unbefangenheit« die Rede ist.

²² »Ich war sehr jung, als ich in *Fiorenza* die Herrschaft von Schönheit und Bildung über den Haufen werfen ließ von dem sozial-religiösen Fanatismus des Mönchs, der »das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit« verkündete. Der *Tod in Venedig* weiß manches von Absage an den Psychologismus der Zeit, von einer neuen Entschlossenheit und Vereinfachung der Seele, mit der ich es freilich ein tragisches Ende nehmen ließ« (XII, 850).«

²³ Noch lange bevor der Hinweis auf den epischen Charakter seines einzigen Dramas zu einer Konstante der *Fiorenza*-Kritik wird, ist sich Thomas Mann selbst der Hybridität des entstehenden Werks bewusst: »Ich werde ein leises Gefühl der Unsicherheit, von wegen der ungewohnten dramatischen Form, eigentlich niemals ganz los [...]. Richtig habe ich schon in der zweiten Scene aus epischem Drame eine lange Erzählung hingelegt, die wenn sie nicht meisterhaft gesprochen wird, auf der Bühne wahrscheinlich unmöglich ist.« Brief an Paul Ehrenberg, 19. 6. 1903 (21, 229 f.).

Epik in der Dramatik also – doch es gibt auch umgekehrte Fälle, und sie sind zahlreich: die dramatischen Elemente in den Erzähltexten – man denke z. B. an die so häufig eingesetzten Dialoge – wären eine eigene Untersuchung wert. Bereits den *Buddenbrooks* wird eine gewisse Affinität zum Drama bescheinigt, und zwar von Jemandem, der es wissen muss: Vom Dramaturgen und Dramatiker John von Düffel, der im Zusammenhang mit seiner bekannten *Buddenbrooks*-Dramatisierung feststellt, »dass dieser Roman über weite Strecken von Thomas Mann selbst szenisch erzählt ist.«²⁴

Der Erzähltext, der dem Theater am nächsten steht, ist die unmittelbar auf *Fiorenza* folgende Schiller-Studie *Schwere Stunde*. Zwar präsentiert sie sich als Erzählung, enthält jedoch zahlreiche dramatische Bezüge, die den Text in die Nähe eines Einakter-Monologs rücken (*Fiorenza* war übrigens ursprünglich als Einakter konzipiert), in dem sich der nie bei Namen genannte Held – auch er ein Held der Schwäche – explizit an sein Theaterpublikum wendet:

Das Talent selbst – war es nicht Schmerz? [...] Nur bei Stümpfern und Dilettanten sprudelte es [...], die nicht unter dem Druck und der Zucht des Talentes lebten. Denn das Talent, meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre, das Talent ist nichts Leichtes [...]. (2.1, 424)

Inhaltlich korrespondiert die Stelle übrigens mit der in *Fiorenza* vorgetragenen, entgegengesetzten Auffassung Polizianos, das künstlerische Schaffen sei etwas Leichtes und Fröhliches und gehe »leicht und selig vonstatten« (3.1, 20). Mit anderen Worten: Der sentimentalische Dichter Schiller antwortet hier dem Humanisten Poliziano und dementiert dessen klassisch-naive Kunstauffassung.²⁵

Der als erlebte Rede wiedergegebene Schiller-Monolog, den man sich so gut auf der Bühne vorstellen kann, hat ein Pendant in einem Roman, den Thomas Mann selbst wiederholt mit dem Drama in Verbindung gebracht hat: *Lotte in Weimar*, bei dessen Konzeption der Autor nach eigener Aussage »lange geschwankt« habe, »ob dieser Stoff nicht besser fürs Theater taue mit seinen Lustspielelementen« (XIII, 167)²⁶. Hier findet sich im VII. Kapitel der lange innere Monolog Goethes: Werkgeschichtlich durch Jahrzehnte getrennt, hat Thomas Mann schließlich beide ›Großen‹ gewissermaßen ›auf die Bühne gestellt.

²⁴ Ortrud Gutjahr (Hg.): *Buddenbrooks – von und nach Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 140.

²⁵ Von hier aus verläuft eine Verbindungslinie zu Settembrini und Zeitblom.

²⁶ »Als Sechziger habe ich's gewagt, den großen Alten auf die Bühne zu stellen – auf die Bühne sage ich nicht ohne Absicht [...].« (ebd.) Vgl. auch Tb, 8. 8. 1937: »[...] Vorlesung des Vierten Kapitels (Adelen-Dialog) im Arbeitszimmer [...]. Die Verwandtschaft der Composition mit ›Fiorenza.«

In seinem Werk vermischen sich aber nicht nur Epik und Dramatik. Auch seine lyrische Produktion beschränkt sich bei weitem nicht auf die als solche publizierten oder gekennzeichneten Gedichte. Denn sehr häufig findet sich Lyrisches andernorts, in Form versteckter, nahtlos in die Erzählprosa eingefügter und demnach nicht eigens gekennzeichnete Verse oder freier Rhythmen, die sich nur einem genauen Lesen erschließen. Auch dies wird erstmals in *Fiorenza* in großem Stil experimentiert, wo besonders im III. Akt die Prosarede immer wieder in einen Versrhythmus übergeht:

O meine Träume! Meine Macht und Kunst!
 Florenz war meine Leier ...
 klang sie nicht gut? Sie klang von meiner Sehnsucht.
 Von Schönheit klang sie, von der großen Lust,
 sie sang, sie sang das starke Lied vom Leben!
 (3.1, 126)

Die im frühen Drama so häufig angewandte Technik der in die Prosa eingeschobenen Versrhythmen lässt sich in Thomas Manns Erzählwerk weiterverfolgen: vom *Tod in Venedig* zu *Herr und Hund* (wo sich immer wieder Hexameter finden), vom *Zauberberg* (spirit Holger, der Dichter, spricht in Versen) zu den *Vertauschten Köpfen*, vom *Krull* zum *Erwählten*.²⁷ In diesem späten Roman findet sich – als erneutes Beispiel einer gattungsliterarischen Hybridisierung – eine auf eine Briefftafel geschriebene Botschaft, die Sibylla ihrem neugeborenen Sohn bei seiner Aussetzung mitgibt. Einem genaueren Lesen erweist sich der Prosatext als ein sehr lyrisch gefärbtes Gebet, das versrhythmisch transkribiert werden kann:

Gedenke, den ich bei Namen nicht nennen kann,
 solltest du leben, deiner Eltern nicht mit Haß und Herbigkeit!
 Gar so sehr liebten sie einander,
 sich selbst das Eine in dem Andern,
 das war ihre Sünde und deine Zeugung.
 Vergib es ihnen und mach es gut bei Gott
 [...]
 (VII, 57)

²⁷ Vgl. dazu den Kommentar der Verfasserin zu den *Gedichten* in 3.2, 392–397.