

GERSHON SHAKED
SAMUEL JOSEPH AGNON UND
THOMAS MANN

Die Erzählung als poetisches Manifest

Seit Orpheus und Pygmalion verzeichnet die Weltliteratur zahllose Texte über die Kunst und den Künstler in der Gesellschaft. Das Thema ist nicht neu, es wird seit dem 19. Jahrhundert aber zentral, weil Künstler und Intellektuelle nun Eliten bilden, die statt des Adels, des Proletariats und des Mittelstandes wachsendes Interesse auf sich ziehen. Oft wird dabei nicht nur der Künstler, sondern auch das Werk thematisiert: Es entstehen poetische Manifeste, in denen der Autor über sich selbst und seine Kunst Auskunft gibt.

Ob bei Goethe oder Lord Byron, Gottfried Keller, Hugo von Hofmannsthal oder Franz Werfel, James Joyce, Hermann Hesse, André Gide oder Saul Bellow: Überall finden Versuche statt, den psychosozialen Status des Künstlers zu bestimmen und zugleich den schöpferischen Prozeß als Konzentrat geistiger und existentieller Erfahrung auszuloten. Der Autor identifiziert sich mit seiner Figur des auserwählten Künstlers, der an die Stelle des Philosophen, des Königs oder des politischen Führers tritt.

Er ist eine letzte Bastion des Individuums in der industrialisierten Welt. Im Zeitalter der Massenproduktion steht er noch einmal für den persönlichen Schöpfungsakt und tritt daher nicht selten in einer Prophetenrolle auf. Seine Kunst gilt als Dienst an der Wahrheit, und obwohl er nicht mehr so begnadet ist wie seine großen Vorgänger, erfüllt der Künstler eine heilige Mission.

Hier wollen wir das Thema bei zwei Erzählern aus verschiedenen Welten verfolgen. Thomas Mann (1875-1955) entstammt dem norddeutschen Bürgertum, zu den entscheidenden Einflüssen seines Lebens gehören Nietzsche, Schopenhauer und Wagner. Für unseren Vergleich ziehen wir *Der Tod in Venedig* heran, seine Novelle aus dem Jahr 1912.

Samuel Joseph Agnon (1888-1970) kommt aus Galizien, aus einer Familie jüdischer Schriftgelehrter. Die Jahre 1912-24, in denen er der *Erzählung vom Thoraschreiber* ihre endgültige Form gibt, verbringt er in Deutschland und nimmt dort manche seiner kulturellen Einflüsse auf.

Die erste Fassung dieser Künstlergeschichte, unter dem Titel *Toitentanz*, hatte Agnon auf jiddisch geschrieben. Sie war noch vor 1908 entstanden, vor seiner Auswanderung nach Palästina, im Druck aber erschien sie erst 1911-12. Eine frühe hebräische Fassung, unter dem Titel *Mirjams Brunnen*, wurde 1910 gedruckt, in ihrer letzten Form lag sie schließlich 1919 vor. (Die deutsche Übersetzung von Max Strauß wurde nach dem Manuskript vorbereitet und kam schon 1917 in Bubers Zeitschrift *Der Jude* heraus.)

»S'is gewejn a ssofer«, heißt es in der jiddischen Fassung. »Der ssofer bin ikh takke allejn. Es war einmal ein Thoraschreiber. Der Thoraschreiber bin ich selbst.« Diese Exposition wird in den späteren Versionen getilgt, sie deutet jedoch an, daß Agnon hier auch seine Selbstdarstellung als Künstler gibt. Er erzählt von einem »frommen und untadeligen Mann«, der Thorarollen schreibt: »Jeder Hausherr in Israel, dem Kinder versagt waren oder dem die Frau starb, kam zu Raphael dem Thoraschreiber«, um seinen Lieben »Namen und Andenken in Israel« zu geben. Fast synchronisch schildert Agnon den Tagesablauf des Schreibers und seine asketische Lebensweise. Raphael hält sich von seiner Frau Mirjam fern, die sich nach einem Kind sehnt, und bevor sie in jungen Jahren stirbt, bittet sie auch für sich selbst um eine Thorarolle. Als er ihre Niederschrift abschließt, tanzt er mit ihr und erinnert sich dabei der Melodie, unter deren Klängen er seine Braut einst kennengelernt hatte. Die Erzählung endet in einer Art Liebestod: Über der Thora, dem symbolischen Ersatz für seine verstorbene Frau, bricht der Schreiber zusammen.

Auch in *Der Tod in Venedig* erzählt Thomas Mann vom Ende eines Künstlers, des Schriftstellers Gustav von Aschenbach. Er hat das fünfzigste Lebensjahr bereits überschritten, in Venedig aber entbrennt er in Leidenschaft zum schönen Tadzio, dem vierzehnjährigen Sohn einer polnischen Familie, die mit ihm im selben Hotel wohnt. Das wird ihm zum Verhängnis, denn als in

der Stadt die Cholera ausbricht, will er nicht mehr fort und stirbt am Ende.

Der Vergleich zwischen den beiden Erzählungen muß zunächst Unterschiede herausarbeiten. Thomas Mann stellt Aschenbach und andere Künstlerfiguren – Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Adrian Leverkühn – in den deutschen Kontext. Aus der Perspektive des Lübecker Großbürgertums erscheint der Künstler als dekadent und morbid; aus der Perspektive des Künstlers dagegen nimmt sich die bürgerliche Lebensweise als quälend aus. Dieser doppelte Blickwinkel bestimmt das Werk Thomas Manns und stellt die Novelle mit *Buddenbrooks*, *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus* in eine lange Reihe.

Über Aschenbachs Italienreise nimmt Thomas Mann eine weitere deutsche Tradition auf. Freilich wird das Land, in dem die Zitronen blühen, hier traurig-parodistisch umgestaltet – das Venedig dieser Novelle ist nicht mehr die Wiege europäischer Kultur, in der ein junger Künstler seine Wurzeln findet, sondern ihr Gegenteil: das Totenbett einer verfaulten Zivilisation.

Wie Thomas Mann löst auch Samuel Joseph Agnon den Protagonisten aus seiner sozialen Umgebung heraus. Der Thoraschreiber Raphael erscheint sogar noch tragischer als Gustav von Aschenbach. In der Erzählung wechselt er kaum ein Wort, weder mit seiner Frau noch mit den Kunden, die seine Dienste in Anspruch nehmen. Einmal kommt es fast zu einem Dialog, doch auch diese Szene endet im Schweigen. »Er nähert sich leise, ihr Worte der Zuneigung zu sagen«, heißt es. »Und da Raphael zu ihr hintritt, leuchtet vor ihm Gottes Name, Er sei gepriesen, aus dem Spiegel auf, und siehe, er liest in heiliger Hingabe: ›Gott vor Augen allezeit!‹ Er senkt die Lider vor der Ehre Gottes und Seiner Furcht, und sogleich gehen beide in Schweigen auseinander. Er sitzt in dieser Ecke und lernt Sohar und Tikkunim, und sie sitzt in jener Ecke und liest das Bittgebet der Mütter, bis der Schlaf ihre Augen umfängt und sie aufstehen und die große Kanne nehmen, auf deren Boden ein kupferner Fisch liegt, und ihre Hände waschen, um das Schema zu lesen.«

Und im nächsten Dialog schon bittet Mirjam ihren Mann um eine Thorarolle für sich selbst: Dies ist der Kontakt, den Raphael

zu seiner Umwelt hat. Einsamkeit ist die Voraussetzung seiner Kunst und zugleich die Quelle seines Unglücks.

Auch Gustav von Aschenbach hat scheinbar eine Familie, aber wir hören nichts über sie, denn in seinem Bewußtsein taucht sie kaum auf. Er lebt völlig isoliert, hält keine Verbindung zu anderen Menschen und erlebt sie nur schemenhaft. Man weiß nicht, ob es sie immer wirklich gibt oder ob sie nur die Projektionen seines Ichs sind: die erschreckende Gestalt eines Mannes, dem er noch in München begegnet; der drohende Gondoliere; der Beamte der Hotelgesellschaft, der sein Gepäck in falscher Richtung aufgibt. Mit keinem von ihnen führt Aschenbach einen wahren Dialog, sein einziger Gesprächspartner bleibt er selbst. Tadzio, so heißt es, schenkt ihm das Lächeln des Narziß. Er ist das *Alter ego* Aschenbachs, eines alten Mannes, der sich noch einmal in sein eigenes Jugendbild verliebt: Die Selbstliebe ist die Triebfeder, das narzißtische Ideal, der Horizont dieses Künstlers.

Thomas Mann und Samuel Joseph Agnon verwenden eine klassische Erzählstruktur und stellen sie zugleich in ein ironisches Licht. Der entscheidende Unterschied liegt in ihren Protagonisten: Agnons Raphael ist ein Diener der Gesellschaft, er lebt in Armut und versucht, seinen Trieb zu unterdrücken; Aschenbach ist ein deutscher Aristokrat, er lebt im Wohlstand und unterdrückt seine Triebe nur, um der Kunst in privater Obsession nachgehen zu können. Beide aber zahlen für diese Unterdrückung den höchsten Preis.

In der Figur des Thoraschreibers hält Agnon noch einmal den sakralen Charakter der Kunst fest. Raphael schreibt seine Rollen zum Gedächtnis der Toten, die ohne Nachkommenschaft geblieben sind, und zugleich verschließt er sich vor seiner Frau – sein Arbeitstag läßt ihm keine Zeit für sie.

Die letzte Rolle schreibt er für seine kinderlose Frau. »Und von jener Stunde«, heißt es in der Erzählung, nachdem Mirjam ihren Wunsch geäußert hat, »waren ihre Hände mit der Herrichtung eines Mantels für die Thorarolle beschäftigt und mit anderen heiligen Geräten, wie eine junge Frau nach ihrer Hochzeit mit Windeln und Tüchern für das werdende Kind.« Die Rolle wird hier offensichtlich zum Ersatz für das Leben selbst, und hält man dies mit der ursprünglichen Exposition der Erzählung *Toiten-*

tanz zusammen, in der Agnon sich mit Raphael identifiziert, so wird eine intime Beziehung sichtbar: Nicht zufällig widmet Agnon die endgültige Fassung seiner Frau Esther.

Die Literatur entsteht aus dem Leben. Da sie aber ein Leben jenseits des Lebens gestalten will, droht sie zur Gefahr zu werden. Hier liegt eine Gemeinsamkeit in der Poetik Thomas Manns und Agnons: Die Kunst ist ein Versuch, die Ewigkeit festzuhalten, sie soll den Tod überwinden – aber führt sie nicht selbst den Tod herbei? Das Schreiben der Thorarolle, sagt Agnons Erzählung, findet nur statt, um den Mangel von Kindern auszugleichen. Selbst Kunst, die nur ein Abschreiben ist, sichert das ewige Leben, doch der Künstler muß den Preis dafür zahlen. Er opfert sein eigenes Leben und verzichtet auf den Dialog mit der Umwelt.

Aber die Thorarolle für seine eigene, in der Blüte ihrer Jahre gestorbene Frau kann er nicht schreiben wie alle anderen. Um das Feuer zu löschen, das in ihm brennt, muß er werden wie einer, »der in Eiswasser steht an einem Frosttage«: Um den Trieb, aus dem die Kunst entsteht, in Ästhetik umzusetzen, bedarf es der Kälte der Askese – und sie wird am schwersten, wo es um das eigene Fleisch und Blut geht.

Gegen Ende der Erzählung entdeckt Raphael die tiefe Verbindung zwischen dem unterdrückten Trieb und dem Kunstwerk. Sein Leben war der apollinischen Betrachtung gewidmet, jetzt aber endet es dionysisch. Als er seine letzte Thorarolle abschließt, kann er sie nicht mehr, wie bei einem heiligen Buche üblich, der Gemeinde übergeben. Nur er allein tanzt mit ihr, nach einer Melodie, die in seiner Erinnerung auftaucht: »Und als er sein Werk geendigt hatte, rollte er die Rolle und hob sie empor, im Tanz und in Freude und mit einem neuen Liede zu Ehren der Thora. – Und plötzlich blieb Raphael inmitten des Hauses stehen. Ist es wahr? Das Lied, von dem er dachte: Zu Ehren dieser Thora habe ich es verfaßt – hatte er es nicht schon einmal gehört? – Raphael singt weiter. Es ist nichts Neues darin. Auch wenn er den Mund schließt, singt sich sein Lied wie von selbst. Ah, wo hat er diese Melodie gehört? Nicht neu ist sie für ihn.« Unter Raphaels apollinischer Schreibkunst bricht das dionysische Element des Tanzes und der Melodie hervor. »Da ich von

der Melodie spreche«, heißt es gleich darauf, »will ich meine Lippen nicht verschließen und erzählen, wo er sie gehört hat. – Es war zur Nacht der Thorafreude.« Hier kam es zur ersten erotischen Berührung zwischen ihm und seiner zukünftigen Frau: Er tanzte mit der Thora unter den jungen Männern, das junge Mädchen kam, um die Rolle zu küssen, doch in Wirklichkeit meinte es schon ihn – und er, auch hier, hielt die Thora zwischen sich und Mirjam.

Nach ihrem Tod erst taucht das Verdrängte wieder auf, und in der Phantasie vollzieht er die nie gelebte Ehe: »Das Zimmer füllt sich mit Thorarollen, und eine Schar von Greisen tanzt in heiliger Inbrunst. Ohne Regung tanzen sie und drehen sich um ihre greisen Körper. Mirjam steht in der Mitte, ihr Gesicht hat sie verhüllt und mit ihren Schultern tanzt sie. Und plötzlich gleiten ihre Hände nach unten, und ihr weißes Gesicht offenbart sich. Ihre roten Lippen sinken auf der weißen Seide seiner Rolle nieder . . . Dann zuckt eine Feuerzunge auf und beleuchtet das Zimmer. Und ihr Licht umhüllt das Gesicht Raphaels des Thoraschreibers, der mit seiner Rolle zu Boden gegelitten ist. Und das Hochzeitskleid breitet sich über ihn und sein Buch.«

Am Ende seiner Kunst bleibt Raphael nur die erotische Vereinigung mit dem Tod. Die apollinische, vom Leben entfernte Kunst muß nun den Preis ihrer Entfernung zahlen. Der verdrängte Trieb sucht sich noch einmal einen Weg, aber er kann kein Leben mehr finden.

Das Porträt des Künstlers als ein Opfer seiner Kunst: So, vielleicht, läßt sich das gemeinsame Thema der Erzählungen Thomas Manns und Samuel Joseph Agnons bezeichnen. Schrittweise verliert Gustav Aschenbach in *Der Tod in Venedig* seine Identität. Schon der Name deutet auf den ausgebrannten Fluß seines Lebens hin, und später wird er durch eine Reihe von Eigenschaften ersetzt, in die Thomas Manns Künstler sich auflöst – der Einsame, der Träumende, der Verliebte, der Grauhaarige, der Heimgesuchte, der Hinabgesunkene.

Die Parallelen zwischen den Obsessionen Aschenbachs und der Askese des Thoraschreibers sind nicht uninteressant. Sowohl Agnon wie auch Thomas Mann stellen eine Verbindung zwi-

schen Kunst, Sexualität und Tod her. Aschenbach, der disziplinierte Deutsche, will sich in der südlichen Stadt von seiner quälenden Selbstdressur befreien, in Venedig aber geht er gleichsam als kollektive Person seinem Tod entgegen. Die Cholera entspricht seinem Geisteszustand, da sie einerseits die bürgerlichen Lebensformen auflöst und andererseits die dunkle Seite der Leidenschaft reflektiert, die ihn ergriffen hat: Venedig wird zu einer Metapher für den Zustand Europas und des Künstlers schlechthin.

Gegen Ende der Erzählung gestaltet auch Thomas Mann das dionysische Erlebnis eines Menschen, der den sicheren, bürgerlichen Grund unter seinen Füßen verliert und in die Tiefen des Unbewußten sinkt. Im Traum erlebt Aschenbach eine Walpurgisnacht, eine Orgie mit Mord und Totschlag, in deren Zentrum ein riesiges Phallussymbol aufragt. Am Abend zuvor sieht er einen Auftritt von Straßensängern, zu denen ein Spaßmacher gehört – eine der grotesken Figuren, mit denen der Erzähler seinem Protagonisten und den Lesern Aschenbachs nahendes Ende signalisiert – und der Traum zeigt den Abgrund, in dem die Person des Künstlers auseinanderbricht: Seine Leidenschaft vollendet sich im Tod.

Beide, Thomas Mann und Samuel Joseph Agnon, stellen den Kampf zwischen einer Verdrängung und ihren unterdrückten Gegenmächten dar. Die Stoffe, aus denen sich der Konflikt aufbaut, entnehmen sie den Traditionen ihrer jeweiligen Kultur, und jeder von ihnen wählt daher eine andere Metapher für den Künstler und seine Kunst. Gemeinsam aber ist ihnen das quälende Selbstgefühl des *Fin de siècle*, das Leid einer ganzen Generation, das ihren Künstlern als den Trägern dieses Leids den Preis des eigenen Lebens abverlangt.

Aus dem Hebräischen von Jakob Hessing