



Peter Brandes
Ruhr-Universität Bochum

„FEIN DEUTSCH MIT DER SPRACHE HERAUS“: ZU IRONIE UND MEHRSPRACHIGKEIT DES LUTHERDEUTSCHEN IN THOMAS MANNS *DOKTOR FAUSTUS*

Abstract:

This article examines the significance of the so called ‘Lutherdeutsch’ in Thomas Mann’s late novel *Doktor Faustus* while referring to the philology of multilingualism as a key term for the interpretation of the text. In Mann’s novel multilingualism can be observed in ironized citations from Luther’s letters and Grimmelshausen’s *Simplicissimus*. While calling this usage of literary quotes Lutherdeutsch, Mann creates a fictitious branch of Early New High German that can be read as a language of irony as opposed to the narrator’s language of earnestness. The paper argues that Mann’s text itself practices a philology of multilingualism by juxtaposing languages of seriousness and languages of irony thereby deconstructing ideological concepts such as monolingualism and national philology.

Keywords:

philology ♦ rhetoric ♦ irony ♦ narratology ♦ deconstruction ♦ Thomas Mann ♦ *Doktor Faustus*

Wenn sich Philologen der Frage nach der Möglichkeit einer Philologie der Mehrsprachigkeit stellen, rekurren sie meist auf zwei prominente Bibel-Erzählungen, die Aspekte der Mehrsprachigkeit und der Übersetzung in der Form mythischer Ätiologien thematisieren: die Geschichte vom Turmbau zu Babel aus der Genesis und die vom Pfingstwunder aus der Apostelgeschichte. Während die Erzählung von der durch Gott bewirkten Sprachverwirrung dem Leser Aufschluss über den Ursprung der Vielsprachigkeit gibt, erklärt die Geschichte von den Jüngern, die in anderen Zungen reden, das Wunder der Simultanübersetzung. Diese beiden mythologischen Komplementärgeschichten der Mehrsprachigkeit rühren an die Grundfesten der Philologie: der Tatsache des Nichtverstehens und dem Wunsch nach Verstehen. Philologie ist so gesehen schon immer „von einem Verstehensversprechen“ getragen (Dembeck 2014: 10). Aus sprach- und religionsgeschichtlicher Perspektive wirft das Phänomen der Sprachverwirrung nun aber auch konkret die Frage auf, wie sich die religiösen Gehalte der in Hebräisch und Griechisch verfassten Texte in einer durch Mehrsprachigkeit gekennzeichneten Lebenswelt vermitteln lassen. Die Bibel-Übersetzungen der Reformationszeit, die mit dieser Aufgabe konfrontiert waren, ersetzten freilich nicht die Einsprachigkeit durch die Mehrsprachigkeit, sondern bewirkten vielmehr die Ablösung der Heiligen Sprachen durch die Nationalsprachen. Luthers Bibelübersetzung, die ein zweisprachiges Textkorpus in ein einsprachiges Werk zu transformieren sucht, ist so gesehen selbst mediengeschichtliche Arbeit am Dispositiv der Einsprachigkeit. Es ist dabei allerdings zu beachten, dass Luthers Übersetzung der biblischen Texte ins Deutsche die Probleme der Sprachverständigung keineswegs lösten. So machten dialektale Aspekte der Luther'schen Übersetzung schon bald nach dem Erscheinen der ersten Drucke die Erstellung von Glossaren nötig (Besch 1999: 12), sodass man hier bereits von einer Mehrsprachigkeit der Einsprachigkeit reden könnte.

Die von Jacques Derrida geprägte Wendung, dass man nur eine einzige Sprache habe und diese nicht die eigene sei (1996: 15), erlangt somit einen erweiterten Sinn: die eine

Sprache, das Deutsch von Luthers Bibelübersetzung, ist nicht nur nicht die eigene Sprache des Lesers, sie ist noch nicht einmal als *eine* Sprache quantifizierbar. Von dieser eher diffusen Struktur der Einsprachigkeit der Luther'schen Bibelübersetzung ist, so meine ich, auszugehen, wenn man nach der Bedeutung des Lutherdeutschen in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) fragt. Die Bezeichnung *Lutherdeutsch* ist in diesem Kontext nicht unproblematisch, da es eine solche durch Luther geprägte einheitliche Sprachform historisch gar nicht gegeben hat (Besch 1999: 12). Sie wird aber, wie ich im Folgenden zeigen möchte, in diesem Roman als fiktive Sprache konstruiert und unter dem Namen des Altdutschen eingeführt. Mit Blick auf Thomas Manns Altersroman soll in diesem Beitrag die Frage nach einer Philologie der Mehrsprachigkeit unter der Perspektive einer Pseudo-Einsprachigkeit gestellt werden. Dabei geht es mir um den Aspekt der Polyvalenz des Frühneuhochdeutschen als historischer und erzählter bzw. literarisch fingierter Sprache.

Philologie der Mehrsprachigkeit

Die Institution der Philologie ist in der Regel mit einem Konzept verschiedener Nationalphilologien verbunden, die sich mit den literarischen Werken der jeweiligen Nationalsprache befassen. Der methodische Ansatz einer Philologie der Mehrsprachigkeit schlägt demgegenüber einen anderen Weg ein, der das Konzept der Nationalsprache grundsätzlich in Frage stellt. Till Dembeck hat dies in seinem Beitrag *Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit* ausgeführt (2014). Er fordert dort eine Sensibilisierung für das Ornamentale der Sprachen, das als Differenz—sei es dialektaler, stilistischer oder anderssprachiger Prägung—in bestimmten historisch-kulturell konstituierten Sprach- bzw. Sprechstandards wahrnehmbar wird. Dembeck problematisiert zunächst die Annahme, dass es eine Kongruenz von Sprachen, Völkern und Nationalphilologien gäbe. Sie beruht auf der Fiktion einer Zählbarkeit der Sprachen, die sich mit Blick auf die Ambiguität des Begriffs Sprache, der gleichermaßen Nationalsprache, Muttersprache und Dialekt bedeuten kann, als unmöglich erweist. Ausgangspunkt von Dembecks Überlegungen ist das von Stockhammer et al. eingeführte Konzept der Sprachigkeit, das sich an Saussures Begriff der *langue* orientiert, dabei aber im Unterschied zum Begriff der *langage* „die Partikularität jeder *langue*“ (Stockhammer, Arndt & Naguschewski 2007: 25) mitdenkt: „Sprachigkeit wäre dann das Bewusstsein davon, dass das sprachliche Medium eine *Einzelsprache* ist“ (ibid 26). Ausgehend von diesem Begriff der Sprachigkeit betont Dembeck die besondere Bedeutung und Relevanz von historisch etablierten Standardisierungen, die in den jeweiligen sprachlichen Regelsystemen, den

Grammatiken ihren Ausdruck finden (Dembeck 2014: 13). Mehrsprachigkeit ließe sich demnach unter dem Aspekt der grammatischen, idiomatischen, dialektalen etc. Abweichung (Differenz) beobachten.

Im Hinblick auf das Konzept der Einsprachigkeit ist in diesem Zusammenhang Jacques Derridas Essay *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* einschlägig, in dem vor allem die politische und kulturelle Konstruktion des Französischen als Nationalsprache durch die Brille des Anderen, des assimilierten jüdisch-algerischen Franzosen dekonstruiert wird. Derrida opponiert damit gegen ein Verständnis von Sprache als Muttersprache, das die Sprache mit den Kategorien des Eigenen und der Eigentlichkeit verknüpft. Für dieses Paradigma einer dem Menschen eigenen Sprache steht exemplarisch das Werk von Johann Gottfried Herder ein. So proklamiert Herder in seinen Beiträgen *Über die neuere deutsche Literatur* die Muttersprache als notwendigen Grund des poetischen Schreibens: „[W]enn in der Poesie der Gedanke und Ausdruck so fest an einander kleben: so muß ich ohne Zweifel in der Sprache dichten, wo ich das meiste Ansehen, und Gewalt über die Worte [...] habe [...]: und ohne Zweifel ist dies die Muttersprache“ (Herder 1985: 407).

David Martyn hat in einem Beitrag über *Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit* Herder daher als Begründer einer Poetik der Muttersprachlichkeit bezeichnet. Freilich ist Herder hier nur ein Symptom einer diskursgeschichtlichen Wende in der Poetik und Sprachtheorie, die, wie Martyn herausstellt, die Konzepte von Mehr- und Einsprachigkeit überhaupt erst hervorbringt. An einem Textbeispiel aus Martin Luthers Tischreden macht Martyn deutlich, dass in der Frühen Neuzeit eine Differenz von Mehr- und Einsprachigkeit in unserem heutigen Verständnis nicht existierte (Martyn 2014: 46). Bei Luthers Text, der lateinische Redeteile mit deutschen verschränkt, handelt es sich, wie Martyn darlegt, nicht um einen mehrsprachigen Text, da er aufgrund seiner grammatischen Struktur keiner Sprache, sondern vielmehr einer Praxis eines Sprechens zugehörig ist. Dieses bemerkenswerte Faktum liegt nicht zuletzt darin begründet, dass es sich hierbei um ein sprachliches Zeugnis vor der Erfindung der sprachwissenschaftlich definierten Sprache als System, der *langue*, handelt.

Es zeigt sich, dass unter den angedeuteten literatur- und sprachhistorischen Vorzeichen eine Philologie der Mehrsprachigkeit weder als eine Addition der verschiedenen Nationalphilologien noch als Zusammenspiel in sich begrenzter Spracheinheiten verstanden werden kann. Dembeck hat daher vorgeschlagen, Mehrsprachigkeit mit Hilfe

der Kategorie des Standards im Sinne von sprachlichen Stabilisierungszuständen zu beschreiben (Dembeck 2014: 25). Mehrsprachigkeit wird dann in der Form einer Äußerung als Differenz zu etablierten Sprachstandards beobachtbar, die potentiell selbst neue Standards begründen kann. Mehrsprachigkeit entfaltet sich demnach aus einem kontingenten und potentiell ergebnisoffenen Spiel von Differenzierung und Standardisierung. Ausschlaggebend ist hierbei, wie Dembeck betont, das Verständnis von Sprache als Sprechweise, *parole*, weswegen der Fokus verstärkt auf den so genannten Volkssprachen liegt und nicht auf den Heiligen Sprachen (Latein, Griechisch, Hebräisch), die in der Überlieferung wesentlich als Schriftsprachen beobachtbar sind. Das bedeutet m.E. auch, dass eine Philologie der Mehrsprachigkeit ihre Lektüreverfahren vor dem Hintergrund der Opposition von Heiligen und Volkssprachen zu prüfen und zu reflektieren hat. Eine solche Reflexion ist auch unter mediengeschichtlichen Vorzeichen von Bedeutung: haben doch die Volkssprachen ihre Erfolgsgeschichte wesentlich der Erfindung des Buchdrucks zu verdanken. In besonderer Weise gilt dies für das von Luthers Bibelübersetzung geprägte Deutsch, das durch das Medium des gedruckten Buches Verbreitung gefunden hat. Eben dieses Deutsch spielt in modifizierter und stilisierter Form eine entscheidende Rolle in Thomas Manns Altersroman *Doktor Faustus*.

Der Erzähler als Philologe

Thomas Manns Plan zu einer Bearbeitung des Faust-Mythos reicht zurück in das Jahr 1901. Der aus dieser Zeit stammende Drei-Zeilen-Plan, den Thomas Mann 1943 auf der Suche nach einem neuen Arbeitsvorhaben wieder in die Hand nahm, verweist bereits auf die grundsätzliche Ausrichtung des Projektes: Es geht, wie es in der *Entstehung des Doktor Faustus* heißt, „um die diabolische und verderbliche *Enthemmung* eines [...] Künstlertums durch Intoxikation“ (Mann 2012a: 18). Die Geschichte, die sich dann im Laufe der weiteren Arbeitsphase herauskristallisiert, handelt von einem überaus begabten Musiker, der sich absichtlich bei einer Prostituierten mit der Syphilis infiziert und damit einen Teufelspakt eingeht. Es wird ihm dadurch zwar möglich, herausragende Kompositionen zu schaffen, aber zugleich ist es ihm untersagt zu lieben. Der Roman endet nicht wie bei Goethe mit der Rettung der Faust-Figur, sondern mit dem – an Nietzsches Biographie erinnernden – geistigen und körperlichen Zusammenbruch des Protagonisten.

In der *Entstehung des Doktor Faustus* nennt Thomas Mann einige der vielen Texte, die er während der Arbeit am *Doktor Faustus* gelesen hat: neben dem Faust-Buch (gemeint ist die 1587 erschienene *Historia von D. Johann Fausten*) werden auch Luthers Briefe namentlich erwähnt (Mann 2012a: 21–23). Obschon die Schreibsituation Manns, insbesondere der ihn umgebende Alltag des US-amerikanischen Exils, durch ein hohes Maß an Mehrsprachigkeit gekennzeichnet war, kann der *Doktor Faustus* nicht als mehrsprachiger Roman im klassischen Sinn bezeichnet werden. Thomas Mann schenkt aber wie schon in seinem Erstlingswerk, *Buddenbrooks*, dem Volkssprachlichen bzw. Dialektalen besondere Aufmerksamkeit. Mann hat die Arbeit an dem Roman-Projekt am 23. Mai 1943 im amerikanischen Exil begonnen und im Frühjahr 1947 abgeschlossen. Das Buch ist noch im gleichen Jahr in Stockholm beim Verlag Bermann-Fischer erschienen. Der Roman ist in der Form einer fiktiven Künstlerbiographie verfasst. Dabei spielt der Text mit der Fiktion einer handschriftlichen Verfertigung der Erzählung durch den Biographen. Die vom Erzähler angestrebte Drucklegung der fiktiven Biographie ist jedoch zum Zeitpunkt der Niederschrift noch ungewiss. Dieses Spiel mit den Medien der Schrift verweist bereits auf die für die erzählte Geschichte programmatische Zeit: die Frühe Neuzeit. Diese Epoche, die mit den großen historischen Ereignissen wie dem Beginn der Reformation und der Erfindung des Buchdrucks verknüpft ist, fungiert hier als sprachliches und mediales Leitmotiv, das immer auch auf die Zeit des historischen Doktor Faustus verweist.

Der Text kündigt damit zudem den medialen Wandel, der den Übergang von der Handschrift zum gedruckten Buch bezeichnet, an. Die Präsenz des gedruckten Wortes verschiebt sich jedoch ständig. Die Handschrift bleibt das dominante Medium, welches das Erzählen leitet und konturiert, wie aus der exponierten Stellung von Adrian Leverkühns handschriftlichen Aufzeichnungen und Briefen, die der Erzähler ediert, deutlich wird. Mit diesem medialen Anachronismus geht ein geistes- und kulturgeschichtlicher Anachronismus einher. Der Erzähler, der in der Zeit von 1943 bis 1945 die Lebensgeschichte von Adrian Leverkühn niederschreibt, lebt vom Weltlichen abgewandt zurückgezogen in seinem Arbeitszimmer wie ein Mönch des Mittelalters in seiner Klausur, der sich der Abschrift oder der Übersetzung heiliger Texte widmet. Anders als der mittelalterliche Geistliche schreibt der Erzähler des *Doktor Faustus* seinen Text jedoch auf Deutsch nieder.

Der Text des Romans enthält – im Unterschied etwa zum *Zauberberg* (1924) – nur wenige, zumeist kurze fremdsprachige Passagen. Es finden sich einige englischsprachige

Zitate aus Shakespeares *Love's Labour's Lost*, einem Stück, das der Protagonist Adrian Leverkühn vertont, sowie wenige kurze italienische Textpassagen und ein längerer Abschnitt, in dem das Deutsche mit dem Französischen verschränkt ist. Von besonderer Bedeutung für die Erzählung ist allerdings das Lateinische. Das liegt nicht nur an der wiederholten Verwendung lateinischer Redewendungen oder Zitate, sondern vor allem an der Tatsache, dass der Erzähler Serenus Zeitblom selbst Latein und Griechisch am Gymnasium unterrichtet hat. Es ist auf diesen letztlich bildungsbürgerlichen Hintergrund des Erzählers kurz einzugehen, da er in entscheidender Weise die Erzähl- und Sprachstruktur des Romans beeinflusst.

Bereits in den einleitenden Kapiteln rekurriert Zeitblom auf seinen Lehrerberuf und stellt die Vorzüge des Studiums der antiken Sprachen gegenüber den Naturwissenschaften heraus. Er verweist dabei darauf, „daß man die Studienwelt der antiken Sprachen als die ‚Humaniores‘ bezeichnet“ und „daß die seelische Zusammenordnung von sprachlicher und humaner Passion durch die Idee der Erziehung gekrönt wird und die Bestimmung zum Jugendbildner sich aus derjenigen zum Sprachgelehrten fast selbstverständlich ergibt“ (19).

Mit der Einführung der eigenen Biographie konstituiert Zeitblom zugleich die für den Roman so zentrale Opposition von humanistischer Bildung und naturwissenschaftlichem Studium, von antiken Sprachen und Altdeutsch, von Philologie und Magie. Dass man in dem Roman wenig über Zeitbloms Tätigkeit als Erzieher und Sprachgelehrter erfährt, verweist den Leser auf die Möglichkeit, dass dem Text, den er liest, selbst eine erzieherische Funktion zukommen könnte. So zeichnete sich ja die Vorlage des Romans, die 1587 erschienene *Historia von D. Johann Fausten*, explizit als christliche Mahnschrift aus, die den Menschen zu einer gottesfürchtigen Lebensweise bekehren sollte (*Historia* 2006: 12). An die Stelle der Theologie ist im Fall von Zeitbloms Biographie-Projekt die Philologie getreten. Seine philologischen Kompetenzen, die er bereits im ersten Kapitel des Romans demonstriert, sind nämlich Bestandteil seines Erzählverfahrens.

Als echter Philologe ist er um die richtige Wortwahl besorgt. So stößt er sich an dem Adjektiv ‚genial‘, mit dem er im ersten Satz Adrian Leverkühn belegt hat. In seinen Ausführungen zu dem Wort ‚Genie‘ wägt er die Bedeutung des lateinischen *ingenium* (angeborene Fähigkeit) gegenüber derjenigen des Wortes *genius* (Schutzgeist) ab:

Nun ist dieses Wort, „Genie“, wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters, und meinesgleichen, so weit er von dem Anspruch entfernt ist, mit dem eigenen Wesen an diesem hohen Bezirke teilzuhaben und je mit *divinis influxibus ex alto* begnadet gewesen zu sein, sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzubangen, keinen Grund, nicht mir freudigem Aufblick und ehrerbietiger Vertraulichkeit davon zu sprechen und zu handeln. So scheint es. Und doch ist nicht zu leugnen und nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich, und daß eben darum die versichernden Epitheta, die ich ihr beizulegen versuchte, „edel“, „human-gesund“ und ‚harmonisch‘, nicht recht darauf passen wollen. (13)

Der Erzähler macht hier deutlich, dass das dem Lateinischen entstammende Wort *Genie* durch eine unhintergehbare Ambiguität gekennzeichnet ist. Das Latein des Humanisten Zeitblom erweist sich somit als infiziert mit dämonischen Semantiken. Das können auch die Adjektive *edel*, *gesund*, *harmonisch* nicht bemängeln. Selbst das lateinische Zitat – *divinis influxibus ex alto* – verweist auf eine dunkle Seite des Genie-Begriffs, nämlich die Melancholie. Das Zitat entstammt dem Buch *De vita libri tris* des Neuplatonikers Marsilio Ficino, in dem das für die Neuzeit prägende Bild der Melancholie als Genie-Krankheit ausformuliert wurde. So wird unter dem Vorzeichen des lateinischen Zitats und der Übersetzung eines lateinischen Wortes offenbar, dass das Lateinische keineswegs als die reinere oder humanere Sprache gelten kann. Gleichwohl fungiert das Ethos der klassischen Bildung stets als Gegenpol zur Sphäre des Religiösen und des Altdeutschen.

Lutherdeutsch

Dass der deutschen Sprache die Hauptaufmerksamkeit des Textes gilt, klingt bereits im Untertitel des Romans an: *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Das Wort *deutsch* verweist hier wie auch im Erzähltext immer wieder auf die kulturelle und politische Geschichte Deutschlands. Dies wird besonders deutlich, wenn am Ende des Romans Deutschland personifiziert wird: „Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte“ (738).

Der Text insistiert aber auch auf dem Deutschen als Gesprächs- und Schriftsprache, wenn etwa der Ludewig im Teufelsgespräch auf Leverkühns „Chi è costà“ erwidert: „Sprich nur deutsch! Nur fein altdeutsch mit der Sprache heraus“ (326). Während der homodiegetische Erzähler Zeitblom ein bildungsbürgerliches Hochdeutsch des frühen 20. Jahrhunderts verwendet, ist die Rede einiger Figuren durch Sprachformen des Frühneuhochdeutschen gekennzeichnet. Dieser sprachliche Anachronismus wird erstmals im XII. Kapitel in den Diskurs der Erzählung eingeführt, wenn nämlich die Figur des Hallenser Theologieprofessors Ehrenfried Kumpf in der Form einer Luther-Karikatur in Szene gesetzt wird. Der Systematiker Kumpf ist bei den Studenten besonders wegen seines Temperaments und seines „pittoresk-altertümlichen Sprachstiles“ (142) beliebt, der für den Leser deutlich als Lutherdeutsch kenntlich ist. Der Erzähler führt hierbei einige von Kumpfs typischen sprachlichen Anachronismen an:

Seine Art war es, um ihn selbst zu zitieren, eine Sache „mit deutschen Worten“ oder auch „auf gut alt-deutsch, ohn‘ einige Bemäntelung und Gleißnerei“, das heißt deutlich und geradeaus, zu sagen und „fein deutsch mit der Sprache herauszugehen“. Statt „allmählich“ sagte er „weylinger Weise“, statt „hoffentlich“: „verhoffentlich“ und sprach von der Bibel nicht anders als von der „Heiligen Geschrift“. (142)

Das Lutherdeutsch wird somit in ironischer Form zu einem Kennzeichen der Figur Kumpfs. Die in der Redeweise Kumpfs schon angezeigte Luther-Parodie wird überdeutlich in der Szene, in der Kumpf im Beisein Zeitbloms und Leverkühns eine Semmel nach einer angeblichen Teufelerscheinung wirft, damit die Anekdote von Luthers Wurf mit dem Tintenfass karikierend.

Thomas Manns Luther-Bild ist von einer tiefen Ambivalenz gekennzeichnet. Hans Wysling spricht hinsichtlich Thomas Manns Luther-Rezeption von einer „Epoche spezifischer Luthernähe“ (1916–1918) und einer „Epoche ebenso entschiedener Lutherferne“ (1945–49, Wysling 1984: 17). Hatte Thomas Mann 1918, zur Zeit der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, sich noch in einer Luthernachfolge gesehen und sogar eine Lutherbüste erworben, so lautet in der 1945 im amerikanischen Exil gehaltenen Rede *Deutschland und die Deutsche* sein Diktum über den Reformator: „Ich liebe ihn nicht, das gestehe ich offen“ (Mann 1996: 226). Die Rede *Deutschland und die Deutschen* ist im Kontext des Romanprojekts *Doktor Faustus* geschrieben worden (der Text verweist auch explizit auf den Faust-Stoff) und insofern nicht ohne Bezug zu diesem. In der Tat kongruiert die – durchaus stereotype – Charakterisierung Luthers im

Text der Rede durchaus mit Kumpfs Charakteristik im *Doktor Faustus*. In dem Text heißt es über Luther:

Martin Luther, eine riesenhafte Inkarnation deutschen Wesens, war außerordentlich musikalisch. Ich liebe ihn nicht, das gestehe ich offen. [...] Ich hätte nicht Luthers Tischgast sein mögen, ich hätte mich wahrscheinlich bei ihm wie im trauten Heim eines Ogers gefühlt und bin überzeugt, daß ich mit Leo X., Giovanni de Medici, dem freundlichen Humanisten, den Luther „des Teufels Sau, der Babst“ nannte, viel besser ausgekommen wäre. (Mann 1996: 266)

Auch über Kumpf, der von seinen Studenten als „wuchtige Persönlichkeit“ (2012b: 141) bezeichnet wird, heißt es, dass er ein „massiver Nationalist lutherischer Prägung“ (143) sei, der nach Zeitbloms Auffassung durchaus an die Realität des Teufels glaube. Dass Kumpf als Figur lediglich eine Luther-Karikatur darstellt, wird schließlich durch das Faktum unterstrichen, dass die frühneuhochdeutschen Ausdrücke und Redewendungen zwar den Anschein des Lutherdeutschen erwecken, zumeist jedoch dem *Simplicissimus Teutsch* (1668) von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen und nicht etwa Luthers Tischreden, auf die der Text explizit anspielt, entstammen. Wenn der Erzähler Zeitblom also davon spricht, Kumpf „selbst zu zitieren“ (142), so zitiert er damit in der Regel zitierte Zitate, die als solche unter der Maske der Lutherkarikatur nicht als eigentliche Zitate kenntlich sind, sondern vielmehr als typische Redewendungen des Lutherdeutschen erscheinen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der bereits erwähnten Wendung Kumpfs „fein deutsch mit der Sprache herauszugehen“ (142). Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus dem XVIII. Kapitel des III. Buchs des *Simplicissimus*, in dem Simplicissimus auf eine Wahrsagerin trifft, die er nach seinen Eltern befragt und dabei hinzufügt: „sie solte aber nicht so dunckel / sondern fein Teutsch mit der Sprach herauß“ (Grimmelshausen 2005: 314).

Dem Deutschen als Sprache wird hier eine besondere Verständlichkeit bescheinigt, die sich gegenüber der von vagen Andeutungen bestimmten Rede der Wahrsagerin durch sprachliche Klarheit auszeichnet. Simplicissimus ist freilich ein zweifelhafter Gewährsmann für die Beurteilung sprachlicher Nuancen. Er versteht nämlich beinahe alles buchstäblich. Es ist also keineswegs das vermeintlich authentische Deutsch des Reformators Luther, das in dem Zitat aufgerufen wird, sondern die Krux des hermeneutischen Verstehens dunkler bzw. allegorischer Sprache. Kumpfs Sprache ist also im ganz konkreten Sinn nicht die seinige. Sie ist aber auch nicht die Sprache, mit deren Prädikat der Text sie unausgesprochen zu belegen scheint: das Lutherdeutsch. Es

ist nicht Luthers eigener Sprachgebrauch, sondern ein dezidiert literarischer, der als solcher die Sprache der frühneuhochdeutschen Satire geprägt hat.

Es geht also bei der Exposition des Lutherdeutschen im Kontext der Kumpf-Erzählung weniger um eine Lutherkritik als vielmehr um eine spielerische Dekonstruktion des Eigenen und des eigentlichen Charakters der deutschen Sprache. Das Lutherdeutsche erweist sich hier als das Gegenteil einer identitätsstiftenden National- oder Muttersprache: es ist vielmehr Zeichen einer Dekonstruktion des Muttersprachenparadigmas und als solches fungiert es als Parodie. Historisch gesehen ist der Begriff Lutherdeutsch ohnehin unpräzise, da Luther nicht eine Sprache im Sinne eines grammatischen Systems begründet hat. Sehr wohl hat er aber einen bestimmten literarischen Stil geprägt, den Thomas Mann in seine eigene montierende und ironisierende Schreibweise übersetzt.

In dem Roman tritt das auf diese Weise inszenierte Lutherdeutsch an vier Stellen besonders hervor. Es sind dies, neben der Kumpf-Sequenz, Adrians Brief aus Leipzig, das Teufelsgespräch und Leverkühns letzter Vortrag vor seinem Zusammenbruch. Der Brief aus dem XVI. Kapitel, in dem Adrian von der folgenreichen ersten Begegnung mit der Prostituierten Esmeralda berichtet, ist in dem Roman die längste Textstelle, in der das Frühneuhochdeutsche imitiert wird. Dieser Brief hat eine herausgehobene Stellung im Werk, da er die erste Kontaktaufnahme mit dem Medium des Teufels, nämlich Esmeralda, dokumentiert und somit den Leser auf das Thema des Paktes vorbereitet. Der Brief berichtet im Stil des Kumpf'schen Altdeutschen von Leverkühns erstem Tag in seinem neuen Studienort Leipzig. Neben der Beschreibung der Stadt und musiktheoretischen Exkursen teilt Leverkühn Zeitblom mit, wie ein Stadtführer ihn statt zu einer Gaststätte zu einem Bordell bringt, was Adrian jedoch erst merkt als er das Etablissement betreten hat. Die Sprache des Briefes wird im Kontext des Romans deutlich als Imitation bzw. Stilparodie markiert. Zeitblom geht in seiner Reflexion über das Ereignis auch auf die Verwendung des Lutherdeutschen ein und interpretiert dies, wie Bernd Hamacher bemerkt (1996: 61–62), als *dissimulatio*:

Sehr merkwürdig war mir schon bei zweiter Durchsicht, daß die Stilgebung, die Travestie oder persönliche Adaption des Kumpf'schen Altdeutsch nur vorhält, bis jenes Abenteuer erzählt ist, danach aber achtlos fallengelassen wird, so daß die Schlußseiten ganz davon entfärbt sind und eine rein moderne sprachliche Haltung zeigen. [...] Dies war mir klar: wegen seiner historischen Affinität zum Religiösen war das Reformationsdeutsch für einen Brief gewählt worden, der mir

diese Geschichte bringen sollte. Wie hätte ohne das Spiel mit ihm das Wort hingeschrieben werden können, das doch hingeschrieben sein wollte: „Betet für mich!“? Es gab kein besseres Beispiel für das Zitat als Deckung, die Parodie als Vorwand. (212–213)

Der Erzähler Zeitblom agiert hier in der Rolle des kommentierenden Herausgebers: er nimmt eine philologische Deutung der Verwendung des Lutherdeutschen vor. Zeitbloms philologisches Vorgehen ist dabei einigermaßen unkonventionell, denn bei ihm geht die Deutung des Textes der Textkritik voraus. Der von Leverkühn als Schwank deklarierte Textteil über sein Bordell-Erlebnis wird gleich anfangs als Hauptteil gelesen, der keineswegs einen erheiternden, sondern vielmehr einen erschütternden Effekt auf den Leser, nämlich auf Zeitblom selbst, ausübt. Aufgrund dieser Annahme argumentiert Zeitblom, dass der Gebrauch des Altdeutschen nur eine literarische Camouflage darstelle, die den Ernst des Dargestellten nivelliere. Ausgangspunkt seines Arguments ist die These, dass das Altdeutsche nur genutzt werde, um die historische, mit dieser Sprechweise verknüpfte Sphäre des Religiösen zu evozieren. Das Zitat *Betet für mich* stellt daher den Kern der philologischen Deutungsarbeit dar. Dieser performative Satz kann in dem Brief, so Zeitblom, nur auftauchen, da er durch das Altdeutsche eingeführt und zugleich ironisiert wird. Für Zeitblom, Leverkühns Freund, ist jedoch deutlich, dass dies Spiel mit der Sprache dazu dient, die eigenen Affekte zu verbergen und durch die rhetorische Strategie hindurch dem Freund zu verstehen zu geben, dass er wirklich für ihn beten solle, die performative Äußerung also ernst gemeint sei.

Dass es sich bei dem Satz *Betet für mich* um das Zitat eines Zitats, nämlich um ein Lutherzitat handelt, das in mehreren seiner Briefe als Abschiedsformel zu finden ist (Luther 1909: 18), bleibt dabei unausgesprochen. Ironischerweise ist dieses so zentrale Zitat wiederum eine Übersetzung aus dem Lateinischen.¹ Das von Thomas Mann verwendete Lutherzitat ist also mit Blick auf das Lutherdeutsche gerade nicht authentisch. In dem Zitat deutet sich somit eine Inkongruenz im Diskurs des Lutherdeutschen an. So wie nämlich das vor allem durch Grimmelshausens Sprache geformte Lutherdeutsch des Romans einen sprachlichen Anachronismus in der sprachlichen Wirklichkeit um 1900 darstellt, so erweist sich das Luther-Zitat als

¹ Thomas Mann verwendete während der Arbeit am *Doktor Faustus* die von Reinhard Buchwald herausgegebene zweibändige Ausgabe, in der auch Luthers lateinischen Briefe in deutscher Übersetzung vorliegen. Ob die Inszenierung des Zitats auf diese Kontingenz der Lektürepraxis zurückzuführen ist, oder ob es sich beim deutschen Zitat um eine bewusste Entscheidung des Autors handelt, muss hier offenbleiben; es ändert aber nichts an dem Effekt, den diese Praxis des Zitierens auf die Lektüre hat.

doppelter Fremdkörper in der ironischen Sprechweise Adrians: Es erscheint in Zeitbloms Lektüre als Ausweis der religiösen Ernsthaftigkeit, die von der Erzählinstanz mit dem Lutherdeutschen verknüpft wird, obschon das Zitat weder mit dem Sprechduktus des Altdeutschen, wie er im Brief nachgeahmt wird, noch mit Luthers originalsprachlicher Briefformel kongruiert. Das Zitat dekonstruiert und ironisiert somit Zeitbloms ernste hermeneutische Exegese des Briefes. Der sehr ernsthafte Sprachstil des Erzählers verschränkt sich hier mit einem überaus ironischen Sprachgestus, der sowohl in dem zitierten Brief als auch in der gelehrten Auslegung des Biographen und Editors spürbar ist. Dies ist insofern bemerkenswert, als Zeitblom bei aller Zuneigung zu dem von ihm bewunderten Leverkühn dessen Sinn für Ironie und Humor nicht schätzt. Der Roman setzt diese Figuration von Ironie und Ernst in Analogie zu der Opposition von Gut und Böse. Dabei scheint die sich daraus ergebende Konstellation, dass nämlich der bildungsbürgerlich-konservative Zeitblom die Ironie verschmäht, während der genialisch-revolutionäre Leverkühn ihr zugetan ist, geradezu eine Revision von Thomas Manns Diktum aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* über den Konservativismus der Ironie anzudeuten, dass nämlich „Ironie und Konservativismus [...] nahe verwandte Stimmungen“ seien (Mann 2015: 634). Das sprachliche Verhältnis von Ironie und Ernst im *Doktor Faustus* ist aber im Zusammenspiel mit dem fiktiven Lutherdeutsch des Romans durchaus komplexer gelagert, da sich in der ironischen Inszenierung des Lutherdeutschen ein Gebrauch der Ironie andeutet, der über die bloß rhetorische Verfahrensweise hinausgeht.

Sprachen der Ironie

In der Literatur zeigt sich, wie Stockhammer et al. anmerken, immer schon eine Anders-Sprachigkeit an, da Literatur qua Schriftlichkeit per se *exo-phon* sei (Stockhammer et al 2007: 21). Als Sprache kann die Sprache der Literatur ihre Sprachigkeit, also das Bewusstsein ihrer Einzelsprachigkeit, selbst generieren, indem sie nämlich mehrere Sprachen, Dialekte oder Idiome in den Diskurs der Erzählung integriert. Auf diese Weise operiert etwa der Roman *Der Zauberberg*, wenn längere französische Dialogpassagen in den deutschsprachigen Text eingefügt werden. In analoger Weise ist auch der Gebrauch des Altdeutschen im *Doktor Faustus* zu beurteilen. Eine etwas andere Wendung erhält die so bewirkte literarische Mehrsprachigkeit des Romans jedoch durch die ironische Codierung des Lutherdeutschen. Die den Roman bestimmende Opposition von ironischem und ernstem Sprachgebrauch ist, das zeigt sich insbesondere an der Verwendung der Luthersprache, als die Inszenierung einer Sprachopposition lesbar. Ein

ernster Diskurs—repräsentiert durch die Sprache des Erzählers—wird einem ironischen Diskurs—repräsentiert durch die Figuren Leverkühns und des Teufels—entgegengesetzt. Karl Heinz Bohrer hat solche Formen des literarischen bzw. philosophischen Sprachgebrauchs mit dem Begriff der Sprache belegt. Er spricht nicht von ironischer bzw. ernster Rede, sondern von Sprachen des Ernstes und Sprachen der Ironie. Die Opposition von Sprachen der Ironie und Sprachen des Ernstes, wie sie sich auch im *Doktor Faustus* andeutet, lässt sich Bohrer zufolge erst ab Ende des 18. Jahrhundert beobachten (2000: 11). Vor allem Friedrich Schlegels Essay *Über die Unverständlichkeit* (1800) kann, so Bohrer, als Anfangsgrund einer Sprache der Ironie gelten, die sich von den zeitgenössischen Sprachen des Ernstes absetzt. Das Neue an diesem Text liegt für Bohrer vor allem in dem Wissen um die Selbstbezüglichkeit des sprachlichen Ausdrucks und der sprachlichen Rede als Praktiken des Denkens und Handelns. In Schlegels Text wird Ironie nicht als rhetorisches Mittel, sondern als Medium der Unverständlichkeit genutzt. Schlegel gibt vor, seine eigene Unverständlichkeit aufzuklären, tut dies aber in einer Form, die dieses ernsthafte Unternehmen immer wieder spielerisch unterläuft: „ich wollte zeigen, daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen von denen sie gebraucht werden“ (Schlegel 1967: 364). Gegen den verständlichen Stil philosophischer Denker wie Christian Garve setzt Schlegel den Stil der Unverständlichkeit. Bei Schlegel, so Bohrer, werde der Stil zum „Vollzug des Theorems“, das „den Gattungsunterschied zwischen Literatur und Philosophie aufheben will“ (2000: 16). Schlegels Ironie, die, wie Eckhard Schumacher zur Recht angemerkt hat, keine rhetorische, sondern eine Ironie der Unverständlichkeit darstellt (2000: 91), erweist sich somit als performative Schreibweise. Der ironische Diskurs des *Athenaeum*, in dem die Ironie der Unverständlichkeit nicht nur als sprachliches Mittel, sondern als eigene Sprache fungiert, findet Bohrer zufolge seinen profilierten Gegenspieler im Ernst der idealistischen Philosophie. Es ist nicht nur Hegels explizite Kritik an Schlegels Ironie-Konzept (1986: 93–95), die Bohrer zufolge den Gegensatz zwischen dem Diskurs der Ironie und dem Diskurs des Ernstes deutlich herausstellt; auch und gerade im sprachlichen Gestus von Schriften wie Hegels *Phänomenologie des Geistes* sieht Bohrer den Anfang vom Ende einer Sprache der Ironie (2000: 27). Die von der idealistischen Philosophie propagierte Sprache des Ernstes praktiziere, so Bohrer, die Austreibung des Witzes und der Frivolität aus der Sprache (2000: 34). Die daraus resultierenden Sprachpolitiken, die durch eine zunehmende Dominanz der Sprachen des Ernstes gekennzeichnet sind, bestimmen Bohrer zufolge seitdem die deutsche Diskurslandschaft.

Bohrrers dichotomisches Modell literarisch-philosophischer Sprachverhältnisse um 1800, das auf eine Philologie der Zweisprachigkeit hinauszulaufen scheint, lässt wenig Spielraum für sprachliche Ambivalenzen, für Dialektales, Idiomatisches oder Fremdsprachiges. Das liegt nicht nur daran, dass seine Auffassung von Sprache an dem Begriff einer Nationalsprache orientiert ist, sondern auch an Bohrrers ungenauer Rede von der Sprache der Ironie. Die These, dass Ironie als Sprache aufgefasst werden müsse, ist keineswegs abwegig; sie bedarf allerdings eines genaueren Rückbezugs auf Schlegels Konzept der ironischen Sprache. Schlegel selbst spricht nicht explizit von einer Sprache der Ironie, sondern von der Vision einer „reelle[n] Sprache“ (1967: 364), also einer Sprache, die alle Sprachen umfassen würde und so auf eine andere – nämlich mathematische – Weise das Pflingstwunder des Sprachverstehens vollbringen könnte. Das „populäre Medium“ (1967: 364), in dem dieser Gedanke Ausdruck finden soll, ist, wie Schlegel dem Leser erklärt, das *Athenaeum*, also jenes Printmedium, das es sich zur Aufgabe macht die Unverständlichkeit des Medialen herauszustellen. Das *Athenaeum* fungiert, das macht Schlegels Text deutlich, wie eine Fremdsprache in dem von Goethe und dem deutschen Idealismus dominierten philosophisch-literarischen Diskurs um 1800. Indem Schlegel den ironischen Stil an das Mediale bindet, wird aus dem rhetorischen Mittel eine Sprache: die Sprache des *Athenaeums*. Der ironische Diskurs über die reelle Sprache der Verständlichkeit wird damit zum Ermöglichungsgrund eines Diskurses nicht nur über die grundsätzliche Ambiguität von Sprache, sondern über die Mehrsprachigkeit der literarischen Sprache. Schlegels „System der Ironie“ (1967: 369), das u.a. die feine von der extrafeinen Ironie unterscheidet, oszilliert offenkundig zwischen Ironie und Ernsthaftigkeit und verweist damit bereits auf die der Ironie inhärente Mehrsprachigkeit.

Die sich dabei andeutende Ambiguität einer Sprache der Ironie, die in besonderer Weise mit der Frage der Mehrsprachigkeit des Literarischen verknüpft ist, eröffnet mit Blick auf die Philologie der Mehrsprachigkeit im Allgemeinen und die Deutung von Thomas Manns Gebrauch des Lutherdeutschen im Besonderen eine durchaus bereichernde Perspektive. Im Hinblick auf den *Doktor Faustus* wird die Frage nach Thomas Manns Gebrauch des ironischen Stils oftmals mit der Parodie und der Maskerade in Verbindung gebracht. Die parodistische Repräsentation von Sprechweisen wird dabei als Verstellung, als ironische Maske gelesen. So beschreibt Reinhard Baumgart Adrians ironische Redeweise als „negativ verkehrtes Pathos“ (1964: 171), und Inken Stehen bezeichnet Wendell Kretzschmars Stottern als eine „Maskerade des Pathos“ (2001: 79). Eine ähnliche Lesart schlägt bezeichnenderweise auch der Erzähler selbst vor, wenn Zeitblom

nämlich hinsichtlich Leverkühns brieflicher Rhetorik von einer „Parodie als Vorwand“ spricht (213). Die Ironie als parodistische Maske zu lesen, hinter der sich ein vermeintliches Pathos verbirgt, verkennt eine ironische Dimension des Romans, die sich von der vermeintlichen Autorität der Erzählinstanz löst und die sprachliche Ambiguität des literarischen Textes hervortreten lässt. In einem späten Tagebucheintrag bezeichnete Thomas Mann seinen ironischen Gestus bekanntlich als „[h]eitere Ambiguität“ (1995: 127). Darin zeigt sich eine gewisse Nähe von Manns Bestimmung der Ironie zu Schlegels Ironie-Begriff, die zumindest für den späten Thomas Mann von besonderer Relevanz ist. Ironie im Sinne der Rhetorik ist keineswegs per se ambig; sie ist, wie Eckhard Schumacher betont, vielmehr von einem Imperativ des Verstehens gekennzeichnet: „Die Ironie muß etwas zu verstehen geben wollen und muß, um als Ironie zu wirken, verstanden werden“ (2000: 91).

Die Funktion der Ironie in Thomas Manns *Doktor Faustus* ist in der Forschung schon verschiedentlich diskutiert worden (Baumgart 1956). Allerdings ist dabei die Frage, ob es sich um ironische Rhetorik (Verständlichkeit) oder um ironische Sprache (Unverständlichkeit) handelt, nicht eigentlich gestellt worden. Im Hinblick auf die Inszenierung des Altdeutschen im *Doktor Faustus* gilt es allerdings zu bedenken, dass allein der zitathafte Gebrauch des Lutherdeutschen dieses noch nicht zu einer Sprache der Ironie macht. Das von Allemann für den *Doktor Faustus* geltend gemachte Zusammenspiel von Stilparodie und Montage hat im Hinblick auf die ironisierende Montage frühneuhochdeutscher Textpassagen große Überzeugungskraft (Allemann 1956: 171). Allerdings wird die Funktionsweise der Ironie erst im Hinblick auf den Kontrast zu den zitierten Intertexten und die durch das Zusammenspiel bewirkte Polarität von Ironie und Ernst kenntlich. Die satirische Darstellungsform des *Simlicissimus*, die sich natürlich auch der Ironie bedient, ist noch einer rhetorischen Tradition verpflichtet, in der Ironie als Stilmittel und nicht als Sprache aufgefasst wird. Erst um 1800 wird, nach Bohrers Hypothese, die Ironie als Sprachform wahrgenommen und ist es demzufolge möglich, Dialekte bzw. historische Sprachen in der Weise zu codieren, dass sie als Ironie lesbar werden. Wie sehr sich Thomas Mann dabei auf eine solche Sprache der Ironie bezieht, wird im Hinblick auf die Figuration des Lutherdeutschen deutlich. Denn das Lutherdeutsche ist keineswegs auf das Moment der Parodie festgelegt. Die Inszenierung des Lutherdeutschen ist vielmehr durch eine Reihe von Ambivalenzen gekennzeichnet. Dies zeigt sich insbesondere im Teufelsgespräch und in Leverkühns Abschiedsrede.

So verwendet der Teufel in dem Gespräch mit Adrian nicht durchgängig das Altdeutsche. Er zitiert es nur bzw. rekurriert explizit auf das Altdeutsche als Sprache. Gleichzeitig ironisiert er Adrians Redeweise an mehreren Stellen. Seine Rede, die sehr spielerisch und humorvoll gestaltet ist, kulminiert jedoch in einem sehr ernsten Thema: dem Pakt. Der ernste Diskurs über den Gegenstand des Paktes ist freilich in einer ganz anderen Sprache gehalten, einer Sprache, die vom philosophischen Ernst durchdrungen ist. Es ist die Sprache des Philosophen und Musiktheoretikers Theodor W. Adorno, der als Berater für musikalische Fragen Thomas Mann bei seiner Arbeit am *Doktor Faustus* zur Seite stand und dessen Schriften und Kommentare zahlreiche Passagen des Romans geprägt haben (Mann 2012a: 36–41). Die Sprache des Ernstes ist also auch hier mit einem der idealistischen Philosophie verpflichteten Diskurs verknüpft. Dieser Diskurs tritt schließlich im letzten Kapitel ganz hinter der Präsenz des Lutherdeutschen zurück.

Denn in seinem Vortrag über seine letzte Komposition im XCVII. Kapitel verwendet Adrian durchgehend das Altdeutsche. Seine Redeweise wird von den Zuhörern zunächst als humoristisches Darstellungsprinzip missverstanden, während der Erzähler Zeitblom die Rede als ernsten Sprechakt erkennt. Gegen Ende des Vortrags suggeriert der Text schließlich, dass das Lutherdeutsch als Ausdruck des Wahnsinns zu lesen sei. Im Verlauf des Romans inszeniert der Text das Altdeutsche in einer solchen Weise, dass nicht klar zu entscheiden ist, ob es sich dabei um eine Sprache des Ernstes oder eine Sprache der Ironie handelt. Das Lutherdeutsch wird in Adrians Rede zum Zeichen der Unverständlichkeit. Er wird von seinem Publikum, das die Rede über den Teufelspakt für einen Scherz hält, nicht verstanden. Witzig erscheint den anderen Zuhörern auch Zeitbloms überaus emotionale Reaktion auf Adrians Rede: „Aber dies, daß sie Tränen in meinen Augen sahen, belustigte die Meisten“ (718). Mit Adrians eigentümlichem Vortrag über sein letztes Werk *D. Faustis Weheklag* imitiert der Text Faustus' Abschiedsrede aus der *Historia*, die von seinen Studenten sehr ernst genommen wird (*Historia* 119–121). In Thomas Manns Bearbeitung dieser dramatischen Abschiedsszene oszilliert dagegen die Rede zwischen Ernst und Heiterkeit. Während die Erzählinstanz auf den Ernst der Situation hinweist, offenbart sich in dem performativen Vollzug der Rede die gesprochene Sprache im Kontext der Szene als unzeitgemäße Sprachigkeit. Dies akzentuiert einen Aspekt der Mehrsprachigkeit, der am Anfang des mythischen Diskurses über die Sprachvielfalt steht, nämlich die Erzählung von der babylonischen Sprachverwirrung. Der Altphilologe Zeitblom kommt hier an die Grenzen seiner humanistisch-philologischen Kompetenz. Der religionskritische Biograph schließt

nämlich seine Erzählung mit einem Gebet: „Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“ (738)

Die Rede des Erzählers, der so viel auf sein humanistisches Bildungsideal hält und so wenig von der Reformation und ihren Praktiken, wird in dieser abschließenden performativen Geste ironisiert. Wird nämlich die Erzählerrede durchgehend von dem Anspruch der Ernsthaftigkeit getragen, der sich besonders in der Kritik am Humorvollen und Witzigen der religiösen Sphäre (Kumpf, Ludwig) Ausdruck verschafft hat, so wird dieser Anspruch und das damit verbundene Ethos des Erzählers durch das ironische Bild des betenden Humanisten konterkariert. Diese Geste ist zudem als Reaktion auf das Luther-Zitat aus dem Leipziger Brief lesbar: „betet für mich!“ (209)—Damit ist aber keine Wende von der Sprache der Ironie zur Sprache des religiös-nationalen Ernstes angezeigt. Es wird vielmehr die Opposition von Hochdeutsch und Frühneuhochdeutsch, von Humanismus und Protestantismus, von Ernst und Humor aufgehoben. Die Ironisierung des Betens als Vollzug einer Handlung fungiert somit als Leseanweisung, als philologisches Leitprinzip, das den Lektüreprozess dem Dogma der Einsprachigkeit zu entziehen sucht. Es lässt sich diese Wende der Literatur zur Philologie – ironischerweise – mit Luther selbst legitimieren, der im *Sermon von Ablass und Gnade* von 1518 die Praxis des Betens wie folgt beschreibt: „Das Beten umfasst allerlei Werke der Seele wie lesen, mit dem Wort umgehen, Gottes Wort hören, predigen, lehren und dergleichen“ (2016: 40).

In diesem Sinn stellt der Roman selbst ein Gebet dar, das die Mehrsprachigkeit der eigenen Textur zu lesen gibt. Das als Künstlerbiographie entworfene Buch, dessen Druck am Ende des Erzählerberichts noch aussteht, wendet sich in seinem letzten Satz nicht nur einer anderen Sprechweise, dem Gebet, sondern auch einem anderen Genre, der Mahnschrift, zu. Mit diesem ironisch codierten Genrewechsel geht gleichzeitig auch ein Medienwechsel einher.

Die Fiktion eines handschriftlichen Diskurses, der von Beginn an das Erzählen begleitet und damit das philologische Verfahren des Erzählers legitimiert, geht über in die Fiktion einer mündlichen Anrufung, die als ein das Erzählen beendendes Gebet lesbar ist. Während der Erzähler als narrative Instanz philologische Verfahren nutzt, wird durch die Inszenierung von Sprachen als historische und moderne, erzählende und performative der Text als mehrsprachige Komposition kenntlich. Der Erzähler als Philologe öffnet das Feld einer literarischen Hermeneutik, die das erzählte Geschehen in dichotomische

Verhältnisse aufgliedert und verstehbar macht. Der Text als sprachliche Komposition bedient sich wiederum literarischer Verfahren, um die durch den Erzähler etablierten Sprachstandards und Ideologien zu dekonstruieren. Der Roman erweist sich so als das Zusammenspiel von Verfahrensweisen, die im Hinblick auf das Paradigma der Mehrsprachigkeit mehr der babylonischen Sprachverwirrung als dem Pflingstwunder zuneigen. Die Lektüre des *Doktor Faustus* bedarf, so gesehen, keiner Philologie der Mehrsprachigkeit, denn der Text praktiziert selbst eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Mehrsprachigkeit wird hierbei lesbar als die Dekonstruktion nationalsprachlicher und nationalphilologischer Standardisierung durch das literarische Wechselspiel von Sprachen des Ernstes und Sprachen der Ironie.

Bibliographie

- Allemann, Beda. 1956. *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Baumgart, Reinhard. 1964. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München: Carl Hanser Verlag.
- Besch, Werner. 1999. *Die Rolle Luthers in der deutschen Sprachgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bohrer, Karl Heinz. 2000. „Sprachen der Ironie—Sprachen des Ernstes. Das Problem.“ In *Sprachen der Ironie—Sprachen des Ernstes*, hg. von Karl Heinz Bohrer. 11-35. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- Dembeck, Till. 2014. „Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Zur Einführung.“ In *Philologie und Mehrsprachigkeit*, hg. von Till Dembeck & Georg Mein. 9–38. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Derrida, Jacques. 1996 *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Éditions Galilée.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von. 1913. *The Adventurous Simplicissimus*. London: William Heinemann.
- . 2005. *Simplicissimus Teutsch*, hg. von Dieter Breuer. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

- Hamacher, Bernd. 1996. *Thomas Manns letzter Werkplan ‚Luthers Hochzeit‘. Edition, Vorgeschichte und Kontexte*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Herder, Johann Gottfried. 1985. „Über die neuere deutsche Literatur.“ In *Werke*. Bd. 1, hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik I*, hg. von Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Historia von D. Johann Fausten*. 2006. Hg. von Stephan Füssel & Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart: Reclam.
- Luther, Martin. 1909. *Briefe*. Bd. 1., hg. von Reinhard Buchwald. Leipzig: Inselverlag.
- . 2016. „Sermon von Ablass und Gnade.“ In *Die 95 Thesen*, hg. von Johannes Schilling. 40–46. Stuttgart: Reclam.
- Mann, Thomas. 1945. *Germany and the Germans*. Washington: Library of Congress.
- . 1949. *Doctor Faustus. The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend*, übers. von H. T. Lowe-Porter. London: Secker&Warburg.
- . 1995. *Tagebücher 1953–1955*, hg. von Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1996. „Deutschland und die Deutschen.“ In *Essays*. Bd. 5, hg. von Hermann Kurzke & Stephan Stachorski. 260–281. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1996.
- . 2012a. *Die Entstehung des Doktor Faustus*, hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2012b. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2015. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, hg. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Martyn, David. 2014. „Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab. Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada).“ In *Philologie und Mehrsprachigkeit*, hg. von Till Dembeck & Georg Mein. 38-51. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Schlegel, Friedrich. 1967. „Über die Unverständlichkeit.“ In *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Bd. 2, hg. von Hans Eichner. 363–372. München: Schöningh.

- . 1971. „On Incomprehensibility.“ In *Friedrich Schlegels Lucinde and the Fragments*, übers. von Peter Firchow. 259-271. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schumacher, Eckhard. 2000. „Die Unverständlichkeit der Ironie.“ In *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*, hg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- Stehen, Inken. 2001. *Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Stockhammer, Robert, Susan Arndt & Dirk Naguschewski. 2007. „Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache.“ In *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, hg. von Susan Arndt, Dirk Naguschewski & Robert Stockhammer. 7–27. Berlin: Kadmos.
- Wysling, Hans. 1984. „Thomas Manns Plan zu einem Schauspiel ‚Luthers Hochzeit‘. Eine Dokumentation und einige Vermutungen.“ In *Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft* 4: 3–23.