

Michael Maar

*Laudatio auf Jonathan Franzen zur Verleihung des Thomas Mann-Preises am  
16. September 2022 in Lübeck*

### *Der Kontrakt des Dichters*

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

In seinem vor zwanzig Jahren geschriebenen Essay über William Gaddis *Mr. Difficult* unterscheidet Jonathan Franzen zwei verschiedene Arten, wie der Autor mit seiner Leserschaft kommuniziert. Die eine, und der rechnet er Gaddis zu, folgt dem Status-Modell: Der Autor will seiner Vision treu bleiben und schert sich nicht um den Leser, der im Zweifelsfall ein Banause ist. Der Status-Autor dichtet sich möglichst gegen Verständlichkeit ab und pflegt den Nimbus des einsamen Sehers. Das entgegengesetzte Modell ist das Kontrakt-Modell. Der Autor fühlt sich an einen ungeschriebenen Vertrag mit der Leserschaft gebunden: Er muß ihr Vertrauen gewinnen, sie muß sich auf ihn verlassen können, und es ist kein ästhetischer Makel, wenn er ihr Vergnügen bereitet. Anders und mit dem unfehlbaren Borges gesagt: Wenn der Leser dem Autor nicht folgen kann, ist es ein Versagen des Autors.

Franzen ist eindeutig ein Kontrakt-Autor und kein Mr. Difficult, obwohl er sich auf beiden Seiten auskennt und mit ihnen spielt. Man muß sich nicht zwingen, ihn zu lesen, man liest, ja verschlingt ihn mit Genuß. Das heißt aber nicht, daß der Kontrakt-Autor auf literarisches Raffinement und Tiefe verzichten muß – ganz im Gegenteil. Friedrich Nietzsche nannte es: *In Ketten tanzen*: Es sich schwer machen und dann die Täuschung der Leichtigkeit darüberbreiten, – das sei das Kunststück, welches die Dichter uns zeigen wollten.

Franzen hat uns dieses Kunststück schon mit dem 2001 veröffentlichten Roman *Die Korrekturen* vorgeführt, der ihn weltberühmt machte. Man könnte die *Corrections* Franzens *Buddenbrooks* nennen, und tatsächlich gibt es literarkritische Studien – oder jedenfalls eine –, die diese beiden Werke zusammen- und engführen wollen. Zwei Gründe sprechen allerdings dafür, dieser Spur nicht zu folgen, einen unwichtigen und einen wichtigen. Der unwichtige ist, daß Franzen die *Buddenbrooks* erst nach dem Abschluß der *Corrections* gelesen hat. Der wichtige ist ein grundlegender struktureller Unterschied. Thomas Manns Familien- und Dekadenzroman handelt vom Wechsel der Generationen, dieser Wechsel ist sein eigentliches Thema. In Franzens *Korrekturen* spielt sich alles innerhalb eines Haushalts mit den Eltern und den in alle Richtungen entfliehenden Kindern ab.

Daß der Familienroman Franzens große Stärke ist, sei damit nicht bestritten. Seinen jüngsten Roman *Crossroads* halte ich dabei für den Gipfel- und Höhepunkt. Es ist mir klar, daß dieser heute verliehene Preis einem Lebenswerk gilt (was auch steuerlich wichtig ist). Und ich möchte keinesfalls Franzens frühere großen Romane wie *Freedom* oder *Purity* schmälern. Dennoch möchte ich mich hier auf sein letztes Werk konzentrieren, das mich mit einem einzigen Gefühl zurückläßt: dem der Bewunderung. Dieses Gefühl will ich im Folgenden etwas entfalten und ausfächern.

Um mit einer Qualität zu beginnen, die mir bei Franzen etwas unterbewertet scheint: Wie Thomas Mann ist er ein Meister der versteckten Komik. Man muß auf jeder zweiten Seite schmunzeln. Es ist eine sehr sublimen, wie Thomas Mann gesagt haben würde: unterteufte Komik, nichts offen zutage Liegendes. Und doch...

Aber das sind schwer nachzuweisende Qualitäten, genau wie die von Franzens Sinn für Rhythmus, für Tempo, für Namensgebung. Er hat die simple Grundregel der Literatur verinnerlicht: Schreibe jeden Satz so, daß man den nächsten weiterlesen will. Auch wenn man sich nicht die Bohne interessierte für die moralischen Konflikte einer protestantisch geprägten Pfarrersfamilie in der amerikanischen Provinz der siebziger Jahre: Das *Wie* besiegt das *Was*, wie immer in der Kunst, und wir folgen gebannt.

Doch worum geht es, zunächst einmal? Den Inhalt des achthundert Seiten starken Romans kann ich bei unserem Publikum voraussetzen, dennoch ganz kurz zur Anlage: *Crossroads* – ein Song der Gruppe *Cream*, ursprünglich nach Robert Johnson, bei dem die Crossroad die Wegbiegung ist, wo der Urvater des Gitarrenblues den Pakt mit dem Teufel eingeht, das Leben gegen die Kunst – *Crossroads* ist hier der Name einer kirchlich betreuten regelmäßigen Zusammenkunft von Jugendlichen. Ein Gemeindepastor, früher waren es zwei, leitet diese Zusammenkünfte, in denen er die Schüler, sie seien gläubig oder nicht, auf einen gewissen Verhaltenskodex ein schwören möchte. Aus der Sicht von Perry, einem Sohn des früheren *Crossroads*-Leiters Russ Hildebrandt, der von seinem Nachfolger Ambrose verdrängt wurde: „An einem langweiligen Sommernachmittag war er mit dem Kugelschreiber in der Hand eine der religiösen Zeitschriften seines Vaters durchgegangen und hatte aus Jux und Tollerei überall, wo ‚Gott‘ stand, ‚Steve‘ hingeschrieben. (Wer war Steve? Warum redeten an und für sich vernünftig scheinende Leute ununterbrochen von Steve?) Doch Ambrose vertrat eine so elegante Theorie, dass Perry überlegte, ob nicht tatsächlich etwas daran sein könnte. Die Theorie war die, dass Gott nicht etwa in der Liturgie oder der rituellen Handlung, sondern in Beziehungen zu finden sei und dass man ihm am besten huldige und näherkomme, indem man Christus in dessen Beziehungen zu seinen Jüngern nacheifere, sprich, sich in Ehrlichkeit, Konfrontation und bedingungsloser Liebe übe.“ Dies also der Korps-Geist in *Crossroads*. Man kann sich diese Jugendlichen ungefähr wie Pfadfinder vorstellen, Gitarre und Lagerfeuer inklusive, in diesem Fall bei den Navajos, in deren Reservat die *Crossroads*-Jugend gekarrt wird, um durch praktische, wenn auch unerwünschte Hilfe Abbitte zu leisten.

Der Ort der Handlung: der fiktive Ort New Prospect, amerikanische Provinz, in der Nähe von Chicago. Wann spielt das Ganze? Im Fernsehen wird von Watergate berichtet und der älteste Sohn des Pfarrers will sich in letzter Minute freiwillig zum Vietnamkrieg melden. Die Frauenbewegung wird stärker. Man geht für Bürgerrechte auf die Straße. Man erinnert sich daran, welches Erbe die Vorväter mit dem Mord an der indigenen Bevölkerung auf sich geladen haben.

Das ist die Großwetterlage. Sie schlägt sich nieder im Mikroklima, den Atmosphäre-Partikeln. Man liest Castaneda. Man hört Folk und Yes. Man trägt Latzhosen und Stirnbänder. In den Pickups baumeln Plastik-Snoopys. Man steigt um von Gras auf Koks. Psychosen werden mit Elektroschock behandelt.

Diese beiden, die Großwetterlage und das Mikroklima, erzählerisch zu verschmelzen, war schon immer die Aufgabe des groß gedachten Romans. In Prousts *Recherche* ist die politische Großwetterlage, die weite Teile des Romans bestimmt, die Dreyfus-Affaire und wie sie die Gesellschaft spaltet. Das Mikro-Klima sind die Konversationen bei den Verdurins. Ein anderes Beispiel wäre *Krieg und Frieden* – und ich sage Ihnen, auch wenn es mich mit einer leichten Gänsehaut überzieht, daß mich Franzen oft eher an Tolstoi erinnert als an unseren geistigen Hausherrn in Lübeck.

Er tut das auch in seinem polyperspektivischen Erzählen. Franzens Roman handelt von einer Familie: der mennonitisch erzogene Pfarrer-Vater Russ Hildebrandt, der mit seinem Gewissen ringt, weil er sich in eine schöne Witwe verliebt; die frustrierte bipolare Mutter Marion, die unter Gewichtsproblemen leidet und ihrerseits an eine alte Affaire anknüpft – die stärkste Figur; drei Söhne, eine Tochter. Jedes Kapitel wird abwechselnd aus der Sicht einer dieser Hauptfiguren erzählt. Jedesmal fällt dadurch ein anderes Licht auf denselben Sachverhalt. Wir erfahren, was jeder vom jeweils anderen denkt. Wenn wir den jüngsten Sohn weglassen und auch die Innensicht dazu nehmen, kommen wir damit rechnerisch – fünf mal fünf – auf fünfundzwanzig verschiedene Perspektiven.

Franzen selbst ist dabei wie der Flaubert'sche Erzählgott: überall anwesend, nirgends sichtbar. Was er vorführt, oder worüber er dirigiert, ist kein mechanisch-chronologisches Herunterzupfen, sondern ein kunstvolles Zeit-Glissando. Die Ehe der Hildebrandts zum Beispiel sehen wir zuerst im Zustand der Zerrüttung, die leidenschaftlichen Anfänge erst danach.

Wie sind sie, diese Hildebrandts? Ein Freund sagte mir nach der *Crossroads*-Lektüre, ich möge den Autor doch fragen, ob es wirklich nötig sei, einen Roman ohne eine einzige sympathische Hauptfigur zu schreiben. Ich habe darüber nachgedacht. Erstens stimmt es nicht, weil es ein paar durchweg sympathische Figuren gibt. Zweitens ist es kein zwingendes Argument. Wer ist bei Proust

durchweg sympathisch, angefangen beim Erzähler Marcel? Wer bei Virginia Woolf oder auch bei Thomas Mann wäre rundum sympathisch?

Menschen, und nach ihnen gezeichnete Figuren, sind eben nichts „rundum“. Oder anders gesagt: umgekehrt. Franzen gibt uns keine Karikaturen, er gibt uns Vollplastiken. Man kann um die Figur herumgehen und findet immer neue Risse, Scharten und Seelenfältelungen. Literatur hält sich an diese Wirklichkeit der Menschen, wenn sie nicht Erbauungs- oder Lehrmaterial sein will. Und auch die Gefühle und Motive der Figuren sind verwickelt, sie sind, um das Bild zu wechseln, Myzele. Franzen führt alle ihre zarten Stränge vor, von denen am Ende immer einer unchristlich am nackten Ego-Kern klebt. Die verflochtenen, komplizierten Motive, das ist eine andere der Spezialstärken dieses Autors.

Die Figuren müssen nun in einem Plot interagieren. Ohne Plot kein Kontrakt-Roman. Bei *Finnegans Wake* fragt man besser nicht danach. Franzens *Crossroads* ist rasend gut geplottet. Das könnte ich Ihnen im Detail nachweisen, aber das müssen Sie mir jetzt einfach glauben. Höchstens einen kurzen Moment lang fürchtet man, er könnte gegen das eherne Gesetz der Sherlock-Holmes-Gesellschaft verstoßen. Denn was nach den Statuten der Londoner Sherlock-Holmes-Gesellschaft streng verboten ist: Im letzten Kapitel einen fremden Chinesen oder ein unbekanntes Gift einzuführen. In Franzens Fall wäre das Gift das Kokain, dem der Sohn Perry verfällt, und der Chinese wäre der Navajo. Aber es stimmt nicht, es war von Anfang an alles angelegt und es geht sich alles aus. Die Innensicht des hyperintelligenten Sohnes Perry übrigens, der im Kokainrausch in eine Psychose gerät, in der ihm die Welt zerfällt, bevor er einen Navajo-Geräteschuppen in Brand setzt, was seine Familie an den Rand des Ruins treiben wird: Das nannte man früher Bravourstück, nennen wir es einfach meisterhaft. *Crossroads*: Das ist ein Spinnengewebe von Plotfäden, das erst im Gegenlicht der beendeten Lektüre zu glitzern beginnt.

Aber woran erinnert man sich nach der Lektüre, an den Plot? Man erinnert sich an Details. Franzen ist ein Meister des Details, in jedem Kapitel findet sich ein Dutzend, um das man ihn ehrlich beneidet.

Es sind Winzigkeiten, per Definition. In ihrer Therapiestunde blickt Marion Hildebrandt nach draußen. Schnee fällt auf die Schienen vor dem Fenster.

„Durch die halbgeschlossenen Lamellen der Jalousien hindurch erweckten die weißen Flocken den Eindruck, beschleunigt zu sein.“ Gut gesehen. In derselben Therapiestunde erinnert sich Marion an einen Restaurantbesuch mit ihrer Tante, die unmäßig von ihrer Tochter Shirley schwärmt. Marion findet, irgend jemand, wahrscheinlich sie, sollte sowohl Shirley als auch ihre Mutter ermorden. „Als ein Kellner ihr gebratenen Sandbutt brachte [...], achtete sie darauf.“ Es sind diese kleinen Gesten, die es machen. Als Marions über alles geliebter Sohn Perry nach seinem Zusammenbruch in der Klinik landet, heißt es nur mit einem Satz: „Und so begann der Rest ihres Lebens.“

Wie seine Mutter, von der er die Bipolarität geerbt hat, ist Perry ein bizarres Brain. Auf Drogenakquise steht er an einer Tankstelle vor einem eisigen Münztelefon. „Sich die Telefonnummer 241 – 7642 zu merken war ein Kinderspiel, denn die vierte Zahl war die Summe der ersten drei, die außerdem im dezimalen Kehrwert der vierten wieder auftauchten, und die letzte zweistellige Zahl war das Produkt der zwei vorausgehenden Ganzzahlen.“ 241 – 7642. Ganz einfach, oder? Rechnen Sie nach: Zwei plus vier plus eins ist sieben. Sechs mal sieben ist zweiundvierzig. Sehen Sie, das ist Franzens leicht *nerdhafter* Humor, den er hier auf Sohn Perry überträgt.

Daß Franzen überdies auch noch ein Landschafts- und Naturmaler ist, der seinesgleichen sucht, streift das Ärgerliche: Gibt es *etwas*, was er nicht kann?! Freilich hat er diese Fähigkeit, diese Kunst der Beobachtung, als *Birdwatcher* geschult: Da kann es von einer feinen Schattierung abhängen, ob ein Vogel zu dieser oder zu jener Gattung zählt. Unterscheiden Sie mal den Zwergschnäpper vom Rotkehlchen! Oder die Nachtigall vom Sprosser. Der letztere (*Thrush Nightingale*) sieht der Nachtigall sehr ähnlich, hat aber eine wolkigere Brust und eine im Ganzen schlichtere, grauere Färbung, der das warme Braunrot der Nachtigall fehlt. Tja, Franzen wüßte es. Er könnte uns anschließend auch erklären, welche Vögel es sind, die durch die Hochebene der Anden fliegen, wohin es den ältesten Sohn Clem verschlagen hat; in einer Passage, die ich nur deshalb nicht vortragen möchte, weil ich unseren Preisträger nicht zu lange warten lassen will. Er beschreibt darin die Harthölzer oberhalb der Baumgrenze, mit ihren kleinen, silbrigen Blättern, von Flechten verkrusteten Zweigen und mit Epiphyten behaarten Ästen, auf die Clem nur widerwillig mit seiner Machete einhackt.

„Die halbtoten Bäume erinnerten auch an die menschlichen Ansiedlungen: Auf jede Behausung in gutem Zustand kamen mehrere verfallene, manche waren nur noch Steinhäufen, vermutlich aus der Zeit der Inkas; die Vögel, die er aus den Bäumen aufscheuchte, waren wie die Ponchos der Frauen aus dem Dorf, golden und blau, schwarz und karmesinrot.“

Anschließend fährt Clem zurück in seine Heimatstadt, und dort sieht es anders aus: „Die Bäume von New Prospect, von ihrer makellosen Rinde eifersüchtig umklammert, waren zu hundert Prozent lebendig, und jedes Haus sah aus wie ein Palast.“ Bitte achten Sie auf das Adverb: „eifersüchtig“ umklammert die Rinde die properen Bäume. Franzen ist auch ein sparsam-präziser Metaphoriker, und auch hier schimmert wieder die Komik auf.

Man darf nun vor lauter Bäumen nicht den Wald übersehen: die große Anlage. Franzen denkt groß. Ein anderer Autor hätte aus jeder einzelnen dieser Figurensichten in *Crossroads* einen eigenen Roman gemacht. Franzen hat – ich will Sie jetzt nicht mit zu Tode zitierten Theorien Georg Lukács' langweilen – Franzen hat die Totalität des Romans im Blick. Es liegt darin etwas Paradoxes oder Schein-Paradoxes. Einerseits schildert Franzen akribisch genau und mit allen Schwebeteilchen des Zeitgeists eine bestimmte amerikanische Dekade. Andererseits ist er dabei höchst unzeitgemäß. Es ist unzeitgemäß, den Roman als komponierte Großform ernst zu nehmen und nicht zerfallen zu lassen in einzelne Segmente. Und noch unzeitgemäßer ist es, in der Epoche der „transzendentalen Obdachlosigkeit“, wie besagter Lukács sie nannte, einen Roman zu schreiben, der es tiefernst meint mit der Religion.

*Crossroads* spannt sich halbsymbolisch auf zwischen Advent und Ostern, die Titel der beiden Hauptteile. Mit einer Ausnahme sind alle Hauptfiguren gläubig und haben diverse Erweckungserlebnisse. Und, meine Damen und Herren, hier lauern die Dämonen: Erbaulichkeit, Thesentum, literarisch unaufgelöster Rest. Selbst Tolstoi entkam diesen Dämonen nicht immer. Franzen bannt sie sämtlich, und das ist fast das Erstaunlichste. Allein, was er in der Mitte des Romans wagt. Hier kommt es zu einer Szene, die nacherzählt wie der reine Kitsch klingt. Unser Held Russ Hildebrandt hat jenen Konkurrenten, der ihn schwer gedemütigt hat: den Pfarrer Rick Ambrose, der anders als Russ bei den Jugendlichen beliebt ist. In einem Moment der Besinnung entscheidet sich

Russ, nachdem er ihm jahrelang aus dem Weg ging, bei Ambrose zu klopfen und ihn zur Rede zu stellen. Sie können einander nicht riechen, daran wird sich auch nach dem Gespräch nichts ändern, aber was macht sein Erzfeind? Er wäscht Russ in seinem Büro die Füße. Ja, es klingt nach Kitsch, aber es ist eine der ergreifendsten Szenen des Romans.

Und das muß man sich trauen. Ich meine: nicht als Pfarrer, sondern als Autor.

Jonathan Franzen, meine Damen und Herren, war immer mutig, hat sich immer alles getraut. Das ist keine ästhetische Kategorie, werden Sie einwenden. Aber ich bin mir da nicht so sicher.

Wie viele gute Romane hat auch *Crossroads* ein offenes Ende. Clem, der älteste Sohn, mit dem wir eben schon in Peru waren, ist die erwähnte Ausnahme, er ist der einzige Atheist der Familie. Er steht nun vor der Entscheidung, ob er nach seiner Heimkehr in die Provinzstadt der Einladung seiner geliebten Schwester folgen soll, das Osterfest mit ihr zu verbringen, oder ob er es mit seinen ungeliebten Eltern verbringt, mit denen die Schwester verkracht ist. Er hat seine Entscheidung getroffen, damit endet das Buch: „Lass mich darüber nachdenken“, sagte er, obwohl er schon wusste, was er tun würde.“

Franzen teilt uns diesen Entschluß nicht mit. Vielleicht entscheidet sich der einzige Nicht-Christ für die christliche Caritas? Und verbringt Ostern mit seinen armen, trostbedürftigen Eltern? Wir wissen es nicht. Gibt es Moral auch ohne Gott beziehungsweise Steve?

Es ist ein, kann man sagen, agnostisch-paradoxes Ende. Und darin nun dennoch auf verzwickte, nicht leicht zu erklärende Weise dem nur scheinbar eindeutigen Finale der *Buddenbrooks* vergleichbar, dem Ihnen allen bekannten Ausruf der kleinen, strafenden Prophetin Sesemi Weichbrodt: „*Es ist so!*“

