

# Ironischer Stil und realistischer Eindruck Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns

Von BERND W. SEILER (Bielefeld)

## ABSTRACT

Ironie als Redefigur, die das Gegenteil dessen sagt, was sie meint, kommt bei Thomas Mann nicht vor. An ihrer Stelle steht – der Aufsatz legt es an einer Reihe von Beispielen dar – ein System von Über- und Untertreibungen, in dem Hochwertiges in seinem Ansehen vermindert und Geringes aufgewertet wird. Damit wird die Wirklichkeit zwar wohl karikiert, aber nicht ‘verletzt.’ Das ist zugleich der Grund, warum Thomas Manns Werk realistisch wirkt.

Irony as a rhetorical device used to express the reverse of what is meant does not occur in Thomas Mann’s work. The article shows that instead overstatement and understatement are systematically employed to downgrade that which is normally held in high esteem and to upgrade that which normally seems rather unimportant. This method tends to caricature reality but it does not falsify it, which is why Thomas Mann’s work nevertheless gives a realistic effect.

Über die Ironie Thomas Manns, sollte man meinen, sei längst alles gesagt und über seinen Realismus doch jedenfalls oft genug gesprochen worden. Wozu dann also noch wieder ein Aufsatz zu diesem Thema? Der Grund ist die merkwürdige Unverbundenheit, die zwischen diesen beiden Kategorien besteht, ein Widerspruch fast, der die Frage erlaubt, ob sie überhaupt nebeneinander vorkommen können. Unter Realismus verstehen wir ja für gewöhnlich ein ernsthaftes, geradsinniges Erzählen, das uns die Dinge zeigen will, ‘wie sie sind.’ Unter Ironie hingegen verstehen wir eher eine die Dinge behelligende Form, eine Tendenz zum Spott oder gar zum Hohn, so daß uns hier zusätzlich zur dargestellten Wirklichkeit – oder eigentlich schon vor deren Wahrnehmung – die Meinung des Erzählers über sie bemerkbar wird und wir von ihr in einem bestimmten Sinne gegen jene eingenommen werden. Wie aber kann dann beides gleichzeitig vorliegen? Und wenn, was ist das für ein Realismus und was ist das für eine Ironie?

Zunächst einmal sind das natürlich laienhafte, ungebildete Fragen, denen die Literaturwissenschaft längst durch vermittelnde Erklärungen zuvorgekommen ist, und natürlich auch hat die maßgebenden Stichworte für diese Erklärungen schon Thomas Mann selbst geliefert. Ironie, so sein Diktum in dem Vortrag “Die Kunst des Romans,” Ironie bedeute insofern keinen Widerspruch zum Prinzip der darstellerischen Objektivität, als sie sich in ihrer umfassendsten Form auf schlechthin alles erstrecke, Distanz gegenüber allem sei, so daß sie im Gleichmaß ihres Abstandhaltens schließlich auch alles gleichmäßig zu seinem Recht kommen

lasse. Wahre Ironie – und also auch seine Ironie – bedeute durchaus nicht Spott oder Hohn, sondern sie sei ein “heiter das Ganze umfassender Blick,” die Haltung einer “von keinem Moralismus getrübt Sachlichkeit,” ja das Prinzip der künstlerischen Objektivität überhaupt.<sup>1</sup>

Soweit man ihm das nachgesprochen hat,<sup>2</sup> hat man freilich eines zumeist übersehen: daß uns das Ironische bei Thomas Mann doch ganz anders und viel unmittelbarer entgegentritt als bei den meisten anderen Autoren, auf die er sich zur Beglaubigung des so bestimmten ‘ironischen Objektivismus’ beruft. Ob Goethe oder Tolstoi, Fontane oder Flaubert – im Vergleich zu Thomas Mann erkennen wir bei ihnen doch allenfalls nur im Einzelfall und ausnahmsweise ironische Züge, und überhaupt eine höchst willkürliche Begriffsmodellung liegt ja wohl vor, wenn ausgerechnet die Ironie zur Kardinaltugend des realistischen Erzählens erhoben wird. Denn wenn wir uns schon dieses Begriffs zur näheren Kennzeichnung eines Stiles bedienen, so meinen wir ja gerade nicht den erzählerischen Normalfall eines gewissen Abstandes zu den Dingen, sondern wir meinen besondere Formen, und zumal bei Thomas Mann haben wir es mit einer solchen Form so durchgängig zu tun, daß man nicht einfach von einem gewöhnlichen realistischen Erzählduktus sprechen kann. Nicht zufällig wohl hat sich auch niemand bisher darum bemüht, die ‘Objektivität’ des Thomas Mannschen Werkes gerade über seine ironischen Züge nachzuweisen, sondern diese werden, wo es um den Realismus geht, eher übergangen. Ebenso wird umgekehrt, wo man sich der Ironie zuwendet, eher das Artifizielle, das über den Realismusrahmen Hinausgehende an seiner Darstellungsweise betont. Die ausschließlich begriffliche Annäherung der beiden Aspekte vermag also wohl nicht zu erklären, was es mit ihrem Verhältnis zueinander bei Thomas Mann auf sich hat.

Oder gibt es dieses Verhältnis gar nicht? Immerhin ist der gewöhnlichen Einschätzung, daß Thomas Mann zu den Realisten zu zählen sei, auch schon widersprochen worden, und zwar gerade in Hervorhebung seiner durchgängig ironischen Darstellungsweise. Besonders entschieden hat dies Klaus-Jürgen Rothenberg getan. Mit Feindseligkeit fast, aber scharfsichtig und solide belegt, hat er nachgewiesen, daß es mit dem vermeintlichen Wirklichkeitsbezug und der vielgelobten Detailtreue des Thomas Mannschen Werkes nicht zum besten steht. Bei näherem Hinsehen, so sein Befund, zeige sich eigentlich immer nur eine Darstellung in Kontrasten, eine karikaturistische Verzeichnung der Wirklichkeit, und diese bestehe auch stets nur aus wenigen, immer schon bedeutungsmäßig einge-

<sup>1</sup> Thomas Mann, “Die Kunst des Romans” (1940), *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (1960), X, S. 353. Ähnliche Äußerungen finden sich auch schon in “Goethe und Tolstoi” (1922) in den Abschnitten “Freiheit und Vornehmheit” und “Ein letztes Fragment.”

<sup>2</sup> Stellvertretend für viele andere seien genannt Helmut Koopmann, “Theorie und Praxis der epischen Ironie,” in *Deutsche Romantheorien*, hrsg. R. Grimm (1968), S. 274–296; und Joachim Müller, “Ironie und Humanität bei Thomas Mann,” in *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche*, hrsg. H. Brandt und H. Kaufmann (1978), S. 157–166.

schränkten Elementen. Ob Gebäude oder Landschaften, ob Personen oder Gegenstände – immer begnüge sich Thomas Mann mit etikettenhaft einseitigen, undifferenzierten Kennzeichnungen, so daß von einer objektiven, das Ganze der Realität erfassenden Darstellung nicht die Rede sein könne. Und wie es bei ihm keinen Realismus in der Gestaltung gebe, so gebe es auch keinen Realismus der Gesinnung. Tatsächlich habe Thomas Mann der Wirklichkeit gerade nicht unbefangen gegenübergestanden, sondern sich vor ihr schwach und unwert gefühlt und sie deshalb ironisch herabgesetzt. Diese seine Neigung, sich für sein Leiden am Leben durch Ironie schadlos zu halten, aber zeige ihn als einen Nachfahren der Romantik, nicht als einen Vertreter des Realismus.<sup>3</sup>

Wegen der respektlos scharfen Art, mit der Rothenberg seine Erkenntnisse formuliert hat, hat man ihn als bloßen Polemiker abgetan und sich um die analytische Substanz seiner Untersuchung nicht weiter gekümmert.<sup>4</sup> Sehr zu unrecht; denn im Grunde wird hier erstmals in überzeugender Konkretheit nachgewiesen, daß es für den 'Realismus' Thomas Manns, wenn man an diesem Begriff festhalten will, durchaus eine Merkwürdigkeit gibt: daß man zwar in der Lektüre einen vollständigen, anschaulichen, realen Eindruck von der erzählten Wirklichkeit haben kann, daß dieser Eindruck sich aber bei genauerem Hinsehen als unbegründet erweist. Allerdings zieht Rothenberg aus diesem Befund doch wohl den falschen Schluß. Denn kann man daraus folgern, daß Thomas Mann kein Realist ist? Oder muß man nicht vielmehr folgern, daß offenbar auch schon eine geringe Beschreibungsgenauigkeit ausreichen kann, den Eindruck des Realen und also einen realistischen Eindruck hervorzurufen? Wer in der Frage des Realismus seine analytischen Befunde gegen den Lektüreeindruck ausspielt, verhält sich ja wohl nicht anders als jemand, der ein im einfachen Hinsehen scharf und gut konturiert wirkendes Bild mit dem Vergrößerungsglas untersucht und dann befindet, es sei unscharf. Zu fragen wäre also vielmehr, warum die – nennen wir es Unschärfe – eines Werkes einem realistischen Eindruck möglicherweise nicht entgegensteht, oder mehr noch, ob sie ihn nicht sogar – nämlich in der Folge bestimmter, historisch eingetretener Wahrnehmungsbedingungen – besonders begünstigen kann.

Zur Verdeutlichung dieser Überlegung müssen wir kurz etwas zu dem hier ins Auge gefaßten Sinn des Realismusbegriffs sagen. Anlaß für die Feststellung, ein literarisches Werk sei realistisch, ist für gewöhnlich der Eindruck der Wahrscheinlichkeit, d. h. der Eindruck, daß das erzählte Geschehen einschließlich der

---

<sup>3</sup> Klaus-Jürgen Rothenberg, *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann: Zur Behandlung von Wirklichkeit in den 'Buddenbrooks'* (1969).

<sup>4</sup> Der DDR-Germanist Hans-Heinrich Reuter rechnete Rothenbergs Arbeit gar "zum Betrüblichsten, was die westdeutsche Literaturwissenschaft seit langem vorgelegt hat": *Germanistik*, 11 (1970), 823 f. Dabei ist dies eine der wenigen Arbeiten zu Thomas Mann, die wirklich um Verständnis für seine Eigenart bemüht sind und gerade nicht bloß polemisieren wie sonstige 'kritische' Arbeiten.

Art seiner Darstellung mit unserer Wirklichkeitswahrnehmung im großen und ganzen übereinstimmt.<sup>5</sup> Natürlich gibt es daneben auch noch andere, gewissermaßen metaphorische Realismus-Begriffe, aber das ist in unserem Zusammenhang nicht von Belang, weil jedenfalls für Thomas Mann die Aussage, er sei ein Realist, in aller Regel die genannte Bedeutung hat. Für den Effekt der Wahrscheinlichkeit ist nun aber leicht zu folgern, daß er stets bezogen ist auf einen bestimmten Wissens- und Überzeugungshorizont, d. h. daß er sich keineswegs zu allen Zeiten aus den gleichen darstellerischen Zügen mit der gleichen Stringenz ergibt. In einer Gesellschaft etwa, so hat schon Peter Heller gegen Rothenbergs Realismus-Dogmatik treffend eingewandt, in der man an gute und böse Geister glaubt, wäre es zweifellos ein Gebot des Realismus, solche Geister auch in literarischen Fiktionen vorauszusetzen.<sup>6</sup> Hinsichtlich der Beobachtung, daß Thomas Manns Darstellungen 'eigentlich' unvollständig, karikaturistisch übertrieben oder anderweit verzerrt sind, wäre demnach zu überlegen, warum sie gleichwohl so auf uns wirken können, als seien sie das nicht. Was ist der Grund, daß wir ein objektiv richtigeres und vollständigeres Beschreibungsangebot, wie es die traditionell realistische Literatur noch gemacht hat, hier nicht vermissen? Oder könnte es gar sein, daß ein solches Angebot einem Leser des 20. Jahrhunderts für seine Welt schon unnötig weitschweifig vorkäme, so daß ihm gerade für diesen Fall die Machart störend auffiele und den Eindruck einer bloß auf Wahrscheinlichkeit bedachten Darstellungsweise trübte? Dann wäre Thomas Manns Ironie dem Realismus-Effekt nicht nur nicht abträglich, sondern sie wäre sogar eine seiner Voraussetzungen.

Wenden wir uns nun aber dem Problem zu, was Thomas Manns Ironie überhaupt kennzeichnet. Angesichts der vielen Überlegungen, die an dieses Thema schon gewendet worden sind, könnte das überflüssig erscheinen, doch ist die Unklarheit hier größer, als man denken sollte. Sie ist es zum einen wegen der langen Geschichte des Ironie-Begriffs, d. h. Bedeutungsschwankungen, die Martin Walser zuletzt noch dazu veranlaßt haben, das Vorhandensein von Ironie bei Thomas Mann überhaupt zu bestreiten.<sup>7</sup> Und sie ist es zum anderen wegen der

<sup>5</sup> In der Realismus-Diskussion ist der Wahrscheinlichkeitsaspekt erst in den letzten Jahren wiederentdeckt worden, nachdem man sich über längere Zeit bloß mit den ästhetisch oder ideologisch bedingten Unterlassungssünden des literarischen Realismus beschäftigt hat. Vgl. dazu Bernd W. Seiler, *Die leidigen Tatsachen: Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert* (1983), S. 40 ff.

<sup>6</sup> Peter Heller, "Über Realismus und Symbolismus im Werk Thomas Manns," *AION* (T), 18 (1975), 19–80, hier 20 f.

<sup>7</sup> Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie* (1981). Für Walser, der sich am Muster der 'sokratischen' Ironie orientiert, ist Thomas Mann deshalb kein Ironiker, weil seine Haltung lediglich auf Distanzierung hinauslaufe und nicht die Änderung oder Besserung der bestehenden Verhältnisse bezwecke. Ebenso sei auch sein Stil nicht ironisch, sondern "direkt realistisch" (S. 106), insofern seine Wertungsrichtung immer offen zutage liege. So richtig dies, wie wir noch sehen werden, im Prinzip ist, so unbefriedigend ist die dogmatische

weit verbreiteten Neigung, sofort immer über die weltanschaulichen Hintergründe, das 'Wesen,' die Zielrichtung dieser Ironie nachzudenken, ohne von ihrer Manifestation in der Sprache irgendeine Notiz zu nehmen. Fast einzig die frühe und noch immer gründlichste Arbeit über dieses Thema, die Reinhard Baumgarts, entwickelt ihre Bestimmung der Ironie aus einer genaueren Analyse ihrer sprachlichen Erscheinungsformen, wenn schon auch hier der Zusammenhang des einen mit dem anderen oft genug vage bleibt.<sup>8</sup> Mit der gewöhnlichen Bevorzugung und Isolierung des inhaltlichen Aspekts aber wird, wie schon Beda Allemann dargelegt hat, die ganze Ironiefrage mystifiziert und verundeutlicht.<sup>9</sup> Denn Ironie ist, um mit dieser simplen Tatsache zu beginnen, zunächst einmal immer eine Sache des Ausdrucks, der sprachlichen Gestaltung. Daß aus einer Summe ironischer Ausdruckseffekte, ironischer Sprachgesten gefolgert werden kann, ein Autor habe eine ironische Einstellung, bzw. seine Ironie sei von der und der Art, ergibt sich erst in einem zweiten Schritt. Niemand wird einen Autor ironisch nennen, wenn sich in der sprachlichen Gestalt seiner Werke Ironie nicht zeigt. Zeigt sie sich aber, dann läßt sich zwar noch über Gewicht und Reichweite dieser Ironie streiten, nicht aber darüber, ob sie überhaupt vorhanden ist.

Allemann hat nun allerdings zugleich die Vermutung geäußert, die Ironie-Signale könnten sich in literarischen Texten in einem Maße abschwächen, daß sie sprachlich überhaupt nicht mehr dingfest zu machen seien. Gerade in ihren sublimsten Formen, so seine These, funktioniere die Ironie signallos, d. h. man könne sie 'zeichentheoretisch' nicht mehr erfassen.<sup>10</sup> Eine solche Skepsis ist jedoch unbegründet. Die ironischen Effekte mögen grob oder fein sein – wenn sie überhaupt wirksam werden, so gibt es für sie bestimmte gestalterische und letztlich sprachgebundene Auslöser, und diese Auslöser sind dann natürlich auch benennbar. Schlicht gesagt: an irgend etwas muß es der Leser schließlich merken. Das bedeutet nicht, daß die jeweiligen Merkmale vom Text abgelöst und zu einer "material-objektiven Indikatordefinition" von Ironie gebündelt werden könnten, wie es ein naiver Empirismus heute schon für möglich hält.<sup>11</sup> Vielmehr ist natürlich jedes Sprachelement ironisch verwendbar und zugleich kein einziges dieser Elemente ironiespezifisch. Nur deshalb kann es ja dazu kommen, daß möglicherweise nicht eindeutig zu klären ist, ob ein Satz ironisch gemeint ist oder nicht.

---

Reduktion des Ironie-Begriffs, die hier vorliegt. Ironie bedeutet heute mehr und anderes als nur 'sokratische' Ironie.

<sup>8</sup> Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, 2. Aufl. (1966).

<sup>9</sup> Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, 2. Aufl. (1969), S. 13f.

<sup>10</sup> Beda Allemann, "Ironie als literarisches Prinzip," in *Ironie und Dichtung: Sechs Essays*, hrsg. A. Schaefer (1970), S. 11–37, hier S. 23f.

<sup>11</sup> So Norbert Groeben, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, 2. Aufl. (1980), S. 147.

Die gewöhnliche Bestimmung für Ironie lautet, daß jemand das Gegenteil dessen sagt, was er meint, daß er das eigentlich Gemeinte dabei aber durchschimmern läßt. Diese Bestimmung ist indessen nur annähernd richtig. Wie genauere Analysen von Sprechakten ergeben haben, eignen sich keineswegs alle Aussageverkehrungen zur Hervorbringung des ironischen Effektes gleich gut. Mißbilligende Äußerungen etwa kommen – als Ausdruck für Anerkennung – weit weniger in Frage als anerkennende für den Fall der Mißbilligung, neutral unrichtige weit weniger als übertrieben unrichtige, graduell nicht zu steigernde weit weniger als solche, die sich steigern lassen usw.<sup>12</sup> Für unseren Zusammenhang jedoch sind diese Differenzierungen schon nicht mehr wichtig. Jedem Kenner des Thomas Mannschen Erzählstiles nämlich ist sofort klar, daß ironische Aussagen dieser Art in seinem Werk praktisch keine Rolle spielen. Man muß schon suchen, um überhaupt welche zu finden, und begegnet ihnen dann am ehesten noch in der Rede einzelner Figuren. Klötterjahn etwa äußert sich in diesem Sinn ironisch, wenn er Spinells Brief mit "Schön!" und "Sehr schön!" kommentiert, ihn aber im gleichen Atemzug als "blödsinnig" bezeichnet.<sup>13</sup> Oder es spricht so Imma Spoelmann, wenn sie auf die Frage des Prinzen, ob der Ozeandampfer seine bewundernswürdigen fünf Stockwerke "von unten an gerechnet" gehabt habe, keß erwidert: "Allerdings, von oben hatte er sechs."<sup>14</sup> Den Erzähler indessen wird man nur höchst selten bei derartigen Kommentierungen antreffen. Höchstens verspottet er einmal die ersichtlich belanglose Äußerung einer Nebenfigur als 'scharfsinnig'<sup>15</sup> oder leitet einen der üblichen Floskelsätze der 'Königlichen Hoheit' mit der mokanten Bemerkung ein: "Er sagte etwas sehr Gutes."<sup>16</sup>

Wenn sich nun aber Ironie in einem so qualifizierten Sinne bei Thomas Mann kaum findet, wie kommt es dann, daß er gleichwohl als ironischer Erzähler empfunden wird? Man kann sich die wahrnehmungsmäßigen Zusammenhänge, die diesem Urteil zugrunde liegen, am besten dadurch klar machen, daß man prüft, welcher Effekt sich ergibt, wenn ein gewissermaßen vorschriftsmäßiger ironischer Duktus in einem Text fortlaufend durchgehalten wird. Bewährte Beispiele dafür sind die Rede des Marc Anton in Shakespeares *Julius Cäsar* oder die bittere soziale Kampfschrift von Jonathan Swift, in der dieser den Vorschlag macht, das Elend in Irland dadurch zu beheben, daß man den Ärmsten ermöglicht, ihre Kinder den Reichen zur Nahrung anzubieten. Wir wählen jedoch ein weniger entferntes Beispiel, eine Passage aus Uwe Johnsons *Jahrestagen*.

<sup>12</sup> So jedenfalls der Befund zu Ironie in mündlichen Äußerungen bei Ursula Oomen, "Ironische Äußerungen: Syntax – Semantik – Pragmatik," *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 11 (1983), 22–38.

<sup>13</sup> Thomas Mann, *Tristan* (1903), *Gesammelte Werke*, VIII, 256 (Abschnitt 11).

<sup>14</sup> Thomas Mann, *Königliche Hoheit* (1909), *Gesammelte Werke*, II, 233 ("Imma").

<sup>15</sup> Thomas Mann, *Der kleine Herr Friedemann* (1897), *Gesammelte Werke*, VIII, 86 (Abschnitt 7).

<sup>16</sup> Mann, *Königliche Hoheit*, S. 210 ("Imma").

Hier wird über mehrere Seiten hin berichtet, wie sich im Jahre 1946 die Verbringung deutscher Techniker und technischer Geräte in die Sowjetunion vollzogen habe – im Stil einer Rechtfertigung. Zwar habe man die Betroffenen ohne Ankündigung nachts aus ihren Häusern geholt, heißt es da, aber roh könne man das nicht nennen, da man ihnen selbstverständlich beim Packen der Koffer behilflich gewesen sei. Auch von Willkür könne keine Rede sein – man habe sich schließlich bevorzugt um Personen bemüht, die vormals mit der Entwicklung von Strahltriebwerken und Raketen zu tun gehabt hätten. Gerüchte, die Behandlung des technischen Geräts sei unsachgemäß gewesen, Telefonapparate z. B. seien mit Mistgabeln aufgeladen worden, entbehrten jeder Grundlage. Vielmehr sei jedes Gerät im Stillstand sowie in typischer Bedienung durch eine Fachkraft dreimal fotografiert worden, bevor es zwecks sachgemäßer Wiederaufstellung verladen worden sei. Selbst die Tatsache, daß man die Techniker genau einen Tag nach den damaligen Landtagswahlen der Einladung in die Sowjetunion habe Folge leisten lassen, spreche für Umsicht und Fürsorge. Auf diese Weise sei niemandes Stimmabgabe beeinflußt oder verhindert worden, und sogar die Abgeholt selbst noch hätten so ihrer Freundschaft zur Sowjetunion Ausdruck verleihen können usw.<sup>17</sup>

Natürlich ist das alles Ironie. Indem Johnson die Maßnahmen der sowjetischen Besatzungsmacht rechtfertigt und verteidigt, stellt er sie bloß und fügt den zum Schein zurückgewiesenen Vorwürfen sogar noch welche hinzu. Was aber ist der Effekt einer solchen Form? Im allgemeinen wird man sie nicht mehr bloß als ironisch, sondern als sarkastisch empfinden, d. h. in ihr ein Beispiel für jene schärfste und bitterste Art der Ironie sehen, die wir eben mit dem Begriff des Sarkasmus zu bezeichnen pflegen. Dieser Befund aber ist durchaus zu verallgemeinern. Ironie als das Stilmittel, das in seiner Grundform bedeutet, das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint, nimmt offenbar bei Wiederholung oder in gar ununterbrochener Anwendung eine Schärfe an, für die uns der Begriff der Ironie selbst nicht mehr ausreichend zu sein scheint. Wir können bei einem solchen andauernden ironischen Sprechen einfach nicht anders, als auf eine hohe Betroffenheit, ein starkes Verurteilungsinteresse zu schließen, empfinden deshalb aber die Tatsache, daß ein so Betroffener nicht mit der Sprache herausrückt, sondern immer nur wieder das Gegenteil dessen sagt, was er zu sagen wünscht, als eine ganz eigene, aus Verletzung kommende und verletzen wollende Bitterkeit. Diese aber eben nennen wir sarkastisch, gleichgültig, ob der ironische Ausdruck im einzelnen sarkastische Schärfe hat oder nicht.

Wenn nun aber, wie man an vielen weiteren Beispielen zeigen könnte, die Wiederholung und Vervielfachung ironischer Aussagen über den Eindruck der Ironie hinausführt, d. h. über jenes Maß spöttisch-verständiger Amüsiertheit und Gelassenheit, das wir heute gemeinhin als Ironie bezeichnet finden, so kann

---

<sup>17</sup> Uwe Johnson, *Jahrestage: Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, IV (1983), S. 1416 ff.

eigentlich umgekehrt dieser Eindruck in einem größeren darstellerischen Zusammenhang nur dann erhalten bleiben, wenn die einzelnen Elemente, aus denen er sich aufbaut, je für sich nicht jene Kontrastschärfe erreichen, durch die der Definition nach Ironie bestimmt ist. Oder, um es paradox auszudrücken: ein längerer Text wird als ganzer nur dann bloß ironisch und nicht sarkastisch wirken, wenn er im einzelnen ironische Aussagen nicht enthält. Nur wenn die betreffenden Einzelaussagen 'nicht ganz' ironisch sind, wenn sie unterhalb der Gegenteils-Bedeutung bleiben, kann wohl verhindert werden, daß sie in ihrer Summe jene Massivität und Schärfe annehmen, bei der die Ironie in Sarkasmus übergeht.<sup>18</sup>

Wie nun aber sieht eine solche Form der Ironie aus? Welches logische Prinzip liegt ihr zugrunde, welcher Grad der Abweichung vom Gemeinten, wenn doch die Gegenteils-Aussage nicht in Frage kommen kann? Bei Thomas Mann ist es, um hier das Ergebnis unserer Überlegungen ohne Umstände vorwegzunehmen, der abwechselnde Gebrauch von Übertreibung und Untertreibung, von Pathos und Understatement, von Beschönigung und Respektlosigkeit. Vom 'eigentlich' Gemeinten weicht diese Form also zwar auch ab, aber sie tut es nicht bis zu dem Grade, wo man notwendig auf das Gegenteil des Gesagten schließen muß. Oder wie es in einem 1960 erschienenen Aufsatz von Root heißt – dem einzigen übrigens, den wir gefunden haben, in dem dieses Prinzip als das maßgebliche so klar benannt wird –, Thomas Mann "does not simply mean the opposite of what he seems to say: he means rather a little more or a little less, or something a shade different from the superficial intent of his words."<sup>19</sup> Dieses 'ein bißchen mehr oder ein bißchen weniger' kann nun natürlich, wie wir noch zeigen werden, in höchst verschiedenen Formen auftreten und sich insoweit in seiner Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Grundmuster auch nahezu unkenntlich machen. Klar aber wird sofort, daß es eine außerordentlich große Modulationsfähigkeit hinsichtlich des Abweichungsgrades vom Gemeinten besitzt, d. h. daß es sowohl etwas mehr als viel mehr, etwas weniger als viel weniger als dieses bedeuten kann und daß eben diese größere oder geringere Entferntheit von der Sache eine ganz unterschiedliche Intensität des ironischen Eindrucks zur Folge haben wird.

---

<sup>18</sup> Es ist offenbar noch kaum darüber nachgedacht worden, daß die Ironie, die als Stilfigur ja der Rhetorik, d. h. der gesprochenen Sprache entstammt, im Schriftlichen schon deshalb leicht sarkastische Schärfe annimmt, weil sie hier nicht durch stimmliche Modulation, Mimik usw. gemildert werden kann. Möglicherweise hat sich insofern allein schon infolge der Überführung der Ironie in die Schriftsprache der Ironie-Gestus geändert.

<sup>19</sup> John G. Root, "Stylistic Irony in Thomas Mann," *The Germanic Review*, 35 (1960), 93–103, hier 103. (Deutsch in *Ironie als literarisches Phänomen*, hrsg. H.-E. Hass und G.-A. Mohrlüder [1973], S. 229–239.) Root zitiert mit diesem Satz R. Immerwahr über die 'romantische Ironie.' Natürlich wird auch anderswo erkannt, z. B. bei Baumgart S. 28 ff., daß Übertreibung und Untertreibung wichtige Formen der Thomas Mannschen Ironie sind. Es fehlt dort nur die Verbindung zum Umkehrungs-Moment der 'echten' Ironie.



Versuchen wir aber zunächst an einem Beispiel, uns dieses Ironie-Prinzip als solches deutlich zu machen. Wir wählen einen Abschnitt aus den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, in denen es sich besonders klar (weil schon wieder gewollt auffällig, d. h. parodistisch gehandhabt) zu erkennen gibt. Über gewisse 'Störungen' in der Ehe seiner Eltern, verursacht durch ein Hausmädchen, äußert sich Krull einmal folgendermaßen:

In der Tat stellte mein armer Vater diesem Mädchen in verliebtem Sinne nach und gelangte denn auch wohl zu dem gesteckten Ziel, worüber sich Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und meiner Mutter entspannen, die weiter dahin führten, daß mein Vater sich auf mehrere Wochen nach Mainz begab, um dort, wie er manchenmal zu seiner Erfrischung tat, das Leben eines Junggesellen zu führen. Übrigens hatte meine Mutter, die eine unscheinbare Frau von wenig hervorragenden Geistesgaben war, vollkommen Unrecht, meinen armen Vater so unnachsichtig zu behandeln, denn sie sowohl wie meine Schwester Olympia (ein dickes und außerordentlich fleischlich gesinntes Geschöpf, das später nicht ohne Beifall die Operettenbühne beschritt) gaben ihm an menschlicher Schwäche durchaus nichts nach. . . .<sup>20</sup>

Im großen und ganzen ist diese Schilderung des Ehelebens der Eltern in einer beschönigenden, verharmlosenden, das Problematische also untertreibenden Ausdrucksweise gehalten, nebenbei aber auch mit einigen Übertreibungen durchsetzt. Verharmlosend sind zunächst schon die Wendungen vom 'Nachstellen' und dem Erreichen eines 'gesteckten Ziels' – ein für einen Ehebruch in häuslicher Sphäre allzu schönfärberisches Vokabular. Wirklich des Guten zuviel tut Krull allerdings mit der Hinzufügung, der Vater habe dem Mädchen 'in verliebtem Sinne' nachgestellt, nicht nur, weil diese Hinzufügung eigentlich überflüssig ist,<sup>21</sup> sondern auch, weil der Schein jugendlicher Anmut, den sie dem Verhalten des Vaters verleiht, diesem unter den geschilderten Umständen wirklich nicht zuzugestehen ist. Verharmlosend ist ferner die Bemerkung über die 'Meinungsverschiedenheiten,' die sich aus diesen Vorgängen 'entspannen,' insofern es natürlich eher plötzliche und durchaus einseitige Vorwürfe gewesen sein dürften, desgleichen die Formulierung, daß der Vater, der 'arme,' sich daraufhin nach Mainz 'begab,' schließlich auch, daß die Mutter unrecht hatte, ihn so 'unnachsichtig' zu behandeln, weil sie ihm an 'menschlicher Schwäche' nicht nachstand.

Nur zu einem Teil untertrieben, zu einem anderen übertrieben wirkt die Kennzeichnung des zeitweiligen Junggesellentums des Vaters als 'Erfrischung.' Untertrieben wirkt sie, insofern damit der Zwangscharakter dieser Aufenthalte beschönigt wird, übertrieben, insofern sie den Eindruck erweckt, als habe jener sich bei seinen Liebesaffären derart verausgabt, daß ihm – wohl gar zum Zwecke

<sup>20</sup> Thomas Mann, *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), *Gesammelte Werke*, VII, 276 (1. Buch, 3. Kapitel).

<sup>21</sup> So Helmut Seiffert, *Stil heute* (1977), S. 86f. Seifferts Analyse dieser Stelle war eine wichtige Anregung für diesen Aufsatz.

weiterer Aktivitäten – eine körperliche Wiederertüchtigung not getan habe. Auch die Beschreibung der Mutter als einer ‘unscheinbaren’ Frau von ‘wenig hervorragenden Geistesgaben’ ist in diesem Sinne ambivalent, läßt sie doch nicht genau erkennen, ob dies bloß die zurückhaltende Umschreibung eines in Wahrheit weitaus betrüblicheren Erscheinungsbildes ist oder – wohl eher – eine kalt überhebliche Respektlosigkeit. Eindeutig übertreibend ist hingegen die Formulierung, die Mutter habe mit ihren Vorhaltungen dem Vater gegenüber ‘vollkommen unrecht’ gehabt und diesem ‘durchaus’ an Schwäche nicht nachgestanden (denn für beides bleibt Krull die Beweise schuldig), und erst recht die Bezeichnung der Schwester als “dickes und außerordentlich fleischlich gesinntes Geschöpf.” Gerade diese unvermutet rabiate Bemerkung macht die Schonung des Vaters besonders deutlich und mindert sie in ihrer Glaubwürdigkeit ebenso, wie umgekehrt jene das Urteil über die Schwester als übermäßig rücksichtslos kennzeichnet.

Nun könnte man versucht sein, dies als einen Sonderfall abzutun, insofern ja Krull zugleich als ein Erzähler in Erscheinung treten soll, der sein Handwerk nicht recht versteht. Es ist aber natürlich doch insgesamt der Thomas Mannsche Erzählduktus, der sich in dieser Art der verzerrenden Kennzeichnung von Menschen und Verhältnissen dokumentiert. Sehen wir uns zur Bestätigung dieser Annahme eine Szene aus dem *Zauberberg* näher an. Als hier Hans Castorp erstmals mit Mynheer Peeperkorn ins Gespräch kommt, erregt er durch seine Spekulationen über den Zusammenhang von Lasterhaftigkeit und Gefühlsschwäche dessen Zorn. Doch was für einen Zorn:

Mynheers Unterlippe stämmte sich in mächtigem Grimm gegen die obere, so daß die Mundwinkel sich senkten und das Kinn vorgetrieben wurde, und langsam hob sich sein rechter Arm von der Tischplatte in Haupteshöhe und darüber hinaus, die Faust geballt, großartig ausholend zum Vernichtungsschlage gegen den demokratischen Schwätzer, der, in Schrecken gejagt und doch auch abenteuerlich erfreut durch das Bild ausdrucksvoll königlichen Zornmutes, das sich vor ihm entfaltete, Mühe hatte, Furcht und Fluchtneigung zu verbergen.<sup>22</sup>

Eine einzige Übertreibung – denn natürlich ist es ganz unwahrscheinlich, daß hier, wo es ja wirklich bloß um eine ‘Meinungsverschiedenheit’ geht, ein bis an die Grenze der Tätlichkeit reichender Zorn sich aufbaut und Hans Castorp von diesem gar so geängstigt ist, daß er ‘Fluchtneigungen’ verspürt. Wie im Falle von Krulls Vater die Untertreibung wird nun aber auch diese Übertreibung alsbald wieder durch ihr Gegenteil abgefangen. Nachdem sich Peeperkorns Zorn ebenso dramatisch gelegt hat – “sein Haupt schwoll ab” –, wird er auf den ‘Verfall der Geselligkeit’ bei den übrigen Gästen aufmerksam gemacht und wendet sich nunmehr diesen zu:

<sup>22</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924), *Gesammelte Werke*, III, 786 (7. Kapitel, “Vingt et un”).

Es war richtig: Demoralisation, Lethargie, Stumpfsinn hatten um sich gegriffen: die Gäste trieben Allotria wie eine unbeaufsichtigte Schulklasse. Mehrere waren am Einschlafen. Peeperkorn ergriff sofort die schleifenden Zügel. "Meine Herrschaften!" rief er mit erhobnem Zeigefinger – und dieser lanzenspitze Finger war wie ein winkender Degen oder wie eine Fahne, sein Ruf aber gleich dem "Mir nach, wer keine Memme ist!" des Führers, der eine beginnende Deroute zum Stehen bringt. Auch war der Einsatz seiner Persönlichkeit sofort von weckender und sammelnder Wirkung.<sup>23</sup>

Auch hier wird zunächst noch wieder in höchst anschaulichen Übertreibungen geschildert, womit Peeperkorn fertigzuwerden hat. Statt einer ebenso ausführlichen Schilderung seines so oder so sich gestaltenden Erfolges schließt sich nun allerdings bloß die nüchterne Bemerkung über die 'weckende und sammelnde Wirkung' seines Einsatzes an. Diese plötzliche Knappheit und Abstraktheit, dieses sich betont abschätzend und unbeeindruckt gebende Urteil wirkt aber natürlich auch auf die vorhergehenden Übertriebenheiten zurück. Da Peeperkorns 'Leistung' hier offenbar so bemerkenswert nicht ist, erscheint nicht nur der groß herausgestellte 'Verfall der Geselligkeit' weniger schwerwiegend, sondern es wird auch er selber in seiner Wichtigkeit reduziert, da ja von einem Moment zum nächsten an seiner Wirkung gar nichts mehr gelegen ist.<sup>24</sup> Die beiden Perspektiven relativieren und korrigieren sich also gegenseitig, indessen die 'Wahrheit' irgendwo in der Mitte zu liegen scheint. Über allem sichtbar aber wird das ganz eigene Vergnügen des Erzählers, einem die Dinge mal wichtig und mal unwichtig zu machen, d. h. sie einem mal größer und mal kleiner zu zeigen, als sie 'in Wirklichkeit' sind.

Dieser Zug aber ist es auch, der Thomas Manns Stil insgesamt kennzeichnet. Ist man erst einmal darauf aufmerksam geworden, so stellt man fest, daß er eigentlich andauernd 'unangemessen' formuliert. Im Grunde setzt er beständig mal zu hoch, mal zu niedrig an und scheint regelmäßig gerade das nicht fertigzubringen, was doch das Nächstliegende sein sollte: die zu erfassenden Sachverhalte auf eine schlicht zutreffende, sprachlich unauffällige Weise beim Namen zu nennen. Allerdings tut er dies nicht nach Belieben, sondern nach einem wohlkalkulierten Prinzip. Es besteht darin, die Dinge gerade dort zu verkleinern und abzuschwächen, wo sie sich dem gewöhnlichen Sinn als groß und wichtig darstellen, und sie umgekehrt gerade dort zu vergrößern und aufzuwerten, wo sie 'eigentlich' eher geringfügig sind. Mit anderen Worten: es ist das Prinzip der Ironie, an dem sich Thomas Mann mit seinen Über- und Untertreibungen orientiert, das Prinzip der Ironie aber eben mit der Einschränkung, daß er sich auf die Gegenteils-Aussage zwar zubewegt, sie jedoch nicht wirklich verwendet.

<sup>23</sup> Mann, *Der Zauberberg*, S. 788 (7. Kapitel, "Vingt et un").

<sup>24</sup> Natürlich kann nach einer solchen summarisch untertreibenden Bemerkung sofort wieder Übertriebenes folgen, wie es auch in diesem Falle geschieht. Die Wirkung bleibt doch, daß eins das andere jeweils relativiert. Auch die vorangehenden Übertreibungen sind selbstverständlich schon als solche erkennbar, da ihnen wiederum Untertriebenes vorausgeht usw.

Zum Beleg dieser Ironie-Tendenz wollen wir uns etwas genauer ansehen, wo Thomas Mann typischerweise zu Über- und Untertreibungen greift. Zunächst die Untertreibungen. Ein besonders berührendes, immer zu einer gewissen Beschwertheit des Tones anhaltendes Ereignis ist sicherlich der Tod. Wie stellt Thomas Mann ihn dar? Bekannt ist das Beispiel vom Ende Hanno Buddenbrooks, bei dem lediglich der allgemeine Verlauf einer Typhusinfektion erzählt und mit dem beiläufigen Satz geschlossen wird, es 'sei klar,' ohne Überlebenswillen werde ein davon Betroffener sterben. Oder wir denken an die Tränen Hans Castorps am Totenbett von Joachim, näher bestimmt als "dies alkalisch-salzige Drüsenprodukt," von dem man wissen müsse, "es sei auch etwas Muzin und Eiweiß darin." Auch an den Tod Rahels könnte man sich erinnern, wo auf Jakobs stumme Frage "Herr, was tust du?" der Erzähler knapp bemerkt: "In solchen Fällen erfolgt keine Antwort."<sup>25</sup> Doch sind gerade diese Beispiele so unbedingt ironisch nicht, d. h. sie sind es nicht im Rahmen der Thomas Mannschen Diktion insgesamt. Vielmehr stehen sie in der Tradition jenes äußersten Lakonismus, in dem etwa auch schon Goethe das Ende Werthers erzählt, sprechen also eher von einer mühsam gesuchten, mühsam gefundenen Beherrschung, die anrührend sichtbar macht, wieviel der Erzähler verschweigt. Daß Thomas Mann in dieser Hinsicht sehr viel weiter gehen kann als Goethe, ohne nachgerade herzlos zu wirken, hat mit seiner insgesamt und andauernd 'kühleren' Sprechweise zu tun. Auf ihrem Hintergrund bleibt ein Zeichen der Betroffenheit, was in anderer Umgebung schon sarkastische Züge annähme.

Ironische Despektierlichkeiten im Umgang mit dem Tod gibt es aber natürlich durchaus. Wenn etwa Tony Buddenbrook an der Bahre ihres Bruders hinsinkt und dazu bemerkt wird, sie "gab sich rückhaltlos und ohne irgend etwas in sich zu dämpfen und zu unterdrücken, einem dieser erfrischenden Gefühlsausbrüche hin, die ihrer glücklichen Natur zu Gebote standen," so ist eine gewisse Unterbewertung des Vorganges nicht zu verkennen.<sup>26</sup> Auch Hans Castorps Beschäftigung mit den 'Moribunden' gibt Anlaß zu solchen Ungerührtheiten. Die Frage etwa, ob er dem sterbenden Rotbein Blumen mitbringen könne, wird mit der Überlegung entschieden, daß dessen Geschlecht "durch seinen finalen Zustand ausgeglichen" werde und er mithin wie eine Frau zu behandeln sei. Auf dem Davoser Friedhof fällt auf, daß hier "überwiegend Jugend zur horizontalen Daseinsform endgültig eingekehrt" ist, und als Hans Castorp mit der todkranken Karen Karstedt vor einem noch unbelegten "freien Plätzchen von Menschenlänge" stehen bleibt und dem Mädchen verstohlen ins Gesicht sieht, heißt es nur, sie "lächelte geziert mit gespitzten Lippen, wobei sie rasch mit den Augen blinzelte."<sup>27</sup> Auf andere Weise pietätlos ist eine Friedhofsschilderung im *Tod in Venedig*.

<sup>25</sup> Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder* (1948), *Gesammelte Werke*, IV, 388 (*Die Geschichten Jaakobs*, "Benoni"), *Der Zauberberg*, S. 744 (6. Kapitel, 'Als Soldat und brav').

<sup>26</sup> Thomas Mann, *Buddenbrooks* (1901), *Gesammelte Werke*, I, 685 (10. Teil, 8. Kapitel).

<sup>27</sup> Mann, *Der Zauberberg*, S. 423 und 448 (5. Kapitel, "Totentanz").

Hier wird in übermäßig unpersönlichen Wendungen auf “zu Kauf stehende Kreuze,” die “hieratischen Schildereien” der Aussegnungshalle, auf “das jenseitige Leben betreffende Schriftworte” und die “apokalyptischen Tiere” beiderseits einer Treppe aufmerksam gemacht, so als vermöchte das alles nicht die geringste Empfindung auszulösen.<sup>28</sup> Oder wir erinnern an den Zweikampf zwischen Gregorius und Herzog Roger, der mit dessen ‘Entführung’ in die Stadt endet. Nicht wenige städtische Streiter wurden dabei, heißt es, “leider ausgesperrt, die wurden wohl erschlagen,” und in abschließender Verspottung seines, des Erzählers, verharmlosendem Geschäft ist hinzugefügt: “Aber sie waren ja nur Nebenpersonen.”<sup>29</sup>

Ironisches Understatement kommt außer beim Thema Tod oft auch beim Thema Liebe vor. Wenn wir vom ‘kleinen Herrn Friedemann’ erfahren, daß er sich nach einer Begegnung mit der ihm noch kaum bekannten Frau von Rinnlingen an einen Laternenpfahl lehnt und bebend flüstert “Gerda!”, so ist das in seiner Direktheit ähnlich süffisant wie der Hinweis, daß Spinell bei seinen Schwärmereien für Frau Klöterjahn “in einem exaltierten Lächeln seine kariösen Zähne” sehen läßt.<sup>30</sup> Auch Wehsal mit seiner ‘elenden’ Verliebtheit in Clawdia Chauchat kommt nicht besser weg. Oft steht er da, “trübe verloren in den Anblick der lieblichen, wenn auch schadhaften Frau,” oder lauert zu ihr hin “mit seitlich gedrehten Augäpfeln und kläglich geschürzter Oberlippe.”<sup>31</sup> Hier sind es die unschönen äußeren Verliebtheitsmerkmale – Root spricht von einer “parody of externals”<sup>32</sup> –, die Thomas Mann wie ein Verhaltensforscher registriert und gegen die Schwere des Gefühls ausspielt. Bei Hans Castorp geht er eher dem inneren Zustand beschreibend nach, der Tatsache etwa, daß jener Clawdias “gedachte,” wobei allerdings, wie er selbst gleich anmerkt, ‘gedenken’ ein “allzu gezügelter Ausdruck” für dessen Art sei, “sich ihr innerlich zuzuwenden.” Gleichwohl bleibt es bei solchen eher gezügelten Ausdrücken. Nach einer Woche der Zurückgezogenheit etwa haben “Hans Castorps innere Beziehungen zu der Patientin vom Guten Russentisch, die Teilnahme seiner Sinne und seines bescheidenen Geistes an ihrer mittelgroßen, weich schleichenden, kirgisenäugigen Person, kurzum seine Verliebtheit . . . sehr starke Fortschritte gemacht.” ‘Verliebtheit’ aber selbstverständlich nicht im gewöhnlichen Sinne, das klänge zu herzlich. Vielmehr handelt es sich um eine “ziemlich riskierte und unbehauste Abart dieser Betörung,” mag immer sie Hans Castorp auch die gewöhnlichen Schmerzen und Freuden dieses Zustandes gewähren: “Fast jeder Augenblick des Berghof-Tages

<sup>28</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1912), *Gesammelte Werke*, VIII, 445 (1. Kapitel).

<sup>29</sup> Thomas Mann, *Der Erwählte* (1951). *Gesammelte Werke*, VII, 147 (“Der Zweikampf”).

<sup>30</sup> Mann, *Der kleine Herr Friedemann*, S. 90, *Tristan*, S. 23.

<sup>31</sup> Mann, *Der Zauberberg*, S. 293 (5. Kapitel, “Mein Gott, ich sehe!”).

<sup>32</sup> Root S. 95, hier bezogen auf die Friedhofsschilderung im *Tod in Venedig*, aus der wir bereits zitiert haben.

war fähig, sie zu zeitigen.“<sup>33</sup> Das Äußerste an ernüchternder Verliebtheitschilderung liefert Thomas Mann allerdings in der Werbung von Potiphars Weib um den jungen Joseph. Die sie belastende doppelte Beschämung, ihm ihren Antrag machen zu müssen als Frau wie als Herrin – “als männlicher und sozusagen bärtiger Liebesunternehmerin” –, bringt sie dazu, sich die Zunge durchzubeißen, so daß sie nur lispeln und lallen kann: “Slafe bei mir!”<sup>34</sup> Gleichwohl schlägt die herbe Lächerlichkeit, der sie preisgegeben wird, immer wieder in rührende Erbarmungswürdigkeit um, weil eben doch die Tragik ihrer Gefühlsbelastung nie wirklich vergessen wird.

Ironische Reduktionen im Bereich von Liebesangelegenheiten stellen allerdings nicht Thomas Manns charakteristischste Ironiegeste dar. Sie haben zu seiner Zeit ja auch schon ihre Tradition, wenn wir an Heine, an Keller, selbst an Fontane denken, und fallen uns deshalb wohl gar nicht immer auf. Wirklich Originäres leistet er eher in der Untertreibung des Mythischen und Legendenhaften, durch ein Verfahren, das Baumgart ‘Sprachmischung’ genannt hat.<sup>35</sup> Es besteht darin, einer biblischen, mittelalterlichen, indisch-märchenhaften oder anderweit historisierenden Ausdrucksweise so ersichtlich moderne Sprachelemente hinzuzufügen, daß sich die verschiedensten ehrfurchtsmindernden Effekte daraus ergeben. Nirgendwo sonst bei Thomas Mann findet man z. B. so viele umgangssprachliche Derbheiten und nachlässige Redensarten wie in den *Josephsromanen* und im *Erwählten*. Da wird bezüglich Abrahams von einer ‘persönlichen Schrulle’ gesprochen, da ist Mut-em-enet in Joseph ‘verknallt wie eine Küchenmagd,’ da sagen die Brüder, die Joseph in die Grube geworfen haben ‘Uff, das wäre getan,’ oder der Herzog Grimald mahnt seinen Sohn, bei Ungehorsam habe er “ein paar Datteln zu gewärtigen.” Da ist irgendein Königssohn ‘ein Depp,’ eine herbeigerufene Göttin ‘wieder verduftet’ oder es sind – in der Erzählung *Das Gesetz* – die Widersacher des jungen Moses bloß ‘Schnösel.’<sup>36</sup> Eine andere Variante sind die fremdsprachlichen Wendungen. Im *Erwählten* sprechen die Fischer plattdeutsch, und es ist der aufgefundene Gregorius ‘ein Baby,’ in den *Josephsromanen* sagt auf babylonisch jemand danke, “wie wenn unsereiner ‘merci’ sagte,” oder man versichert der Gattin Potiphars, ihr Empfang sei “fashionable in jeder Einzelheit.”<sup>37</sup> Aber auch gewisse fachsprachliche Modernismen gehören

<sup>33</sup> Mann, *Der Zauberberg*, S. 226, 288, 321 f. (4. Kapitel, “Aufsteigende Angst”; 5. Kapitel, “Mein Gott, ich sehe!” und “Launen des Merkur”).

<sup>34</sup> Mann, *Joseph und seine Brüder, Gesammelte Werke*, V, 1164 (*Joseph in Ägypten*, “Die schmerzliche Zunge”).

<sup>35</sup> Baumgart, S. 31.

<sup>36</sup> Thomas Mann, *Das Gesetz* (1944), *Gesammelte Werke*, VIII, 815 (Abschnitt 3). *Joseph und seine Brüder*, S. 254, 567, 1196, 1236 (*Die Geschichten Jaakobs*, “Von Jaakobs Anwartschaft”; *Der junge Joseph*, “Joseph schreit aus der Grube”; *Joseph in Ägypten*, “Dudus Klage” und “Die Hündin”). *Der Erwählte*, S. 30f. (“Die Kinder”).

<sup>37</sup> Mann, *Der Erwählte*, S. 75 ff. (“Die Fischer von Sankt Dunstan”). *Joseph und seine Brüder* S. 1182 und 1219 (*Joseph in Ägypten*, “Dudus Klage” und “Die Damengesellschaft”).

hierher. Wenn Laban immer wieder von den 'Härten des Wirtschaftslebens' spricht oder mitgeteilt wird, er habe 'Geld aufgenommen,' so ist das nicht weniger auf einen ironisierenden Effekt angelegt als das "Eilboot aus Pharaos Eigen-Flottille" oder wenn in dessen Welt von 'Lazarettchuppen' und 'Polizeisoldaten,' vom 'Justizwesen' und vom 'Amtstrott' die Rede ist.<sup>38</sup> Analog dazu kann Thomas Mann freilich auch umgekehrt in ein antiquiert-unfachmännisches Vokabular dort verfallen, wo er solche Dinge in seiner – unserer – Gegenwart beschreibt. Eine Lokomotivenfabrik etwa "mit zeitgemäß erweitertem Tätigkeitsbezirk" meldet sich durch "Geräusche des Gewerbefleißes," und ein Blick auf ihr Gelände führt zu der Feststellung: "Neue und schön lackierte Maschinen eilen dort probeweise hin und her."<sup>39</sup>

Die Wirkung solcher Abweichungen vom etablierten Sprachgebrauch ist allemal die der Verkleinerung. Eine bestimmte, aus sachkundiger Verständigung hervorgegangene Ausdrucksweise wird durch sie gewissermaßen für 'zu hoch' erklärt und durch eine weniger professionelle ersetzt.<sup>40</sup> Für den biblischen Mythos hat das zum Ziel, daß er uns Laien und Zweiflern als ein reales Geschehen vorstellbar werden soll, im Sinne eines 'So könnte es – immerhin – gewesen sein.'<sup>41</sup> Gleichzeitig allerdings empfindet man, daß es 'ganz so' doch wohl wieder nicht gewesen sein kann, insofern die würdige und geheimnisvolle Sprechweise der Bibel ja vielfach beibehalten wird und ein Sich-Einrichten des Verständnisses im schlechthin Alltäglichen und Gewöhnlichen nicht zuläßt. Trotz der permanenten 'Erniedrigung' des Stoffes pendelt also auch hier der Blick zwischen Untergewichtigem und Übergewichtigem hin und her, und man wird Zeuge und Mitwirkender in des Autors spielerischem Bemühen, zwischen beidem einen Ausgleich zu finden.

Soviel zu den Untertreibungen. Was die Übertreibungen angeht, so spielen sie naturgemäß eher dort eine Rolle, wo unbedeutende und unscheinbare Vorgänge im Mittelpunkt stehen. Zwei Erzählungen, in denen das auf exemplarische Weise der Fall ist, sind *Wie Jappe und Do Escobar sich prügeln* und *Herr und Hund*. Schon im Titel Mindergewichtiges anzeigend, sind beide ganz und gar auf das Prinzip

<sup>38</sup> Mann, *Joseph und seine Brüder*, S. 243, 272, 1368, 1369, 1406, 1498, 1500 (*Die Geschichten Jaakobs*, "Jaakob und Laban treffen ein Abkommen" und "Von langer Wartezeit"; *Joseph der Ernährer*, "Neb-nef-nezem," "Der Eilbote," "Die Einführung" und "Herr über Ägyptenland").

<sup>39</sup> Thomas Mann, *Herr und Hund* (1919), *Gesammelte Werke*, VIII, 530 ("Er kommt um die Ecke").

<sup>40</sup> Für Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa* (1925, deutsch 1966), ist es grundsätzlich die Leistung der Poesie, durch eine solche 'unkonventionelle' Sprechweise die Wahrnehmung der Welt zu erneuern.

<sup>41</sup> Thomas Mann selbst hat von "Mythos plus Psychologie" gesprochen und es in politischer Hinsicht als seine Absicht bezeichnet, den Mythos "den faschistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane 'umzufunktionieren.'" (Brief an K. Kerényi vom 18. 2. 1941, *Gesammelte Werke*, XI, 651.)

gestellt, ihre Gegenstände durch Übertreibungen wichtig und interessant zu machen. In der Lübecker Jungengeschichte begegnen uns "kühne Gesellen mit Ritterehre," der eine mit einer "Nuance des Lebemännischen," der andere so gestellt, daß er sich "vollständiger Selbständigkeit erfreute." Trotz ihrer Jugend sind sie "im Kurgarten als Weltleute zu Hause" und haben aus irgend etwas "in ihrer Ehrenhaftigkeit einen Kriegsfall" gemacht. Es kommt zu einem Kampf "sozusagen auf Leben und Tod," der dann in seinem Verlauf in allen Einzelheiten sorgfältig und wichtigtuertisch geschildert wird.

Thomas Mann wäre allerdings nicht, der er ist, wenn er hier nun nicht wiederum – inmitten eines übertreibenden Hochwert-Vokabulars – von Zeit zu Zeit auf die Ebene derber Gewöhnlichkeit zurückfiele. Oft konstruiert er diese Spannung in ein und demselben Satz. Beide Jungen sind "schrecklich stark, hö, beide schon gewaltige Flegel." Da sie vor dem Kampf rauchen, wird bemerkt, "daß sie nicht ohne Gefühl für die Großartigkeit waren, die darin lag, so dazusitzen und in aller Nachlässigkeit eine Zigarette zu rauchen, bevor man sich haute." Auf etwas Banaleres als auf dieses 'sich hauen' kann der Vorgang wohl nicht reduziert werden. Oder es wird die 'herrenmäßige' Kleidung der Kontrahenten studiert und beiläufig darauf aufmerksam gemacht, daß einer von beiden zu kurze Fingernägel hat und also möglicherweise "dem Laster frönte, sie abzunagen." Schließlich ist, was des einen "Schicksal besiegelte," daß "seine Hose beständig rutschte." Und die blutige Nase, die er sich holt, nennt sich "eine Schweinerei, nichts weiter, und unter diesen Umständen lehnte er es als unmenschlich ab, sich weiter zu schlagen."<sup>42</sup> Hier, im Umfeld des Wortes 'Schweinerei,' genügt es natürlich nicht zu sagen, er 'wollte sich nicht mehr hauen,' sondern er muß es als 'unmenschlich ablehnen,' sich weiter zu 'schlagen.'

In *Herr und Hund* ist es naheliegenderweise das Verhalten des Hundes, das eine solche Aufwertung erfährt. Im wesentlichen geschieht das dadurch, daß dessen Lebensäußerungen durch die Art ihrer Beschreibung sämtlichst das Ansehen bewußten, wohlbedachten Tuns erhalten. Bauschan bremst z. B. nicht, wenn sein Herr sich ihm in den Weg stellt, sondern er 'weiß zu bremsen'. Er ist nicht ein Hund, der wenig bellt, sondern er "macht einen sparsamen Gebrauch von seiner sonoren und ausdrucksfähigen Stimme." Er übt nicht, sondern er 'obliegt seinen Übungen,' bzw. er 'beobachtet Ruhe,' 'wahrt Berührung' oder gelangt gar "in Dingen der Ernährung zu ruhiger Regel und prüfender Würde." Da man wegen der ständigen Mitwesenheit des 'Herrn' nicht vergißt, daß es sich gleichwohl bloß um einen gewöhnlichen Hund handelt, kann das ironisch Übertriebene dieser Ausdrucksweise nicht übersehen werden. Thomas Mann tut aber noch ein übriges und nennt die Dinge mitunter ohne jede Beschönigung beim Namen. Bauschan ist ein "kurzhaariger deutscher Hühnerhund," heißt es knapp, nachdem

<sup>42</sup> Thomas Mann, *Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten* (1911), *Gesammelte Werke*, VIII, 427–443.



man zunächst ins Bild gesetzt worden ist, was alles an diesem Hund sowohl "für seine körperliche als seine geistige Selbstbeherrschung zeugt." Oder man erfährt, daß ein kleiner Lebensbaum, an dem er regelmäßig sein Bein hebt, "alljährlich an Verätzung eingeht und ausgewechselt werden muß." Und ist sein 'Herr' einmal gegen ihn eingenommen, so wird dem Hund weiter nichts abgemerkt, als "daß er quiekte, da er sich beim Klettern den Bauch gestoßen."<sup>43</sup> Mit anderen Worten: es wird auch hier der aufwertenden, übertreibend einfühlsamen Gesamtdarstellung gelegentlich eine fast schon verletzend nüchterne Einzelbemerkung hinzugefügt, die kenntlich macht, daß sich der Erzähler zu keiner Zeit über die 'Unangemessenheit' seiner Beschreibung im unklaren ist.

Nach diesem Überblick über das Ironisierungsverfahren als solches wollen wir nun aber zu unserer Ausgangsfrage zurückkehren, wie sich dieses Verfahren mit dem Realismusgedanken verträgt. Zwar haben wir längst nicht alle Varianten erfaßt, die es zeigt, und zumal die subtileren nicht, aber das Prinzip sollte deutlich geworden sein. Wie also kommt es, daß uns die Illusion von Wirklichkeit bei einem solchen Darstellungsverfahren nicht verloren geht? Eine erste Antwort könnte sein, daß dieses Verfahren die Wirklichkeit zwar wohl verzerrt, sie aber doch – anders als die 'echte' Ironie – nicht auf den Kopf stellt, nicht verletzt. In der Sekundärliteratur wird oft gesagt, Thomas Manns Ironie sei 'nicht verletzend,' sondern eher verständnisvoll, human, versöhnlich usw. Sehen wir es recht, so trifft dies in einem sehr genauen Sinne deshalb zu, weil die ironisierten Erscheinungen hier nicht in ihrer Substanz angegriffen, sondern lediglich in ihren Proportionen verändert werden. Man erkennt also immer noch unmittelbar, d. h. ohne etwas umkehren zu müssen, was die 'eigentliche' Wertigkeit der behandelten Erscheinungen ist, und man erkennt auch, daß der Erzähler sie in dieser ihrer Eigentlichkeit bestätigen und sie uns gerade so zugänglich machen will.

Das vermag beiläufig auch zu erklären, warum von Thomas Manns Ironie immer wieder auch gesagt werden kann, sie gelte gar nicht so sehr der Wirklichkeit als vielmehr dem Erzähler. Wenn nämlich zu erkennen ist, daß die zu beobachtenden Verzerrungen die Dinge 'eigentlich' gar nicht verzerren wollen, d. h. hinsichtlich ihrer gar keine rechte Funktion haben, so fallen sie auf den Erzähler selbst zurück und stellen seine Position ironisch in Frage. Denn einerseits tritt Thomas Mann oder tritt der Erzähler bei ihm ja stets vor uns hin als jemand, der uns ernsthaft und wohlhabend etwas mitteilen zu wollen vorgibt und sich auch so entwirft mit seinen opulenten Sätzen und seiner gediegenen Ausdrucksweise. Andererseits unterlaufen ihm Unangemessenheiten, die zu dieser Rolle nicht passen, den Gestus der Seriosität also fragwürdig werden lassen und sein traditionelles 'Gehabe' als Maskerade entlarven. Allerdings geht auch hier die Ironie nicht so weit, daß man ihn grundsätzlich nicht mehr ernst zu nehmen vermöchte. Sein Auftreten erinnert vielmehr an die Auftritte gewisser Zirkusarti-

---

<sup>43</sup> Mann, *Herr und Hund*, S. 526–617.

sten, die sich zu Clowns machen. Indem sie die geforderten Übungen in lächerlich unbeholfener Weise verfehlen, verspotten sie zwar den theatralischen Aufwand, mit dem solche Artistik für gewöhnlich inszeniert wird, vollbringen im Verfehlen aber selbst oft die größten artistischen Leistungen.

Wie aber kommt es, daß uns bei Thomas Mann nun auch noch die Wahrnehmung gerade dessen gelingt – und zwar bis zur vollkommenen Illusion hingelngt –, was er über- oder untertreibend verfehlt? Denn was wir Realismus nennen, bzw. was man Thomas Manns Werk nachrühmt, ist ja eine solche auf lebendige Vorstellbarkeit hinauslaufende Täuschungskraft und nicht bloß ein notfalls sich ermöglichendes Wiedererkennen, wie man es von der 'verzerrten' Darstellung wohl allenfalls sollte erwarten können. Die Antwort klingt vielleicht verblüffend, aber wir werden sie erklären: es kommt daher, daß uns die Wirklichkeit, die er in seiner verzerrenden Darstellung andeutet oder herbeizitiert, im Prinzip immer schon bekannt ist. Damit meinen wir nicht in erster Linie die offenbare Tatsache, daß es in vielen Fällen bereits eine Bekanntheit des Stoffes bei ihm gibt, obschon sicherlich auch das nicht bedeutungslos ist. Wir meinen vor allem, daß in den Einzelheiten, in der Auffassungsweise des jeweils in den Blick genommenen Realen Thomas Mann stets so direkt auf unser Vorwissen und unsere Vertrautheit mit den Dingen Bezug nimmt, daß wir schon nach wenigen Strichen ganz 'im Bilde' sind und gewisse karikaturistische Züge der Verläßlichkeit dieses Eindrucks nichts mehr anhaben können.

Es ist natürlich auch hier nun wiederum nur in Andeutungen auszuführen, wie das im einzelnen geschieht. Man brauchte aber nur die Arbeit Rothenbergs zur Hand zu nehmen, um über eine Fülle weiterer Beispiele zu verfügen. Rothenberg allerdings dienen diese Beispiele, wie wir bereits erklärt haben, zum Beleg für eine tendenziell unrealistische Darstellungsweise. Die abkürzende, auf scharfe Kontrastierung hinauslaufende Art, in der Thomas Mann gestalte, sei – so das Argument – gerade nicht dazu angetan, ein sachgenaues, vollständiges, objektives Bild von der Wirklichkeit zu vermitteln. Doch eben das ist zu widerlegen, bzw. es widerlegt sich selbst dadurch, daß Rothenberg seinen Befund nicht an seinem unmittelbaren Eindruck festmacht, sondern ihn aus einem bewußt Abstand schaffenden Analyseverfahren gewinnt.<sup>44</sup>

Machen wir uns aber Thomas Manns 'erinnernde' Beschreibungsweise erst einmal an einem Einzelbeispiel deutlich. Wir wählen eine berühmte Stadtschilderung aus seinem Frühwerk, eine Schilderung, bei der gerade auch die Tatsache, daß sie berühmt werden konnte, höchst aufschlußreich ist – die Schilderung Münchens aus der Erzählung *Gladius Dei*:

München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempelchen, den antiki-sierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gar-

<sup>44</sup> Daß sich 'Eindruck' und analytischer Befund nicht decken, hebt Rothenberg selbst immer wieder hervor (vgl. S. 93, 116 u. a.).

tenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages.<sup>45</sup>

‘Analysiert’ man diese Schilderung, so kann man wohl nicht umhin festzustellen, daß sie höchst ungenau ist. Die erwähnten Baulichkeiten erscheinen allesamt im Plural, sind grob willkürlich aneinandergereiht, verlieren sich in bläßlichen Abstraktionen wie den ‘wohlberechneten Perspektiven’ und eröffnen dem Leser nicht eine einzige konkrete Wahrnehmungsmöglichkeit. Nachgerade unverständlich, weil durch nichts erklärt, ist der Eingangssatz ‘München leuchtete.’ Andererseits ist nun aber gerade dieser Satz zum geflügelten Wort geworden und wird – zumal in München – gebraucht, als sage er schlechthin alles. Warum? Es macht für die Bewertung der Suggestivität dieser Beschreibung offenbar einen Unterschied, ob man die Stadt kennt oder ob man sie nicht kennt. Und in der Tat: Jeder, der sie einmal gesehen hat an einem solchen Junitag, mit ihren vielen hellen Fassaden, mit ihrer für deutsche Verhältnisse schon sehr steilen Sonne, mit ihrer über den auffällig ‘architektonischen’ Plätzen flimmernden Luft, der wird sie in diesen Andeutungen auf eine wunderbar typische Weise getroffen finden. Was ohne die Kenntnis der Stadt – und sei es die von Bildern – wohl immer vage und unspezifisch wirkt, gewinnt für den Kenner eine ganz eigentümliche, anschauungsreiche Fülle, so daß er die konkrete Ausführung gar nicht vermißt. Es ist gewissermaßen ein assoziativer Realismus, der in dieser Darstellung vorliegt, aber eben einer, an dessen zuverlässigem Funktionieren nicht zu zweifeln ist.

Der Erfolg dieser assoziativen Form ist aber natürlich an bestimmte Voraussetzungen und Entwicklungen gebunden. Wo sie liegen, wird einem klar, wenn man sich Stadtschilderungen in der Literatur früherer Epochen ansieht. Der Roman der Aufklärung, dem als erstem an der konkreten Anschauung geographisch bestimmter Schauplätze ernstlich gelegen ist, benötigt für seine Stadtbilder noch oft mehrere, z. T. Dutzende von Seiten. Mit geradezu enzyklopädischer Gründlichkeit wird der Leser hier über die Anlage und Größe der Städte unterrichtet, über ihre wichtigsten Einrichtungen, die Pracht ihrer Gebäude, die Weitläufigkeit ihrer Plätze usw., und dies alles immer wieder sogar unter Zuhilfenahme von Zahlen.<sup>46</sup> Offenbar war nur so eine halbwegs richtige Vorstellung von den Verhältnissen zu vermitteln, auf die man aufmerksam machen wollte. Im 19. Jahrhundert läßt diese Ausführlichkeit dann schon nach. Man kann sich nun mehr und mehr darauf verlassen, daß signifikante Namen oder typische Indizien genügen, eine hinreichend richtige Wahrnehmung zu gewährleisten, d. h. es wäre sicherlich auch umgekehrt schon als überflüssig und störend empfunden worden,

---

<sup>45</sup> Thomas Mann, *Gladius Dei* (1902), *Gesammelte Werke*, VIII, 197 f.

<sup>46</sup> Ausführlich dargestellt ist der Wandel in der Stadtdarstellung in Seiler, *Die leidigen Tatsachen*, S. 149 ff.

wenn der 'realistische' Roman mehr als jene gewissen Fragmente von Stadtansichten enthalten hätte, die wir etwa bei Fontane beobachten können.

Thomas Mann kann demgegenüber aber nochmals einen Schritt weiter gehen. Seine atmosphärische Skizze von München verzichtet nicht nur auf konkrete Einzelangaben, sondern sie erlaubt sich sogar launige Übertreibungen, ohne indessen sonderlich Gefahr zu laufen, daß der gebildete Leser sie nicht als solche erkennt. Die "weißen Säulentempelchen" z. B. sind eine solche Übertreibung – denn kommen sie überhaupt in der Mehrzahl vor? Gibt es nicht strenggenommen nur den einen 'Monopteros' im Englischen Garten, auf den der Ausdruck richtig paßt? Angesichts der vielen Säulen und Säulenvorbauten, die man in München sonst noch antrifft, kann freilich auch der Plural durchgehen, der Kenner weiß schon, wie es gemeint ist. Oder es heißt im weiteren, daß im Münchner Norden "jedes fünfte Haus" Atelierfenster habe, was natürlich auch nicht stimmt, sondern bloß an die 'bekanntlich' große Zahl von Künstlern erinnern soll, die es in Schwabing gibt. Ja selbst noch für die Münchner Mädchen darf man sich kurz fassen; sie sind von "diesem hübschen unteretzten Typus mit den brünetten Haarbandeaus, den etwas zu großen Füßen und den unbedenklichen Sitten." Wer wollte da nicht im Bilde sein, auch wenn er es vielleicht nicht so ganz war, und wie viele verstanden sich auf diese Andeutungen sogar wirklich? Der Erzähler spricht hier eben als Kenner zu Kennern, und der ironische Unterton verstärkt nur den Eindruck seiner souveränen Realitätsbezogenheit.

Wenn das nun aber schon für einen bestimmten geographischen Schauplatz so ist, für den man sich ja trotz aller Bildung die Kenntnisse des Publikums noch immer beschränkt denken muß, so gilt es natürlich um so mehr für alles sonstige Außenweltlich-Konkrete. Rothenberg hat z. B. untersucht, wie lückenhaft, wie in den Ansichten fragmentarisch die Beschreibung von Innenräumen bei Thomas Mann ausfällt.<sup>47</sup> Doch was tut das? Am Ende sind selbst noch die 'vier, fünf dünnbeinigen Möbel,' die in *Schwere Stunde* das Arbeitszimmer Schillers ausmachen, eine hinreichend realistische, weil für eine bestimmte Realität bildhaft sprechende Kennzeichnung.<sup>48</sup> Daß der Rokokostil mit dem Wort 'dünnbeinig' etwas karikiert wird, tut dem keinen Abbruch, im Gegenteil, angesichts wuchtiger Sessel mit Löwenfüßen kann ein bürgerliches Publikum diesen Ausdruck nicht nur charakteristisch, sondern auch noch erfrischend aufrichtig finden. Oder man nehme die bei Thomas Mann aufs äußerste reduzierten, gewissermaßen nur noch angetippten Naturbilder. Warum sollten sie noch 'vollständig' sein wie bei Stifter oder bei Storm? Die Natur und ihre Effekte sind bekannt. Es genügt, an sie zu erinnern, irgend etwas 'Merkwürdiges,' vielleicht sogar Nebensächliches zu benennen, um den erfahrenen Leser mit einer Fülle von Bildern zu versorgen. Wenn es z. B. in *Tonio Kröger* über das stürmische Meer heißt, "die Wellen

<sup>47</sup> Rothenberg, S. 23 ff.

<sup>48</sup> Thomas Mann, *Schwere Stunde* (1905), *Gesammelte Werke*, VIII, 372.

beugten die Köpfe wie Stiere, die die Hörner zum Stoße einlegen, und rannten wütend gegen den Strand,” so stellt ein solcher Vergleich ja bewußt weniger einen Eindruck her, als daß er sich einem vielfach gesicherten Eindruck zur abwägenden Überprüfung anbietet. Und was anderes wird verlangt, als erinnernd in sich hineinzuhorchen, wenn vom Geräusch der Brandung gesagt wird, landeinwärts, im Windschatten, höre es sich an, “wie wenn in der Ferne Bretter aufeinanderfallen”?<sup>49</sup>

Dieses sich sachkundig zeigende und auf Einvernehmlichkeit angelegte Andeutungsverfahren ist schließlich sogar noch dort auf eine suggestive Weise anschaulich, wo ‘Anschauung’ gar nicht existiert: bei der Beschreibung der Personen. Rothenberg hat an einer Vielzahl von Beispielen dargelegt, wie unvollständig, verzerrend, ironisch herabziehend Thomas Manns Charakterisierungen in diesem Bereich sind. Doch wer möchte sagen, er ‘sehe’ diese Menschen nicht? Gerade das Verfahren, sie auf irgendeine Geste, eine Äußerung, einen ‘Tick’ zu reduzieren, macht sie einem vertraut – nicht nur, weil man sie wiedererkennt, noch bevor man sie richtig erkannt hat, sondern auch, weil wir solche ‘Typen’ auch in unserer eigenen Umgebung kennen, d. h. wir uns auch hier die Menschen oft auf wenige und immer leicht lächerliche Merkmale reduzieren. Auch hier also ‘schadet’ der ironisierende Gestus nicht, und dasselbe gilt für die untertreibend diskrete oder die übertreibend deutliche Ausmalung der uns vertrauten Empfindungen und Leidenschaften, Gedanken und Wünsche. Denn überhaupt ist ja Thomas Mann – viel mehr als sonst die Romanautoren unseres Jahrhunderts, wenn man an Musil, Broch, Kafka, Heinrich Mann denkt – im Menschlich-Gewöhnlichen unterwegs oder vermittelt einem das Nicht-Gewöhnliche doch wenigstens durch einen beflissen ‘gewöhnlichen’ Erzähler. So ermöglicht sich in vieler Hinsicht ein – wie immer vorläufiges – Bescheidwissen in seiner Welt und läßt sie uns trotz ihrer karikaturistischen Züge als unsere eigene nicht verkennen, und natürlich kann auch die Ironie nur so überhaupt funktionieren.<sup>50</sup>

In einer gewissen Weise muß man sich über dieses Funktionieren dann allerdings doch wieder wundern. Der Erfahrungshintergrund, auf den Thomas Mann anspielt, ist jetzt für die Mehrzahl seiner Werke ein halbes Jahrhundert, für die *Buddenbrooks* sogar schon ein ganzes Jahrhundert alt. Wie ist es möglich, daß er uns in seinen Anspielungen immer noch so unmittelbar ‘gegenwärtig’ wird? Hat sich in dieser Zeit nichts geändert? In manchem hat sich vielleicht doch mehr geändert, als wir uns beim Lesen einzugestehen gewillt sind. Sieht man genauer hin, so trifft man schon auf Stellen, bei denen der assoziative Anstoß ausbleibt und die Hinweise gewissermaßen aus dem Dunkeln nicht herauskommen. Besonders der flüchtige Bereich der Mode ist leicht von solchen Dunkelheiten betroffen – denn was denkt man sich z. B. zu den ‘brünetten Haarbandeaus’ der besagten

<sup>49</sup> Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903), *Gesammelte Werke*, VIII, 325 (Abschnitt 8).

<sup>50</sup> Vgl. dazu auch Baumgart, S. 56f.

Münchner Mädchen? Und die 'etwas zu großen Füße,' in was für Schuhen hat man sie sich vorzustellen, daß sie unter den langen Röcken, die man ja wohl annehmen muß, überhaupt auffielen? Unbedeutende Einzelheiten natürlich, die aber, wenn sie sich häufen, schon eine gewisse Ratlosigkeit hinterlassen können. Bei einem Besuch der Davoser Eislaufbahn bietet sich Hans Castorp z. B. folgendes Bild:

Engländer mit schottischen Mützen und weißen Zähnen sprachen französisch mit penetrant duftenden Damen, die von oben bis unten in bunte Wolle gekleidet waren und von denen einige in Hosen gingen. Kleinköpfige Amerikaner, das Haar glatt angeklebt, die Shagpipe im Munde, trugen Pelze, deren Rauhseite nach außen gekehrt war, Russen, bärtig und elegant, barbarisch reichen Ansehens, und Holländer von malaiischem Kreuzungstyp saßen zwischen deutschem und schweizerischem Publikum, während allerlei Unbestimmtes, französisch Redendes, vom Balkan oder der Levante . . . überall eingesprenzt war.<sup>51</sup>

Sicherlich war das einmal treffend, vielleicht war es sogar brillant – der Leser von heute muß sich hier doch wohl ausgesperrt vorkommen. Für den Gesamteindruck sind solche blinden Stellen dann allerdings doch wieder von nur geringem Belang; es gibt einfach – noch jedenfalls – genügend anderes, an das sich die Vorstellung anhängen kann. Im Falle des Davoser Eisplatzes genügt z. B. ein Blick auf das sich darbietende Geschehen, und man ist wieder 'im Bilde':

Im Kampf um den Schnelligkeitspreis arbeiteten sich sechs junge Männer verschiedener Nationalität, gebückt, die Hände auf dem Rücken, zuweilen das Taschentuch vor dem Mund, sechsmal um das weite Viereck.

Aber auch noch etwas anderes ist für das fortdauernde Funktionieren dieses ironisch-assoziativen Beschreibungsverfahrens wichtig: die verhältnismäßig große Freiheit, die es der Vorstellung läßt. Da Thomas Mann zumeist nur die etwas außerhalb der Mitte liegenden Pole angibt, zwischen denen sich das Genannte bewegt, kann jederzeit Eigenes in die Wahrnehmung einfließen, ohne daß sich die Phantasie dabei sonderlich gebunden findet. Vieles von dem, was wir bei Thomas Mann noch wie von selbst zu 'sehen' vermeinen, sehen wir vielleicht schon längst falsch, nur merken wir es nicht, weil der assoziative Raum, der sich uns in seinen Andeutungen eröffnet, groß genug ist, auch unsere nicht mehr so ganz zeitgemäßen Projektionen in sich aufzunehmen. In gewisser Weise ist dies, wie Iser gezeigt hat, natürlich das Prinzip der Vorstellungsbildung bei jeder Art von Lektüre.<sup>52</sup> Bei Thomas Mann wirkt es sich aber doch wohl besonders aus, weil er sein Beschreibungsverfahren bewußt auf diese Freiräume hin anlegt. Deshalb übrigens können die Verfilmungen seiner Romane bei den Kennern auch so große Ratlosigkeit hinterlassen. Das akribische Wörtlichnehmen des Textes, etwa bei der Fernseh-Fassung der *Buddenbrooks* oder bei dem *Zauberberg*-Film von

<sup>51</sup> Mann, *Der Zauberberg*, S. 439 (5. Kapitel, "Totentanz").

<sup>52</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), S. 225.

Geißendörfer, muß hier den Lektüreeindruck fast zwangsläufig verfehlen. Indem nämlich dann die karikaturistischen Elemente völlig 'augenscheinlich' werden, lassen sie sich nicht mehr in dem Umfang korrigieren und relativieren, wie das in der Lektüre geschieht, und das 'Abbild' gerät wirklich zur Karikatur.

Mit allem dem haben wir freilich noch immer eine letzte Frage nicht beantwortet, die Frage, warum wir es überhaupt für 'richtig' und sogar für befriedigend halten, uns auf dieses assoziative Umspielen der Realität einzulassen. Dieser abschätzig-ironische Umgang mit der Wirklichkeit – was haben wir von ihm, wenn wir etwas von ihm haben, und warum kommt er uns nicht bloß dünkelfhaft und belanglos vor? Vielleicht hätte diese Wirklichkeitssicht in der Tat so viel Anklang nicht finden können, wie sie gefunden hat und noch immer findet, wenn sie sich uns nicht zugleich als Weltanschauung empfehlen würde, d. h. wenn uns nicht Thomas Manns Werk zugleich über seinen Inhalt erklärte, warum eine solche Weltsicht gerechtfertigt und daß sie sogar ein Zeichen besonderer Überlegenheit ist.

Man läßt sich in der wissenschaftlichen Diskussion oft von der Tatsache beeindruckt, daß bei Thomas Mann Künstler oder dem Künstlertypus verwandte Naturen eine Hauptrolle spielen, Menschen also, die als grundverschieden von jenen 'Bürgern' und 'Gewöhnlichen' vorgestellt sind, zu denen 'wir' uns ja wohl zu rechnen haben. Damit scheinen ihre Empfindungen und Sorgen nur eine kleine, besondere Klasse von Menschen etwas anzugehen. Doch eben so ist es gerade nicht. Günter de Bruyn hat einmal zu seiner frühen *Tonio-Kröger*-Lektüre angemerkt, die Künstlerproblematik darin habe ihn gar nicht interessiert, sie sei ihm lediglich ein Gleichnis gewesen: "Nicht um Künstler und Bürger, nicht um Literatur und Leben ging es für mich. Meine Kurzformel hätte gelautet: solche wie ich und die anderen."<sup>53</sup> Wer aber könnte ihm das nicht nachsprechen? Thomas Manns Werk handelt gar nicht so wesentlich vom Künstler und seinem Verhältnis zum Bürger – auch in den ausgesprochenen Künstler-Erzählungen nicht, wenn man sich einmal klar macht, daß etwa das geschaffene 'Werk' schon zumeist gar keine Rolle spielt –, sondern es handelt vom Verhältnis eines sensiblen einzelnen zu weniger sensiblen anderen und damit von einer Konstellation, die viele Ausfüllungen zuläßt. Nicht nur, daß sich in ihr die Angehörigen wohl aller geistig-schöpferischen Berufe wiederfinden können, nicht nur auch, daß sich vielleicht Intellektualität schlechthin in einem solchen Gegenüber wahrnimmt, sondern es gehört das Gefühl der Besonderheit, der Unverstandenheit, der Einsamkeit schließlich zu den Grunderfahrungen der menschlichen Existenz überhaupt und kann insofern eigentlich von jedem als das eigene nachempfunden werden. Es fehlte nicht viel und man könnte sagen: die problematischen einzelnen, das sind wir alle, und die gewöhnlichen anderen, die gibt es gar nicht.

---

<sup>53</sup> Günter de Bruyn, "Der Künstler und die anderen," *Sinn und Form*, 27 (1975), 171–178, hier S. 176.

Das philosophisch-soziologische Stichwort für diese Erfahrung heißt natürlich *Entfremdung*.<sup>54</sup> Doch es sagt für sich allein nicht genug oder nicht das Richtige. *Entfremdung* meint etwas Negatives, meint hauptsächlich das Erleiden dieses Zustandes und die Notwendigkeit seiner Überwindung. Die Botschaft jedoch, die hinter Thomas Manns Darstellung von *Entfremdung* steht, ist eine andere. Sie lautet, daß *Entfremdung* auszeichnet, daß sie den Menschen, wie sehr sie ihn auch belasten mag, doch in jedem Falle verfeinert, erhebt, adelt. Nicht also *Entfremdung* ist sein Thema, sondern sein Thema ist Lob, ja geradezu Stolz auf *Entfremdung*, Stolz bis hin zu der Gewißheit, daß unser Leiden an ihr eigentlich *Erwähltheit* ist. Oder wenn nicht *Erwähltheit*, dann doch wenigstens ein *Gezeichnetsein*, das wir mit den *Erwählten* teilen. Wer immer also sich einsam und unverstanden fühlt, er kann sich bei Thomas Mann bestätigt und erhoben finden, kann sich hier sein *Getrenntsein* von den 'Gewöhnlichen' in süßer *Melancholie* zur *Unerreichbarkeit* umdeuten und alle Schmerzen daraus in der *Einsicht* ertragen lernen, daß sie nun einmal das *Schicksal* jedes feineren, jedes besonderen *Menschentums* sind.

Der wahrnehmungsmäßige Ausdruck dieser *Abgehobenheit* aber ist eben jener *verhalten ironische Blick* auf die *Wirklichkeit*, den wir analysiert haben. Er sagt uns, daß das *Große* nicht ganz so groß und das *Geringe* nicht ganz so gering ist, wie es sich dem *anspruchslos-gewöhnlichen Verständnis* darstellt, sondern daß, wer wahrhaft erkennt, zu allem ein weniger *entschiedenes Verhältnis* hat. Indem wir diesen *Standpunkt* als einen *überlegenen* anerkennen und zu unserem eigenen machen, sehen wir die Dinge dann *mithin* bloß in ihrem wahren *Licht* und gerade nicht *ironisch*, wie es doch 'eigentlich' der Fall ist. Oder umgekehrt: Der *realistische Eindruck*, den das *Werk* Thomas Manns uns macht oder machen kann, ermöglicht sich eben immer auch dadurch, daß wir die *Welt* zuzeiten gerade so sehen wollen, wie er sie uns darstellt, bzw. daß sie uns gerade im *Blick* der *Ironie* erscheint, 'wie sie ist.'

Indessen will sich nicht jeder auf diesen *Blick* einlassen, und es ist verständlich, daß zumal diejenigen, die *Entfremdung* für nichts als ein *soziales Übel* halten, in der *Eigentumsordnung* wurzelnd und mit ihr abzuschaffen, nur mit *Zorn* von dem sprechen, was er besagt. Einen *Hersteller* "künstlicher, eitler und unnützlicher Bücher" hat Brecht Thomas Mann genannt, fordernd gar, diese Bücher müßten verboten werden, und seinen *Nachkommen* gilt die *Erwähltheitsidee* bloß als *Ausdruck* "der *albernen Sucht*, besonders zu sein."<sup>55</sup> Auf *Verharmlosung* gesellschaftlicher *Widersprüche*, auf *Quietismus* und *Demokratiefeindschaft* lauten die *Vorwürfe* und münden ein in die *Befürchtung*, hier könnten gesellschaftli-

<sup>54</sup> Daß "Isolation und Entfremdung" besonders das Frühwerk kennzeichnen, betont bereits Baumgart, ebenso den Umbruch in der Idee eines 'Willens zum Glück' (vgl. S. 97).

<sup>55</sup> Bertolt Brecht, "Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen" (1926), *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (1967), XVIII, 39; Yaak Karsunke, ". . . von der albernen Sucht, besonders zu sein," in *Thomas Mann*, hrsg. H. L. Arnold (1975), S. 61-69.



che Entwicklungen aufgehalten oder sogar in einer falschen Richtung gefördert werden. Doch ist dies wirklich die Gefahr? Die Kunst sei "keine Macht, sie ist nur ein Trost," hat Thomas Mann selbst gemeint und die Dinge damit wahrscheinlich richtiger eingeschätzt.<sup>56</sup> Insofern aber ist die Tatsache, daß er noch immer ein gelesener Autor ist, ein Indiz. Es ist ein Indiz dafür, daß der Trost, den sein Werk meint, noch angenommen wird, daß er also noch funktioniert und auch noch gebraucht wird, und da nicht zu sehen ist, wie die Wirklichkeit, über die es uns tröstet, demnächst anders könnte beschaffen sein, wird es uns wohl auch noch eine Zeitlang begleiten.

---

<sup>56</sup> Thomas Mann, "Der Künstler und die Gesellschaft" (1953), *Gesammelte Werke*, X, 399.