
Leopold Federmair

Formen der Ironie

»Der Zauberberg« und »Der Mann ohne Eigenschaften« im Vergleich

In seinen während des Ersten Weltkriegs entstandenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* widmet sich Thomas Mann im letzten Kapitel der Ironie, die er als dem Radikalismus diametral entgegengesetzte Haltung versteht (seltsamerweise erwähnt er die soeben stattgefundenen Oktoberrevolution kein einziges Mal). Diese Ausführungen, die keine klare Definition des Phänomens bieten, sowie spätere Äußerungen, in denen er sich als Erzähler zur Ironie bekennt, haben erheblich darauf gewirkt, dass der sechs Jahre nach den *Betrachtungen* veröffentlichte, aber schon vor diesen erstmals konzipierte *Zauberberg* in der Rezeption als stark ironiehaltiges Werk betrachtet wurde und wird. Auch Musils *Mann ohne Eigenschaften* wird häufig mit Ironie in Verbindung gebracht, und eine vorurteilslose Lektüre des Romans kann diese Verbindung nur bestätigen, auch wenn Musil in seinen Schriften den Begriff selten erwähnt. Sind die beiden Spitzenromane der Zwischenkriegszeit durch ihren Ironiegehalt vereint – oder eher, weil dieser sich unterschiedlich darbietet, getrennt?

Ironie des handlungsgehemmten Intellektuellen

Auch auf diese Frage kann es nur eine komplexe Antwort geben: Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede, und die Antwort ist abhängig davon, was man unter »Ironie« versteht. Milan Kundera kommt in seinen Überlegungen zur *Kunst des Romans* zu der Schlussfolgerung, der moderne Roman – er lässt dessen Geschichte mit dem *Don Quijote*, der in der Tat bereits ironisch angelegt ist, beginnen – sei »die ironische Kunst schlechthin«. ¹ So gesehen würde es sich um eine aussageschwache Gemeinsamkeit handeln, weil diese Eigenschaft ohnehin den meisten Werken der Romankunst zukommt. Wie Thomas Mann in den *Betrachtungen* bringt auch Kundera die Ironie in Zusammenhang mit der Ambiguität aller Welterfahrung, die uns unserer Gewissheiten beraubt und die Unsicherheit nicht auflöst, sondern zur Herrscherin macht. Ironie relativiert die Dinge in unserer Wahrnehmung. Dies gilt ohne Einschränkungen für die Struktur des *Zauberbergs* mit seinen verschiedenen, ein labiles Gleichgewicht

bildenden Standpunkten nicht nur der beiden Feinde – am Ende Todfeinde – Settembrini und Naphta, sondern auch für andere Figuren, etwa den in den Textanalysen leider oft vernachlässigten Mynher Peeperkorn, der als Synthese der beiden beehrlichen ›Erzieher‹ des jungen, anfangs ganz unbedarften Hans Castorp auftreten könnte, es aber nicht tut oder nicht schafft, worin wir nur einen weiteren ironischen Schachzug des Autors sehen können. Die Ironie des Erzählers entfaltet sich durch dessen »Standpunkt der Standpunktlosigkeit«, um mit den Worten Helmut Koopmanns die letztendlich paradoxe Sachlage auf den Punkt zu bringen.²

Aber gilt das auch für den *Mann ohne Eigenschaften*? Ja und nein. Es gibt in diesem Roman zwar einen Erzähler, der flexibel ist und in die verschiedenen Figuren hineinsehen kann (allwissend, sagte man früher), aber die zentrale Hauptfigur bleibt dennoch Ulrich, und so decken sich die Perspektiven des Erzählers (der ohne große Umschweife dem Autor gleichgesetzt werden kann) mit denen des eigenschaftslosen Mannes. Dieser Erzähler steht nicht, wie der im *Zauberberg*, dazwischen oder darüber, er bleibt durchgängig Ulrich und seinen Interessen nahe, so dass es ihm nicht darum gehen kann, ein Gleichgewicht herzustellen oder zwischen verschiedenen Standpunkten zu vermitteln. Allerdings – was sind denn die Interessen Ulrichs? Und welches sind seine Standpunkte? Ulrich ist neugierig, er hört sich gern an, was die anderen Figuren zu sagen haben, und nimmt dazu weniger Stellung, als dass er sie, die Standpunkte, hinterfragt, nicht selten mit Ironie, Sarkasmus oder Spott (die drei Begriffe sind *nicht* bedeutungsidentisch). Die Standpunktlosigkeit ist hier weniger narrativ als figural, nicht strukturell, sondern persönlich, und in dieser Form kennzeichnet sie den eigenschaftslosen Helden. Den Helden und mit ihm, insofern er sich identifiziert oder, um das Wort noch einmal aufzugreifen, ihm nahe ist, auch den Erzähler. Beide, Held und Erzähler, manchmal unisono, manchmal allein durch die Erzählerstimme, kritisieren die Standpunkte der anderen und verwerfen sie in bestimmten Fällen.

Aber. Aber Ulrich ist auf der Suche, er hat ein Ziel, auch wenn er lange Zeit nicht weiß, worin es besteht. Dies unterscheidet ihn von Hans Castorp, der wenig Ehrgeiz zeigt, sich kaum jemals existentielle Fragen stellt, anfangs lediglich gesund werden will und mit der Zeit auch dieses schlichte, allgemeinemenschliche Ziel vergisst, weil er sich an das Milieu des Zauberbergs gewöhnt hat. Er endet im Krieg, in der allgemeinen Sinnlosigkeit, während sich Ulrich am einstweiligen Ende in der gelebten Utopie des ›Tausendjährigen Reichs‹ niederlässt – der Roman blieb Fragment, nach den Entwürfen sollte auch der *Mann ohne Eigenschaften* mit dem Weltkrieg enden. Im ersten Buch, das sich im Wesentlichen um die sogenannte Parallelaktion dreht, das geplante, aber erst

auszudenkende Ereignis, an das Ulrich nicht glaubt, obwohl er zum Sekretär dieses kryptischen Vereins ernannt worden ist, lernen wir ihn als standpunktlosen, zuweilen durchaus liederlichen Gesellen kennen. Im zweiten Buch, das sich um die Mystik, die Realutopie des ›anderen Zustands‹ und die Beziehung zu seiner Schwester dreht, hat er einen Standpunkt und Wohnort, momentweise sogar sein Glück gefunden, obwohl die letzten Fragmente des Romans nicht klar machen, wohin das alles führen wird. Nur eine Frage, so Ulrich, lohne wirklich das Nachdenken: die Frage des »rechten Lebens«.³ Und darauf läuft die ganze Romanbewegung schließlich hinaus. Im Unterschied zu Castorp hat Ulrich also ein Ziel, an dem er zeitweise verzweifelt, dem er dann aber doch näher zu kommen scheint. Im ersten Buch entwickelt er den Gedanken eines Möglichkeitssinns, ausgehend von seiner noch jugendlichen Idee eines »hypothetischen Lebens«, doch dieses Plätschern oder Waten oder Schwimmen in einer »Woge voll Möglichkeiten« hat auch etwas Bedrohliches, und so fühlt er, »daß ein Mann, der etwas mit ganzer Seele tun möchte« – und genau das will Ulrich – »auf diese Weise weder weiß, ob er es tun, noch ob er es unterlassen soll« (MoE, 255). Er erstarrt; genau wie beim shakespearischen Hamlet fördert das Nachdenken nicht die Tat, sondern hindert und verhindert sie. Ulrich ist – im Unterschied zu Castorp – ein Intellektueller, ein handlungsgehemmter, aber handeln wollender Mann. Diesen Widerspruch möchte er nicht einfach – wie der Erzähler des *Zauberbergs* – bestehen lassen, er möchte ihn durchaus überwinden, doch es fehlen ihm dazu die Mittel, sodass sein Lebensproblem unfreiwillig dem der zögerlichen Parallelaktion ähnelt, die in manchen Passagen in positivem Licht erscheint. Das Zögern als Abwägen der Möglichkeiten erfährt eine neue Wertschätzung, es ist aber auch die Selbstzwangsjacke des Intellektuellen, aus der sich Ulrich lange Zeit nicht befreien kann.

Varianten und Grenzen der Ironie

Je nachdem, zu welchem Ironiebegriff man neigt, wird man zu unterschiedlichen Einschätzungen des Phänomens in den beiden Romanen gelangen – oder aber die unterschiedlichen Aspekte in ein Gesamtbild bringen. Versteht man unter Ironie eine bestimmte Redefigur, die seit der Antike über Sören Kierkegaard, Wolfgang Kayser und Harald Weinrich bis in heutige Zeiten als Konterdetermination beschrieben wird, als gegenläufige Bedeutung des in einem gegebenen Kontext Ausgesagten, so findet man im *Zauberberg* wenig davon, am ehesten noch bei Naphta, der zumindest in seinem Negativismus Ulrich ähnelt und sich zuweilen spöttisch-ironisch äußert. Musils Held – oder besser vielleicht

Antiheld – befließigt sich nicht selten der sprachlichen Ironie, und auch der Erzähler tut es hin und wieder. Diese Haltung trägt dazu bei, dass der Mann ohne Eigenschaften in seinem Umfeld nicht sonderlich beliebt ist, denn spöttische Reden – die aggressive, unbescheidene Variante rhetorischer Ironie – können das Gegenüber bald einmal verletzen. »Die Welt war in Ordnung, sobald sie Arnheim betrachtet hatte« (MoE, 178): ein ironischer Erzählersatz, den der in dieser Szene anwesende Ulrich zweifellos teilen wird. Natürlich ist die Welt nicht in Ordnung, allenfalls in der schönfärberischen Rede von Ulrichs Gegenspieler ist sie dies. Ironisch mit aggressivem Unterton wirkt auch die Überschrift von Kapitel 7: »In einem Zustand von Schwäche zieht sich Ulrich eine neue Geliebte zu«. Die Liebe wird hier als Krankheit hingestellt, was sie »objektiv« betrachtet nicht ist, und die ganze Formulierung veranschaulicht auf selbstgefällige Weise Ulrichs bisweilen zynischen Donjuanismus.

Ironie kann aber auch als Haltung zum Leben bzw. zur Wirklichkeit definiert werden. Unter diesem Gesichtspunkt hat sie Kierkegaard abgehandelt, indem er von der sokratischen Ironie ausging, die bekanntlich ein nicht aufzulösendes Paradox erzeugt, eine fundamentale Zweideutigkeit, die konstitutiv ist für die lebensweltliche Ironie. Kierkegaards Beschreibung des Ironikers lässt sich in mehrerlei Hinsicht auf Ulrich umlegen (aber auf keine Figur im *Zauberberg*), zuallererst in seiner Freiheit, die unbestimmt ist, in seinem Negativismus, mit dem er jeglichen Status quo und am eifrigsten die Scheingeschäfte der Parallelaktion in Frage stellt, ohne sich um eine triftige Alternative zu kümmern – wobei vielleicht hinzugefügt werden sollte, dass diese Unfähigkeit an seinem Gewissen nagt. Am interessantesten ist für unseren Zusammenhang aber, dass Kierkegaard den Ironiker als einen Typus darstellt, der dem Möglichkeitssinn, mit dem er der Wirklichkeit gegenübertritt, frönt: Es könnte alles auch anders sein. Er lehnt sämtliche Determinationen ab und tut so, als sei er jederzeit frei, von vorne zu beginnen oder eine gänzlich andere Richtung auf seinem Lebensweg einzuschlagen. In diesen ironischen Augenblicken verliert die Wirklichkeit ihre Gültigkeit, und der Ironiker steht frei über ihr.⁴ Er hält sich »in der Schweben« und sein Enthusiasmus besteht darin, sich an der »Unendlichkeit der Möglichkeiten« zu berauschen.⁵

Drittens gibt es eine strukturelle Ironie des Erzählens, die meines Wissens Thomas Mann literarhistorisch als erster ins Spiel gebracht und reflektiert hat. Im *Mann ohne Eigenschaften*, der in den beiden ersten Büchern des Romans regelmäßig Erzähler- und Figurenironie produziert, ist diese epische Darstellungstechnik nicht anzutreffen, zweifellos bedingt durch die Zentralperspektive des Erzählers auf den Helden, durch dessen Augen die Figuren und das Geschehen betrachtet werden, sodass ein Gleichgewicht (oder Ungleichgewicht) zwischen mehreren Figuren gar nicht entstehen kann. Die zentrale Figur im

Zauberberg wiederum ist weithin passiv, Castorp fungiert strukturell vor allem als Rezeptionsorgan für die Stimmen, die er hört und aufnimmt, ohne dass sie ihn in einem Maß beeinflussen, dass man sagen könnte, in der Zeitspanne seines Verbleibs auf dem *Zauberberg* fände etwas statt, das den Namen ›Entwicklung‹ verdient. Von sich aus hat er nicht viel zu sagen, neben Settembrini, Naphta, Peeperkorn und Clawdia Chauchat ist er eine blasse Figur, sodass der Leser Mühe hat, sein Verschwinden in der Mühle des Weltkriegs zu bedauern, zumal sogar der Erzähler die von ihm erzählte Geschichte, soweit sie auf Castorp fokussiert, für recht mittelmäßig hält: »Wir haben sie erzählt um ihretwillen, nicht deinethalben, denn du [Hans Castorp] warst zu simpel«⁶ – ein moderner *Simplicissimus* Teutsch. Wie später im *Faustus*-Roman der Dualismus zwischen dem bürgerlichen, ein ganz gewöhnliches Leben führenden Gymnasiallehrer Zeitblom, der die Geschichte seines Freundes, des außergewöhnlichen, jedoch leidenden musikalischen Genies erzählt (und weitgehend von sich selbst abieht), so transportiert hier das Gleichgewicht der gewichtigeren Stimmen (als es diejenige Castorps ist), also faktisch das Hin und Her zwischen ihnen, ihre ausdrückliche oder funktionale Konkurrenz – auch Peeperkorn ist ein Konkurrent um die beste Antwort auf ein ›rechtes Leben‹ –, jene erzählerische Ironie, die Thomas Mann in der *Zeit der Betrachtungen* und des *Zauberbergs* häufig beschwor, ohne sie jemals genauer zu umreißen, was vielleicht in der Natur der Sache liegt, da solche Ironie stets einen Schwebezustand des Erzählens zwischen den Schwerpunkten der Aussage bedingt. Später sollte in Manns Schaffen der Humor die Ironie als Urgrund seiner Erzählpoetik ablösen, wobei rhetorische Ironie immer noch im Dienst des Humors auftreten konnte. Eine Frage, die sich hier bereits meldet, geht dahin, ob Ironie in anderen Fällen, etwa bei Musil, nicht auch satirische Tendenzen unterstützten kann.

Eine weitere Frage, die sich vor allem dann stellt, wenn man sich den Weitblick Kunderas zu eigen macht, betrifft die Vielstimmigkeit des modernen Erzählens überhaupt, die nicht zwangsläufig ironisch, humoristisch oder satirisch sein muss. Michail Bachtin hat den Begriff der Polyphonie in die Literaturwissenschaft eingeführt und an den Romanen Dostojewskis erprobt.⁷ Wenn es zutrifft, dass moderne Erzählwerke wesentlich eine Mehrzahl deutlich unterschiedener Stimmen instrumentalisieren, so ist es nur natürlich, dass zwischen diesen Unterschiede und Nuancen, aber auch Widersprüche und Kämpfe auftreten, ob im unmittelbaren Kontakt, also in Dialogen, oder vermittels der Kompositionsweise des Werks, nämlich in der Art und Weise, wie die Proportionen gestaltet sind, oder auch durch die eine Erzählerstimme, die unterschiedliche Stimmen miteinander in Beziehung zu setzen vermag. Ein Problem von Manns eigenen Reflexionen in den *Betrachtungen* wie auch der Literatur über Thomas

Mann als Romancier besteht darin, dass der Begriff der Ironie mit sehr weiter und unscharfer, auch changierender Bedeutung gebraucht wird. So wird jeder Auffassungstreit in der erzählten Welt, egal ob er ein Handlungsdetail oder ein mögliches Weltbild betrifft, bereits zur Ironie, wo man doch ebenso gut von Widerspruch, Diskussion oder Kritik sprechen könnte. Nicht jede Distanznahme nimmt zwangsläufig eine Form von Ironie an. Es ist jedoch verständlich und sinnvoll, den Sprachgebrauch des jeweiligen Autors in unsere eigenen Überlegungen als Leser, Forscher und Interpret einfließen zu lassen (was wir nicht unkritisch tun sollten). Ohnedies bleibt uns nichts anderes übrig, als am Überlieferten anzuknüpfen und die Begriffe auf ihren Gehalt abzuklopfen, sie zu schärfen, zu ergänzen, seltener auch: zu ersetzen.

In Bezug auf den *Mann ohne Eigenschaften* wurde schon in der frühen Rezeption angemerkt, dass Ulrich von der Ironie und Spottlust, die er, im ersten Buch, dem »kakanischen«, walten und schalten lässt, im zweiten weitgehend absieht. Das Tausendjährige Reich, in dem er nun in einer Art Wohngemeinschaft mit seiner Schwester Agathe zu leben versucht, wobei eine seiner Hauptbeschäftigungen das Studium alter Mystiker ist, also der sogenannte »andere Zustand«, der dem gewöhnlichen, gesellschaftlich determinierten, das heißt kakanischen Zustand entgegengesetzt ist, gibt wenig Gelegenheit für ironische Kommentare. Es ist ein Erzählraum, in dem der bisher so streitlustige Ulrich keine Gegner findet, und es fällt auf, dass Agathe die einzige Frau des ganzen Romans ist, die seinen vollen Respekt genießt und deren Wortmeldungen er stets ernst nimmt (»Agathens Antwort erfreuten ihn durch den Geschmack und die Beobachtung, die sich in ihr aussprachen [...]«), wie er das ganze Projekt des Tausendjährigen Reichs ernstnimmt. Ironie, und zwar durchaus nicht von der »wohlwollenden« Art, auf die sich Musil später berief,⁸ trifft nur Agathes Ehemann, den sie scheinbar »grundlos« – oder um ihrem Bruder in die Arme zu laufen? um in Musils Roman Eingang zu finden? – verlassen hat, und sie wird rückblickend getätigt, nicht in der erzählten Gegenwart. Etwas von Ulrichs früherer Aggressivität kehrt zurück, als er von ihrem Verhältnis mit einem Pädagogen erfährt, den er einmal bei einem Treffen der Parallelaktion hatte sprechen hören. Vielleicht ist es ja selbstverliebte Eifersucht, die ihn zu diesem Kommentar veranlasst: »Ein fader Esel! Will man auf einer gewissen Höhe des Lebenszustands sein, so kann man einen solchen Menschen ebensowenig ernst nehmen wie Professor Hagauer« (MoE, 1026), Agathes Gatten, der sie nicht ziehen lassen will.

Aber das sind Ausnahmen im »anderen Zustand«, gleichsam Atavismen aus der kakanischen Periode Ulrichs. Sebastian Hüsch gibt sich Mühe, den ironischen Charakter auch des zweiten Buchs herauszuarbeiten, um sich von früheren Interpretationen abzusetzen – mit wenig Erfolg, wie mir scheint. Er schränkt

am Ende dann auch wieder ein: Der Musil'sche Utopismus werde »nicht ohne ironische Brechung präsentiert«, aber man dürfe auch nicht den Fehler begehen, ihn nicht ernst zu nehmen.⁹ Auf alle Fälle ist dieser Entwurf eines ›anderen Zustands‹ hundertmal ernster zu nehmen als die ironiegesättigte, zum Satirischen tendierende Darstellung der kakanischen Parallelaktion.

Spöttelei oder Relativierung?

In seinem Versuch (Wortbedeutung: Essay!), eine »Utopie des Essayismus« zu begründen, zitiert Ulrich die fast als Slogan zu verstehende Formel »hypothetisch leben« (MoE, 249). Ohne ihn zu nennen, bezieht er sich hier auf Sören Kierkegaard, der den Typus des Ironikers dahingehend definiert, dass er »ganz und gar hypothetisch und konjunktivisch lebt«, wobei Kierkegaard als Vertreter einer *ethischen* Einstellung hinzufügt, sein Leben verliere »alles Stetige und Zusammenhängende«. ¹⁰ Kierkegaards Ironiker ist dem Ästhetiker aus *Entweder-Oder* verwandt, oder genauer: ein wesentliches Element der unverantwortlich-ästhetischen Lebenshaltung Don Juans (bzw. des Typus, den er repräsentiert) ist die Ironie, das Ausprobieren, das Nicht-Ernstnehmen. »Er mag alle diese Eigenschaften haben. Denn er hat sie doch nicht« (MoE, 65), heißt es in einem der frühen Kapitel von Musils Roman über die Hauptfigur. So sein und zugleich nicht so sein, womöglich das Gegenteil vom Behaupteten: Genau das ist gelebte Ironie. ¹¹ Musils Mann ohne Eigenschaften ist vieles, nicht zuletzt ein Don Juan, ein verantwortungsloser Geselle, der, wenn er nicht gerade mit geistiger Akrobatik, mit dem »Donjuanismus der Erkenntnis« beschäftigt ist, ¹² seine erotisch-ästhetischen Bedürfnisse zu befriedigen trachtet. Musil sieht sich in einer bestimmten Tradition, will aber, anders als Thomas Mann, der im *Zauberberg* jede Menge geistesgeschichtliche Personen- und Begriffsnamen liefert, nicht sagen, wer diese »Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens«, von denen es »nicht wenige« gegeben habe, denn sind. Mit Sicherheit können wir annehmen, dass Ulrich hier zumindest an den soeben zitierten Sören Kierkegaard und weiters an Friedrich Nietzsche denkt, auf den das Schwanken »zwischen amor intellectualis und Gedicht« exakt zutrifft (MoE, 253f). Ulrich ist also, im Unterschied zu Hans Castorp, aber auch zu Mynher Peepkorn, der es mit seinem Sensualismus ernst meint, ein Ironiker. Der Essayismus, den er entwickelt und praktiziert, ist ohne Ironie nicht denkbar.

Allerdings steht zu bezweifeln, dass es sich dabei *immer* um eine ›wohlwollende‹ oder ›konstruktive‹ Ironie handelt, die dem mit Ironie bedachten Gegenüber Gerechtigkeit widerfahren lässt. »Man hält Ironie für Spott und Bspöttelei«

(MoE, 1939), schreibt Musil in einer Notiz aus dem fragmentarischen Konvolut zum *Mann ohne Eigenschaften*, um sich von dieser Auffassung abzugrenzen. Tatsächlich ergeht sich Ulrich im abgeschlossenen ersten Buch des Romans aber oft genug in herablassender Spöttelei. Nicht selten wird er in direkter Rede mit dem Zeitwort ›spotten‹ oder ›höhnern‹ angeführt, und seinen Gesprächspartnern entgeht diese Redehaltung nicht, zumal Ulrich es oft darauf anlegt, sie zu provozieren. Gerda: »Sie spötteln darüber; das ist freilich billig. Ich glaube, Ihre Gedanken sind noch unflätiger geworden!« Gleich im nächsten Absatz insistiert der Erzähler, als er Ulrichs Antwort wiedergibt: »Ich weiß, spottete Ulrich, ›alles, was zwischen euch geschieht, soll den höchsten Ansprüchen genügen.« (MoE, 486; Hvhg. L.F.) Das bezieht sich auf den nationalmystischen Bund, dem Gerda angehört. Ulrichs herablassende Spottlust verschont niemanden – außer seiner geliebten Schwester und dem Sexualmörder Moosbrugger. Oft äußert sie sich Schwächeren gegenüber, auch und besonders Frauen. Andererseits muss ein Paradeintellektueller wie Ulrich, der seine Epoche – den Chronotopos Kakaniens – geistig durchdringen will, wenn er sie schon nicht faktisch beherrschen kann, aufs Ganze gehen.¹³ Es ist daher nur konsequent, dass die Spottfigur im Hintergrund der Kaiser selbst ist, jene unsichtbare, eigenschaftslose und dennoch stets anwesende Machtgestalt, dessen erster, gut sichtbarer und durchaus devoter Vertreter der hohe Staatsbeamte Graf Leinsdorf ist.

Auf dem Zauberberg, im Sanatorium Berghof, vom Erzähler einmal als ›Lustort‹ charakterisiert, herrschen Bitterkeit, Ironie und Zynismus – das ist zumindest die Wahrnehmung Settembrinis. Als Aufklärer, der an die Menschheit und ihre Perfektionierbarkeit glaubt, kann ihm eine solche Atmosphäre nur zuwider sein. »Ach ja, die Ironie!« ruft er seufzend aus und fügt den Ratschlag für seinen Schüler Castorp hinzu: »Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster« (Zbg, 335f).¹⁴ Liederlich, das wäre eine andere Eigenschaft, die man Ulrich attribuieren könnte. Keine festen Grundsätze, Mangel an Ernsthaftigkeit, Spiele mit der Sinnlichkeit. Ulrich würde, auf den Zauberberg versetzt, eher den teils skeptischen, teils radikalen Reden Naphtas als denen des klugen, aber biedereren Settembrini ›etwas Richtiges‹ abgewinnen. Mynher Peepkorn würde er als Erotomane eine gute Portion brüderlicher Neugier entgegenbringen, aber nichts von jener hemmenden Ehrfurcht, die Castorp nicht abzustreifen vermag. Gestandenen Ironikern wie Ulrich begegnen wir auf dem Zauberberg nicht, wohl aber gibt uns der Erzähler des Romans zahllose Schilderungen von Situationen und Stileigenschaften der

Figuren, die sie auf Distanz zur Mitte bringen und sie in einem bald stärkeren, bald schwächeren Licht epischer Ironie erscheinen lassen. Das Gleichgewicht der Gegensätze wird erst dort brüchig, die Krise erst dort virulent, wo die Ironie sich aus der (fiktionalen) Wirklichkeit zurückzieht.

Hans Castorp, die Hauptfigur im ironisch gefärbten Roman, ist selbst kein Ironiker, dazu ist er zu naiv und zu brav. Er rezipiert die unterschiedlichen Weltanschauungen Settembrinis und Naphtas und beginnt im Lauf der Zeit an beiden zu zweifeln, ohne das Bedürfnis zu spüren, eine Synthese oder eine ganz andere Anschauung zu erlangen. Im berühmten Schneekapitel hat er einen Paradiestraum, in dem ihn die mythisch-heiteren »Sonnenleute« begeistern. Mit diesen will er es halten »und nicht mit Naphta – übrigens auch nicht mit Settembrini, sie sind beide Schwätzer« (Zbg. 747). Gerade wegen dieser Eigenschaft der Unbestimmtheit – ich zögere, das Wort »Eigenschaftslosigkeit« zu gebrauchen – zieht er die selbsternannten und die unbewussten Erzieher an, vor allem Settembrini, der als Aufklärer zur Pädagogik neigt und glücklich ist, seine Erkenntnisse einem unbeschriebenen Blatt einprägen zu können, auf dass der junge Mann in Zukunft die verbesserungswürdige Welt zu verbessern mithelfen werde. Im Unterschied zu Ulrich ist er harmlos und friedliebend (auch wenn er, wie die jungen Männer im realen Ersten Weltkrieg, ohne Widerrede in den Krieg zieht), er will sich mit niemandem messen, erotische Erfahrung besitzt er keine, und Clawdia gegenüber, in die er sich endlich verliebt, stellt er sich recht ungeschickt an. Zum Leben hat er ein unreflektiert affirmatives Verhältnis, seine Krankheit will er ebenso selbstverständlich überwinden, bis er sich schließlich an sie gewöhnt und sie akzeptiert. Mit all dem erweist er sich als Durchschnittsmensch, ganz im Unterschied zu Ulrich, der Wirklichkeitsausschnitte, mit denen er konfrontiert wird, fast reflexhaft kritisiert oder negiert. »Die Ironie«, sagt Kierkegaard, »ist das unendlich leichte Spiel mit dem Nichts, ein Spiel, das sich durch das Nichts nicht erschrecken läßt, sondern noch einmal mehr den Kopf hochreckt«, um noch einmal zu zeigen (füge ich hinzu), dass es über dem Negierten steht.¹⁵ Ulrich ist, wenigstens im ersten Buch und in diametralem Gegensatz zu Castorp, arrogant.

Im *Zauberberg* gibt es, aufs Ganze gesehen und damit die Erzählironie im Blick, keine Verwerfung, weil alle Positionen eine *raison d'être* haben. Die erzählerische Haltung, die sich damit ausdrückt, ist Skepsis, ein sokratisches Wissen, dass ich – oder das auktoriale Wir – nichts weiß, das heißt vieles doch weiß, aber nichts über letzte Gründe und Geltungen. Es gibt keine absolute Wahrheit, die einzelnen Wahrheiten sind relativ. Am deutlichsten sichtbar wird diese Relativität, wenn man sie in Relation zueinander bringt und sich aneinander abarbeiten lässt; aber auch das bloße Nebeneinanderstellen, das

Ausstellen verschiedener Möglichkeiten der Haltung und des Verhaltens, bringt schon einiges an Ironie und (relativer) Erkenntnis. Die Wirklichkeit und ihre Ansichten werden damit durchaus nicht verworfen. Eben hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zum *Mann ohne Eigenschaften*, wo die Zentralfigur und mit ihr der Erzähler nach positiven Alternativen zwar auf ganz und gar ernsthafte Weise sucht, aber zunächst einmal das, was ihm an Sichtweisen begegnet (die ganze Skala zeitgenössischer Ideologien, die Norbert Christian Wolf so akribisch herausgearbeitet hat¹⁶), fundamental, wenn auch verhalten und eben deshalb ironisch, in ihrer Gültigkeit bestreiten muss.

Äquidistanz und Zentralperspektive

»Mir kommt vor, daß Sie selten etwas ernst meinen«, sagt Ulrichs Cousine Diotima zu ihm, nachdem sie zuvor Arnheims Bemerkung referiert hatte, Ulrich habe immer den Kopf voll davon, »wie die Dinge anders und besser zu machen wären« (MoE, 287). Besteht zwischen einer unernsten Haltung und der ständigen Kritik am Bestehenden und Behaupteten ein Widerspruch? Oder ist Diotima der Ernst, den Ulrich in letzter Instanz bewahrt – die Suche nach dem rechten Leben – entgangen? Verbirgt Ulrich im Kontext der Parallelaktion seinen Ernst? Wie immer man diese Fragen beantworten will, die Figur des Ironikers besitzt laut Kierkegaard einen Charakter, der ihm nahelegt, an allem zu zweifeln. Es könnte auch anders sein – der von Musil und seinem Alter Ego propagierte Möglichkeitssinn, den er auch als (ironisch-unernster) Sekretär der Parallelaktion walten lässt, während sein Gegenspieler, der deutsche Großindustrielle Arnheim, sich als Mann der Tat präsentiert.

Helmut Koopmann hat den *Zauberberg* einst als »intellektualen Roman« bezeichnet, und damit trifft er gewiss eine fundamentale Eigenschaft des Werks.¹⁷ Die Zentralfigur, Hans Castorp, ist jedoch durchaus kein Intellektueller, er hat keine hohen geistigen oder kritischen Ansprüche und neigt wohl auch deshalb nicht sonderlich zur Ironie. Castorp bietet den eigentlichen Intellektuellen, Naphta und Settembrini, eine ideale Projektionsfläche, auf der sich ihre im Nebeneinander wechselseitig ironisierenden Überzeugungen und Theorien abbilden. Ulrich wiederum ist mit jeder Faser seiner Existenz ein Intellektueller, und zwar auch dann, wenn er sich auf die Suche nach alternativen Lebensformen begibt bzw., im zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften*, eine solche zu verwirklichen versucht. Ist der *Zauberberg* ein intellektueller Roman, so ist es der *Mann ohne Eigenschaften* in noch höherem Maß, insofern die intellektuelle Zentralperspektive hier sämtliche Teile, den Blick auf alle Figuren und Situati-

onen prägt, bis hin zum Sexualverbrecher oder einer Demonstration gegen die politischen Machthaber, die Ulrich zwar kritisiert, aber gleichzeitig auch hofiert.

»Im Vergleich mit einem Großteil der Romane, die im gleichen Zeitraum wie der *Zauberberg* entstehen und sich mit ganz ähnlichen Frage- und Problemstellungen beschäftigen, nämlich den weltanschaulich-politischen wie ästhetischen Folgen der Pluralisierung, nimmt der *Zauberberg* eine Sonderstellung ein«, schreibt Jens Ewen und nennt in diesem Zusammenhang die Romane *Berlin Alexanderplatz* und *Der Mann ohne Eigenschaften* sowie Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie.¹⁸ Den Vergleich zu Döblins Hauptwerk halte ich für nicht zielführend, weil das Personal, überwiegend aus der Unterschicht, mit dem der anderen hier genannten Romane wenig gemein hat, sich mit ästhetischen oder intellektuellen Fragen gar nicht beschäftigt und den gesellschaftlichen Pluralismus allenfalls in seiner literarischen Machart umsetzt. Der Vergleich mit den beiden österreichischen Romanen zeigt nun eher, dass der *Zauberberg* keine absolute Sonderstellung einnimmt, da er zahlreiche Ähnlichkeiten mit diesen beiden Werken aufweist, besonders natürlich mit dem *Mann ohne Eigenschaften*, um den es uns hier geht. Die intellektuell-ironische, gesellschaftlich relevante Vielheiten bewusst ins Werk setzende Haltung zeichnet auf verschiedene Weise und in unterschiedlichem Maß die hier im Fokus stehenden Zwanzigerjahre-Romane aus – wodurch auf indirekte Weise außerliterarische, gesellschaftliche Vorgänge reflektiert sind.

Seinem Anspruch nach hält Thomas Manns Erzähler eine Äquidistanz zu den verschiedenen Haupt- und wichtigen Nebenfiguren. Er mischt sich selten ein, weiß viel, aber nicht alles, beschränkt sich oft auf Vermutungen. Doch im strengen Sinn scheint eine gleichmäßige Distanz zu allen Positionen unmöglich, der Fortgang der Ereignisse und die Entwicklungen wecken auch bei ihm Sympathien und Antipathien. Liest man die Reden und Essays, die Thomas Mann während der Weimarer Republik und später im Exil verfasste, so verstärkt sich der Eindruck der Romanlektüre, im Lauf der Entstehungszeit sei eben doch ein – väterliches? – Nahverhältnis zum naiven Castorp entstanden und er gebe im Zweifelsfall den Auffassungen Settembrinis vor denen Naphtas den Vorzug. Das Gleichgewicht ist tatsächlich ein filigranes, und es ändert sich im Lauf der Niederschrift ebenso wie der Romanhandlung unmerklich. Reine Äquidistanz widerspricht dem dynamischen, oft widersprüchlichen Charakter solchen Erzählens.

Der *Mann ohne Eigenschaften* funktioniert auf andere Weise, von einem Gleichgewicht der – außerordentlich zahlreichen – Stimmen kann hier nicht die Rede sein, weil sie alle durch das Auge des Erzählers und seines Alter Ego gesehen werden. Beide neigen zur Ironie, Ulrich allerdings wesentlich stärker, da er sich nicht immer, wie der Erzähler, zurückhalten will oder kann. Die Erzählerironie im

Mann ohne Eigenschaften ist fein, während die Ironie der Hauptfigur durchaus grob daherkommen kann, sodass sie von den mit seiner Ironie bedachten, unter ihr eventuell leidenden, taxfrei als Spott und Hohn wahrgenommen wird. Der Erzähler spricht über Gerda anders, zurückhaltender, als Ulrich, der sich zuweilen Vorwürfe wegen seiner Direktheit und seines sexuellen Begehrens macht, mit ihr. Ein Beispiel für die subtile Ironie des Erzählers an einer Stelle, wo er die gruppenspezifischen Vorgänge des nationalmystischen Freundschaftszirkels beschreibt: »Es wurde unter den jungen Menschen über vielerlei gesprochen, wovon die Eltern erbittert schwiegen. Selbst was sie nationales Gefühl nannten, diese Verschmelzung ihrer Ichs, die sich immerzu stritten, in eine erträumte Einigkeit, die bei ihnen germanische Christbürgergemeinschaft hieß, hatte im Gegensatz zu den wurmenden Liebesbeziehungen der Älteren etwas von geflügeltem Eros an sich« (MoE, 479f).¹⁹ Auf implizite Weise kommentiert Musil das, was Freud als politische und neuheidnische (also quasi-religiöse) Sublimierung des Sexualtriebs bezeichnet hätte. Der Leser spürt die Skepsis gegenüber solcher Einigkeit und macht sie sich womöglich zu eigen. Was bei den Versammlungen im Haus von Gerdas reichen Eltern stattfindet, ist zwar nicht das Gegenteil von Liebe, aber auch nicht gerade oder *nicht nur* das, was es von sich behauptet, zu sein. Neurotische Symptomatik ließe sich als Ironie der Seele interpretieren.

Versöhnung und Verwerfung, Humor und Satire

Musil hat im *Mann ohne Eigenschaften* sein Alter Ego als sehr komplexe, durch Widersprüche gekennzeichnete, an ihnen sich abarbeitende Figur entworfen. Nur eine Figur, die die Widersprüche am eigenen Leib, in der eigenen Seele erfährt, wird eine durchgehend skeptische und in der Folge ironische Haltung zum Leben einnehmen. Die Hauptfiguren im *Zauberberg* sind vergleichsweise eindeutig, sie verkörpern für sich genommen altbewährte Positionen und Gegenpositionen, wie sie in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts immer noch virulent sind. Naphta, der Ästhetiker mit dem Gottesstaat als Ideal, hat durchaus Züge eines Jihadisten; Settembrini, der Aufklärer, der sich von der Pädagogik nachhaltige Verbesserungen des Menschengeschlechts erwartet; der Lebemann Peeperkorn, ein wahrhaft fröhlicher Nietzscheaner, der dessen lebensaffirmative Philosophie nicht nur bespricht, sondern verkörpert. Auch Hans Castorp hat keinen widersprüchlichen Charakter. Er integriert das, was ihm zu Ohren und vor Augen kommt, nicht zu einer soliden Selbständigkeit, die fremden Ideologeme bleiben unverbunden, nur kommt gegen Ende, nachdem er eine Reihe von Erfahrungen gemacht hat, eine Portion Skepsis hinzu. Im

Grunde genommen ist er zuletzt, als wir ihn zusammen mit dem Erzähler aus den Augen verlieren, so klug als wie zu Beginn seiner immerhin siebenjährigen, erfolglosen Therapie. Was nun aber Ulrich betrifft, so hat er von allen diesen einander mehr oder minder stark widersprechenden Eigenschaften etwas, doch keine Eigenschaft besitzt er definitiv, seine Identität ist in ständiger Bewegung und schließlich im Umbruch: vom ironischen, unernsten Sekretär einer informellen Gruppierung von Mächtigen zum ernsthaften Bewohner eines von ihm selbst und seiner Schwester zu schaffenden Tausendjährigen Reichs. Die Ironie erwächst aus ihm selbst, nicht aus den unterschiedlichen Positionen, die einander in der äußeren Welt (der Zauberbergwelt) konfrontieren. Thomas Mann geht es um die erzählerische Aufrechterhaltung der Gegensätze.²⁰ Bei Musil hingegen schwebt die Frage nach der Möglichkeit einer Synthese und damit einer neuartigen Ethik über der Vielzahl von erzählten Geschehnissen und Hemmnissen – ein narrativ-struktureller Widerspruch, der die Fragmentarik des ganzen Unternehmens bedingt und hervorbringt.

Die beiden Großromane der Zwischenkriegszeit sind sehr wohl vergleichbar, und sie sind einzigartig. Beide sind sie aus dem geistigen Humus der nicht lange zurückliegenden Kriegserfahrung gewachsen. Der Möglichkeitssinn, dem Ulrich frönt, drängt ihn an sich schon dazu, hypothetisch zu leben (wie seine später in den Essayismus aufgehobene Jugendmaxime es fordert). Er ist immer, und mindestens, beides zugleich: einer, der die Wirklichkeit nicht nur berücksichtigt, sondern gedanklich zu durchdringen versucht, und einer, der sich in andere Sphären erhebt, die vielleicht besser, jedenfalls aber spannender als die schal gewordene Wirklichkeit Kakaniens sind. Der Zwiespalt dauert an, er wird im Verlauf des Romans nicht aufgehoben, auch nicht im zweiten Buch, im anderen Zustand, der insofern doch noch ironisch grundiert erscheint (auch wenn die Hauptfigur von ihren Spötteleien ablässt).

Bei Thomas Mann generiert das plurale, meist aber duale Erzählprinzip an sich Ironie. Im *Zauberberg* stellt Naphta Settembrini in Frage, und vice versa. Im *Doktor Faustus* wird Zeitbloms verständige Mittelmäßigkeit, wird seine ganze bürgerliche Lebensart (die Thomas Mann zunehmend zu schätzen wusste, auch wenn er den Gegensatz zwischen Kunst und Leben nie auflösen wollte) und, ja, seine Gesundheit durch die mit der Krankheit in Zusammenhang stehende, antisoziale Radikalität des genialen Künstlers konterkariert und damit ironisiert. Die beiden Parteien relativieren sich im Erzählverlauf wechselseitig, ohne dass es nötig wäre, ein dia- oder monologisches Wort darüber zu verlieren. Sie sind einfach da, die Gegensätze, verkörpert, als solche leben sie, unabhängig davon, ob der Erzähler unpersönlich ist und mehr oder minder über den erzählten Dingen steht oder ob er als Ich-Erzähler ins Geschehen eingreift (wenngleich auf zurückhaltende Weise).

Bevor er die Idee einer ›begrenzten Ironie‹ entwickelt, die wahrscheinlich Musils ›konstruktiver Ironie‹ gleichkommt, definiert Kierkegaard den Ironiker als jemanden, der die Wirklichkeit in Bausch und Bogen verwirft. Auf Ulrich trifft das zu, allerdings nicht vollständig, nicht immer. In seiner Sichtweise liegt oft »ein Hauch von Abneigung« über allem, was er treibt und erlebt, eine »universale Abneigung«, wie es ausdrücklich heißt (MoE, 59f.), aber es ist eben doch nur ein Hauch, die Verwerfung erfasst nicht die erzählte Welt als solche. Freilich erscheint die mit diesen Augen betrachtete kakanische Wirklichkeit häufig in satirischem Licht, das durch die grundsätzlich ironische Haltung von Erzähler und Hauptfigur auf die (meisten) übrigen Figuren fällt – General Stumm von Bordwehr wäre ein Musterbeispiel, Ulrich findet ihn zwar sympathisch, nimmt ihn aber kaum je ernst. Generell neigt Musil in seiner Darstellung zur Satire, während man Thomas Manns Romane eher als humoristisch bezeichnen wird – was dadurch begleitet und bestärkt wird, dass in seinen Essays und Reden im Lauf der Zeit der Humor an die Stelle der Ironie tritt. Der Ironie kommt Koopmann zufolge ein »mehr intellektuelles Weltverhältnis« zu, dem Humor aber eine »ursprüngliche Haltung«, die er nicht näher definiert, die aber auf alle Fälle ohne rhetorische Ironie auskommen kann.²¹ Der zentralperspektivische *Mann ohne Eigenschaften* strahlt über weite Strecken Unversöhnlichkeit aus, während der vergleichsweise multiperspektivische *Zauberberg* die Gegensätze zwar nicht versöhnt, aber doch in Spannung hält, um ihre Koexistenz zu gewährleisten (was gegen Ende des Romans durch die Zeitläufte dann unmöglich wird). Thomas Mann fehlt im Vergleich zu Musil die ironische Aggressivität, die Bissigkeit der erzählerischen Darstellung, die er womöglich zur Zeit der Niederschrift der *Buddenbrooks* – man denke an die Schulsatire im 2. Kapitel des letzten Teils – noch besaß und später im Verlauf seiner Karriere als Großschriftsteller nach und nach überwand. Ulrich zeigt sich weithin unversöhnlich, und diese Unversöhnlichkeit wiederholt sich in der sprachintensiven, metapherngeladenen Machart des Romans ebenso wie in seiner zunehmenden, (selbst-)zerstörerischen Fragmentarik.

Im *Zauberberg* gibt es zuletzt – man spürt das Ende nahen – einen radikalen, deutlich markierten Wechsel: »Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?« (Zbg, 1080) Castorp ist auf diesen letzten Seiten, im Krieg, allein und verlassen, die pluralen Stimmen sind verstummt, die Spannung ist abgebrochen, jede Ironie aus diesem weiten, nur cursorisch referierten Erzählraum gewichen. Der Erzähler sträubt sich, dieses Ende zu erzählen (vgl. ZbG, 1084). Im realen, nicht mehr verbalen Krieg ist weder Platz für Ironie noch für Humor. Nichts als Zerstörung, auf allen Seiten.

Musil ist in seinem Projekt nicht so weit gekommen. Der Plan war auch hier, den Roman mit dem Krieg enden zu lassen, die Spannungen darin aufzulösen

(was realiter 1914 vielen als ›Befreiung‹ erschien). Aber auch aus dem *Mann ohne Eigenschaften* verabschiedet sich die Ironie, ehe der Autor durch den Tod bedingt das Steuer aus der Hand gibt. Ulrich und seine Schwester sind in einen ›anderen Zustand‹ eingetreten, Kakanien mit all seinen sozialen und politischen Problemen bleibt zurück, auch hier findet ein deutlicher Wechsel in der Erzählhaltung statt. Die mystischen Erlebnisse lassen ebenso wenig wie die Diskussion über Bücher der Mystik Ironie zu, und auch für Satire bleibt wenig Platz, sie betrifft nur die Außenwelt, die Ulrich möglichst von seinem idealen Garten fernhalten möchte. Im Grunde genommen endet der fragmentarische Roman Musils ähnlich wie der kurze, rationalistisch-klar konzipierte und straff ausgeführte *Candide* Voltaires.²²

Kierkegaard hatte (mit Hegel) die Ironie als Negation der Wirklichkeit definiert. Die Dichtung schaffe stattdessen eine »höhere Wirklichkeit«,²³ und dies mag auch für das zweite Buch des *Mann ohne Eigenschaften* gelten: Hier poetisiert und romantisiert er das Leben, während die Hauptfigur versucht, sich von ihren Sarkasmen zu lösen. *Il essaye* – es ist ein Versuch. Der andere Zustand wäre, mit Kierkegaard gesprochen, ein nicht nur möglicher, konjunktivischer, sondern ernsthaft-utopischer Ersatz für das unzulängliche, überlebte, Ironien geradezu auf sich ziehende Kakanien.

Anmerkungen

- 1 Milan Kundera, *Die Kunst des Romans*, Frankfurt/Main 1989, 138.
- 2 Helmut Koopmann, *Humor und Ironie*, in: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.), *Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2001, 846.
- 3 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1987, 255; im Folgenden mit der Sigle MoE im Fließtext zitiert.
- 4 Vgl. Sören Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Düsseldorf u.a. 1961, 257.
- 5 Ebd., 267.
- 6 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main 2012, 1085; die zitierte Taschenbuchausgabe ist text- und seitenidentisch mit der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe; im Folgenden wird mit der Sigle Zbg im Fließtext zitiert.
- 7 Vgl. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewskijs*, München 1971.
- 8 Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Reinbek 1955, 415.
- 9 Sebastian Hüsch, »Der Mann ohne Eigenschaften«. Ein Roman ohne Eigenschaften. Über die Bedeutung der Ironie in Robert Musils Roman, in: *Modern Austrian Literature*, 39(2006)2, 28.
- 10 Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, 280.
- 11 Vgl. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1969, 111f.: »Bei der Ironie ist das Gegenteil von dem gemeint, was mit den Worten gesagt wird.« Die Ironie reiht sich damit unter die metaphorischen Sprechweisen, in denen ein sprachliches Element im Kontrast oder in Opposition zu seinem Kontext gebraucht wird (vgl. Harald Weinrich,

- Semantik der Metapher*, in: *Folia Linguistica*, 1 [1967], 3–17). Ironie durchbricht, zumindest dann, wenn sie sparsam eingesetzt wird, Erwartungshorizonte und wirkt auf den, der mit ihr konfrontiert ist, überraschend. »Die Metapher ist ein Wort in einem konterdeterminierenden Kontext« (ebd., 6) und das gilt auch für die Ironie, mit der Besonderheit, dass das Wort eher ein Satz als ein Einzelwort sein wird und der Sinn entschieden *gegen* den Kontext auftritt, weil nicht einfach etwas Ähnliches auf einer anderen semantischen Ebene, sondern eben das Gegenteil gemeint ist.
- 12 Stéphane Gödicke, *Donjuanismus im Mann ohne Eigenschaften, oder Geschlecht, Gewalt und Erkenntnis*, in: Marie-Louise Roth, Pierre Béhar (Hg.), *Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert* (= Internationales Kolloquium Saarbrücken 2001), Bern 2005, 23.
 - 13 Karl Corino attestiert Musil einen »Drang zum Angriff auf das Leben und zur Herrschaft darüber« (Karl Corino, *Robert Musil - Thomas Mann*, Pfullingen 1971, 55).
 - 14 Die »hier gedeihende Ironie« dürfte vor allem auf Naphta bezogen sein.
 - 15 Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, 275.
 - 16 Vgl. Norbert Christian Wolf, *Kakaniens als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*, Wien u.a. 2011. Lässt man die Repräsentanten höchst unterschiedlicher Ideologien vom Pragmatismus der Beamten bis zum Nationalmystizismus der jungen Germanophilen Revue passieren und vergleicht sie mit den im *Zauberberg* verhandelten Weltanschauungen, so gewinnt man unweigerlich den Eindruck, dass diese im Mann'schen Roman wesentlich eingeschränkter sind, beschränkt nämlich auf drei große überlieferte Strömungen, idealistische Aufklärung, Romantizismus und Materialismus, und dass sich Thomas Mann viel weniger als Musil mit zeitgenössischen, um 1920 aktuellen Denkweisen auseinandersetzt. Musil vertiefte sich in die Auseinandersetzungen der Philosophen, Psychologen und Ideologen, er ließ sich in sie verstricken (was ein Grund für die Unvollendbarkeit des Romans sein könnte), während man dem *Zauberberg* anmerkt, dass sich sein gedanklicher Gehalt aus Enzyklopädischen und Geschichtsbüchern speist, deren Perspektive nach rückwärts und kaum nach vorne geht.
 - 17 Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des ›intellektuellen Romans‹ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von ›Buddenbrooks‹, ›Königliche Hoheit‹ und ›Zauberberg‹*, Bonn 1962.
 - 18 Jens Ewen, *Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne* (= Thomas-Mann-Studien 54), Frankfurt/Main 2017, 249.
 - 19 Wie diese Ironie im Einzelnen wirkt, wäre zu analysieren. Sie arbeitet nicht selten mit antithetischen Redefiguren, wie in folgendem Satzteil aus demselben Kapitel: »Hans Sepp, der Student mit dem unreinen Teint und der umso reineren Seele« (MoE, 482). Das epidermische Symptom verrät auf ironische Weise, dass die letzten Beweggründe der Psyche womöglich doch nicht so rein sind. Im vorherigen Satz findet sich die Antithese zwischen verbalem Streit und (angeblicher) seelischer, nicht körperlicher, weil (angeblich) reiner Einigkeit. Die feine Ironie stellt im ersten Buch des Romans mehr oder weniger die gesamte Erzählhandlung in Frage, indem sie sie mit einem hintergründigen Filigran kritischer Reflexion durchzieht.
 - 20 Vgl. Ewen, *Erzählter Pluralismus*, 230.
 - 21 Koopmann, *Humor und Ironie*, 851.
 - 22 »Il faut cultiver notre jardin«, lautet dort der letzte Satz (Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, in: ders., *Romans et contes* [= Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1979, 233).
 - 23 Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie*, 303.