

JENS EWEN

ERZÄHLTER PLURALISMUS

THOMAS MANNS IRONIE
ALS SPRACHE DER MODERNE



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

editorial board



URSULA AMREIN, ZÜRICH
YAHYA ELSAGHE, BERN
ALEXANDER HONOLD, BASEL

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2017

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf Alster Werkdruck der Firma Geese, Hamburg,
alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert .

Druck: betz-druck, Darmstadt
Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim

Printed in Germany

ISSN 0563-4822

ISBN 978-3-465-03952-5

INHALT

EINLEITUNG.....	7
Problemstellung	7
Methode und Textauswahl	14
Begriffliche Grundlagen	16
Moderne, Modernisierung, Modernität	16
Ironie	24
Forschungsstand.....	28

TEIL I THOMAS MANN UND DAS PROBLEM DES MODERNEN KÜNSTLERTUMS

1. Kapitel: Suchbewegungen – Kunst und Künstlertum im Frühwerk (1893–1915)	35
1.1 Annäherungen an das Künstlerproblem in <i>Gefallen</i> , <i>Der Wille zum Glück</i> , <i>Enttäuschung</i>	45
1.2 Der ironisch integrierte Künstler in <i>Der Bajazzo</i> , <i>Buddenbrooks</i> , <i>Tonio Kröger</i> und <i>Tristan</i>	59
1.3 Glaubensfragen und fürstliche Künstler – <i>Fiorenza</i> und <i>Königliche Hoheit</i>	100
1.4 Theoretisierungsversuche – <i>Geist und Kunst</i> und die Vorgeschichte	119
1.5 Alte Bekannte, neue Form – <i>Der Tod in Venedig</i> als literarischer Abschluss des Frühwerks	138
1.6 Lösung im Donnerschlag – Die Kriegsschriften	146
2. Kapitel: Thomas Manns Künstlerproblematik im Kontext des ästhetischen Diskurses der Moderne	153
2.1 Kreative Übernahme – Friedrich Nietzsches Wagner- Kritik	158
2.2 Die Kunst im Systemvergleich – Autonomie des Kunstsystems	167
2.3 Gegen den Willen hilft die Kunst – Arthur Schopenhauers Willensmetaphysik	172

2.4 Das Schöne und die Geschichte – Friedrich Schillers ästhetische Theorie	178
2.5 Der Anfang der modernen Ironie – Theoriedebatten der Frühromantiker	193
3. Kapitel: »Ist denn die Wahrheit ein Argument?« – Die Ironie- theorie der <i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i> (1918)	201
TEIL II IM BEWUSSTSEIN DER IRONIE. ERZÄHLEN UNTER VORBEHALT	
4. Kapitel: Eine Welt im Gebirge – <i>Der Zauberberg</i> (1924)	223
4.1 Vom Problem der Kunst zum Problem der Welt	223
4.2 Erziehungsmaßnahmen – Hans Castorp zwischen zwei Welten	232
4.3 »eingehüllt in Vorbehalt« – Ironisierung der Erzählinstanz ...	245
5. Kapitel: Der ironisch-mythische Erzähler – <i>Joseph und seine Brüder</i> (1933–1943)	251
5.1 Der ganze Mensch – »Ja – ja, nein«	252
5.2 Wissenschaftlich-mythisches Erzählen	265
FAZIT UND AUSBLICK	269
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	277
DANK	291

EINLEITUNG

Problemstellung

Die Einschätzung, dass Thomas Manns Texte von Ironie geprägt sind, hat deren Rezeption von Anfang an begleitet. Im Jahr 1903 schreibt Otto Grautoff im Rahmen einer Werkschau über den Debütroman *Buddenbrooks* (1901), dass er von einem »Unterton sanfter Ironie« durchzogen sei.¹ Ein Jahr später versucht der Germanist Heinrich Meyer-Benfey in einem Zeitungsbeitrag das bisher erschienene Werk zu qualifizieren und kommt zu dem Schluss, dass das Wort »ironisch« dafür am besten geeignet sei: »ich wüsste in der Tat keins, das diesen Künstler so gut charakterisiert.«² Dass auch Autoren späterer Generationen häufig an Ironie denken, wenn von Thomas Mann die Rede ist, zeigt sich etwa an den Antworten, die der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki anlässlich des einhundertsten Geburtstags Thomas Manns im Jahr 1975 im Rahmen einer Umfrage erhielt: Auf seine Frage »Was bedeutet Ihnen Thomas Mann, was verdanken Sie ihm?« nannten zwölf der 18 Autorinnen und Autoren, die eine Antwort geschickt hatten, die Ironie als dasjenige Stilmerkmal, das für Thomas Manns Texte besonders charakteristisch sei.³ Auch in der Forschung, in den unterschiedlichsten Institutionen des literarischen Lebens und bei der allgemeinen Leserschaft ist die Rede von der ironischen Signatur Thomas Mannscher Texte zu einem Gemeinplatz geworden.

Auffällig ist aber, dass dieser Allgegenwart der Rede über Thomas Manns Ironie eine überschaubare Zahl an Spezialuntersuchungen gegenübersteht, aus denen sich zudem kein allgemeiner Forschungskonsens über Begriff und Funktion der Ironie in Manns Werk ablesen lässt.⁴ Das liegt

¹ Otto Grautoff: *Thomas Mann*. In: *Die Gegenwart* (1903). Zitiert nach: Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955. Hg. von Klaus Schröter. Hamburg 1969, S. 24–26, hier S. 25.

² Heinrich Meyer-Benfey: *Thomas Mann*. Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) vom 22. März 1904. Zitiert nach: Thomas Mann im Urteil seiner Zeit, S. 30–37, hier S. 35.

³ Die Antworten erschienen zunächst in der Samstagsbeilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 31. Mai 1975 und sind dokumentiert in: *Was halten Sie von Thomas Mann? Achtzehn Autoren antworten*. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1986.

⁴ Ein Überblick über die einschlägige Forschung wird weiter unten gegeben, hier seien die wichtigsten Titel zunächst nur in chronologischer Reihenfolge genannt: Reinhard Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1964 (als Dissertation entstanden 1952); Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frank-

auch am Gegenstand: Die Ironie ist terminologisch nur schwer zu fassen und scheint sich einer griffigen Definition zu entziehen. Das zeigen etwa die einschlägigen Lexikoneinträge und Handbuchartikel zu diesem Begriff, die ungewöhnlich starke Differenzen untereinander aufweisen und zwischen denen ein kleinster gemeinsamer Nenner kaum auszumachen ist.⁵ Betrachtet man die Forschung genauer, kann man den Eindruck gewinnen, dass sich der dort verwendete Begriff kaum von einem alltagssprachlichen Ironie-Begriff unterscheidet, dass er eher wie eine Art Passepartout verwendet wird und nicht als präziser analytischer Terminus. Denn häufig steht hinter diesen Begriffen ein allgemeines Verständnis von Ironie, das kaum expliziert wird und nur wenig Erklärungspotential bietet. Die aus der klassischen Rhetorik stammende und als Allgemeinverständnis etablierte Definition, dass in einer ironischen Äußerung das Gegenteil des Gemeinten zum Ausdruck kommt, wird in philosophischen und ideengeschichtlichen Zusammenhängen zudem als unzureichend angesehen, denn sie erfasst nicht alle Äußerungsformen, die mit Ironie in Verbindung gebracht werden.⁶ Darauf hat schon Ernst Behler hingewiesen, wenn er erklärt, dass

furt am Main 1959; Käte Hamburger: *Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman*. München 1965; Jürgen H. Petersen: *Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise*. Köln 1967; Helmut Koopmann: *Theorie und Praxis der epischen Ironie*. In: Thomas Mann. Hg. von Helmut Koppmann Darmstadt 1975, S. 351–383; Helmut Jendreck: *Thomas Mann – Der demokratische Roman*. Düsseldorf 1977; Peter-André Alt: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns »Der Zauberberg« und Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«*. Frankfurt am Main u. a. 1985; Ulrich Karthaus: *Zu Thomas Manns Ironie*. In: Thomas Mann-Jahrbuch 1 (1988), S. 80–98; Bernd Seiler: *Ironischer Stil und realistischer Eindruck. Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), S. 459–483; Børge Kristiansen: *Der ironische Metaphysiker. Nihilismus–Ironie–Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im »Zauberberg«*. Würzburg 2013.

⁵ Auf die Problematik bei der Bestimmung eines Ironie-Begriffs wird ab S. 24 genauer eingegangen. Die wichtigsten Darstellungen sind folgende: Ernst Behler: *Art. Ironie/Humor*. In: Fischer Lexikon Literatur. Hg. von Ulfert Ricklefs. Bd. 2. Frankfurt am Main 1996, S. 810–841; Ernst Behler: *Art. Ironie*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 599–624; Justus Fetscher/Philippe Despoix: *Art. Ironie*. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 3. Stuttgart 2000, S. 196–244; Harald Weinrich: *Art. Ironie*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter u. a. Bd. 4. Basel, Stuttgart 1976, Sp. 577–582.

⁶ Oft wird diese Aufspaltung des Gegenstandsbereichs der Frühromantik zugeordnet, die die rein rhetorische Verwendung von Ironie im 17. und 18. Jahrhundert um eine philosophische Variante erweitert habe. Das ist insofern nicht plausibel, als sich die Frühromantiker, insbesondere Friedrich Schlegel in der Konzeption dieser philosophischen Ironie auf Sokrates beziehen und sich dessen ironischer Welthaltung in ihrem Sinne bedienen. Vgl. dazu Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 3. A. Tü-

»diese Grundbedeutung im Verlauf der Geschichte eine so weite Auffächerung« erfahren habe, dass sie keinesfalls alle Bereiche des Phänomens abdecken könne.⁷ Der Gegenstand, auf den sich der Begriff richtet, kann ganz unterschiedlicher Natur sein: »Ironie« bezeichnet einen rhetorischen Tropos, ein literarisches Darstellungsverfahren, aber auch eine Welthaltung, eine mentale Einstellung gegenüber Welt und Geschichte. Es ist deshalb nicht zielführend, die klassische Definition schlichtweg auf andere Gegenstandsbereiche zu übertragen, denn auch in der linguistischen Forschung ist umstritten, wie ironische Äußerungen plausibel beschrieben und begrifflich benannt werden können. Die Position, dass ironischen Aussagen letztlich immer eine Gegensatzrelation zugrund liege, vertritt Helga Kotthoff, wenn sie feststellt, dass diese Äußerungen in zwei Ebenen zerfallen, nämlich in Diktum und Implikatum, so dass »wir Ironie als einen Sonderfall der Kommunikation einer Kluft zwischen Gesagtem und Gemeintem sehen können.«⁸ Edgar Lapp meint dagegen, dass Ironie angemessen nur über einen sprechakttheoretischen Ansatz zu erfassen sei.⁹

Die Ausgangssituation für die vorliegende Arbeit lässt sich von hier aus so zusammenfassen: Wenn die Rede über die ironische Struktur von Thomas Manns literarischem Werk einerseits allgegenwärtig ist, wenn andererseits die bisherige Forschung die Frage nach Funktion und Bedeutung der Ironie erstens nur selten stellt und zweitens aus den vorhandenen Positionen kein allgemein akzeptierter Konsens hervorgegangen ist, dann kann man davon ausgehen, dass Begriff und Phänomen einer Art gewohnheitsmäßigem Verständnis unterliegen, nach dessen Plausibilität kaum noch gefragt wird. Hier soll der Versuch unternommen werden, einen möglichst präzisen und metasprachlich explizierten Ironie-Begriff zu erarbeiten, der die Grundlage für die Interpretation von ausgewählten Texten Thomas Manns bildet. Auf diese Weise soll ein Beitrag zur Beantwortung der Frage geleistet werden, was unter Thomas Manns Ironie zu verstehen ist, welche

bingen 2002 (zuerst 1960), S. 7–53; ebenso Jochen Bär: *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus. Mit lexikographischem Anhang*. Berlin/New York 1999. Dass beiden Verwendungsweisen des Begriffs ein gemeinsames Problem zugrund liegt, lässt sich auch sprachlogisch erklären, wie weiter unten dargestellt wird.

⁷ Ernst Behler: *Art. Ironie*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Sp. 600.

⁸ Helga Kotthoff: *Ironie in Privatgesprächen und Fernsehdiskussionen. Zum Zusammenhang von Konversation, Kognition und Ethnografie*. In: Soziale Welten und kommunikative Stile. Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag. Hg. von Inken Keim und Wilfried Schütte. Tübingen 2002, S. 445–473, hier S. 445.

⁹ Vgl. Edgar Lapp: *Linguistik der Ironie*. Tübingen 1992.

Funktion und Bedeutung ihr in den jeweiligen Texten, aber auch mit Blick auf das Gesamtwerk und seine Entwicklung zukommt.

Die Begriffsbestimmung der Ironie, die unter Punkt 3.2 dieser Einleitung vorgenommen wird, ist dabei kein Selbstzweck. Auf ihrer Grundlage verfolge ich zwei miteinander verknüpfte Ziele: Es geht erstens darum, Antworten auf die Frage zu finden, warum das Werk Thomas Manns offenkundig so stark von Ironie geprägt ist. Dabei richte ich mich im Einzelnen danach, die mit diesem ästhetischen Verfahren verknüpften Funktionen zu beschreiben und die Bedeutung der ironischen Rede zu bestimmen, klammere biographistische Deutungen, wie sie in Thomas Manns Fall immer noch häufig verfolgt werden, dabei aber aus. Dies geschieht zunächst mit Blick auf das Sinnmodell des jeweiligen Textes, aber auch mit Blick auf das Werk als Ganzes. Es geht bei diesem Erkenntnisziel um die Frage nach der Frage, auf die Thomas Manns ironische Rede die Antwortet ist. Vor dem Hintergrund welcher ideen- und problemgeschichtlicher Kontexte kann seine ironisch geprägte Erzählweise also gedeutet werden? Ein zweites Ziel der Arbeit besteht darin, die Entwicklung der ironischen Strukturen innerhalb des Werks nachzuzeichnen. Die Leitfrage lautet hier: Lassen sich für die Ironie in verschiedenen Phasen des Werks unterschiedliche Funktionen rekonstruieren? Und wie lassen sich diese unterschiedlichen Funktionalisierungen von Ironie erklären?

Um dieses zweifache Erkenntnisziel zu erreichen, ist die Arbeit so strukturiert, dass sich beide Fragestellungen miteinander verbinden. In einem ersten Teil werden Leitfragen rekonstruiert, die den Texten des Frühwerks – unter dem hier die Werkphase von 1893 bis 1918 verstanden wird – zugrunde liegen. Das Frühwerk setzt sich, so lautet hier meine These, mit Problemstellungen auseinander, die sich erst unter den Bedingungen der gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Moderne ergeben und besonders die Rolle von Kunst unter diesen Bedingungen betreffen: Welche Funktion nimmt die Kunst im Horizont moderner Weltdeutungsmodelle ein? Können Kunstwerke eine gesellschaftliche Wirkung für sich beanspruchen oder beschränkt sich ihre Geltungskraft auf den Teilbereich der Kunst? Es geht also, mit Thomas Manns Begrifflichkeit gesprochen, um das Verhältnis von »Geist« und »Kunst«, um eine Bestimmung von Kunst und ihres Verhältnisses zur modernen Welt. Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen führt Thomas Mann innerhalb des Frühwerks zu verschiedenen, auch konträren poetologischen Positionen, deren Tragfähigkeit er immer wieder für unzureichend hält und sie deshalb verwirft. Das Frühwerk wird in dieser Arbeit deshalb als das Dokument einer intellektuellen Suche gedeutet, mit der Thomas Mann die Funktion von Kunst im ideengeschichtlichen Feld der Moderne bestimmen will. Immer wieder fragt er

nach der Stellung des Künstlers in der modernen Gesellschaft, immer wieder werden künstlerische Weltdeutungen problematisiert und mit anderen Deutungsmustern konfrontiert, immer wieder kommt es hier zu neuen Antworten. Auf diese Weise lässt sich die Dynamik erklären, die das Frühwerk prägt. Denn die begrifflichen Schablonen, die sich der Autor zur Bestimmung seines Problemfeldes schafft, werden immer wieder verschoben, zu neuen Konstellationen umgearbeitet. So ist mal vom Gegensatz zwischen »Geist« und »Kunst« die Rede, mal steht »Geist« mit »Kunst« auf einer Seite gemeinsam gegen das »Leben«. Hierbei kann keine kontinuierliche Entwicklung beobachtet werden, Thomas Mann findet auch wieder zu Positionen zurück, die er bereits verworfen hatte. Die Rekonstruktion dieser Zusammenhänge wird mit Hilfe verschiedener Textsorten vorgenommen: Zunächst werden in diesen Kontext gehörende Äußerungen aus sehr frühen essayistischen und literaturkritischen Äußerungen vorgestellt, danach stehen die wichtigsten Erzählungen des Frühwerks und der Roman *Buddenbrooks* (1901) im Zentrum der Betrachtung.

Die Problemkonstellation, die für Thomas Manns Frühwerk im ersten Kapitel der Arbeit rekonstruiert wird, lässt sich – das ist die zentrale Hypothese der Untersuchung – an die ästhetischen Diskurse der Moderne anbinden. Ihr Beginn kann am Ende des 18. Jahrhundert gesehen werden, wenn Friedrich Schiller seine ästhetischen Schriften publiziert. Ausgelöst durch die Auseinandersetzung mit real- und wissensgeschichtlichen Entwicklungen am Ende des 18. Jahrhunderts wird dort die Frage diskutiert, welchen Platz die Kunst unter diesen veränderten Bedingungen einnehmen kann. Auch in der Zeit um 1900 stellt sich diese Frage noch, und unter dem Eindruck eines neuerlichen umfassenden Modernisierungsschubs, der für die Wende zum 20. Jahrhundert angenommen werden kann, stellt sie sich in verschärfter Weise. Um diesen im ersten Kapitel zunächst nur behaupteten Zusammenhang anschaulich zu machen, stellt das zweite Kapitel wichtige Positionen dieses ästhetischen Diskurses dar, und zwar in der Reihenfolge, wie sie Thomas Mann kennengelernt und rezipiert hat, um den Weg von Manns Auseinandersetzung mit diesem Diskurs zu illustrieren. Das Kapitel bindet diese ästhetischen Positionen an die wissensgeschichtlichen Bedingungen des Modernisierungsprozesses an und präsentiert damit den Kontext für die poetologischen Orientierungsversuche Thomas Manns in seinen frühen Texten. Es zeigt damit, dass die für Mann relevanten Fragen auch in früheren Kontexten bereits bearbeitet wurden und dass somit seine Problemstellungen im Horizont dieses ästhetischen Diskurses gedeutet werden kann.

Mit diesem Kontextualisierungsversuch ist noch ein weiterer Aspekt verknüpft: Er ist auch ein Vorschlag zur Verortung von Thomas Manns Werk

in der literaturgeschichtlichen Kategorie der Moderne.¹⁰ Die Alleinstellung, die seinem Werk in Literaturgeschichten in aller Regel zugeschrieben wird, kann auf diese Art problematisiert werden. Wenn seine Texte – wie die Ergebnisse des ersten Teils dieser Arbeit nahelegen – auf die wissenschaftlichen und ästhetischen Debatten der Moderne reagieren, dann lassen sie sich auch plausibel in einen Moderne-Zusammenhang einordnen und auf darin virulente Problemstellungen beziehen. Eine präzise literaturhistorische Verortung Thomas Manns macht deutlich, in welchem Verhältnis sein Werk zu den sozialen und ästhetischen Diskursen der Moderne steht. Hier ist bisher zu wenig akzentuiert worden, wie stark er sich auf diese Diskurse bezieht und – umgekehrt – wie plausibel sich das Denken und Schreiben des Autors in ihrem Horizont deuten lässt.

Die intellektuellen Suchbewegungen und Orientierungsversuche, die das Frühwerk bestimmen, kommen schließlich – so die These des dritten Kapitels – mit der theoretischen Reflexion der Ironie in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) an ein Ende. Im Verlauf dieser Reflexion wird für Thomas Mann deutlich, dass die Spannungen, denen die Kunst in den wissenschaftsgeschichtlichen Konstellationen der Moderne ausgesetzt ist (Reflexion vs. Intuition; »Geist« vs. »Leben« etc.), nicht aufzulösen sind, dass sich alle dialektischen bzw. synthetisierenden Versuche als unbefriedigend herausgestellt haben und dass die einzig tragfähige Lösung darin bestehen kann, die Spannungen aufrecht zu erhalten, die sich aus den Konstellationen der Moderne ergeben. In der Ironie sieht Thomas Mann deshalb die Redeform, mit der eben diese Erkenntnis zum Ausdruck gebracht werden kann. Mit ihrer Hilfe kann der jeweilige Geltungsanspruch gegensätzlicher Weltdeutungen im selben – schriftsprachlichen – Atemzug artikuliert und zugleich relativiert, d. h. in seiner jeweiligen Begrenztheit vorgeführt werden. In diesem Sinn lässt sich Thomas Manns Ironie als Reaktion auf wichtige erkenntnistheoretische und wissenschaftsgeschichtliche Konstellationen der Moderne deuten. Sie ist eine Redeweise, die diese Bedingungen gleichermaßen artikuliert und reflektiert und damit die Funktion literarischer Texte im Horizont der modernen Wissenschaftsgeschichte problematisiert. In der iro-

¹⁰ Der dieser Arbeit zugrunde liegende Moderne-Begriff wird ab S. 16 näher erläutert. Hier sei schon angemerkt, dass unter den im Fach konkurrierenden Begriffen auf denjenigen zurückgegriffen wird, der ein weiter gefasstes Verständnis von Moderne meint, nämlich die mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts beginnende Makroepoche der Moderne. Er erscheint mir mit Blick auf die Fragestellung der Arbeit auch deshalb besonders plausibel, weil er sozial- und wissenschaftsgeschichtliche mit literarischen Kategorien zusammenführt, Phänomene des Literatursystems als Reaktionen auf andere Gesellschaftsbereiche deutet und sie nicht allein mit Hilfe literaturimmanenter Phänomene erklären will.

nischen Rede sieht Thomas Mann eine Lösungsstrategie für das im Frühwerk immer wieder verhandelte moderne Künstlerproblem. Wichtig ist, dass ironisches Sprechen aber auch schon diejenigen Texte in erheblichem Maße prägt, die vor der theoretischen Reflexion der Ironie in den *Betrachtungen* entstehen. Auch dort, wo Thomas Mann sich in poetologischer bzw. weltanschaulicher Sicht festzulegen versucht, grundiert die Texte eine ironische Struktur.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die weitere Entwicklung der ironischen Rede in Thomas Manns Werk am Beispiel der Romane *Der Zauberberg* (1924) und *Joseph und seine Brüder* (1933–43) verfolgt. Nachdem mit der Ironie-Theorie der *Betrachtungen eines Unpolitischen* eine poetologische Antwort auf die ästhetischen und epistemologischen Herausforderungen der Moderne gefunden wurde, richten sich die Fragestellungen der Texte jetzt nicht mehr auf künstlerische bzw. poetologische Aspekte, sondern orientieren sich an allgemeineren, weltanschaulichen bzw. im engeren Sinne politischen Problemstellungen. Die Funktion der Ironie liegt nun stärker darin, den Geltungsanspruch künstlerischer Aussagen zu hinterfragen: Im Modus der Ironie werden die Möglichkeiten künstlerischer Aussagen problematisiert, an weltanschaulichen bzw. sozialen und politischen Diskursen teilzunehmen. Diesem zweiten Teil der Arbeit liegt deshalb die Hypothese zugrunde, dass in der mit dem Roman *Der Zauberberg* (1924) beginnenden Werkphase die ironischen Strukturen auf die Aussagemöglichkeiten und die Reichweite des Kunstwerks gerichtet sind. In stärkerem Maße, als das im Frühwerk der Fall ist, liegen die ironischen Strukturen bei diesen Texten deshalb auf der narrativen Ebene, beziehen sich auf die Geltungs- und Wahrheitsansprüche der Erzähl- bzw. der Autorinstanz.

Die Textauswahl für diesen zweiten Teil der Arbeit gründet sich dabei auf die oben schon erläuterte Annahme, dass die *Betrachtungen* Thomas Manns poetologische Orientierungslosigkeit beenden. Bereits mit dem Roman *Der Zauberberg* kommt die Entwicklungslinie der ironischen Rede insofern an ein Ende, als mit der Ironisierung der Erzähler- und Autorinstanz die fundamentalste Aussageebene eines Textes erreicht wird. Die globale Textaussage wird insofern mit einem Augenzwinkern versehen. In den nachfolgenden Texten wird dieses Ironisierungsverfahren auf verschiedene Problemstellungen angewandt und in verschiedenen narrativen Spielarten durchgeführt, aber nicht mehr mit neuen Bedeutungsebenen versehen. Die Romane *Doktor Faustus* und *Der Erwählte* werden deshalb nicht mehr eingehend behandelt, sondern im Schlussteil der Arbeit nur noch einer generalisierenden Deutung unterzogen, die ihre narrative Struktur in den zuvor postulierten Deutungsrahmen einordnet.

Methode und Textauswahl

Die Arbeit ist grundsätzlich hermeneutisch ausgerichtet. Sie versucht einen Fragehorizont für einzelne Texte bzw. das Werk als Ganzes zu rekonstruieren und deutet deren Aussagegehalt als Antworten auf diese Fragen.¹¹ Dieses Frage-Antwort-Schema hat Hans-Georg Gadamer in seiner Darstellung des hermeneutischen Verstehensprozesses beschrieben. Er hat diesen Prozess grundsätzlich theoretisiert und die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Frage und Antwort geklärt: Ein Text stelle bereits dadurch eine Frage an den Interpreten, dass er »Gegenstand der Auslegung« werde, deshalb setze das Textverstehen das Verstehen dieser Frage voraus. Erst durch das Erschließen eines Fragehorizontes aber, »innerhalb dessen sich die Sinnrichtung des Textes bestimmt«, könne das Verstehen der Frage gelingen. Deshalb sei »das Gesagte« prinzipiell als Antwort auf eine Frage zu verstehen.¹² Diesen hermeneutischen Grundannahmen ist die aktuelle Diskussion um Literaturgeschichte als Problemgeschichte verpflichtet, an der sich meine Untersuchung methodisch gleichfalls orientiert.¹³ Ausgangspunkt neuerer problemgeschichtlicher Überlegungen ist der Versuch, ideengeschichtliche Fragestellungen weiterzuentwickeln, um ein mit ihnen einhergehendes Manko zu beheben: Häufig stellen diese Arbeiten das Vorhandensein von Ideen fest und zeichnen ihre Entwicklung in den verschiedenen literaturgeschichtlichen Phasen nach.¹⁴ Diese eher additive Beschreibung von ideengeschichtlichen Phänomenen ist aber nicht mehr

¹¹ Vgl. das Kapitel *Die Logik von Frage und Antwort* von Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990 (zuerst 1960), S. 375–386.

¹² Ebd., S. 375.

¹³ Dirk Werle: *Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideenhistoriographie*. In: *Scientia Poetica* 13 (2009), S. 255–303, hier S. 257. Es ist Werles Verdienst, die über viele Jahre verstreut erschienenen Beiträge zur Methodologie der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte gebündelt und weiterentwickelt zu haben, woraus sich eine konzentrierte Diskussion über deren Vor- und Nachteile ergeben hat, vgl. dazu die Nummern 13 (2009) und 14 (2010) der Zeitschrift. Werle unterscheidet den Bezugspunkt beider Schemata so: Problem und Lösung beziehen sich eher auf einen »realweltlichen, Frage und Antwort dagegen auf einen »intellektuellen Diskussionszusammenhang« (Werle: *Frage und Antwort*, S. 259). Zusätzlich werden verschiedene »Dringlichkeiten« unterschieden: Während ein Problem i. d. R. mit einem gewissen Druck nach einer Lösung verlange, ist eine Frage geduldiger und zusätzlich offener: Sie kann mehrere Antworten akzeptieren und dadurch eine Diskussion entstehen lassen. Ein Problem verlange eine eindeutigere Entscheidung (vgl. ebd., S. 260). Zur Wissenschaftsgeschichte der Problemgeschichte vgl. ders.: *Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 478–498.

¹⁴ Vgl. dazu Werle: *Frage und Antwort*, S. 256.

als Stoff- und Motivgeschichte und verhindert eine Anbindung literaturwissenschaftlicher Erkenntnisse an andere historiographische Disziplinen. Denn eine wichtige Frage fehlt in vielen Arbeiten, die Ideen- bzw. Stoff- und Motivgeschichte im literarischen Feld betreiben: Die Frage danach, aus welchen Gründen bestimmte Themen und Ideen zu bestimmten Zeiten, vor dem Hintergrund bestimmter Kontexte auftauchen und von bestimmten Akteuren verwendet werden. Man findet in diesen Arbeiten also letztlich keine Erklärungshypothesen für die beobachteten ideengeschichtlichen Phänomene. Begreift man Ideen aber als Antworten auf Fragen oder als Lösungen für Probleme, dann ergeben sich daraus mehrere Vorteile: Dirk Werle hat gezeigt, dass man auf diese Weise »die historische Dynamik von Ideen angemessen« beschreiben und erklären kann. Der Zielpunkt von Interpretationen ist nicht mehr nur der Hinweis auf das Vorhandensein von Ideen und auf deren literarische Verarbeitung, Zielpunkt ist eine Erklärungshypothese für ihr Auftauchen in einer konkreten historischen Situation, in einem konkreten Text, im Werk eines konkreten Autors oder in einer Textreihe, die literaturgeschichtlich zusammengefasst wird.

Welche Rolle spielt hierbei nun der Problembegriff? Sein Vorteil liegt darin, dass er die gerade beschriebene Suche nach Erklärungshypothesen schon mitformuliert. Was unter einem Problem zu verstehen ist, wird in der neueren Diskussion zur Problemgeschichte intensiv debattiert. Für Dirk Werle ist ein Problem eine »schwierige Aufgabe oder Fragestellung mit rätselhaftem Charakter [...], die erstens unter einer bestimmten Perspektive und im Rahmen eines bestimmten begrifflichen Rahmens als grundsätzlich lösbar gedacht wird, deren Lösung aber zweitens Gegenstand von Dissens sein kann und durch argumentativen Austausch bearbeitbar ist.«¹⁵ Matthias Löwe spitzt diese Definition zu: »Probleme unterscheiden sich also von Ideen oder Wissensbeständen dadurch, dass sie aus der Konkurrenz von Deutungssystemen und der damit konvergierenden Verunsicherung hervorgehen können.«¹⁶ Für das Frühwerk Thomas Manns kann man aus der Perspektive dieser Arbeit sagen, dass die Pro-

¹⁵ Werle: *Modelle*, S. 481.

¹⁶ Matthias Löwe: *Epochenbegriff und Problemgeschichte. Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen*. In: *Aufklärung – Romantik. Epochenschnittstellen*. Hg. von Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek. München 2015, S. 45–68, hier S. 48. Im Rahmen der genannten Debatte wurde der Problembegriff von einigen Beiträgern als zu unspezifisch kritisiert, weil man letztlich alles und nichts als Problem bezeichnen könne, vgl. Carlos Spoerhase: *Was ist kein Problem?* In: *Scientia Poetica*, 13 (2009), S. 318–328; Jürgen Kaube: *Problemgeschichte. Flamingos!* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17. Februar 2010, S. N3.

blemstellung für diesen Autor darin bestand, unterschiedliche, miteinander konkurrierende poetologische Positionen vorzufinden, die ihrerseits auf verschiedene Weltdeutungskonzepte zurückgingen und in deren Horizont er sich zu positionieren versuchte, mithin eine Lösung des Problems zu erarbeiten suchte.

Aus problemgeschichtlicher Perspektive wird mit anderen Worten danach gefragt, welche Probleme zu einer bestimmten Zeit virulent waren und welche Reaktionen sie unter welchen Bedingungen hervorgebracht haben. Wie lassen sich sowohl die Problemstellungen als auch die Antworten vor dem Hintergrund des herangezogenen Kontextes deuten und erklären? Es muss zudem plausibel werden, dass das Problem unter den gegebenen historischen Umständen und für die in Rede stehenden Akteure tatsächlich bestand, dass also eine problematische Situation vorlag. Nur dann kann auch der Text und die darin entfalteten Ideen angemessen als Reaktion auf die rekonstruierten Problemstellungen gedeutet werden. An dieses zweigliedrige Konzept knüpft diese Arbeit methodisch an. Ironisches Sprechen in der Moderne und exemplarisch bei Thomas Mann wird als Lösung für einen Problemkomplex verstanden, der sich mit Hilfe modernisierungstheoretischer Ansätze rekonstruieren lässt. Daher wird Ironie hier als ›Lösung‹ eines Problems beschrieben, dessen spezielle Funktion in der Moderne durch das Frage-Antwort-Schema plausibel erklärbar wird.

Begriffliche Grundlagen

Moderne, Modernisierung, Modernität

Wenn hier ein Zusammenhang zwischen Ironie und Moderne angenommen wird, dann setzt die Klärung des Ironie-Begriffs diejenige des Moderne-Begriffs voraus, der diesem Zusammenhang und der daraus hervorgehenden Deutung von Ironie zugrunde liegen soll. Gerade im Fall der literaturgeschichtlichen Kategorie »Moderne« ist eine klare Bestimmung unverzichtbar. Denn für die Epochenbezeichnung »Moderne« werden in der Literaturwissenschaft verschiedene Begriffe verwendet, die aus unterschiedlicher Perspektive den Begriff mit sehr verschiedenen Inhalten füllen. Die Diskussion um die Moderne ist dabei eine der lebendigsten im Fach überhaupt.¹⁷ Es lassen sich grob ein engerer von einem weiter gefass-

¹⁷ Vgl. Anke-Marie Lohmeier: *Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Moderne-Begriffe*. In: IASL 32 (2007), S. 1–12 und die sich daraus ergebende

ten Moderne-Begriff unterscheiden. Ersterer ist deshalb als enger zu klassifizieren, weil er eine rein literaturgeschichtliche Kategorie darstellt, die nicht mit Hilfe außerliterarischer Kategorien plausibilisiert wird. Die literarische Moderne beginnt nach diesem Verständnis in den 1880er Jahren, genauer gesagt am 1. Januar 1887, der als Gründungsdatum dieser Epoche angenommen wird. An diesem Tag wurden in der »Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung« zehn »Thesen der freien literarischen Vereinigung »Durch!«« publiziert, deren sechste lautete: »Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.«¹⁸ Wichtig ist, dass diesem Definitionsversuch eine Selbstbeschreibung des Gegenstandes zugrunde liegt, Objekt- und Metasprache stimmen also überein, was in der Folge dazu geführt hat, dass die Interpreten die kritische Norm der Autoren übernommen und ihre Analysen auf diese normative Perspektive gegründet haben. Hinsichtlich der inhaltlichen und formalen bzw. stilistischen Merkmale wird die literarische Moderne in diesem Konzept als eine bestimmte Haltung zur gesellschaftlichen Moderne definiert, ohne dass diese Voraussetzung immer als solche artikuliert würde. Als modern wird nach diesem Verständnis nur das angenommen, was im Rahmen der ästhetischen Kommunikation eine Frontstellung gegen den allgemeinen Modernisierungsprozess und seine Folgen formuliert. Diese Abwehrhaltung richtet sich gegen alle Lasten, die Modernisierung mit sich bringt und die vor allem das Verhältnis von Ich und Welt betreffen. Entsprechende Schlagworte sind »Entfremdung«, »Dissoziation der Gesellschaft«, »Individualisierung« etc. Sie werden auf der Grundlage einer kultur- bzw. zivilisationskritischen Perspektive negativ gedeutet und als Erfahrung von Verlust bzw. Mangel beschrieben, die mit diesen Entwicklungen verbundenen Freiheitsgewinne werden dagegen eher vernachlässigt und der daraus abgeleitete literarische Moderne-Begriff verengt: Nur jene Autoren können dementsprechend als »modern« klassifiziert werden, die diese Perspektive teilen. Exemplarisch lässt sich die Anwendung dieses Begriffs in der Deutung des literarischen Expressionismus sehen: Die ästhetische Innovation dieser Texte wird darin gesehen, dass sie die Defizite der modernen Welt in ä-

Debatte: Thomas Anz: *Über einige Missverständnisse und andere Fragwürdigkeiten in Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?«*. In: IASL 33 (2008), S. 227–232; Ingo Stöckmann: *Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne: Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?« und Thomas Anz' Kritik*. In: IASL 34 (2009), S. 224–231 und die dieser Diskussion gewidmeten Beiträge im 2. Heft von IASL 34 (2009).

¹⁸ Zitiert nach: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hg. v. Gotthard Wunnberg und Stephan Dietrich. 2. A. Freiburg i. Br. 1998, S. 23f.

thetische Strukturen übertragen und dadurch wiederzugeben versuchen. Die Auflösung formaler Strukturen, die diesen Texten eignet, ist demnach ein Zeichen für die Dissoziationsprozesse in Gesellschaft und Kultur, die Fragmentarisierung von Sprache ist das ästhetische Abbild einer als defizitär empfundenen Welt. Die Feststellung, dass diesem engeren Verständnis von Moderne durchaus seit längerer Zeit andere Versuche gegenüberstehen,¹⁹ lässt die Tatsache unberührt, dass die erstere Position weiterhin den Konsens im Fach bildet. Dazu genügt ein Blick in neuere Überblicksdarstellungen und Lexikonartikel, die in ihrer Begrifflichkeit entweder vage bleiben oder die abweichenden Positionen der Forschung nicht in ihre eigene Darstellung integrieren können.²⁰ Man kann diese Deutung also weiterhin als dominant bezeichnen und in Abgrenzung von diesem dominanten Diskurs – wie es mit dieser Arbeit geschehen soll – die Leistungsfähigkeit eines weiter gefassten Moderne-Begriffs vorführen.

Die Verbindung von Objekt- und Metasprache und die damit einhergehende Verengung des in Frage stehenden Begriffs stellen die wesentlichen wissenschaftstheoretischen Probleme des im Fach dominanten Moderne-Konzeptes dar. Solange sich die wissenschaftliche Beschreibung ästhetischer Diskurse an deren Selbstbeschreibungen bindet, ist eine unvoreingenommene Bewertung von abweichenden Positionen kaum möglich.²¹ Die Literaturwissenschaft diskutiert deshalb seit einiger Zeit einen weiter gefassten Moderne-Begriff, der den Bezug zu den geschichts- und sozialwissenschaftlich explizierten Moderne-Konzeptionen intensiviert und die dort geführten Periodisierungsdiskurse einbezieht. Er löst sich von der Sprache des Gegenstandes und dessen Selbstdeutung, wird auf diese Weise erweitert, zugleich aber semantisch schärfer konturiert. »Modern« ist in diesem Sinn jede mögliche Reaktion auf Modernisierungserfahrungen, und »Moderne« beginnt dort, wo Künstler damit beginnen, sich auf Ergebnisse des

¹⁹ Vgl. Jörg Schönert: *Zurück auf Start? Ein disziplinengeschichtlicher Kommentar zu Anke-Marie Lohmeiers »Vorschlag zur Revision literaturwissenschaftlicher Moderne-Begriffe«*. In: IASL 34 (2009), S. 235–239.

²⁰ Exemplarisch seien genannt: *Konzepte der Moderne*. Hg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart/Weimar 1999; Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004. Ebenso die Einleitung der Herausgeber zu: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hg. von Helmuth Kiesel und Sabina Becker. Berlin/New York 2007, S. 9–38, in der die Forschungsdiskussion erschöpfend referiert wird, ohne einen eigenen Begriff daraus abzuleiten, der als Leitbegriff für die Einzelbeiträge dienen würde. Und als letztes Beispiel einer fortzuführenden Reihe: Sabina Becker: *Art. Moderne*. In: Metzler Lexikon Literatur. 3. Vollständig neu und erweiterte Auflage. Hg. von Dieter Burdorf u. a. Stuttgart/Weimar 2007, S. 508–509.

²¹ Vgl. Lohmeier: *Was ist eigentlich modern?*, S. 1f.

Modernisierungsprozesses zu beziehen, diesen Bezug beschreiben und ästhetisch gestalten.

Im Rekurs auf die terminologischen Konzepte in den Geschichts- und Sozialwissenschaften liegt meiner Argumentation ein Moderne-Begriff zugrunde, der mit Moderne einen am Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden Langzeitzusammenhang der europäischen Geschichte bezeichnet. Am Beginn dieser Makroepoche Moderne steht das gebündelte Auftreten von gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsprozessen, die die vergangenen eintausend Jahre europäischer Geschichte prägen und zu Veränderungen in allen gesellschaftlichen Bereichen führen. Sie erfassen Staat, Gesellschaft, Wirtschaft, Alltag, Kultur und führen dort zu je spezifischen Mischungsverhältnissen aus Alt und Neu. Moderne hat keinen Beginn, sie besitzt aus dieser Sicht kein Gründungsdatum, aber sie wird in der Rückschau dadurch beschreibbar, dass zu einem konkret benennbaren Zeitpunkt ein ganzes Bündel von Prozessen erkennbar ist, die selbst schon längere Zeit wirksam sind. Zur Abgrenzung von Modernisierung als Prozess vom Epochenbegriff Moderne lässt sich daher sagen, dass das auffällige Zusammenwirken der Prozesse und die in der Phase um 1800 daraus resultierende Dynamik gesellschaftlicher Veränderungen die Markierung einer Epochengrenze erlauben.²² Moderne wird demnach nicht als normatives Konzept verstanden, es geht nicht um ein geschichtsphilosophisches Telos, dem sich die Geschichte an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlicher Geschwindigkeit nähert. Deshalb kann auch nicht von einer globalen Moderne, sondern nur von regional spezifischen Modernen gesprochen werden.²³ Die Modernisierungstheorie betont ausdrücklich den prozessualen Charakter der gesellschaftlichen Veränderungen, die nicht auf ein formulierbares Ziel hin ausgerichtet sind. Modernisierungsprozesse hat man sich deshalb »nicht als gerichtete Verläufe,

²² In der Geschichtswissenschaft liegt mit Hans-Ulrich Wehlers Darstellung der *Deutschen Gesellschaftsgeschichte 1700–1990* (5 Bände. München 1987–2008) die erste stringent modernisierungstheoretisch orientierte Synthese zur deutschen Geschichte der Neuzeit vor. Vgl. hier besonders die Einleitung zu Bd. 1: *Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700–1815*, S. 7–31.

²³ Meine Begrenzung des Moderne-Begriffs auf die europäische Geschichte soll keinen Eurozentrismus darstellen, sondern erklärt sich durch den Bezugsrahmen der Arbeit: Es geht um einen deutschen Autor, dessen Wahrnehmungen und Prägungen sich vor allem aus deutschen und europäischen Kontexten speisen. Modernisierungsprozesse beschränken sich freilich nicht auf die sog. westliche Welt, sie können aus einer globalen Perspektive heraus betrachtet werden und die Interdependenzen der Wandlungsvorgänge gehen über die europäischen Grenzen hinaus. Das hat Christopher A. Bayly nachgewiesen: *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*. Frankfurt am Main 2006, bes. S. 18–38 und S. 68–107.

sondern als Suchprozesse mit unbekanntem Ausgang und einer Reihe nicht intendierter Handlungsfolgen vorzustellen.«²⁴ Zur Binnendifferenzierung dieser Makroepoche trägt bei, dass der Verlauf der Entwicklung in Form von Modernisierungsschüben beschreibbar ist. Die Durchsetzung der Ende des 18. Jahrhunderts in der liberalen Publizistik erstmals entwickelten Zielvision einer »bürgerlichen Gesellschaft«, also einer »Gesellschaft rechtlich gleicher, durch Besitz und Bildung ausgezeichnete, wirtschaftlich frei konkurrierender, besitzindividualistischer, politisch handlungsfähiger, das »vernünftige« Gemeinwohl ermittelnder und mit Hilfe von Gesetzen verwirklichender Bürger«²⁵ verläuft phasenweise: Zeiten mit schnellen und intensiven Veränderungen folgen solche mit behutsamer, auch »defensiver« Modernisierung. All diese sehr unterschiedlichen Vorgänge zusammenzufassen und mit dem Schlagwort »Modernisierung« zu versehen bzw. ihr Ergebnis als »Moderne« zu bezeichnen, ist dann plausibel, wenn es um nicht mehr geht, als um das Anbieten von Erklärungsmöglichkeiten für bestimmte Problemstellungen bzw. Problemlösungen, für Fragen, die in der Geschichte auftauchen, und die daraus resultierenden Antworten. Die Wahrnehmung von gesellschaftlicher Veränderung und ihre Artikulation, der Bezug auf Modernisierungsphänomene, die phasenweise in unterschiedlicher Intensität zu beobachten, seit nun mehr als 200 Jahren aber nie abgeebbt sind, stellen die wichtigsten Argumente für die Plausibilität der Modernisierungstheorie dar. Sie kann diese Transformationen zusammenfassen und ein überzeugendes Erklärungsmodell für sie anbieten.²⁶

Es ist hier nochmals zu betonen: Eine Überprüfung historischer Zusammenhänge und Diskurse hinsichtlich der Tatsache, ob sie die Anforderungen »der Moderne« erfüllen, ob sie also auf dem rechten Wege zum Ziel, ob sie normativ gesehen »modern« sind, ist nicht Sinn und Zweck der Modernisierungstheorie und der Deutungsversuche, die sich auf sie beziehen. Ihr geht es um die großen Linien, um die »großen Erzählungen«. Historische Einzelereignisse, die sich aus einer Mikroperspektive ergeben und die das Bild von einer steten Modernisierung der westlichen Gesellschaften gerade zu widerlegen scheinen, lassen sich in diese großen Linien integrieren.

²⁴ Thomas Mergel: *Geht es weiterhin voran? Die Modernisierungstheorie auf dem Weg zu einer Theorie der Moderne*. In: ders./Thomas Welskop (Hg.): *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte*. München 1997, S. 203–232, hier S. 213.

²⁵ Diese komprimierte Definition stammt von Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte Bd. 1*, S. 327.

²⁶ Zur Diskussion ihrer Vor- und Nachteile vgl. Hans-Ulrich Wehler: *Modernisierungstheorie und Geschichte*. In: ders.: *Die Gegenwart der Geschichte*. München 1995, S. 13–58, hier bes. S. 40–49.

ren: Ihre Existenz an sich wird gerade durch die übergeordnete Perspektive der großen Erzählungen besonders überzeugend erklärbar. Und letztlich ist die mikrohistorische Perspektive auch abhängig von diesen großen Erzählungen, sie kann sich nur auf diese beziehen und sie zu Korrekturen und Ergänzungen anregen. Für die Beschreibung literarischer Kommunikation etwa wird im Rahmen dieser Arbeit auf die Gegenüberstellung von »modern« vs. »anti-modern« verzichtet. Wenn das Ziel eine möglichst offene, zugleich möglichst präzise Darstellung der ästhetischen Moderne ist, darf die Frage, ob das Werk eines Autors »modern« oder »anti-modern« ist, d. h. die Frage, ob der ästhetisch behahende Vollzug der gesellschaftlichen Moderne vorliegt oder ob gesellschaftliche Moderne ästhetisch gerade zurückgewiesen wird, nicht im Vordergrund stehen. Das Werk Thomas Manns wird deshalb nicht als ein in diesem Sinne »modernes« bewertet. Ziel des hier zugrunde gelegten Begriffes und seines Konzeptes kann nur sein, die Reaktionen auf Modernisierungsprozesse innerhalb eines Werkes sowie die inhaltlichen und ästhetischen Realisierungen zu rekonstruieren und ihren Bezug auf außerliterarische Moderne-Kontexte zu beschreiben.

Die inhaltliche Explikation der Problemstellungen und -lösungen, der Fragen und Antworten, die Gegenstand modernisierungstheoretischer Perspektiven sind, bezieht sich auch in der neueren Forschung in ihren Grundlagen nach wie vor grundlegend auf die Arbeiten Max Webers. Als die wesentlichen Faktoren der Modernisierung sind demnach Rationalisierungs-, Ausdifferenzierungs-, Emanzipations- und Individualisierungsprozesse anzusehen, die das menschliche Zusammenleben, wie es in der alteuropäischen Gesellschaft existierte, entscheidend verändern. Für diese Untersuchung ist besonders die Kategorie der sozialen Ausdifferenzierung wichtig, denn sie sagt etwas aus über die Bedeutung von Kunst in der modernen Gesellschaft. Die Argumentation der Arbeit geht dabei von der Frage aus, welche Funktion und Bedeutung Kunst in der modernen, ausdifferenzierten Gesellschaft zukommt. Es geht darum zu rekonstruieren, wie sich Thomas Mann in einer Situation zu positionieren versucht, die stark von Verunsicherungen geprägt ist, die sich auch und gerade auf die Veränderungen im Bereich der Weltdeutungskompetenz beziehen. Voraussetzung dafür, dass es hier Verschiebungen geben kann, ist eine zunehmende funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft. Sie ist ein wesentliches Merkmal von Modernisierung allgemein und lässt sich zusammenfassend als Überführung der stratifikatorisch gegliederten vormodernen Gesellschaft in eine funktional differenzierte Gesellschaft beschreiben. Das Ergebnis dieser Differenzierung ist die Ausbildung von Teilsystemen, die sich zunehmend spezialisieren und durch diese Ausdifferenzierung immer neue Teilsysteme hervorbringen. Die Prozesse der funk-

tionalen Ausdifferenzierung von Gesellschaft in der Moderne sind am umfassendsten von Niklas Luhmann beschrieben worden.²⁷ Er legt dabei die Überzeugung zu Grunde, dass in einer funktional differenzierten Gesellschaft auf die Integration aller gesellschaftlichen Zusammenhänge in eine vorgegebene Ordnung verzichtet wird. Stattdessen geht er davon aus, dass diese Ordnung nicht existiert, eine Rückführung aller gesellschaftlichen Teilsysteme auf ein leitendes Prinzip und deren Integration in dieses Leitprinzip demnach unmöglich sind. In umgekehrter Richtung wird den einzelnen Teilen vom Gesellschaftsganzen kein Integrationsmerkmal, keine auf den übergeordneten Zusammenhang bezogene Identität und Stellung mehr vorgegeben. Vielmehr bestimmt nach Luhmann »im Falle funktionaler Differenzierung jedes Funktionssystem die eigene Identität selbst – und dies [...] durchweg über eine elaborierte Semantik der Selbstsinnggebung, der Reflexion, der Autonomie.«²⁸ Als Folge der Ausdifferenzierung und Spezialisierung und der damit verbundenen Suspendierung eines leitenden Organisationsprinzips für Gesellschaft und Kultur kann man die Pluralisierung von Normen und Werten ansehen.²⁹ Anschaulich wird dieser Prozess am Beispiel der europäischen Reformation. Betrachtet man dieses Ereignis – mehr oder weniger berechtigt – isoliert von seinen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen, so lässt sich sagen, dass Religion ab hier zu einem gesellschaftlichen Teilsystem zu werden beginnt: Obwohl sie weiterhin mit dem Anspruch universeller Weltdeutungskompetenz auftritt, bedeutet die Konfessionalisierung der christlichen Kirche eine Pluralisierung von Normen, die ihre Integrationskraft wegen der Existenz von Alternativangeboten erschüttert. Religion wird zunehmend autonom und die Möglichkeit, zwischen verschiedenen religiösen Angeboten wählen zu können, bedeutet systematisch gesehen eine Verschiebung ins Private.

²⁷ Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 2006 (zuerst 1984). Die kritischen Auseinandersetzungen mit dieser Theorie referiert Armin Nassehi: *Die Theorie funktionaler Differenzierung im Horizont ihrer Kritik*. In: *Zeitschrift für Soziologie* 33 (2004), S. 98–118.

²⁸ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998, S. 745.

²⁹ Man kann hier unterscheiden zwischen einem philosophischen Konzept des Pluralismus, das die Eigenständigkeit der Einzelphänomene gegenüber einer als einheitlich angenommenen Wirklichkeit betont, und einem gesellschaftlichen bzw. politischen Pluralismusbegriff, der sich auf die Vielfalt gesellschaftlicher Lebensbereiche bezieht. Diese weitgehend autonomen Lebensbereiche sind nicht auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen. Beide Bereiche zusammen, das philosophische und das politisch-soziale Konzept haben zur Folge, dass sich kein geschlossenes Weltbild darstellen lässt und die Zusammensetzung aller gesellschaftlichen Bereiche und der Gesellschaft an sich in beständiger Veränderung begriffen ist. Vgl. Lothar Samson: *Art. Pluralismus*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter u. a. Bd. 7, Basel 1989, S. 988–990.

Im Bereich der Kunst sind die Zusammenhänge komplexer. Pluralisierung wird im Kontext der erkenntnistheoretischen und wissenschaftlichen Annahmen der Moderne wichtig für die Bedeutung von Kunst. Sie sieht sich vor die Aufgabe gestellt, ihre Funktion und Aufgabe im Verhältnis zu anderen Teilsystemen der Gesellschaft nun selbst bestimmen zu müssen. Dieser Autonomisierungsprozess führt dazu, dass sie etwa zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer Hoffnungsträgerin mit heilsgeschichtlicher Bedeutung wird. Kunst soll Verlustererfahrungen heilen und nicht nur im Privaten ihre Wirkung entfalten. Diesen Anspruch formuliert Friedrich Schiller in seinen ästhetischen Schriften. Ihm geht es darum, den gesellschaftlichen »Kulturzustand« der Moderne zu beenden und die Menschen mit der Hilfe der Kunst im Rahmen eines Programms, das er »ästhetische Erziehung« nennt, in einen ästhetischen Zustand zu führen. Dort kann der sich selbst fremd gewordene Mensch der Moderne wieder ganz bei sich sein, kann er alle Dissoziationserfahrungen vergessen und im Einklang mit sich selbst und der Welt leben.³⁰

Dass nun gerade die Kunst diese Aufgabe übernehmen soll, stellt sie vor eine enorme Herausforderung, denn dieser Anspruch lässt sich nicht ohne weiteres legitimieren. Die erkenntnistheoretischen Debatten des 18. Jahrhunderts hatten gezeigt, dass alle Aussagen an ihre rationale Begründbarkeit gebunden sind. Ihre Geltungskraft ist aus diesem Grund mit einem Vorbehalt versehen: Er geht hervor aus der an das Einzelsubjekt gebundenen Perspektivität aller Erkenntnis. Die Formulierung dieses Prinzips in der Transzendentalphilosophie bei Kant und Fichte negiert die Möglichkeit von universalisierenden Aussagen über Welt und begründet demgegenüber einen Wahrheitspluralismus. Dieser gründet seinerseits auf der Einsicht, dass es zwischen individuellen und allgemeinen Geltungsansprüchen keine Ungleichheiten geben kann, dass der moderne Individualismus eine unhintergehbare Bewusstseinskategorie bildet. Voraussetzung für einen gelingenden Diskurs unter diesen Bedingungen ist deshalb, dass sich die Kommunikationspartner der Bedingtheit und eingeschränkten Gültigkeit ihrer Rede bewusst sind, der Abhängigkeit ihrer Aussagen nämlich von individuellen Perspektiven und Begriffen. Aussagen über die Beschaffenheit der Welt sind deshalb »nur im Rahmen einer Theorie bzw. einer Beschreibung« sinnvoll, Wahrheit lässt sich allenfalls als »idealisierte rationale Akzeptierbarkeit, [als] ideale Kohärenz unserer Überzeugungen untereinander und in bezug auf unsere Erfahrungen« beschreiben. Sie ist nicht als »Übereinstimmung mit geistesunabhängigen oder redeunabhängigen

³⁰ Zur genaueren Darstellung dieser Zusammenhänge vgl. Kapitel 2.2 und 2.4.

›Sachverhalten‹ zu bezeichnen, denn »es gibt keinen Gottesgesichtspunkt, den wir kennen [...], sondern nur die verschiedenen Gesichtspunkte tatsächlicher Personen.«³¹ Die Allgemeingültigkeit von Aussagen ist aus erkenntnistheoretischer Sicht deshalb grundsätzlich und unhintergebar in Frage gestellt.³²

Ironie

Ironische Rede lässt sich in den Kontext dieser wissenstheoretischen Zusammenhänge einordnen und als eine Reaktion auf diese Einsichten verstehen. Sie wird von den Romantikern entsprechend funktionalisiert: Die für die Frühromantik entscheidende geistesgeschichtliche Konstellation, dass ein gesellschaftlicher Idealzustand zwar angestrebt, seine Erreichbarkeit aber als unmöglich angenommen wird,³³ führt z. B. bei Friedrich Schlegel zur theoretischen Grundlegung der modernen Ironie. Nach seiner Auffassung lassen sich mit ihrer Hilfe die Bedingungen der Erkenntnis veranschaulichen, weil durch sie zweierlei zugleich ausgedrückt werden kann: Einerseits, dass wir über das ›wahre Wesen der Dinge‹ keine Aussagen treffen können und andererseits, dass eine Annäherung an diese letzten Wahrheiten dennoch erwünscht ist. Der Anspruch, in der Kunst eine universelle Weltdeutungsinstanz zu sehen, wird in Friedrich Schlegels Konzeption der Transzendentalpoesie gerade nicht aufgegeben, allerdings wird den subjektiv begrenzten Erkenntnismöglichkeiten Rechnung getragen, eben durch die Verwendung von Ironie. Deshalb ist in der Ironie »alles Scherz und alles Ernst« zugleich, deshalb drückt sich in ihr zweierlei aus, nämlich die »Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen

³¹ Hilary Putnam: *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Frankfurt am Main 1990 (englische Originalausgabe 1981), S. 75f.

³² In neueren Debatten über Realismus und den ›Zugang zur Wirklichkeit‹ wird dafür plädiert, die Realität wieder »als etwas objektiv Gegebenes, von Denken und Sprache weitestgehend Unabhängiges zu verstehen« und zu einem Alltagsrealismus zurückzukehren, Marcus Willaschek: *Realismus – die vermittelte Unmittelbarkeit unseres Zugang zur Welt*. In: *Merkur* 59 (2005), S. 762–772, hier S. 772. Allerdings trennt Willaschek diesen Realismus von jeglicher Metaphysik, also von der Annahme, dass es »eine Welt von unerkennbaren ›Dingen an sich‹ gibt (ebd.)

³³ Vgl. Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff: *Einleitung*. In: *Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Impulse im 19. Jahrhundert*. Hg. von Bernd Auerochs und Dirk von Petersdorff. Paderborn 2009, S. 7–12, hier bes. S. 8.

Mitteilung«.³⁴ Diese Dialektik macht deutlich, dass die Romantik an der Vorstellung unbezweifelbarer Wahrheiten durchaus festhält, die Möglichkeit ihrer Versprachlichung aber negiert; das »Wesen der letzten Dinge« kann nicht konkretisiert werden. Indem der Ironiker sich »über alles Bedingte unendlich erhebt«³⁵ und eine »transzendente Buffonerie«³⁶ walten lässt, kann er allen Weltdeutungsversuchen, die Überzeitlichkeit und Absolutheit für sich beanspruchen, ihre Begrenztheit vor Augen führen. So wird ein antidogmatisches Denken entwickelt, das als Reaktion auf die Modernisierungsphänomene gewertet werden kann. Sie wirken sich auf den Einzelnen besonders dadurch aus, dass er in verschiedene Teilsysteme eingebunden ist, dass er ihre verschiedenen Normen in sich aufnehmen und seine Identität diese unauflösliche Spannung aushalten muss.

In neueren Deutungen wird zusätzlich ein Zusammenhang der Ironie mit der erkenntnistheoretischen Kategorie der Kontingenz hergestellt. Dabei ist Kontingenz keine genuin moderne Erscheinung, sie lässt sich beschreiben als »eine Kategorie sozialer Selbstproblematik und [als] Reflexionsprodukt, das unauflöslich mit dem Selbst- und Weltbild einer Gesellschaft korrespondiert.«³⁷ Allerdings erhält Kontingenz im Zusammenhang mit den wissenschaftsgeschichtlichen Annahmen der Moderne eine präzisere Bedeutung. Der Bezugspunkt des Begriffs verlagert sich von konkretem Handeln, dessen Ergebnisse als kontingent wahrgenommen werden können, hin zum Möglichkeitsraum, in dem menschliches Handeln überhaupt stattfinden kann. Dies geht hervor aus einer generellen Schwächung fester Bindungen in allen gesellschaftlichen Bereichen, wie sie in der Neuzeit beobachtet werden können. Die daraus resultierende Erweiterung des Handlungsspielraums, der Zugewinn an Möglichkeiten, an Deutungen und Überzeugungen, die das eigene Leben prägen können, lässt sich sowohl positiv als auch negativ deuten. Entscheidend für eine Theorie der Ironie ist lediglich, wie das Verhältnis zu diesem vergrößerten Möglichkeitsspielraum gesehen wird: Ironisch ist in diesem Zusammenhang der Umgang mit dem Bewusstsein, dass alle Beschreibungsmöglichkeiten von Welt perspektivisch abhängig und deshalb nicht endgültig sind, sie sind vielmehr kontingent. Dieser Zustand wird von einem Ironiker weder bejubelt noch beklagt, er sieht ihm ins Gesicht und erreicht damit eine logische

³⁴ Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe* (KA). Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u. a. Paderborn u. a. 1958ff. Bd. 2, S. 160. (Lyceum 108).

³⁵ Schlegel: KA, Bd. 3, S. 152 (Lyceum 42).

³⁶ Ebd.

³⁷ Michael Makropoulos: *Modernität und Kontingenz*. München 1997, S. 14.