

VIELSCHICHTIGE IRONISIERUNG DER ERZÄHLERREDE IN *DER ZAUBERBERG*¹ — EINE REAKTION AUF DAS MODERNE-BEWUSSTSEIN BEI THOMAS MANN

ICHIRO OGATA

I. *Einführung*

Die alte Frage, ob das Werk Thomas Manns modern sei, wird seit einigen Jahren immer öfter positiv beantwortet. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Mann'schen Erzählstrategie geschenkt.² Anhand narratologischer Begriffe, wie dem des „unzuverlässigen Erzählers“, oder auch durch die Neubewertung herkömmlicher Kategorien, wie der des „ironischen Erzählens“, lässt sich tatsächlich ein neues Verständnis von Manns Modernität gewinnen. Ein solches stellt schließlich auch die Normativität des Moderne-Begriffs³ und „die Vorstellung vom expliziten Charakter des modernen Erzählens“⁴ in Frage.

In einem früheren Aufsatz⁵ habe ich in dieser Hinsicht bereits den *Doktor Faustus* betrachtet: Im Gegensatz zu den gemäß der gängigen Moderne-Vorstellung forminnovativen Werken eines Musil oder Döblin bleibt Manns durchgängig realistisch anmutender Roman einem auf den ersten Blick ganz traditionellen Stil verhaftet. Dabei problematisiert er jedoch zugleich die realistische Konstruktion der Erzählwelt bzw. ironisiert die Erzählästhetik des Realismus. Diese Ironisierung wird durch eine Distanzierung von der realistischen Methode erreicht, insofern der Biograph Zeitblom nicht durchgängig als „zuverlässiger Erzähler“ zu betrachten ist und die Erzählwelt neben dem exakten realistischen Aufbau auch einen anachronistisch irrealistischen Einschlag hat. In meiner Argumentation habe ich zudem gezeigt, dass man das Hinterfragen der Voraussetzungen traditioneller Fiktion als Metafiktionalität auffassen und als eine Reaktion Manns auf das Problembewusstsein der Moderne deuten kann. Schließlich wurde eine Interpretation des „höheren Abschreibens“ Manns, d.h. seiner Methode, aus diversen historischen, philosophischen, naturwissenschaftlichen etc. Fachbüchern manchmal

¹ Die vorliegende Untersuchung ist eine erweiterte und völlig überarbeitete Fassung von: *Moderne und Imagination des Selbst in Thomas Manns Der Zauberberg* (japanisch), in: Sei Hyosho no Kindai, hrsg. von Atsuo Morimoto, Tokio (Suiseisha) 2015, S. 360-377. Sie entstand mit Unterstützung durch den JSPS-Forschungsfond (JSPS KAKENHI Grant Number 16K02561).

² Vgl. z.B. Jens Ewen: *Moderne ohne Tempo. Zur literaturgeschichtlichen Kategorisierung Thomas Manns – am Beispiel von Der Zauberberg und Unordnung und frühes Leid*, in: *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, hrsg. von Katrin Max, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2013, S. 77-99.

³ Vgl. Matthias Löwe: »Freund, es geht nicht mehr«. *Thomas Mann und die Normativität der ästhetischen Moderne*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 29 (2016), S. 9-29, bes. S. 11.

⁴ Vgl. Katja Lintz: *Subversivität als Prinzip modernen Erzählens in Thomas Manns Joseph und seine Brüder*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 28 (2015), S. 97-113, hier S. 110.

⁵ Ichiro Ogata: *Spiel mit dem Realismus. Konfrontation mit der Moderne bei Thomas Mann*, in: *Neue Beiträge zur Germanistik*, Bd. 15, H. 1 (2016), S. 152-168.

fast wortwörtlich Texte zu kopieren bzw. in sein Werk aufzunehmen, versucht. Die Methode, von der Thomas-Mann-Philologie seit längerem als wichtiger Gegenstand erkannt, ohne jedoch in Bezug zum Moderneproblem gesetzt zu werden, wurde dabei als ein ironisch-metafiktionales Verfahren beschrieben.

In der vorliegenden Arbeit soll im Anschluss an diese Vorarbeiten Thomas Manns früherer Roman *Der Zauberberg* hinsichtlich des Problems des „Abschreibens“, und dieses insbesondere in seinem Zusammenhang mit der Erzählerrede, untersucht werden.

II. *Abgeschriebener Text und seine Funktion*

Welche Sinnfunktion könnte z.B. folgende Stelle aus *Der Zauberberg* haben?

Was war das Leben? Man wußte es nicht. Es war sich seiner bewußt, unzweifelhaft, sobald es Leben war, aber es wußte nicht, was es sei. Bewußtsein als Reizempfindlichkeit, unzweifelhaft, erwachte bis zu einem gewissen Grade schon auf den niedrigsten, ungebildetsten Stufen seines Vorkommens, es war unmöglich, das erste Auftreten bewußter Vorgänge an irgendeinen Punkt seiner allgemeinen oder individuellen Geschichte zu binden, Bewußtsein etwa durch das Vorhandensein eines Nervensystems zu bedingen. Die niedersten Tierformen hatten kein Nervensystem, geschweige daß sie ein Großhirn gehabt hätten, doch wagte es niemand, ihnen die Fähigkeit der Empfindung von Reizen abzuspochen. Auch konnte man das Leben betäuben, dieses selbst, nicht nur besondere Organe der Reizempfänglichkeit, die es etwa ausbildete, nicht nur die Nerven. Man konnte die Reizbarkeit jedes mit Leben begabten Stoffes im Pflanzen- wie im Tierreich vorübergehend aufheben, konnte Eier und Samenfäden mit Chloroform, Chloralhydrat oder schlechthin eine Funktion der zum Leben geordneten Materie, und bei höherer Verstärkung wandte die Funktion sich gegen ihren eigenen Träger, ward zum Trachten nach Ergründung und Erklärung des Phänomens, das sie zeitigte, einem hoffnungsvoll-hoffnungslosen Trachten des Lebens nach Selbsterkenntnis, einem Sich-in-sich-Wühlen der Natur, vergeblich am Ende, da Natur in Erkenntnis nicht aufgehen, Leben im Letzten sich nicht belauschen kann. (416)⁶

Dieser Text, der, um dessen Ausführlichkeit genau zur Schau zu stellen, hier etwas länger zitiert wurde, kann außerhalb seines Kontexts zunächst nur als aufklärerischer oder spekulativer gedeutet werden. Allein einen sorgfältigen Leser könnte das Präteritum etwa in dem Satz „Man wußte es nicht“ dazu bewegen, den Text als Teil der Erzählung zu erfassen. Tatsächlich handelt sich um einen Abschnitt der Erzählerrede mit dem Titel *Forschungen* aus dem 5. Kapitel. Darin wird die Liebe des Protagonisten Hans Castorp zu Frau Chauchat geschildert. Statt mit dieser in Konversation zu treten, zeigt Castorp besonderes Interesse für die biologische und physiologische Natur des menschlichen Körpers, bittet den Chefarzt Hofrat Behrens um Belehrung in diesem Bereich und bestellt auch selbst Fachbücher, um sich begeistert in diese zu

⁶ Werke Manns und Kommentare dazu werden nach der folgenden Ausgabe zitiert und mit der Sigle „GKFA“, Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen: Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich u.a., Frankfurt a.M. (S. Fischer) 2002ff. Zitate aus *Der Zauberberg* (GKFA 5.1) werden im Folgenden durch Seitenzahl in Klammern angegeben.

vertiefen. Im zitierten Abschnitt gibt der Erzähler also den Inhalt des Studiums Hans Castorps wieder. Deshalb hat der Text zwar einen vom Essay abweichenden Stil, wird aber, wohl weil eine derartige Fülle von Gelehrsamkeit im Allgemeinen nicht zum Erzählen, sondern nur zum Lesen geeignet ist, zugleich schwerlich als Teil der Erzählung empfunden werden. In seinem partikularen Kontext, d.h. in seinem Bezug zur Erzählung, wirkt er jedoch nicht aufklärerisch oder spekulativ, sondern gewinnt eine ironisierende Note. Mit einem Blick auf Manns biographischen bzw. den werkgeschichtlichen Hintergrund, lässt sich leicht feststellen, dass der Passage zwei Fachbücher, nämlich Ludimar Hermanns *Lehrbuch der Physiologie* (1910), und Oscar Hertwigs *Allgemeine Biologie* (1920),⁷ zugrunde liegen.

Wie in meinem vorangegangenen Beitrag herausgestellt, enthält das Mann'sche Werk beträchtliche Mengen derartiger Anleihen wie auch zum Teil fast wortwörtliche Abschriften. Diese sind aber nahtlos in den Text eingefügt, und die Quellen bleiben ungenannt. Nur in Bezug auf den *Doktor Faustus*, bei dessen Niederschrift sich Mann bei Adorno dessen musikalischen Fachkenntnis wegen intensiv beraten ließ, hat er in *Die Entstehung des Doktor Faustus* seinen Arbeitsprozess dokumentiert und expliziert, dass er Adornos Werk und diverse andere Materialien in seinem Roman verwertete. Wie aber heute bekannt ist, ging der Umfang und die Wortwörtlichkeit der Mann'schen sogenannten „Montage“ weit über das in der *Entstehung* angedeutete Maß hinaus. Manns Verfahren, das er in einem privaten Brief an Adorno selbst „höhere[s] Abschreiben“ nannte und dessen „unverfrorenen Diebstahl-Charakter“ er einräumte,⁸ war kurz nach dem Tod des Autors noch kaum vorstellbar, wie sich Hans Wysling, ehemaliger Chef des Thomas-Mann-Archivs und einer der ersten, die das Problem zu ihrem Forschungsgegenstand machten, erinnert:

Als Thomas Manns Arbeitsweise bekannt wurde, war man zuerst ratlos. Es herrschte damals, um es drastisch zu sagen, eine dicke Luft im Archiv. [...] Waren Thomas Manns Werke denn alle ausgestopfte Vögel? War er ein «arch-deceiver»? Es dauerte einige Zeit, bis wir uns vom ersten Schock erholt hatten.⁹

Auf den Schock folgte eine Periode angestrebter Quellenforschung. Die entstandenen philologischen Studien konzentrieren sich allerdings strikt auf Tatsachenbefunde, ohne der Funktion der montierten Texte genauer nachzugehen.¹⁰

Wäre es möglich, das von ihm selbst als „unverfroren“ bezeichnete „höhere Abschreiben“ Thomas Manns als eine Reaktion auf das Problem der Moderne zu deuten? In seiner Erörterung dieser Frage hat Hans Rudolf Vaget versucht, Manns Modernität anhand des Begriffs der „Intertextualität“ zu fassen. So nachvollziehbar und überzeugend sein Ansatz ist, so abstrakt

⁷ Vgl. Christian Virchow: Medizin und Biologie in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. Über physiologische und biologische Quellen des Autors, in: Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos, hrsg. von Th. Sprecher (=Thomas-Mann-Studien, Bd. 11), Frankfurt a. M. (Klostermann) 1995, S. 117-171, hier 137ff.; GKFA 5.2, 222f.

⁸ Thomas Mann: Br. an Adorno am 30. 12. 1945, in: Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel 1943-1955, hrsg. von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2002, S. 18f.

⁹ Hans Wysling: 25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck, hrsg. von E. Heftrich und H. Wysling (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 7), Bern (Francke) 1987, S. 370-380, hier S. 373.

¹⁰ Zu der Kritik daran, vgl. etwa Borge Kristiansen: Thomas Mann - Der ironische Metaphysiker. Nihilismus, Ironie, Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im *Zauberberg*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2013, S. 252-259.

bleibt Vaget in seiner Argumentation. Eine letztgültige Klärung der Frage benötigte wohl eine noch eingehendere Untersuchung.

III. *Vielschichtige Ironisierung*

1. **Kommunikationsebenen im Roman**

Zur Analyse der Sinnfunktion des „Abschreibens“ wäre zunächst einmal die Struktur der Kommunikation im Roman zu skizzieren.

In *Der Zauberberg* findet sich ein auktorialer Erzähler, der nicht in der Erzählwelt auftritt und insofern außerhalb dieser steht. Abgesehen von diesem Erzähler soll hier die Instanz des „impliziten Autors“ (Wayne C. Booth) erörtert werden. Der Begriff ist zwar von Gérard Genette, der argumentiert, dieser sei entweder mit dem „Erzähler“ oder mit dem „realen Autor“ identisch¹¹, heftig angefochten worden, jedoch gehe ich hier, wie später genauer ausgeführt werden soll, von der Eigenständigkeit dieser zwischen dem Erzähler und dem realen oder biographischen Autor stehenden Instanz aus.

Betrachtet man das Werk *Der Zauberberg* im Rahmen einer solchen Differenzierung der Kommunikationsebenen, so stellt sich heraus, dass aus dem Wechselverhältnis der verschiedenen Ebenen eine Form der Ironie entsteht. Um mein Fazit vorwegzunehmen, besteht diese erstens in der sich durch den ganzen Roman ziehenden Ironisierung der Figuren durch den Erzähler und zweitens in der des Erzählers durch den impliziten Autor. Wie ich im Folgenden noch erläutere, wird bei dem zweiten von Booth geprägten Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ angenommen, dass die Differenz zwischen der expliziten Botschaft des Erzählers und der (impliziten) Botschaft des impliziten Autors Ironie hervorbringt. Ironisiert wird der Erzähler in *Der Zauberberg* schließlich auch als eine eigenartige, in Teilen dem unzuverlässigen Erzähler ähnliche Instanz.

Neben den beiden genannten Modi der Ironie existiert meines Erachtens noch eine dritte Form, die mit dem Verfahren des „Abschreibens“ in Zusammenhang steht, d.i. die Ironisierung des impliziten Autors durch den biographischen Autor. Obwohl diese Form der Ironisierung ihrer Struktur nach der des Erzählers durch den impliziten Autor ähnelt, besteht ein wesentlicher Unterschied darin, dass sie nicht im Text des literarischen Werks abgeschlossen ist, sondern dass sie die Außenwelt des Werkes mit einbezieht. Praktisch möglich wird diese meines Erachtens allerdings erst durch die totale Ironisierung in den anderen Ebenen. Da ich in diesem Beitrag hauptsächlich die Erzählerrede behandle, will ich hier zunächst die Ironisierung des „auktorialen Erzählers“, und danach die des „impliziten Autors“ untersuchen.

2. **Die Differenzierung zwischen Erzähler und Autor**

Auch wenn der Erzähler und der implizite Autor im Text getrennt betrachtet werden können, ist ihre Rollenverteilung, wie Genettes Einwand lautet, nicht eindeutig. Insbesondere ist im Gegensatz zum „Ich-Erzähler“, der wie Zeitblom im *Doktor Faustus* Teil der Erzählwelt ist,

¹¹ Gérard Genette: Implizierter Autor, implizierter Leser? in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Stuttgart (Reclam) 2000, S. 233-246.

ein „auktorialer Erzähler“ wie der in *Der Zauberberg* schwer vom „impliziten Autor“ zu differenzieren, wie Booth auch selbst einräumt.¹² Deshalb wurde dieser Erzählertyp ursprünglich oft mit dem die Erzählerrede übernehmenden Autor identifiziert. In *Der Zauberberg* wird jedoch gerade diese Neigung zur Identifikation des auktorialen Erzählers mit dem Autor gezielt problematisiert. In seinem Spiel mit dem Erzählen betont der Roman bewusst die Differenz zwischen beiden. Sein auktorialer Erzähler, der, wenn man die von den Figuren bewohnte Erzählwelt von der Außenwelt unterscheidet, gewöhnlich nicht der Erzählwelt zugeordnet wird, kann, wie sich herausstellt, nicht zur Außen- oder realen Welt gehören, sondern nur in der Erzählung existieren. Dies wird aber auf so subtile, kaum merkliche Weise angedeutet bzw. aufgezeigt, dass man nur langsam im Laufe der Erzählung darauf aufmerksam wird.

Der Erzähler beginnt den Roman so:

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, [...] (9)

Mit dem „wir“ wird hier eine Erzählereinsatz eingeführt, deren Charakter noch undeutlich bleibt. Das „wir“ sticht hervor, ließe sich aber auch als *Pluralis Auctoris* oder *Pluralis Modestiae* verstehen. Typisch ist auch die folgende Äußerung:

Man sieht, daß wir darauf denken, alles zu sagen, was für ihn einnehmen kann, aber wir beurteilen ihn ohne Überschwang, und machen ihn weder besser noch schlechter, als er war. (53)

Die Zeilen können zunächst als Kommentar des „Autors“ gedeutet werden. Ähnliche Kommentare wiederholen sich im Folgenden. Beispielsweise wird am Anfang des 5. Kapitels eingehend und ausführlich das Problem der Zeit im Erzählwerk diskutiert. Diese Form der Kommentierung erinnert an einige klassische englische Romane wie Fieldings *Tom Jones* oder Thackerays *Vanity Fair*. In diesen beschränkt der Erzähler seine Aufgabe nicht auf die Darstellung der Erzählwelt oder die Wiedergabe der Figurenrede, sondern äußert seine subjektive Meinung über die Ereignisse der Erzählwelt und erwähnt unverhohlen den eigenen Akt des Erzählens, womit er seine Selbständigkeit hervorhebt. Vom Leser wurde er aber dabei in der Vergangenheit meist als „Autor“ bestimmt. Während derartige Einmischungen in den Roman, die die Eigenständigkeit und Kohärenz der Erzählwelt gefährden, vom Standpunkt des rein realistischen Romans aus einen schlechten Ruf genossen,¹³ können die Kommentare in *Der Zauberberg* zwar zunächst als Wiederbelebung solcher auktorialer Einmischung erscheinen, doch kann ein außerhalb der Erzählwelt stehender „Autor“ im Laufe der Erzählung nicht mehr als erzählende Instanz angenommen werden. So wird z.B. einer langen Debatte zwischen Settembrini und Naphta, die einen inhaltlichen Höhepunkt der zweiten Hälfte des Werkes bildet, folgender Kommentar hinzugefügt:

So ging das weiter, wir kennen das Spiel, Hans Castorp kannte es. Wir haben mit ihm einen Augenblick hingehört, um zu beobachten, wie, beispielsweise, ein solcher peripatetischer Waffengang sich im Schatten der nebenherwandelnden Persönlichkeit [= Mynheer Peepkorn, I.O.] ausnahm, [...] (892)

¹² Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London (University of Chicago Press) 1961, p.151.

¹³ Matias Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 9., erw. und aktualisierte Aufl., München (C.H. Beck) 2012, S. 50f.

Hier scheint der Erzähler nicht auf der die Handlung aktiv vorantreibenden, sondern auf der sie passiv erfahrenden Seite zu stehen. Der Erzählende begibt sich hierhin und dorthin, wo sich zu Erzählendes ereignet, wenn nicht als eine Figur in der Erzählwelt, so doch als eine an dieser Welt teilhabende Persönlichkeit. Dies steht in leicht ironischem Kontrast dazu, dass der traditionelle „auktoriale Erzähler“ in der Regel über eine vollkommen überlegene Perspektive verfügt, welche für die Figuren in der Erzählwelt unmöglich zu erkennen ist. In der letzten Szene des Romans, wo sein Protagonist im Feld des Ersten Weltkriegs steht, heißt es:

Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, und keineswegs gesonnen, uns in Prahlerei und Jägerlatein zu ergehen, [...] (1081)

Damit betont der Erzähler seine Abstraktheit, – dass er „da“ ist, ohne einen Körper zu besitzen –, und offenbart sein zwischen dem „auktorialen Erzähler“ und dem „personalen Erzähler“ schwebendes Dasein, das zugleich nicht mehr mit der Instanz des Autors identifiziert werden kann.

3. Die Ironisierung des Erzählers

Wenn der Erzähler derart vom „Autor“ differenziert wird, so wird auch seine Perspektive relativiert. Michail Bachtin erörtert dieses Problem in *Das Wort im Roman* wie folgt:

Der Autor verwirklicht sich und seinen Standpunkt nicht nur im Erzähler, in dessen Rede und dessen Sprache (die mehr oder weniger objekthaft, als Gegenstand vorgeführt sind), sondern auch im Gegenstand der Erzählung, einem Standpunkt, der vom Standpunkt des Erzählers verschieden ist. Hinter der Erzählung des Erzählers lesen wir eine zweite Erzählung – die Erzählung des Autors über dasselbe, wovon der Erzähler erzählt, und außerdem über den Erzähler selbst.¹⁴

Bachtin macht zwar keinen Gebrauch vom Begriff des „impliziten Autors“, aber wenn er von einer „zweiten Erzählung“ „über den Erzähler“ und einem vom „Standpunkt des Erzählers verschieden[en]“ Standpunkt, in dem der Autor „seinen Standpunkt“ „verwirklicht“ (und der folglich nicht vollkommen identisch mit dem Standpunkt des „Autors“ sein kann), spricht, dann deutet er ebenso auf eine dritte Instanz neben Autor und Erzähler, die auch der Begriff des „impliziten Autors“ beinhaltet (auch wenn Bachtins „Autor“ und „Erzähler“ nicht voll deckungsgleich mit meiner Verwendung der beiden Begriffe sind). In Anschluss an Bachtins Hinweis, dass der Standpunkt des Autors in der Rede des Erzählers Wiederhall findet, ließe sich also auch formulieren, dass in der Rede des auktorialen Erzählers in *Der Zauberberg* der Standpunkt eines „impliziten“ Autors verwirklicht ist. Dabei wird der Unterschied zwischen Erzähler und implizitem Autor in Manns Werk noch dadurch wesentlich hervorgehoben, dass dieser einen sich so eigentümlich benehmenden auktorialen Erzähler auftreten lässt. Bachtin führt weiter aus:

Jedes Moment der Erzählung nehmen wir deutlich in zwei Schichten wahr: in der Schicht des Erzählers, in seinem gegenständlich-semantischen und expressiven Horizont, und in der

¹⁴ Michail M. Bachtin: *Das Wort im Roman*, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1979, S. 203.

Schicht des Autors, der mit dieser Erzählung und durch diese Erzählung gebrochen spricht. In diesen Horizont des Autors geht mit allem, was erzählt wird, auch der Erzähler selbst mit seinem eigenen Wort mit ein. Wir erraten die Akzente des Autors, die sowohl auf dem Gegenstand der Erzählung als auch auf der Erzählung selbst und dem sich in ihrem Verlauf erschließenden Bild des Erzählers liegen. Diese zweite Schicht der Intentionen und Akzente des Autors nicht wahrnehmen heißt, das Werk nicht verstehen.¹⁵

Hier wird Bachtins Begriff der „Polyphonie“ erklärt. Im Genre des Romans überschneiden sich verschiedene Standpunkte bzw. Perspektiven nicht nur durch die Wiedergabe der Aussagen verschiedener Figuren. Auch die Äußerung einer einzelnen Figur oder die Erzählerrede (Bachtin erkennt der Erzählerrede, obwohl er sie dem „Autor“ zuordnet, ebenfalls einen polyphonen Charakter zu) können Ausdruck mehrerer sich überlagernder Stimmen bzw. Perspektiven sein. Das Erzählen des Erzählers (einschließlich der Erzählerrede) ist schon durch die Akzentuierung durch den impliziten Autor polyphonisiert.

Der Erzähler in *Der Zauberberg*, dessen Äußerungen in einem polyphonen Zusammenhang stehen, ähnelt zwar teilweise dem „unzuverlässigen Erzähler“, er ist aber nur schwerlich mit diesem zu identifizieren. Wie oben erwähnt, wirft er die Möglichkeit, dass seine Erzählung unzuverlässig sei, gerade eben durch die Behauptungen, „[m]an sieht, daß wir darauf denken, alles zu sagen, was für ihn einnehmen kann“ und „wir beurteilen ihn ohne Überschwang und machen ihn weder besser noch schlechter, als er war“ (53), auf, d.h. also durch die Betonung der Glaubwürdigkeit seines Erzählens, welche der auktoriale Erzähler normalerweise nicht ausdrücklich erwähnt bzw. problematisiert. Zudem macht sich der Erzähler auch durch die Erörterung des eigenen Erzählakts und der Zeit, die er für das Erzählen braucht bzw. die in der Erzählwelt vergeht, d.h. durch die Reflexion seiner eigenen Funktion verdächtig.

Vom „unzuverlässigen Erzähler“ unterscheidet sich dieser Erzähler schließlich auch darin, dass es unsicher ist, ob er überhaupt „unzuverlässig“ ist. Technisch besteht das Charakteristikum des „unzuverlässigen Erzählers“ darin, dass dessen eigentliche Botschaft in der des impliziten Autors besteht (oder zumindest eine dahingehende Deutung dominiert), wie Martínez / Scheffel erklären:

Ironische Kommunikation verdoppelt das Kommunikat zwischen zwei Gesprächspartnern in eine explizite und eine implizite Botschaft. Die implizite Botschaft widerspricht der expliziten und soll vom Hörer als die „eigentlich gemeinte“ aufgefasst werden. [...] In realer ironischer Kommunikation ist der Sprecher gleichermaßen Sender der expliziten wie der impliziten Botschaft. Selbstverständlich können fiktive Erzähler oder Figuren auch in diesem Sinne ironisch sein. Die besonderen Möglichkeiten fiktionaler Texte werden jedoch erst dann genutzt, wenn die doppelte Botschaft der Ironie auf zwei verschiedene Sender verteilt ist. In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt.¹⁶

Beim Erzähler in *Der Zauberberg* ist es jedoch auch unsicher, ob seine „explizite“ Botschaft

¹⁵ Ebd., S. 204.

¹⁶ Martínez, Scheffel (Anm. 13), S. 104.

nicht auch eine uneigentliche ist. Im Folgenden will ich dieses Problem anhand der Beschreibung von Hans Castorps biologischem Studium näher betrachten.

4. Die ironische Verdoppelung der Textbedeutung durch die Ironisierung des Erzählens

Die wissenschaftlichen Details der Erzählerrede in *Der Zauberberg* gewinnen innerhalb der oben beschriebenen partikularen Struktur des Werkes ihre eigentümliche Note. Außerhalb seines Kontextes lässt sich der oben zitierte, mit den Worten „Was war das Leben? ...“ einsetzende Abschnitt als ein auf dem damaligen Forschungsstand beruhender, doch dilettantischer Essay lesen. Dem Erzähler überlassen und vom impliziten Autor akzentuiert wird er in seinem Kontext jedoch durch und durch ironisiert.

Der Text soll den Inhalt der Lektüre des Protagonisten Castorp, der in seiner obsessiven Verliebtheit in Frau Chauchat ein immer exzentrischeres Benehmen an den Tag zu legen beginnt, beschreiben. Es verlangt ihn nach biologischen Kenntnissen über den Körper und das Leben, wobei sein Interesse stark durch die (wohl schon körperlich-sexuell gefärbte) Verliebtheit orientiert ist. Schon bevor Hans Castorp den Chefarzt Behrens um Unterweisung in dessen Fach bittet, betont der Erzähler sein Interesse für den Körper:

Sie [= seine Verliebtheit, I.O.] bezog sich einerseits mit einer Unmittelbarkeit, die den jungen Mann [= Hans Castorp, I.O.] erblassen ließ und seine Gesichtszüge verzerrte, auf Frau Chauchats Knie und die Linie ihres Beines, auf ihren Rücken, ihre Nackenwirbel und ihre Oberarme, von denen die kleine Brust zusammengepreßt wurde, – mit einem Worte auf ihren Körper, ihren lässigen und gesteigerten, durch die Krankheit ungeheuer betonten und noch einmal zum Körper gemachten Körper. (349)

Die Erzählerrede mit ihrer fast zu sachlichen Beschreibung des Körpers, wird dadurch vorbereitet bzw. gewinnt seine Akzeptabilität als Teil des Romans, dass sie in einen sozusagen körperzentrischen Kontext gesetzt ist: Hans entscheidet sich für den Sanatorium-Aufenthalt wegen seiner Tuberkulose-Infektion; als er mit Joachim geröntgt wird, sieht er dessen Gebeine und Herz, was ihn tief erschüttert; seine Gedanken werden während des Sanatoriumlebens durch verschiedene medizinische Kenntnisse infiltriert, usw. In diesem Zusammenhang wird die fast laszive Ausdrucksweise ironisch gebrochen und erscheint akzeptabel.

Der eben zitierten liegt die frühere Beschreibung einer Szene im Warteraum zum Zeitpunkt der Röntgenaufnahme zugrunde. Im Vergleich mit dieser wird klar, wie der Erzähler den medizinisch-biologischen Aspekt schrittweise in seine Rede einführt.

Hans Castorp saß und sah sie [= Frau Chauchat, I.O.] an, [...]. Sie war nur von mittlerer Größe, einer in Hans Castorps Augen höchst angenehmen und richtigen Größe, aber verhältnismäßig hochbeinig und nicht breit in den Hüften. Sie saß nicht zurückgelehnt, sondern vorgebeugt, die gekreuzten Unterarme auf den Oberschenkel des übergeschlagenen Beines gestützt, mit gerundetem Rücken und vorfallenden Schultern, so daß die Nackenwirbel hervortraten, ja, unter dem anliegenden Sweater beinahe das Rückgrat zu erkennen war und ihre Brust, die [...] klein und mädchenhaft war, von beiden Seiten zusammengepreßt wurde. (324f.)

Kehren wir zum ersten Zitat: „Was war das Leben? ...“ zurück. Der Erzähler neigt dazu, sich den Standpunkt des Protagonisten zu eigen zu machen (wenn er auch, wie oben erwähnt,

zugleich seine Neutralität betont) und über dessen gesellschaftlich nicht unproblematisches Verhalten kommentarlos hinwegzusehen. Dadurch ist auch seine sachlich beschreibende Erzählweise anders nuanciert. Sein Bericht vermittelt implizit, dass Hans Castorp die Ansicht, das Leben sei im Grunde materialistisch aufzufassen und demnach nicht nur die Lebenstätigkeit, sondern auch etwa Vernunft, Gefühl oder Liebe letztendlich chemischen Reaktionen zuzuschreiben, – eine Ansicht also, die bei einer Gefühl und Freiheit des Willens schätzenden Haltung zynisch erscheinen muss, zumindest äußerlich sehr nüchtern aufnimmt. In der Darstellung des Erzählers nimmt Castorp auch einen biologischen Standpunkt ein, um sich von den Inhibitionen einer durch die Körper-Geist-Dichotomie geprägten Tradition zu lösen und seiner Faszination für den menschlichen Körper, die diese als nieder und primitiv verurteilt hatte, im „wissenschaftlichem“ Studium auf legitime Weise freien Lauf zu lassen. Die Rede des Erzählers, der über die Problematik dieser *Sublimierung* gelassen hinweggeht, wird allerdings vom impliziten Autor wiederum anders akzentuiert und damit polyphonisiert.

Die Ironisierung ist in dem betreffenden Zitat noch eine undeutliche, kaum zu merkende. Sie nimmt an späterer Stelle klarere Form an.

Was war also das Leben? Es war Wärme, das Wärmeprodukt formerhaltender Bestandlosigkeit, ein Fieber der Materie, von welchem der Prozeß unaufhörlicher Zersetzung und Wiederherstellung unhaltbar verwickelt, unhaltbar kunstreich aufgebauter Eiweißmolekel begleitet war. Es war das Sein des eigentlich Nicht-sein-Könnenden, des nur in diesem verschränkten und fiebrigen Prozeß von Zerfall und Erneuerung mit süßschmerzlich-genauer Not auf dem Punkte des Seins Balancierenden. Es war nicht materiell, und es war nicht Geist. Es war etwas zwischen beidem, ein Phänomen, getragen von Materie, gleich dem Regenbogen auf dem Wasserfall und gleich der Flamme. Aber wiewohl nicht materiell, war es sinnlich bis zur Lust und zum Ekel, die Schamlosigkeit der selbstempfindlich-reizbar gewordenen Materie, die unzüchtige Form des Seins. (418)

Obwohl auch an dieser Stelle, – der werkhistorisch die oben genannte *Allgemeine Biologie* Hertwigs und Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* zugrunde liegen¹⁷ – syntaktisch die Form der erzählerischen Beschreibung der Lektüre Hans Castorps beibehalten ist, ist sie in Wirklichkeit durch die Einfügung von Wörtern wie „sinnlich“, „Schamlosigkeit“ oder „unzüchtig“, die andeuten oder zumindest den Verdacht zulassen, dass die Haltung des Erzählers nur dem Anschein nach objektivistisch ist und sich Deutungen oder eher Fantasien Hans Castorps schon in seine Rede mischen, ironisiert. Wenn die Ironie in dem vorher zitierten Abschnitt noch unklar blieb, so wird sie an dieser Stelle um so deutlicher. In *Der Zauberberg* finden sich überall solche Formen der Ironisierung, aber die hier in Betracht gezogene ist eine ganz subtile. Der Text ist ohne seinen Kontext nichts weniger als ein biologischer Essay oder eine Reflexion *à la Schopenhauer*. Die Ironisierung ergibt sich aus der Bewusstmachung des eigenen, eigentümlichen Akzents, den „der implizite Autor“ der Rede des Erzählers beifügt.

Die von der Botschaft des Erzählers sich unterscheidende Botschaft des „impliziten Autors“ kann jedoch anders als im Fall des „unzuverlässigen Erzählers“, nicht als „eigentliche“ (oder einzig „eigentliche“) gedeutet werden. „Der auktoriale Erzähler“ und „der implizite Autor“ nehmen gegenüber dem gleichen Text verschiedene Haltungen ein, von denen keine einseitig als „uneigentliche“ beurteilt werden kann. Beide stehen gleich gültig nebeneinander.

¹⁷ Vgl. GKFA 5.2, S. 225.

Die Fachbücher, die Hans Castorp gekauft hatte, waren dem Erzählerbericht nach „teuer gewesen, wie wissenschaftliche Werke sind“ (415) und natürlich nicht etwa für die Entfaltung erotischer Phantasien gedacht. Deshalb ist einerseits die nüchterne, objektivierende Haltung des Erzählers, der den Inhalt der Bücher beschreibt, nicht falsch oder sogar heuchlerisch zu nennen, andererseits aber hat die Akzentuierung des „impliziten Autors“, der die erotisierende Neigung des Protagonisten hinter dem Text hervorhebt, und für sich bzw. den Leser die Möglichkeit, den biologischen Text erotisierend zu lesen, entdeckt, ihre Gültigkeit. In diesem Sinne ist hier für die Ironisierung charakteristisch, dass ein und derselbe Text unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden kann und dabei nicht zu entscheiden ist, welche Sicht legitimiert werden soll.¹⁸

IV. Text-, „Zitat“ und Fiktion

Wenn der Text auf diese Weise ironisiert gelesen wird, handelt es sich um einen sozusagen innertextlichen Effekt. Wir wissen aber auch, dass der außertextliche, biographische Autor Thomas Mann, (den wir natürlich nur durch verschiedene Schriften kennen), Details aus diversen wissenschaftlichen Fachbüchern in sein Werk einbrachte, und zwar nicht etwa durch eine (von uns leicht nachvollziehbaren) Aneignung von Wissen, sondern durch ein manchmal fast wortwörtliches Abschreiben. Ändert sich mit dieser Kenntnis das Aussehen des Romans?

Es bleibt selbstverständlich dem Leser freigestellt, ob er den Roman unter Kenntnis des Schaffensprozesses des biographischen Autors liest oder nicht. Auch ohne eine solche Kenntnis kann sich die Mehrheit der Leser an der Lektüre erfreuen. Wenn der Text als solcher funktioniert, mag es überflüssig erscheinen, dass wir der außertextlichen Herkunft der Beschreibungen nachgehen. Es mag keinen wesentlichen Unterschied ergeben, ob sie aus anderen Büchern abgeschrieben, oder von einem weitläufig gelehrten Dichter niedergeschrieben wurden.

Es ist aber auch eine Tatsache, dass, wie Hans Wysling bemerkt hat, selbst unter den Thomas-Mann-Forschern Enttäuschung aufkam, als sein Arbeitsprozess bekannt wurde. Es ist wohl unvermeidbar, dass nicht nur der Text an sich, (der die Instanz des impliziten Autors umfasst), sondern auch das Bild des den Text schaffenden Autors auf die Rezeption Einfluss ausübt. Ein Roman existiert auch als geschichtlich-soziales Faktum, und der Autor wird nicht allein für die ästhetische, sondern auch für die soziale Wirkung seines Werks verantwortlich gemacht.

Die „gesellschaftliche Verantwortung“ des Autors lässt sich daran ablesen, dass seine Arbeit stets auch dahingehend überprüft wird, inwiefern seinen Figuren oder der Handlung reale oder literarische Vorbilder und Vorkommnisse zugrunde liegen. Thomas Manns Werk ist dabei keine Ausnahme. Als der erste und erfolgreichste Roman *Buddenbrooks* in seiner Heimat Lübeck wegen seiner starken Anlehnung an reale Vorbilder auf scharfe Kritik stieß, verteidigte Mann in seinem Essay *Bilse und ich* seine Methode, nach Modellen bzw. wirklichen Geschehnissen zu schreiben, wobei er anfügte:

¹⁸ Zum „Schwebezustand“ der Ironie bei Thomas Mann, vgl. Jens Ewen: Thomas Manns Ironie als literarischer Wahrheitspluralismus, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 29 (2016), S. 45-56, bes. S. 48.

Schließlich, ob nun die Geschichte, die Sage, die alte Novellistik, ob die lebendige Wirklichkeit selbst das »Gegebene« ist, worauf ein Dichter sich stützt – gilt das nicht, im Wesen, gleichviel?¹⁹

Weiter schreibt er: Shakespeare besaß ohne Zweifel auch Erfindungsgabe, „aber noch sicherer ist, daß er nicht viel Gewicht darauf legte und nicht viel Gebrauch davon machte. Hat er je eine Fabel erfunden? Auch die krausen Intrigen seiner Lustspiele sind nicht von ihm erdacht. Er arbeitete nach alten Theaterstücken, nach italienischen Novellen“.²⁰ Doch wie bekannt ist, konnte Shakespeare auch der zeitgenössischen Plagiat-Kritik entgehen. In dem Essay zitiert Mann weiter Turgenjew: „Da mir eine bedeutende Erfindungsgabe nicht zuteil geworden, bedurfte ich stets eines bestimmten Bodens, auf dem ich mich frei und sicher bewegen konnte“²¹ und schreibt, dass er „eine Art von Stolz aus diesen Worten heraus“ höre, und jene „Geschmacksrichtung“ vorziehe, die „am liebsten auch alle ›Erfindung‹ für kolportagehaft erklären möchte.“ Das Problem der Originalität konnte er aber, insofern er diese Widerlegung abfassen musste, dennoch nicht unbeachtet lassen. Übrigens meint der „bestimmte[] Boden[]“, von dem Turgenjew spricht, wohl nicht eine auf der realen Welt oder Tradition basierende, feste Wirklichkeit, auf der sich separat die Fiktion entwickelt, um so eine Zwei-Schichten-Struktur zu bilden. Patricia Waugh behauptet in *Metafiction*:

All written language, however, has to be organized in such a way as to recreate a context or to construct a new context verbally. All literary fiction has to construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text', through entirely *verbal* processes. *Descriptions* of objects in fiction are simultaneously *creations* of that object. (*Descriptions* of objects in the context of the material world are determined by the existence of the object outside the description.) Thus the ontological status of fictional objects is determined by the fact that they exist by virtue of, whilst also forming, the fictional context which is finally the words on the page.²²

„Davos“ in *Der Zauberberg* oder „Venedig“ in *Der Tod in Venedig* sind nicht ohne konkrete Einzelheiten, die die wirklichen Orte ausmachen, entstanden. Sie werden aber schließlich zu etwas anderem als dem wirklichen Davos oder Venedig, zu etwas nur durch Wörter Konstruiertem. Der Kontext des Romans baut sich aus diesem „anderen“ zusammen. Was in den Kontext eingefügt wird, wird zusammen mit dem Bild des „Originals“ – d.h. doppelt – gesehen; das macht den Blick des Lesers vielschichtig und führt zu neuen ironischen Effekten.

Die Erzeugung des Kontextes bzw. die ironische Verdoppelung der Gegenstände des literarischen Werks sind dem Lesepublikum natürlich nicht immer verständlich. Mann war gezwungen, sich gegen Vorwürfe bezüglich Modellen und Anleihen zu verteidigen, aber insofern er diese in *Bilse und ich* selbst erörterte, lassen sie sich als „nicht fatal“ beurteilen.

Dagegen erwähnte Mann die Übernahme von Texten aus der Fachliteratur, bis auf die in der *Entstehung* geschilderte, nie. Zwar erklärt er in einem privaten Brief an Adorno, dass er bei der Beschreibung des Typhus des kleinen Helden Hanno Buddenbrook „den betreffenden

¹⁹ GKFA 14.1, S. 99.

²⁰ Ebd., S. 100.

²¹ Ebd., S. 99.

²² Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London / New York (Routledge) 1988, p. 88. Hervorhebung im Original.

Artikel eines *Konversationslexikons* ungeniert ausschrieb“²³, doch blieb diese Tatsache, wie überhaupt seine Abschreibpraxis, Zeit seines Lebens der Öffentlichkeit verborgen.

Natürlich ließe sich sagen, Manns Abschreiben sei eine Form der Anleihe, die nicht nur in der Literatur, sondern allgemein nicht gestattet ist. Wenn das Abschreiben stärker sanktioniert wird als die Anlehnung an Modelle oder an Handlungsstränge anderer Werke, dann weil die Wahrnehmung vorherrscht, der Text als solcher sei in entscheidenderem Maße Ausdruck der Individualität des Autors. Der soziale Charakter der Literatur und die Erwartungen an den Autor wirken so einerseits in der realen Welt als Beschränkung des schaffenden Geistes, andererseits aber können sie, wie im Folgenden gezeigt werden soll, selbst zum Gegenstand des literarischen Spiels gemacht werden.

Ein zitierter Text (bzw. überhaupt jeder Text) wandelt seine Funktion je nach dem Kontext, in den er gesetzt wird.²⁴ Die biologischen Darstellungen in *Der Zauberberg* stehen nicht da, um dem Leser wissenschaftliche Lektionen zu erteilen. Sie drücken vielmehr aus, was es bedeutet, in einer bürgerlichen, traditionell vom Christentum stark geprägten Gesellschaft eine materialistische Lebensanschauung zu studieren. Sie sind weiter im Kontext von Castorps Interesse am Körper, das der Verliebtheit in Frau Chauchat entspringt, ironisiert. Der Text könnte mit einer Miniatur verglichen werden, die ihrem Aussehen nach dem Original ähnlich, in ihrer Funktion aber ganz verschieden ist. Die Welt des Romans ließe sich weiter auch als ein Diorama betrachten. Im Diorama ist das Haus nicht zum Wohnen da, und das Auto dient nicht zum Transport. Der Schöpfer des Dioramas konstruiert mittels seines vereinheitlichenden Bewusstseins seine eigene Welt, und jeder Teil trägt zu deren geschlossenen, kohärenten Zusammensetzung bei.

Damit die künstlich geschaffene Welt aber tatsächlich geschlossen und kohärent wirkt, scheint noch etwas, das über die Gesamtheit ihrer Teile hinausgeht, nötig zu sein. Wenn dieses etwas in der realen Welt wiedererkannt wird, so weil es tatsächlich existiert. Die Realität transzendiert die Regelhaftigkeit, die der Mensch mittels der Vernunft erfasst. Aber eben weil die verschiedenen Gegenstände in der Welt in ihrer schieren Diversität und Existenz die Rationalität transzendieren und zugleich miteinander in Harmonie zu stehen scheinen, wird eine dem Ganzen unterliegende noch höhere *ratio* angenommen. Dem teleologischen Gottesbeweis scheint die natürliche Bewunderung des Menschen für eine derartige Seinsart der Welt zu unterliegen. Insofern muss auch die vom menschlichen Bewusstsein hergestellte fiktive Welt in der Mehrheit ihrer Bestandteile den Anschein natürlichen Daseins machen, und deshalb hat das Diorama die Miniaturen nötig, die im Detail durch und durch den wirklichen Dingen ähnlich sind.

Wie im Diorama werden im Roman die Texte als Teile montiert, die einen neuen Kontext hervorbringen, wobei die einzelnen Teile in diesem Kontext zugleich selbst eine neue Bedeutung gewinnen. Wie schon erwähnt, bat Thomas Mann während der Arbeit an *Doktor Faustus* Adorno um Hilfe. Mehrere Abschnitte entnahm er direkt Adornos Typoskript *Zur Philosophie der neuen Musik*,²⁵ wie er sich auch wegen der Beschreibung eines Oratoriums Leverkühns mit dem Wunsch an Adorno wandte, „das Werk dem Vorwurf des blutigen Barbarismus sowohl wie dem des blutlosen Intellektualismus bloß zu stellen“.²⁶

²³ Adorno, Mann: Briefwechsel (Anm. 8), S. 19. Hervorhebung im Original.

²⁴ Vgl. Bachtin (Anm. 14), S. 227.

²⁵ Dies habe ich in meinem früheren Aufsatz (Anm. 5) erörtert.

²⁶ GKFA 19.1, S. 523.

Beim Betrachten eines Dioramas macht es keinen wesentlichen Unterschied, ob dessen einzelne Teile schon fertige, auf Bestellung produzierte oder selbstgefertigte Stücke sind. Wenn wir aber einen Roman betrachten, wird (zumindest vor dem Aufkommen der postmodernen Literatur) erwartet bzw. vorausgesetzt, dass alles bis ins Details vom Autor selbst verfertigt ist, und wenn der Roman Texte von fremder Hand enthält, so besteht die Erwartung, dass diese explizit als Montage gekennzeichnet sind. Diese Erwartungen richten sich wie selbstverständlich an den (impliziten) Autor. Der biographische Autor Mann, ließe sich sagen, kam diesen Erwartungen jedoch nicht entgegen und ironisierte sie stattdessen.

Was, wenn wir das Mann'sche Werk betrachteten, als sei es ein Diorama in einer Ausstellung, in der außerdem noch die „Biographie des Autors“ und dessen „Schaffensprozess“ zu sehen sind? Diese würden ebenso zu einem Bestandteil jenes Dioramas werden, das wir nun einschließlich dieser Zusätze zu beurteilen hätten. Ein ganz eigentümliches Diorama ergäbe sich, wenn wir dabei noch in Erwägung ziehen, dass die versiegelten Tagebücher Manns seinem Testament gemäß erst 20 Jahre nach seinem Tod geöffnet und neben zahlreichen Briefen ediert und veröffentlicht wurden. Dieses veränderte sich noch fortwährend im Zuge der Veröffentlichung weiterer Dokumente. Darin lässt sich aber das Bild eines Autors erhaschen, der kontrolliert das Außertextliche zur Summe seiner Texte hinzufügt. Es scheint dabei, dass dieser Autor sich seines „Bildes“ ganz und gar bewusst war und danach strebte, sein Werk wie auch sein Zeugnis und seine Äußerungen über sich selbst so geschlossen zu konstruieren, dass es den Eindruck vollkommener Kontrolle und hermetischer Abgeschlossenheit macht.

Wenn wir Manns Werk vor diesem Autorbild betrachten, erscheint auch die Wirkung des Gegensatzes zwischen dem ursprünglichen biologischen Fachtext und dem in *Der Zauberberg* eingefügten bewusst gewollt. Der Text, der im Fachbuch auf einer „wissenschaftlichen“ Ideologie basiert und als solcher für sich steht, wird, indem er in den Roman eingebracht wird, Teil eines eigentümlich ironisierten „Kunstwerks“. Der Autor, der den Text im fertigen Original als eine Ironisierung ermöglichenden entdeckt, realisiert diese, indem er ihn in den Kontext des Romans einsetzt. Uns Lesern wird dadurch gezeigt, dass ein eigentlich nur aufklärerischer biologischer Text *auch so gelesen werden kann*. Der Vergleich mit dem Urtext wird zwar durch die germanistische Forschung erst möglich, doch die Germanistik war schon zu Lebzeiten Manns so entwickelt und zeigte auch schon zu der Zeit ein solches Interesse an ihm, dass es für ihn voraussehbar sein musste, dass die verwendeten Materialien gründlich untersucht werden würden.²⁷ Zudem hinterließ Mann derartige Untersuchungen ermöglichende Materialien (mit Ausnahme der von ihm selbst verbrannten Tagebücher), und zwar in einem solchen Umfang, dass er annehmen können musste, dass diese erfolgreich sein würden.

„Ist das noch Kunst?“, war die Frage, die Marcel Duchamp mit einem umgedrehten Urinal, das er als „Ready-made“ mit dem Titel *Fontaine* ausstellte, provozierte. Mit dem Werk stellte Duchamps die Frage, was Kunst überhaupt sei, neu und entlarvte zugleich den stillschweigenden Kode, der der herkömmlichen Betrachtung des Kunstwerks unterlag. Das Verfahren Manns dürfte dieser *Performance* ähneln, wenn es nicht noch komplexer ist. Bei Duchamps ist es der Kontrast zwischen dem herkömmlichen Kontext der „Kunst“ und dem

²⁷ Zur Beziehung Thomas Manns zur damaligen Germanistik, vgl. etwa: Steffen Martus: Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur. Wissenschaftliche Aufmerksamkeit für Thomas Mann zwischen 1900 und 1933, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hrsg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich, Gerhard Lauer, Berlin (Walter de Gruyter) 2009, S. 47-84.

Ready-made, der beim Betrachtenden einen unmittelbaren Schock auslöst. Bei Thomas Mann aber werden die Quellentexte erst lange nach dem Tod des Autors durch penible, wissenschaftliche Untersuchungen entdeckt. Als Leser stoßen wir nur durch die Nebeneinanderstellung von Urtext und dem in den Roman gesetzten, ironisch zu betrachtenden Text auf Manns ironisierende Performance. Dies kann oder konnte, ähnlich wie bei Duchamps, schockierend sein, aber es ist keineswegs ausgemacht, dass die betreffende Quelle wirklich gefunden wird. In dem Fall könnte man dann von einer vollkommenen Performance oder gar einer Trickspielerei sprechen.

HITOTSUBASHI UNIVERSITÄT