

László V. Szabó (Veszprém)

Von Mythos zu Ironie und Humor in Thomas Manns *Tristan*

Der Mythos von Tristan und Isolde ist, neben dem Gral und König Artus' Tafelrunde, eine der wichtigsten Quellen, aus der das europäische Mittelalter reichlich geschöpft hat, insbesondere in Frankreich und Deutschland. Sie ist eine Geschichte zweier Liebender, die alle Normen und Gefahren des gesellschaftlichen Zusammenlebens überschreiten, eine Geschichte, die die Frage stellt, ob das individuelle Glück seine Berechtigung hat. Diese Fragestellung gerät unvermeidlich in einen Konflikt mit der Gesellschaft und besonders mit der Institution der Ehe.

Aus diesem uralten Mythos ist eine Reihe von Bearbeitungen entstanden, an denen sich mehrere Autoren verschiedener Länder und Epochen beteiligt haben. Es sind dabei diverse dichterische Versionen zustande gekommen, und jeder Autor strebte eine eigene Auslegung, ein eigenes ästhetisches Konzept und nicht selten die Diskreditierung anderer an. So heißt es z.B. bei Gottfried von Straßburg:

Ich weiß wohl, daß es viele gab,
die schon von Tristan erzählt haben.
Es gab jedoch nicht viele,
die wichtig von ihm erzählt haben mögen.¹

Gottfried schrieb seinen *Tristan* zwischen 1200-1210, ihm war aber das *Tristant*-Epos Eilharts von Obergé vorangegangen (um 1170), das die umfangreichste — wenn nicht die dichterisch bedeutendste — Fassung des Stoffes ist, und dessen Wurzeln auf keltische Quellen zurückgreifen. Eilhart baute seine Geschichte auf den sogenannten *Ur-Tristan*, ein in Aquitanien entstandenes, altfranzösisches Epos mit dem Titel *Estoire* aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Das letzte ist aber nicht erhalten geblieben, und wurde nur durch Forschung erschlossen. Der bedeutendste französische Autor des Mittelalters, Chrétien de Troyes hat den Stoff auch bearbeitet, aber sein Text ist leider verschollen. In Frankreich sind übrigens zahlreiche Bearbeitungen entstanden und darunter finden wir eine bunte Vielfalt von Epos-Fragmenten (Berol, Thomas), Prosa- oder Gedichtformen (z.B. die *Berner Fassung*, um 1200). Aber auch in den anderen europäischen Ländern sind Werke erhalten geblieben, die das Tristan-Motiv zu ihrem Thema gewählt haben. So sind die *Tavola Ritonda* in Italien (14. Jh.), *Tristan de Leonis* in Spanien (16. Jh.), die norwegische Prosa-Erzählung *Tristramsaga* (1226), die isländische *Saga af Tristan ok Isodd* (15. Jh.), das strophische Gedicht von *Sir Tristrem* in

England (14. Jh.), der alttschechische (15. Jh.) und der serborussische (16. Jh.) Tristanroman entstanden.² Was die Fassungen auf deutschem Boden anbelangt, so sind neben Gottfried auch Ulrich von Türheim, Heinrich von Freiberg (beide aus dem 13. Jh.), ein Prosaroman aus dem 15. Jh. und die Spielfassung von Hans Sachs zu erwähnen.

Die Geschichte von Tristan ist am leichtesten nach der Version *Estoire* zusammenzufassen. Teil 1 enthält das Morholt-Abenteuer: Tristan tötet Morholt, dessen Nichte die zauberkundige Isolde ist. Tristan wird im weiteren verwundet, aber von Isolde geheilt, die den Mörder nicht erkennt. Teil 2 ist die Ehebruchsgeschichte: Tristan geht, von seinem Onkel Marke beauftragt, auf Brautwerbung nach Irland. Er findet abermals Isolde, kämpft für sie, wird aber diesmal als der Mörder Morholts von ihr erkannt. Auf der Seefahrt nach Cornwall trinken beide aus Versehen einen Minnetrank und fallen in die Sünde der Liebe. Isolde wird dann zu Tode verurteilt, später dennoch von Tristan gerettet; sie fliehen beide in einen Wald. Teil 3 ist die Isolde-Weißhand Geschichte: da die Wirkung des Getränks nachläßt, wird Isolde Marke widergegeben, und Tristan heiratet Isolde-Weißhand. Als er aber an einer vergifteten Wunde darniederliegt, kann er von seiner Geliebten nicht mehr gerettet werden, weil sie von Weißhand durch eine Lüge daran gehindert wird. Isolde stirbt über der Leiche ihres Geliebten.

Es handelt sich also um eine tragische, mit heidnischen, ans Nibelungenlied erinnernden Elementen durchsetzte Geschichte, die eine Jahrhunderte lange Auswirkung hatte. Sie beinhaltet somit ein dionysisches Element nach dem Nietzscheschen Begriff, das tiefe ästhetische Inhalte in sich trug. Auf diese ästhetische Inhalte baute auch Richard Wagner, dessen Oper *Tristan und Isolde* Thomas Mann zum Schreiben der Erzählung *Tristan* entscheidend anregte. Die Oper Wagners, die den 'Untertitel *Handlung in 3 Aufzügen*' trägt, wurde im Königlichen Hof- und Nationaltheater München im Jahre 1865 uraufgeführt. In diesem „Musikdrama“, wie sie Wagner nannte, gelang dem Komponisten eine eigenartige Mischung von Drama (das Wort „Handlung“ ist als Übersetzung von „Drama“ zu verstehen) und Musik, die bei vielen Kritikern Anstoß erregte. Friedrich Nietzsche zum Beispiel, der anfangs Wagner hochschätzte, kritisierte hier schon Wagners Übergang zur „Keuschheit“ und den Einfluß Schopenhauers.³ Die Oper wurde trotzdem zu einem sehr bedeutenden Werk in der Reihe der romantischen Opern. Sie griff auf keltisch-heidnische Ursprünge zurück, aber baute darauf eine eigenartige Liebesmetaphysik. Der Klang, der durch die Einheit der Momente verwirklichte Wagnersche Kontrapunkt prägte schon einen modernen Stil, dessen Harmoniewelt insbesondere nach dem Erscheinen des Buches von Ernst Kurtz mit dem Titel *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920) ein großes Echo fand.⁴ Die Kunst Wagners erreichte in dieser Oper ihren Gipfelpunkt; begeisterte Anhänger wie Ernst Bloch, oder Gegner wie Stefan George waren sich alle darüber einig, daß gegen das Ende des 19.

Jahrhunderts der Begriff „Musik“ vor allem die Musik von Richard Wagner bedeutete.

Die Oper *Tristan und Isolde* diente Thomas Mann als wichtigste stoffliche Anregung für die Erzählung *Tristan*, obwohl keine Bemerkungen des Schriftstellers bekannt sind, die das unmittelbar bestätigen könnten. Wie gut aber Thomas Mann die Oper Wagners kannte, dazu liefern die textlichen Entsprechungen zwischen der Oper und der Erzählung die besten Beweise, darunter die Paraphrase eines Tristansatzes aus dem zweiten Akt, die in der Klavier-Szene der Erzählung als Ausdruck des Sehnsuchtmotivs erscheint: „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde“. Darüber hinaus, zahlreiche Schriften — Essays, Vorträge, Briefe — sprechen davon, welche Rolle Wagners Lebenswerk in Thomas Manns künstlerischer Entwicklung und Auffassung oder überhaupt in seinem Leben spielte. Der berühmte Dirigent Bruno Walter schrieb in seinen *Gedanken und Erinnerungen* darüber, wie ihn Thomas Mann „durch seine bis ins Einzelne gehende Kenntnis des Werkes [d.h. von *Tristan und Isolde*] verblüffte“.⁵ Im Jahre 1911, zehn Jahre nach dem Schaffen der Erzählung *Tristan* schrieb Thomas Mann in *Über die Kunst Richard Wagners*:

[...] noch immer, wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werk mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeinten Zauber.⁶

Von „Jugendweh“ und „einstmals“ spricht also der 36jährige Schriftsteller, ein Beweis dafür, daß er auch zehn Jahre früher die Wagnersche Kunst gekannt hatte.

Der Essay *Ibsen und Wagner* (1928) stellt schon in seinem Einleitungssatz die große Rolle Wagners in der europäischen Kultur fest:

Ibsens und Wagners dramatische Lebenswerke sind die beiden großen Kundgebungen, die der nordisch-germanische Kunstgeist [sic!] im neunzehnten Jahrhundert den ebenbürtigen Schöpfungen anderer Rassen: dem französischen, russischen, englischen Roman, der impressionistischen Malerei Frankreichs an die Seite stellt.⁷

Diesem Essay — der durch die Begriffe wie der „nordisch-germanische Kunstgeist“ oder „Rassen“ stark an Nietzsche erinnert — folgte der in Zürich gehaltene Vortrag unter dem Titel *Richard Wagner und der Ring der Nibelungen*, in dem Thomas Mann seine „Passion für Wagners zaubervolles Werk“⁸ bekannte. Er sprach mit Bewunderung über den Dichter-Komponisten und fügte hinzu: „Bewunderung ist die Quelle der Liebe, sie ist die Liebe selbst.“⁹ Bemerkenswert ist es noch, daß Thomas Mann an dieser Stelle einen Satz von Wagner selbst zitierte, einen Gedanken, der den Schriftsteller wahrscheinlich das ganze Leben hindurch begleitet hatte: „Der erste künstlerische Wille [...] ist nichts anderes als die Befriedigung des unwillkürlichen Treibens der Nachahmung dessen, was am annehmendsten auf uns wirkt.“¹⁰ Wir

können das Zitat auch als eine Art Geständnis ansehen: dieser „Wille“ war es, der ihn 1901 zum Schreiben des *Tristan* angeregt hatte. Viel später pries Thomas Mann in einem Brief an Emil Preetorius (1949) besonders den ersten Akt der *Tristan und Isolde*: „Als ich mir den ersten [Akt] in seiner realistischen Dramatik wieder einmal vorführte, war ich vollständig begeistert.“¹¹

Der Einfluß vom „symphonischen Theatraliker“¹² und seiner Kunst — vor allem der *Tristan und Isolde* — auf Thomas Manns ästhetische Auffassung ist somit nicht zu bestreiten. Dieser Einfluß ist freilich nicht nur in der Erzählung *Tristan* nachzuweisen, sondern auch in anderen Werken des Schriftstellers, wo immer die Problematik der Musik und Kunst auftaucht. So haben wir zum Beispiel in *Tonio Kröger* eine Stelle, wo Tonio ein aufrichtiges Geständnis über sein Verhältnis zur Kunst, zur Welt, zur Ästhetik und zum persönlichen Schicksal eines Künstlers in einem Gespräch mit Lisawetha macht:

Kein Problem, keines in der Welt, ist quälender als das vom Künstlertum und seiner menschlichen Wirkung. Nehmen Sie das wunderbarigste Gebilde des typischen und darum mächtigsten Künstlers, nehmen Sie ein so morbides und tief zweideutiges Werk wie 'Tristan und Isolde' und beobachten Sie die Wirkung, die dieses Werk auf einen jungen, gesunden, stark normal empfindenden Menschen ausübt. Sie sehen Gehobenheit, Gestärktheit, warme, rechtschaffene Begeisterung, Angeregtheit vielleicht zu eigenem 'künstlerischen' Schaffen ...¹³

Es reicht hier zu vermerken, daß *Tonio Kröger* diejenige Erzählung Thomas Manns ist, die die meisten autobiographischen Züge trägt.

Wagner war es also, der den Tristan-Stoff und das alte Liebesmotiv dem jungen Schriftsteller überlieferte, der ihm die moderne ästhetische Auffassung des Gesamtkunstwerks vermittelte, und ihn zu einer neuartigen Kunstproblematik führte. Dabei ist es aber nicht außer acht zu lassen, daß das Wagnersche Liebesmotiv durch die Metaphysik von Arthur Schopenhauer vertieft wurde. In seiner *Beethoven-Festschrift* (1870) zum Beispiel, spricht Wagner mehr über seine eigenen Schopenhauer-Erlebnisse als über Beethoven selbst. Das Lesen Schopenhauers beeinflusste ihn am meisten als er an seiner Oper *Die Walküren* arbeitete, und später, während des Komponierens von *Tristan und Isolde*, als er die Metaphysik Schopenhauers sogar einer „Revision“ unterwarf: laut Wagner könne man den „Willen“ nicht nur durch ästhetische Anschauung, sondern auch durch Liebe — ja Geschlechtsliebe — überwinden.¹⁴ Diese Wirkung des Philosophen auf das Werk Wagners war übrigens auch schon für Nietzsche offensichtlich, und das hat er mit seinen wie gewöhnlich harten Worten folgendermaßen formuliert:

Die Künstler stehen nie für sich, das Alleinstehen geht wider ihre tiefsten Instinkte. So nahm zum Beispiel Richard Wagner den Philosophen Schopenhauer, als die Zeit gekommen war, zu seinem Vordermann, zu seiner Schutzwehr: — wer möchte es nur für denkbar halten, daß er den Mut zu einem asketischen Ideal gehabt hätte, ohne den Rückhalt, den ihm die Philo-

sophie Schopenhauers bot, ohne die in siebziger Jahren in Europa zum Übergewicht gelangene Autorität Schopenhauers?¹⁵

Neben dem *Tristan*-Stoff und der Oper Wagners ist somit die Philosophie Schopenhauers als eine wichtige Gedankenquelle der Erzählung zu betrachten. In diesem Kontext kommt es auch dem *Schopenhauer*-Essay Thomas Manns (1938) eine besondere Rolle zu. Es fügt den Schöpfer von *Die Welt als Wille und Vorstellung* in die von Platon und Kant ausgezeichnete metaphysische Traditionslinie ein, wobei das Schopenhauersche Gedankensystem als „Künstlerphilosophie par excellence“ und „Wahrheitsschöpfung“ bezeichnet wird.¹⁶ Denn gegenüber den Vertretern des objektiven Wissens dürfen die Gefühle und die Leidenschaften eine „Weltkonzeption“¹⁷ bauen, ein „Reich der Schönheit“¹⁸ zuwege bringen. Es stellt sich nicht die Frage, ob die Wahrheit *oder* die Schönheit gewählt werden soll, sondern „Wahrheit und Schönheit müssen aufeinander bezogen werden“,¹⁹ denn sie bleiben „höchst schwankende Werte“.²⁰ Schopenhauers „Ideensymphonie“²¹ lasse gleichzeitig eine Genugtuung, eine Rache, eine Empörung gegen das Leben fühlen, die viel wirksamer und wichtiger sei, als die Frage nach ihrem Wahrheitsgrad.

Den Gipfelpunkt des *Tristan* bildet die Klavierszene, wo Frau Klöterjahn, auf die dringende Bitte des Herrn Spinell, das Sehnsuchtmotiv aus *Tristan und Isolde* vorspielt. In diese Szene hat der junge Thomas Mann Wagnersche Musikalität und Schopenhauersche metaphysische Tiefe hineingedichtet:

Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten. [...] Hörnerschall verlor sich in der Ferne. Wie? oder war es das Säuseln des Laubes? Das sanfte Rieseln des Quells? Schon hatte die Nacht ihr Schweigen durch Hain und Haus gegossen, und kein fehlendes Mahnen vermochte dem Walten der Sehnsucht mehr Einhalt zu tun. Das heilige Geheimnis vollendete sich. Die Leuchte erlosch, mit einer seltsamen, plötzlich gedeckten Klangfarbe senkte das Todesmotiv sich herab, und in jagender Ungeduld ließ die Sehnsucht ihren weißen Schleier dem Geliebten entgegenflattern, der ihr mit ausgebreiteten Armen durchs Dunkel nahte.²²

Frau Klöterjahn stirbt am Ende der Geschichte, während der — nicht eben erfolgreiche oder berühmte — Schritsteller Spinell den Tod seiner „Isolde“ überlebt. Ihm bleibt nur die Flucht vor der Welt der Starken, die er haßt. Das Motiv des Liebestodes, das an Wagners Oper erinnert, rückt hier prägnant vor, und das geschieht unabhängig von der äußerlichen, oft komischen Darstellung von Spinell.²³ Der junge Thomas Mann mischt hier der „schwerfällig gewissenhaften Gründlichkeit des Jünglings“,²⁴ eine Art tragischen Humors bei, der auch seine späteren Werke charakterisiert (z.B. den Roman *Der Zauberberg*). Die Allwissenheit, die ironische Distanz des Erzählers sind zwar zu fühlen, aber sie werden oft, wie vor allem in der Klavier-Szene und im Spinells Brief, von einer Leidenschaft durchbrochen, die auch im erwähnten *Schopenhauer*-Essay betont wird.

Unter diesen Umständen von „Satire“ zu sprechen, wie es Hermann Kurzke tut, scheint übertrieben zu sein, ganz zu schweigen von der Behauptung, Spinell sei „kein Mensch, sondern ein Monstrum“.²⁵ Wenn Thomas Mann in einem Brief an seinen Bruder den *Tristan* als eine „Burleske“ bezeichnete,²⁶ dann brauchen wir das ursprünglich italienische Wort *burlesco* nicht unbedingt mit „spöttisch“ zu übersetzen, denn es bedeutet nichtdestoweniger „scherzhaft“, „spielerisch“. Der Gebrauch vom Begriff der Groteske im Sinne von „verzerrend, entstellend, humoristisch-karikierend“ wäre demgegenüber zweckmäßiger, zumal die Groteske dem Tragikomischen näher steht und so dem verzerrten Tragikum einen Platz einräumt. Wenn nämlich groteske Elemente in einem Werk anwesend sind, dann besteht keine große Distanz zwischen den komisch-humoristischen und den tragischen Zügen. Beide Aspekte können auch im *Tristan* entdeckt werden, wo die Groteske ins Tragische umschlägt.

Ein anderer Begriff, der Thomas Manns Verfahren bezeichnen kann, ist die Ironie, eine Geisteshaltung, die ein Wesenszug seiner Werke ist. Es stellt sich nur die Frage, inwiefern Ironie und Humor neben der pathologisch-tragischen Stimmung der Erzählung Platz haben können, welche Rolle, die Ironie und welche der Humor spielt. Eine Unterscheidung zwischen Ironie und Humor scheint dabei auch von nicht geringer Bedeutung zu sein.

Der griechische Begriff von εἰρωνεία, der ursprünglich „Verstellung, Ausflucht, Mangel an Ernst“ bedeutete, unterging in zweitausend Jahren einer starken Bedeutungsveränderung und -erweiterung. Bei Friedrich Schlegel, dem Haupttheoretiker der romantischen Ironie, bezeichnete der Begriff den Widerstreit zwischen dem Bedingten und dem Unbedingten, zwischen dem Ideellen und dem Wirklichen. Bei Heine demgegenüber wirkte die Ironie als Zerstörung der romantischen Illusionen zum Zweck einer ironischen Pointe. Bei anderen bedeutete die Ironie eine Distanzierung des Geistes vom Leben, und den Versuch, den Gegensatz zwischen diesen zu überbrücken. Was die Auffassung Thomas Manns anbelangt, finden wir in seinem *Schopenhauer*-Essay folgende Erläuterung der Ironie:

[Die Philosophie] wußte und lehrte, daß der Blick der Kunst derjenige der genialen Objektivität war, — und hier erinnere man sich an [...] das Mittelalter der Kunst als Quelle der Ironie [...]: so wird man gewahr werden, daß Ironie und Objektivität zusammengehören und eines sind. Apollo, der Fernhinterfende, der Musengott, ist ein Gott der Ferne und der Distanz, — nicht des Verstricktseins, des Pathos und der Pathologie, — des Leidens nicht, sondern der Freiheit, ein objektiver Gott, der Gott der Ironie.²⁷

Kann man dieser Auffassung nach in *Tristan*, wo so viel Pathos im Klavierspiel oder im Spinells Brief zum Ausdruck kommt, wo die Gestalt Gabrielles und das ganze Sanatorium so „pathologisch“ dargestellt werden, wo schließlich auch der Tod, „der eigentliche inspirierende Genius oder der Mussaget der Philosophie“²⁸ notwendigerweise erfolgt — kann man also anhand dieser tragisch-metaphysischen Erzählung überhaupt von Ironie sprechen?

Es ist in dieser Hinsicht zu bedenken, ob z.B. Gabrielles Krankheit und Tod aus einer künstlerischen Distanz beschrieben werden könnte, wie es dem Zustand der genialen Objektivität entsprechen würde, im Sinne des von Schopenhauer zitierten Gedankens, der auch Thomas Mann nicht fern stand:

Es ist der schmerzenlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willendranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.²⁹

Dieser Zustand steht also über jedem Trieb, über Schmerz und Liebe, und entspricht einer Metaphysik, in der die Begriffe von Ironie, Objektivität oder Kunst verwandt sind. Thomas Mann stellt aber sogleich die Frage, ob diese berühmten Worte des Philosophen auch wahr sind. Die Antwort darauf ist wieder eine Frage: „Aber was ist Wahrheit?“ Sehr bemerkenswert ist auch die Aussage, die darauf folgt: „Ein Erlebnis, das solche Worte findet, ist wahr, ist gerechtfertigt durch die Kraft des Gefühls.“³⁰ Thomas Mann nimmt hier also keine direkte Stellung in der Frage nach dem Wesen der Ironie ein, es ist aber klar, daß er sich vor der Auffassung Schopenhauers nicht verschließt.

Diese Tatsache ist noch wichtiger, wenn wir ein Rundfunkgespräch mit dem Titel *Humor und Ironie* mit in Betracht ziehen, das der Schriftsteller fünfzehn Jahre nach dem *Schopenhauer*-Essay geführt hat. Da zitiert er nämlich „ein Wort Goethes“, das ihm „immer tiefen Eindruck gemacht hat“.³¹ „Ironie ist das Körnchen Salz, durch das das Aufgetischte überhaupt erst genießbar wird.“³² Seine Folgerung ist dabei der ähnlich, die aus dem *Schopenhauer*-Essay hervorgegangen ist; der Kommentar zu Goethe lautet nämlich folgenderweise:

Eine sehr merkwürdige Äußerung. Man könnte aus ihr schließen, daß Goethe die Ironie fast mit dem Prinzip des Künstlerischen überhaupt übereinstimmen läßt. Man könnte sagen — man könnte daraus schließen, daß er die Ironie gleichsetzt mit jener künstlerischen Objektivität, deren er sich zeit seines Lebens befließigt hat, daß er sie gleichsetzt mit dem Abstand, den die Kunst von ihrem Objekt nimmt, daß Ironie eben dieser Abstand ist, indem sie über den Dingen schwebt und auf sie herablächelt, sosehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt.³³

Symbol dieser Ironie, dieser Objektivität ist, wie schon erwähnt, Apollo, und im weiteren wiederholt Thomas Mann praktisch die Feststellungen des erwähnten Essays:

Man könnte die Ironie gleichsetzen mit dem Kunstprinzip des Apollinischen, [...] denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie — Objektivität ist Ironie — und der epische Kunstgeist; man könnte ihn als den Geist der Ironie aussprechen.³⁴

Nach dieser kurzen Erläuterung des Begriffs der Ironie kommt es im Gespräch zu einer Stelle, die hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Ironie und Humor von Belang sein kann:

Sie werden es schon aus gelegentlichen privaten Äußerungen von mir gemerkt haben, daß ich mich immer ein bißchen gelangweilt fühle, wenn die Kritik meine persönliche Arbeit so ganz und klar auf den Begriff der Ironie festlegt und mich durchaus als einen Ironiker betrachtet, ohne den Begriff des Humors dabei mit in Betracht zu ziehen, der doch in meinem Falle, wie mir scheint, nicht ganz wegfallen kann. [...] Ironie, wie mir scheint, ist der Kungeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln, möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das heraufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst höher schätze und als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird.³⁵

Der alte Thomas Mann hielt es also für bedauernswert, daß die Kritik die Rolle der Ironie in seinem Werk zu ungunsten des Humors überbetont hatte. Zu dieser Situation aber trug der Schriftsteller selbst bei, als er z.B. in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) über die Beziehung zwischen Ironie und Kunst schrieb. In dem Kapitel 'Ironie und Radikalismus' machte er zwei konsistente Aussagen: „Radikalismus ist Nihilismus. Der Ironiker ist konservativ“,³⁶ dann stellte er fest, daß „Eros ein Ironiker“³⁷ war, und dementsprechend drückte die Ironie die Liebe des Geistes zur Welt aus, des Geistes, der den Menschen bejaht, „abgesehen von seinem Wert“.³⁸

Wir haben auf diese Weise zwei Auslegungen des Begriffs der Ironie vor uns, die nicht ganz übereinstimmen; die im Jahre 1918 erläuterte „erotische Ironie“ unterscheidet sich von dem apollinisch-objektiven Ironie-Begriff aus dem *Schopenhauer*-Essay (1938) und der behandelten Diskussion (1953) in wesentlichen Zügen. Der Unterschied ist der zwischen dem nachsichtvoll-liebenden Eros einerseits, und Apollo, der Gottheit der Distanz andererseits. Apollo ist, wie der Essay bestätigt, keine Gottheit des Pathetischen oder des Pathologischen, Eros ist demgegenüber ein bedingungslos liebender, und deshalb auch ein tragischer Gott.

Der Leser kann in *Tristan* verschiedene Elemente der Ironie vorfinden, was aber nicht heißt, daß sie im Vergleich mit der Groteske und dem Humor den Vorrang hätten. Ein karikiertes Künstler wie Spinell, mit einem Gesicht „ohne die Spur irgendeines Bartwuchses“, „mit einzelnen Flaumhärchen“, „der verweste Säugling“, der „poröse Oberlippe römischen Charakters“ besitzt,³⁹ wirkt allerdings grotesk, aber wir finden in seiner Charakterdarstellung auch Beispiele für Thomas Manns Humor:

Er verbrachte den größten Teil des Tages schreibend auf seinem Zimmer und ließ außerordentlich viele Briefe zur Post befördern, fast täglich einen oder zwei, — wobei es nur als befremdend und belustigend auffiel, daß er seinerseits höchst selten welche empfing ...⁴⁰

Ironie und Humor wird auch bei der Darstellung von Klöterjahn verwendet, so z.B. als er mit dem ihn pathetisch verurteilenden Brief vor Spinell erscheint, und eine seine Kräfte demonstriert: „Aus Freude an seiner Person ging er ein wenig zu weit in diesen Anstalten; was schließlich erfolgte,

entsprach nicht völlig der drohenden Umständlichkeit dieser mimischen Vorbereitungen.⁴¹ Während seine Frau auf dem Sterbebett liegt, ist er mit seiner verletzten Eitelkeit beschäftigt, aber ohne sich an die Worte des anklagenden Briefes genau erinnern zu können; er verwechselt Ausdrücke wie „unaussprechliche Visionen“ und „unausweichlicher Beruf“, usw. Diese humorvolle Szene verläuft also parallel mit dem tragischen Geschehen im Hintergrund, in einem Sanatorium, wo das Pathologische ein konstitutives Element ist. An dieser Stelle ist es wichtig auf die schon zitierten Worte Thomas Manns hinzuweisen, die die Gestalt von Apollo, des Gottes der Ironie, vom Pathologischen und dem Pathetischen abgrenzen. Das Pathetische ist ja andererseits ein Grundzug des Charakters von Spinell, wie es sich vor allem im erwähnten Brief zum Vorschein kommt — auch ein Schritt, der von Apollo wegführt.

Die Grotteske, das Tragische und das Ironisch-Humorvolle sind Wesenszüge des *Tristan*, wobei diese drei Elemente in engem Zusammenhang stehen. Der Begriff der Ironie kann hier eher in dem Sinne verwendet werden, wie er in 'Ironie und Radikalismus' erläutert wird, ohne die Distanz eines „fernhin-treffenden“ Gottes, der die Liebe und das Tragische entbehren würde. Der Humor ist dabei nicht zweitrangig, und sollte vielleicht mehr betont werden als bisher, der Auffassung entsprechend, die der alte Thomas Mann in der behandelten Rundfunkdiskussion formuliert hat.

Ob das Lesen der Erzählung dem Leser ein „erasmisches Lächeln“ oder ein „herzaufquellendes Lachen“⁴² entlockt, gehört zu einem subjektiven Aspekt des Lesens. Es kann aber behauptet werden, daß das tiefste Lachen einem Humor entspringt, der dem Tragischen nahe steht. Dieser Humor beinhaltet einen dionysischen Zug gegenüber dem Apollinischen.⁴³ So kann sich die humorvoll dargestellte Figur Klöterjahns innerhalb eines tragischen Geschehens entfalten; so kann Thomas Mann selbst von „pessimistischem Humor“ im Roman *Die Buddenbrocks* oder von humoristischen Elementen in *Doktor Faustus* sprechen;⁴⁴ so erklärt sich z.B. auch die Szene im *Zauberberg* — die sich auch in einem Sanatorium abspielt! —, wo Joachim seinem Cousin Hans Castorp eine tragikomische Begebenheit des Sanatoriumlebens erzählt: ein erschrockener Sterbender, der unter die Decke kroch und vor dem Priester schreiend mit den Beinen strampelte, wurde von Doktor Behrens mit den folgenden Worten beschwichtigt: „Stellen sie sich nicht so an!“ — beim Hören der Geschichte ergreift Castorp ein herzliches Lachen.⁴⁵

Der tiefste und glänzendste Humor ist, wie ich zu beweisen versuchte, mit dem Tragischen verwandt, zugleich aber auch mit der Liebe des Künstlers zu seinen Gestalten, mit einer Liebe, die von der kühlen Objektivität Apollos fern bleibt. Und es geht dabei nicht nur darum, daß *Tristan* schließlich eine — wenn auch karikierte — Liebesgeschichte ist, sondern auch um die Liebe des Künstlers zu den Figuren seines Werkes. Thomas Mann liebt Spinell, der nur „Geist und Wort“ dem „Todfeind der Schönheit“ entgegenstellen kann,⁴⁶ und liebt sogar Klöterjahn, der kein Unmensch, sondern ein eitler Mensch ist,

stark, aber dumm, und nicht weiß, wohin das Schicksal seine Frau und ihn selbst treibt.

Liebe und Tragödie, Humor und Ironie prägen somit eine Erzählung, die auf das Symbol einer alten Legende die Kunstauffassung von Wagner und Schopenhauer baut, und all diese konstitutiven Elemente in einer Harmonie vereinigt, die für die Werke Thomas Manns charakteristisch ist.

Anmerkungen

1. GOTTFRIED VON STRABURG: *Tristan*. — Stuttgart: Reclam 1991. Bd. I, S. 19.
2. Vgl. BUSCHINGER, DANIELLE; SPIEWOK, WOLFGANG (HRSG.): *Tristan und Isolde im europäischen Mittelalter*. — Stuttgart: Reclam 1983.
3. Vgl. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Der Fall Wagner und Nietzsche contra Wagner*. — In: NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Das Hauptwerk*. Bd. IV. München: Nymphenburger 1994. (Im weiteren abgekürzt mit NH.)
4. Vgl. DEATHRIDGE, JOHN – DAHLHAUS, CARL: *Wagner*. — Budapest: Zeneműkiadó 1988. S. 129f. (Im weiteren: WAG.)
5. Siehe: DITTMANN, ULRICH (HRSG.): *Thomas Mann: Tristan*. Erläuterungen und Dokumente. — Stuttgart: Reclam 1991. S. 62-63.
6. MANN, THOMAS: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. — Frankfurt a. M.: Fischer 1990. (Im weiteren abgekürzt mit GW). Bd. IX, S. 528.
7. GW, Bd. X, S. 227.
8. GW, Bd. IX, S. 502.
9. Ebenda.
10. Ebenda, S. 503.
11. GW, Bd. X, S. 926.
12. Ebenda, S. 840.
13. GW, Bd. VIII, S. 299.
14. Vgl. WAG, S. 65f.
15. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Zur Genealogie der Moral*, III. Abh., § 5. — In: NH, Bd. I, S. 105.
16. GW, Bd. IX, S. 530.
17. Ebenda.
18. Ebenda.
19. Ebenda, S. 528.
20. Ebenda.
21. Ebenda, S. 529.
22. MANN, THOMAS: *Tristan*. — Stuttgart: Reclam 1992. S. 31 f. (Im weiteren TR).
23. Sein Charakter erinnert z.B. an Tegularius im Roman *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse.
24. In *Der Tod in Venedig* können wir nämlich das Folgende lesen: „Die schwermütig gewissenhafte Gründlichkeit des Jünglings bedeutet Seichtheit im Vergleich mit dem tiefen Entschlusse des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, enthobenen Hauptes darüber hinwegzugehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigenden geeignet ist.“ GW, Bd. VIII, S. 545.
25. In: TR, Nachwort, S. 55f.

26. Ebenda.
27. GW, Bd. IX, S. 545f.
28. Ebenda, S. 558.
29. Ebenda, S. 546.
30. Ebenda.
31. Ebenda, S. 801f.
32. Ebenda.
33. Ebenda, S. 802.
34. Ebenda.
35. Ebenda.
36. GW, Bd. XII, S. 568.
37. Ebenda.
38. Ebenda.
39. TR, S. 10.
40. Ebenda, S. 11.
41. Ebenda, S. 43.
42. Vgl. Anm. 35.
43. In *Die Geburt der Tragödie* (1872) stellte Friedrich Nietzsche zwei Elemente der griechischen Tragödie und der Kunst überhaupt gegeneinander. Das Dionysische (dessen Ursprung in den Dionysos-Festen der Antike ist) stelle dabei das Verhältnis der Griechen zu allen Erscheinungen des Lebens, zum Traum, zur Liebe, zum Schmerz, zur Tragödie, zur Musik dar. Es stehe in Gegensatz zum Apollinischen, dessen Übermaß die Kunst seit dem Hellenismus bedrohe.
44. GW, Bd. XI, S. 803f.
45. GW, Bd. III, S. 81.
46. TR, S. 41f.

