

ZUM PROBLEM DES ERZÄHLEINSATZES
BEI THOMAS MANN

Erst in den letzten Jahren hat sich das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung einem recht anregenden Einzelproblem zugewandt: der Frage nämlich, inwiefern der Anfang, die einleitenden Sätze eines erzählenden Prosawerkes den Erzählstil des Ganzen sichtbar werden lassen. Als Stilproblem gehört diese Frage in den Bereich der Strukturforschung: sie betrifft die Funktion des erzählerischen Anfangs im Zusammenhang eines einzelnen dichterischen Textes, gewährt aber zugleich auch Ausblicke auf Unterschiede oder Verschiebungen im Rahmen geschichtlich bedingter Stilwandlungen. Wolfdietrich Rasch und Hermann Piwitt haben dieses Problem gesondert in zwei kleineren, jedoch sehr aufschlußreichen Aufsätzen in Angriff genommen.¹ Eine breiter angelegte Arbeit zu diesem Thema steht meines Wissens noch aus.

Rasch läßt sich von folgenden grundsätzlichen Überlegungen leiten: »Vom Erzähler aus gesehen, ist der Anfang, der erste Satz entscheidend. Wenn in der Erzählung eine Welt eröffnet oder ein Ausschnitt der Welt erschlossen wird, so beginnt diese dichterische Aufschließung mit dem ersten Satz. Mit ihm wird bereits bestimmt, in welche Richtung, auf welchen gegenständlichen oder seelischen Bereich der Blick gelenkt wird. Jedesmal stellt sich aufs neue die Frage für den Erzähler, welche einzelne Situation am sichersten in die erzählte Welt hineinführt. Weiterhin gibt schon der erste Satz den Grundton an, den Rhythmus, das Tempo. Ob behaglich verweilend oder knapp berichtend erzählt wird, gelassen oder erregt, sparsam oder detailreich – dies und vieles andere ist meist schon mit dem ersten Satz entschieden.«² Von diesem Ausgangspunkt her lenkt der Verfasser seinen Blick auf einen bestimmten Typus des Erzählbeginns, der in der deutschen erzählenden Dichtung

¹ W. Rasch, *Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung*. In: *Stil- und Formprobleme der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*; hrg. von P. Böckmann. Heidelberg 1959. – H. Piwitt, *Zum Problem des Romaneingangs*. In: *Akzente*, 1961, Heft 3.

² a. a. O., S. 449.

um 1900 klar hervortritt und für diesen Zeitraum von symptomatischer Bedeutung ist. Behutsame Untersuchungen an Texten von Schnitzler, Rilke u. a. weisen überzeugend nach, daß das Blickfeld des Erzählers eine der impressionistischen Perspektive entsprechende Einengung erfährt: eine Einengung auf die Sichtebeene der epischen Gestalten, wobei dieses Verfahren konsequenterweise auch den Erzähleinsatz als einen willkürlich gewählten Momentausschnitt aus der geschilderten Situation erscheinen läßt. Dem Leser gegenüber ist dieser Eingang gekennzeichnet durch den Verzicht auf eine sofort faßbare zeitlich-räumliche oder auch handlungsangebende Orientierung, wie sie der »persönliche«, auktoriale³ Erzähler im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts so oft an die Spitze zu stellen pflegt und damit sein Publikum in den Erzählkreis einschließt. Die Ausdehnung des Zeitraums bzw. Beobachtungsfeldes auf Rilkes *Malte* (1910) hätte allerdings auch einen Rückgriff auf die ersten Proskizzen von Holz und Schlaf gerechtfertigt, zumal der von Rasch behandelte Erzählstil gerade um 1890 eine in macher Hinsicht richtungsweisende, ja schon extreme Ausprägung fand.

Im Folgenden soll nun die angeschnittene Problematik an den Werken eines Autors untersucht werden – an den Erzähleinsätzen bei Thomas Mann. Mit Absicht erfasse ich dabei das epische Gesamtschaffen des Dichters; eine Beschränkung auf die Werkperiode um 1900 scheint mir aus Gründen, die sich später ergeben werden, nicht sachgemäß zu sein. Als aufschließender Ansatzpunkt der Betrachtung soll jedoch auch hier der von Rasch abgegrenzte Zeitraum gewählt werden.

Im Vergleich zu den Erzähleingängen bei Holz, Schnitzler, Rilke ergibt sich als erste, summarische Beobachtung: die Einsätze in den zwischen 1896 und 1912 entstandenen Erzählungen gehören nur vereinzelt dem von Rasch ermittelten Typus an. Abgesehen von dem bei Rasch angeführten Beispiel (aus der Erzählung *Enttäuschung*, 1896)⁴ können nur noch die entsprechenden Stellen in den Erzählungen *Der kleine Herr Friedemann* (1897) und *Die Hungernden* (1902) eindeutig dem Gestaltkreis des ausschnittartigen Erzählens in medias res zugeordnet werden. Nur in diesen beiden Texten erweist sich der plötzliche, unvor-

³ Vgl. hierzu F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wiener Beiträge zur englischen Philologie 63), Wien 1955. Ferner W. Kayser, *Wer erzählt den Roman?*, in: Die Vortragsreise, Bern 1958.

⁴ Auch dieser Einsatz kann indes nur in bedingtem Maße dem »impressionistischen« Typus zugeordnet werden. Auf die einleitenden Sätze (»Ich gestehe, daß mich die Reden dieses sonderbaren Herrn ganz und gar verwirrten, und ich fürchte, daß ich auch jetzt noch nicht imstande sein werde, sie auf eine Weise zu wiederholen, daß sie andere in ähnlicher Weise berühren, wie an jenem Abend mich selbst. Vielleicht beruhte ihre Wirkung nur auf der befremdlichen Offenheit, mit der ein ganz unbekannter sie mir äußerte. – «) folgt nämlich ein Absatz, der den verschleiern den Anfang auf nicht ganz unkonventionelle novellistische Art auflöst: »Der Herbstvormittag, an dem mir jener Unbekannte auf der Piazza San Marco zum ersten Mal auffiel, liegt nun etwa zwei Monate zurück. Auf dem weiten Platze bewegten sich nur wenige Menschen umher, aber vor dem bunten Wunderbau, dessen üppige und märchenhafte Umrisse und goldene Zierate sich in entzückender Klarheit von einem zarten, lichtblauen Himmel abhoben, flatterten in leichtem Seewind die Fahnen...« usw.

bereitete Einsatz als untrügliches Symptom einer konsequent unpersönlichen Erzählhaltung – im Gegensatz zu einer Reihe von anderen Beispielen, die, im Textzusammenhang betrachtet, ein andersartiges Verfahren erkennen lassen. (Hier soll nachdrücklich betont werden, daß erst der Blick auf die Gesamtheit eines Werkes eine gesonderte Betrachtung in der hier angestrebten Weise erlaubt: eine Forderung, die als bedingungslose Voraussetzung angesehen werden muß.) Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht der Anfang der Novelle *Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten* (1911), ein Einsatz der zu Vorsicht rät und der die Mehrdeutigkeit des Erzähleingangs bei Th. Mann prägnant erkennen läßt.

»Ich war sehr erschüttert, als Johnny Bishop mir sagte, daß Jappe und Do Escobar sich hauen wollten und daß wir hingehen wollten, um zuzusehen.«

So lautet der erste Satz; ohne orientierende Vermittlung wird hier der Handlungsfaden ruckartig aufgenommen, dazu in der lässigen Sprache eines unmittelbar betroffenen Augenzeugen. Den erzählerischen Orientierungshinweis in bezug auf Zeit und Ort der Handlung holt jedoch schon der – auch sprachlich differenzierte – nächste Satz nach; daran schließt sich dann zwanglos die Schilderung der epischen Situation an:

»Es war in den Sommerferien, in Travemünde, an einem brutheißen Tage mit mattem Landwind und flacher, weit zurückgetretener See. Wir waren wohl drei Viertelstunden lang im Wasser gewesen und lagen unter dem Balken- und Bretterwerk der Badeanstalt auf dem festen Sande, zusammen mit Jürgen Brattström, dem Sohn des Reeders.« usw.

Man wird zugeben müssen, daß die Ich-Erzählung, besonders in novelistischen Straffung, einer aussparenden Erzählweise sonst in einem noch größeren Maße entgegenkommt. Es ist daher kennzeichnend, daß Th. Mann auch in dieser Form nicht auf eine zuvorkommende und behutsame Einstimmung des Lesers verzichtet. Auf eine, die ironische Distanz des Erzählers zum Thema und zum Erzählvorgang gleichermaßen charakterisierende Art geschieht das am Anfang der Novelle *Das Eisenbahnunglück* (1907):

»Etwas erzählen? Aber ich weiß nichts. Gut, also ich werde etwas erzählen.

Einmal, es ist schon zwei Jahre her, habe ich ein Eisenbahnunglück mitgemacht, – alle Einzelheiten stehen mir klar vor Augen.

Es war keines vom ersten Range, keine allgemeine Harmonika mit 'unkenntlichen Massen' und so weiter, das nicht. Aber es war doch ein ganz richtiges Eisenbahnunglück mit Zubehör und oben-drein zu nächtlicher Stunde. Nicht jeder hat das erlebt, und darum will ich es zum besten geben.«

Nicht weniger deutlich tritt diese – scheinbar konventionell konservative – Tendenz in den frühen Er-Erzählungen zutage. So in einer der frühesten, *Tobias Mindernickel* (1897). Der Raum des Geschehens wird mit seiner ganzen Gegenständlichkeit in fortschreitender Folge dem Leser vor Augen geführt:

»Eine der Straßen, die von der Kaigasse aus ziemlich steil zur mittleren Stadt emporführen, heißt der Graue Weg. Etwa in der Mitte dieser Straße und rechter Hand, wenn man vom Fluße kommt, steht das Haus Nr. 47, ein schmales, trübfarbiges Gebäude, das sich durch nichts von seinen Nachbarn unterscheidet. In seinem Erdgeschoß befindet sich ein Krämerladen, in welchem man auch Gummischuhe und Rizinusöl erhalten kann. Geht man, mit dem Durchblick auf einen Hofraum, in dem sich Katzen umhertreiben, über den Flur, so führt eine enge und ausgetretene Holzterrasse, auf der es unaussprechlich dumpfig und ärmlich riecht, in die Etagen hinauf.«
usw.

Hierbei läßt das unpersönliche »man« an die traditionelle Gebärde des Erzählers denken, und es stellt sich sogar etwas wie eine vage Beziehung zu einem imaginären Leserpublikum her. Nachdem der »Held« der Geschichte genannt wird, bestimmt der Erzähler ganz offen und bieder sein novellistisches Anliegen auf althergebrachte Weise:

»Von diesem Manne gibt es eine Geschichte, die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist.«

Das mag eine ironische Attitüde sein.⁵ Es kommt hier jedoch auf den Nachweis an, daß eine solche Haltung nicht auf überlieferte Darbietungsformen und damit auf bewährte Orientierungsschemata zu verzichten vermag; Ironie kann nur aus einem Spannungsverhältnis zu bestimmten Werten oder Maßstäben zum Ausdruck gebracht werden.

⁵ Bemerkenswert sind zu dieser Frage die Überlegungen H. Mayers (*Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin 1950, S. 196): »Ist... schon die frühe Erzählungskunst Thomas Manns durchtränkt mit Ironie, gibt es kaum eine unter den frühen Novellen, die nicht in dieser Weise ironisch getönt wäre: die Geschichte vom 'Wunderkind', von jenem eifrigen Savonarola, der vor dem Münchener Kunsthändler zum Bilderstürmer wird, die Geschichte vom 'Luischen' – so bleibt dennoch die Ironie als erzählerisches Element zunächst nur auf den Inhalt beschränkt. Zu den Gestalten der Buddenbrooks hat Thomas Mann den Abstand des Ironikers, bei aller höchst persönlichen Betroffenheit vor dem Schicksal des Thomas oder Hanno; aber die Form seines Werks ist ihm kein Gegenstand der Ironie. Hier soll die große epische Tradition des 19. Jahrhunderts bewußt fortgeführt werden. Einflüsse des Wilhelm Meister sind zu spüren, der Franzosen, vor allem natürlich der Russen: Turgenjews und Tolstois.« Es besteht kein Zweifel, daß die Form im Sinne hergebrachter Erzählenschemata (orientierender vor allem) ausgesprochen traditionsgebundene Züge aufweist; im Grunde wird diese jedoch von Anfang an durch die bewußt spielerische Haltung des Erzählers relativiert und auf eine neue Stilstufe gehoben.

Weitere Beispiele beweisen eindeutig, welche Bedeutung Angaben über Zeit und Ort des Geschehens für den Erzählbeginn und damit für die dichterische Welt Th. Manns haben. In mancher Hinsicht exemplarisch scheint mir der Einsatz der Novelle *Gladius Dei* (1902) zu sein:

»München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages.

Vogelgeschwätz und heimlicher Jubel über allen Gassen. – Und auf Plätzen und Zeilen rollt, wallt und summt das unüberstürzte und amüsante Treiben der schönen und gemächlichen Stadt. Reisende aller Nationen kutschieren in den kleinen, langsamen Droschken umher, indem sie rechts und links in wahlloser Neugier an den Wänden der Häuser hinaufschauen, und steigen die Freitreppen der Museen hinan.« usw.

Die Fülle der Einzelbeobachtungen fällt auf, die schon in diesen Anfangssätzen ausgestreut werden. Als Stilmerkmal steht dieses Verfahren in einem gewissen Gegensatz zu dem straffenden, zusammenfassenden Eingang der überlieferten novellistischen Struktur, von der Art etwa, wie sie auch Th. Mann zuweilen vorführt. (Vgl. dazu *Der Tod in Venedig* [1912]: »Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete, hatte an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19 . . ., das unserem Kontinent monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte, von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München aus allein einen weiteren Spaziergang unternommen.«) Die impressionistische Streuung der Einzelwahrnehmungen in *Gladius Dei* zeigt deutlich die Annäherung der Erzählkunst Th. Manns an die um 1900 vorherrschenden Stiltendenzen, allerdings mit den schon angeführten wesentlichen Unterschieden. Auch in der sinnbetörenden Vielfalt visueller und auditiver Eindrücke gibt der Erzähler es nicht auf, klar zu gliedern und den ordnenden Überblick des »unbeteiligten« Betrachters zu wahren: an der sorgfältigen, die einzelnen Wahrnehmungsbezirke sauber abgrenzenden Abstufung kann das erkannt werden; und noch deutlicher tritt die beherrschende Rolle des auktorialen Standpunktes in der vertraulichen Anrede des Erzählers an den Leser (»Blick' um dich, sieh in die Fenster . . .« usw.) zutage. Dabei darf nicht außer acht gelassen werden, daß das bunte Alltagspanorama der Stadt, in dem der Erzähler gewissermaßen die Rolle eines Fremdenführers übernimmt, erst einen einleitenden Abschnitt der Erzählung darstellt. Das novellistische Geschehen selbst setzt erst nach einem trennenden Schnitt ein:

»Es schritt ein Jüngling die Schellingstraße hinan; er schritt, umklingelt von den Radfahrern, in der Mitte des Holzpflasters der breiten Fassade der Ludwigskirche entgegen.«

Zusammenfassend kann Folgendes festgehalten werden: Der Erzähler in den Novellen der frühen Schaffensperiode verzichtet nur ausnahmsweise auf die distanzschaffende Haltung des aufklärenden Zeigens⁶ mittels zeitlich-örtlicher Hinweise – und damit auf die Verpflichtung, dem Leser die üblichen Orientierungspunkte zu liefern. Somit erhält der dichterische Weltausschnitt einen faßlichen Rahmen, und zwar auch dort, wo das Geschehen in Vor- oder Rückblendung vorgeführt wird (*Der Bajazzo*, 1897; *Ein Glück, Beim Propheten*, 1904). Unmißverständlich zeichnet sich darin der ironisch-konservative Widerstand ab gegenüber einer passiven, den Leser außer acht lassenden Identifikation mit der inneren Seh- und Erlebensweise der handelnden oder vielmehr eine Handlung erleidenden epischen Gestalten. Bei Th. Mann widerstrebt die analytische Aufmerksamkeit und ruhige Gefaßtheit des Erzählers (sei er nun als Fiktion verstanden oder als identifizierbare Persönlichkeit) offensichtlich der Neigung anderer zeitgenössischer Autoren, ihre Haltung im Werk distanzlos dem Bewußtseisstrom der Gestalten anzupassen und gefügig zu machen.

Die hier gewonnenen Beobachtungen müssen nun an den Erzähleingängen der Romane überprüft werden. – Die den frühen Novellen auch stofflich und motivisch nahestehenden *Buddenbrooks* (1901) nehmen in dieser Hinsicht eine Ausnahmestellung ein: den Beginn bildet, entgegen den Erwartungen bei einem breit angelegten Roman,⁷ weder eine orientierende, Zeit und Raum bestimmende Vorschau noch eine weit ausladende, den Ort des Erzählers und sein Verhältnis zum Dargebotenen erklärende epische Präambel. Der Leser wird ohne jegliche Vorbereitung mitten in das Blickfeld der Gestalten hineinversetzt, dazu noch in eine – in der Fiktion bereits ablaufende – Gesprächssituation:

»Was ist das. – Was – ist das...?»

»Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!»

Die Konsulin Buddenbrook, neben ihrer Schwiegermutter auf dem geradlinigen, weiß lackierten und mit einem goldenen Löwenkopf verzierten Sofa, dessen Polster hellgelb überzogen waren, warf einen Blick auf ihren Gatten, der in einem Armsessel bei ihr saß, und kam ihrer kleinen Tochter zu Hilfe, die der Großvater am Fenster auf den Knien hielt.« usw.

Dieser Einsatz (der übrigens im Hinblick auf die Stilnuancen und die Sprachmischung der eingestreuten Konversation an den Anfang von

⁶ Charakteristisch ist hierfür die gleichsam zeigende Gebärde des Erzählers im ersten Satz des *Tristan* (1902): »Hier ist 'Einfried', das Sanatorium!« Diese Gebärde ersetzt gewissermaßen die frühere Wendung des Erzählers an den Leser; eine solche Andrede in direkter Form ist in den frühen Novellen nur ganz ausnahmsweise zu finden.

⁷ Möglicherweise kommt dabei eine entscheidende Bedeutung dem Umstand zu, daß Th. Mann seinen ersten Roman ja nicht als großangelegtes Gesellschaftsbild geplant und begonnen hat, sondern vielmehr als einen an Umfang schmalen Sittenroman in der Art französischer und skandinavischer Erzähler. Vgl. dazu die Rede *Lübeck als geistige Lebensform*.

Tolstois *Krieg und Frieden* erinnert) darf als symptomatisch im Sinne der von Rasch beschriebenen Tendenzen gewertet werden. Die erzählerische Fiktion wird hier ohne Vermittlung als etwas durchaus Selbstverständliches angenommen, wodurch der Anschein erweckt wird, daß die »Tatsachen«, die gegenständliche Welt des Romans, mit ihrer eigenen Überzeugungskraft den Leser anzusprechen vermögen. Diese Problematik läßt indes auch andere Aspekte der Deutung zu. Der »orientierende«, vermittelnde Anfang, der trotz mannigfaltiger Abweichungen und Modifikationen⁸ als relativ konstantes Merkmal einer jahrhundertalten erzählerischen Tradition gelten darf, beruht auf der stillschweigend angenommenen oder sogar auch ausdrücklich ausgesprochenen Voraussetzung, daß jede Geschichte Anfang und Ende habe, in Gestalt einer in sich geschlossenen und abgerundeten Fabel. Dabei hängt es von der Kunst des Erzählers ab, ob es ihm gelingt, den so dargebotenen Weltausschnitt als ein in sich gegliedertes Ganzes überzeugend zu gestalten. Die Fiktionalität des Werkgehalts wird insbesondere durch das epische Verfahren sichtbar, das den Rahmen des erzählten Ablaufs erkennen läßt: durch die Art, wie am Beginn die Zeit des Geschehens, die handelnden Personen und deren Lebensraum »vorgestellt« werden – am Schluß dagegen das Ganze als gesetzmäßig abgeschlossen und eigentlich nicht mehr fortsetzbar abgerundet wird. Das latente »Es war einmal . . .« des Erzählaufangs, das nicht nur der »Einstimmung« dient, erfüllt dieselbe fiktionale Aufgabe wie die rekapitulierenden Schlußanmerkungen über die Lebensläufe der epischen Gestalten, womit der Romanerzähler Abschied von Werk und Leser nimmt. – Das Beispiel aus den *Buddenbrooks* weist darauf hin, daß dort eine andere Auffassung durchdringt: die dem Naturalismus zugehörige Anschauung, daß eine »lebensechte« Darstellung die Schranken der Fiktion auflösen müsse – denn das »Leben« kenne keine künstlichen, strukturmäßigen Gliederungen; es könne daher in seinem unaufhörlichen Fluß nur in mehr oder minder willkürlichen Ausschnitten, gleichsam in Momentaufnahmen, erfaßt werden. Stilkonsequent sind in dieser Hinsicht auch die Schlußsätze der *Buddenbrooks*.

Im Gesamtschaffen Th. Manns ist diese Haltung Episode geblieben. Davon zeugt schon der Anfang der *Königlichen Hoheit* (1909). Gäbe es nicht den ironischen, den Ernst der Geschichte schon im voraus in Frage stellenden Ton (» – um Mittag, wochentags, zu einer gleichgültigen Jahreszeit. Das Wetter ist mäßig gut, indifferent . . .«), man würde etwa an Fontane denken. An die knappe, nur wenige Sätze umfassende Schilderung der Hauptstraße einer Residenzstadt schließt sich eine Szene an: die Begegnung zweier Offiziere auf der Straße wird vorgeführt.

⁸ Diese Modifikationen hat Piwitt in dem genannten Aufsatz auf überzeugende Weise untersucht. Besonders bemerkenswert sind seine Beobachtungen zu den Romaneingängen bei Goethe, die in gewissem Sinne den modernen, stoßartigen Einsatz vorwegnehmen, in ihrer Stilform jedoch den »Idealnexus« der Werke und die ihnen zugrundeliegende integrale Weltsicht des Dichters hervortreten lassen.

»Kann dies zu Verwicklungen führen? Unmöglich. Jedem Beobachter steht der naturgemäße Verlauf dieses Zusammentreffens klar vor Augen. Hier ist das Verhältnis von Alt und Jung, von Befehl und Gehorsam, von betagtem Verdienst und zartem Anfängertum, hier ist ein gewaltiger hierarchischer Abstand, hier gibt es Vorschriften. Natürliche Ordnung, nimm deinen Lauf! – «

Durch die rhetorische Frage gibt sich der Erzähler unverhüllt zu erkennen; zugleich erscheinen damit auch die trocken-schnodderigen Betrachtungen über das Wetter in den ersten Sätzen in einem neuen Licht. Auf eine eigentümliche Weise schwankt darin der Erzähler zwischen seinen konventionellen Verpflichtungen dem Leser gegenüber und einer skeptischen Geringschätzung der milieuhaften Bedingungen, die nun zu bloßen, ironisch abgefertigten, Akzidenzien herabsinken. Die Gesamtbetrachtung des Romans beweist, daß die zweideutigen Zwischentöne des Beginns die besondere Beschaffenheit der dichterischen Welt in diesem Werk vorausahnen lassen. Im Verhältnis zur Erzähltradition spiegelt sich auf der Ebene der Stilform jene Anschauung, die auch Handlung und Menschenbild charakterisiert: ein zwiespältiges Schwanken zwischen konservativen Sympathien und einer kritischen Entwertung dieser Sympathien aus einem geschichtlichen Bewußtsein. Aus diesem Zwiespalt entspringt die eigentliche Form des Romans vom »strengen Glück« der Königlichen Hoheit und einer Dollarprinzessin, die Form eines ironischen Märchens; und dieses moderne Märchen beruht, trotz detaillierter Schilderungen des höfischen Milieus, in dem Maße auf illusionären Voraussetzungen, daß darin auch die Behandlung der gesellschaftlichen »Realität« anderen Gesetzen gehorcht. Diese Gesetze fordern jedoch vom Erzähler keinerlei Verbindlichkeiten, sie öffnen geradezu seinem ironischen Spiel Tür und Tor.

»Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen.«

So hebt der Erzähler im ersten Kapitel des *Zauberbergs* (1924) an. Ein Anfang von schlechthin klassischer Prägnanz. Er enthält, außer dem Namen des »Helden«, alle orientierenden Angaben des traditionellen Erzählbeginns. Bereits im dritten Satz (»Von Hamburg bis dort hinauf, das ist aber eine weite Reise...«) tritt auch der allwissende Erzähler auf den Plan: zwar nicht durch die persönliche Anrede an das Publikum, sondern durch eine differenzierende Aufspaltung der Zeitperspektive. Nach den beiden ersten Sätzen wechselt nämlich die Zeitform des Erzählens aus dem Präteritum ins Präsens hinüber, wodurch eine Verlagerung der Erzählebene aus dem streng fiktionalen Raum der epischen Gestalten und Ereignisse in eine schwebende, auf den Leser bezogene Perspektive

stattfindet.⁹ Das kurze Zwischenspiel im Präsens, das vom Reisen von Hamburg nach Davos im allgemeinen handelt, mutet wie eine informierende Plauderei des Erzählers mit dem Leser an, gleichsam über den Kopf des Helden hinweg gesprochen. Doch auch schon die ersten beiden Sätze erweisen sich bei näherem Zusehen als problematisch. Sie sind nicht nur äußerst einprägsam, sie sind auch hintergründig-ironisch. Darüber belehrt uns der »Vorsatz«, der dem ersten Kapitel vorausgeht. Das Anliegen des Erzählers, des »raunenden Beschwörers des Imperfekts«, ist eine gründlich erzählte Geschichte (»Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen . . .«), deren Dauer noch ungewiß erscheint, genau so ungewiß, wie die Dauer seiner erzählerischen Bewältigung der Geschichte.

»Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!«

Die Erwähnung der »sieben Jahre« enthält eine dem unbefangenen Leser noch verborgene Anspielung auf die eigentliche Dauer des Aufenthaltes im Zauberberg-Sanatorium; dadurch wird jedoch der zweite Satz des 1. Kapitels (»Er fuhr auf Besuch für drei Wochen«) aus der Sicht des Erzählers bereits ironisch relativiert. Das für Th. Manns Erzählkunst so kennzeichnende Netz vieldeutiger Anspielungen und geheimnisvoller Andeutungen wird hier behaglich ausgesponnen – zum Vergnügen des allwissenden Erzählers und zur – verfeinerten – Unterhaltung des Lesers.

Th. Manns Wendung zu mythischen und literarischen Stoffen kam dieser Tendenz nur entgegen. Die hier betrachtete Problematik des Erzählanfanges kann daher nicht von Rolle und Bedeutung des Erzählers und seiner Fiktionalitätsfunktion im Gesamtschaffen getrennt werden. Das beweisen die Einsätze aller Romane (und Erzählungen) seit dem *Zauberberg*. In diesen Werken wird eine Skala von Erzähleingängen vorgeführt; stets erweisen sie sich jedoch als vollgültige, gewichtige epische Intonationen, die, stillistisch restlos intergriert, die individuelle Gestalt der jeweiligen Geschichte andeuten und zugleich die herrschende Rolle des Erzählers durscheinen lassen.

»Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?«

⁹ Zu den verschiedenen Stufen der Fiktionalität vgl. das höchst anregende Werk von Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. – Die Verschiebungen innerhalb der Zeitformen im *Zauberberg* können wohl nur auf Grund der integralen Freiheit des Erzählers und seiner wandelbaren Rolle gedeutet werden.

In diesen beiden Eingangssätzen des breit angelegten »Vorspiels« zur *Joseph-Tetralogie* (1933–1943) klingt der Erzählton des ganzen Werkes an. »Der erste Satz hatte Raumes- und Zeitentiefe beschworen, Brunnen, Grube und Gruft, die Vergangenheit und die Auferstehung. Der zweite Satz macht dies alles zum Gegenstand menschlicher Erörterung, zum Thema des 'schönen Gesprächs'«. ¹⁰ Der erste Satz eröffnet einen bildhaft-symbolischen Ausblick auf das kommende Geschehen, auf die mythische Welt des »Urbeginns«; die Andeutung der tiefen Vergangenheit sowie das Brunnen-Symbol bilden die leitmotivischen Kernzellen, aus denen sich der mächtige Geschichtenstrom entfaltet. Wer stiftet indes die Beziehung zur Gegenwart, wer macht aus dem uralten Mythos einen modernen Roman? Der zweite Satz deutet das an: der gestaltende und kommentierende Erzähler schaltet sich ein, kennzeichnenderweise mit einer vieldeutigen Frage, die sogleich auch den Leser anspricht und ihn in den Zauberkreis der Erzählung hineinversetzt. Die Frage besagt allerdings, dass nicht magische Verstrickung in die Vergangenheit bezweckt wird, sondern eher eine erörternde, kritische Beschäftigung mit mythischen Dingen. Der Dichter des Romans äußert sich in einem späteren essayistischen Aufsatz dazu: »Die Genauigkeit, die Realisation sind Täuschung, ein Spiel, ein Kunstschein, eine mit allen Mitteln der Sprache, der Psychologie, der Darstellung und dazu noch der kommentierenden Untersuchung erzwungene Verwirklichung und Vergegenwärtigung, deren Seele, bei allem menschlichen Ernst, der Humor ist. Humoristisch im Besonderen ist alles essayistisch Erörternde in dem Buch, das Kommentatorische, Kritische, Wissenschaftliche, das so gut wie das Erzählende und szenisch Darstellende ein Mittel zur Erzwingung von Wirklichkeit ist ...« ¹¹ Die beiden motto-artigen Eingangssätze lassen somit die Absichten des Erzählers sowie die Stileinheit des Werkes voraussehen: den inneren Zusammenhang von geschichtenfreudiger Epik auf den Spuren vergangener Zeit und gegenwartsbezogener, »humoristischer« Deutung durch ironische Reflexion.

Auf eine verwandte Weise hebt auch der Erzähler im *Erwählten* (1951) an; der »Geist der Erzählung«, der dort am Werke ist, könnte auch die Frage am Anfang des *Joseph* gestellt haben. Eine nicht näher identifizierbare, nur in ihrer Funktion faßbare Persönlichkeit vermittelt hier zwischen Leser und Geschichte. Darauf bezieht sich die Erklärung im einleitenden Kapitel des Romans:

¹⁰ H. Mayer, a. a. O., S. 220. Ferner seine Bemerkung: »Der Erzähler denkt sich als orientalischen Märchenerzähler im Kreise hockender Lauscher. Er beginnt seinen Bericht. Allein die Käufer von Produkten moderner Verlage sind nicht um den Epiker gelagert. Die Gebärde des Orients ist im heutigen Okzident nicht mehr vollziehbar. Nur ein Ironiker kann also parodierend mit ihr spielen« (S. 221). Th. Mann parodiert jedoch nicht eigentlich die Haltung des orientalischen Geschichtenerzählers; er knüpft hier, mit ironischem Abstand im Hinblick auf den mythischen Stoff, vielmehr an die Formüberlieferung des neuzeitlichen Romanerzählers an. Denn auch Fielding, Sterne, Wieland, Jean Paul und viele andere bis tief ins 19. Jahrhundert hinein wenden sich an ihr Publikum nur noch mittels einer literarischen Fiktion.

¹¹ Th. Mann, *Neue Studien*, Berlin und Frankfurt/M 1948, S. 160.

»Er (der Geist der Erzählung) ist luftig, körperlos, allgegenwärtig, nicht unterworfen dem Unterschiede von Hier und Dort. Er ist es, der spricht: 'Alle Glocken läuteten', und folglich ist er's, der sie läutet. So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein und es lediglich heißen kann: 'Er ist's'.«

Allerdings läßt der Dichter seinen »Geist« sogleich in eine körperliche Gestalt schlüpfen: in den vermittelnden Erzähler Clemens den Iren, Benediktinermönch zu Clonmacnois, der – nun an Notkers Pult in Sankt Gallen sitzend – als Person dem fiktionalen Raum der Rahmen-erzählung angehört. Damit aber folgt Th. Mann einer bewährten Tradition, einem vor allem in der Romanliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts gepflegten Verfahren. Auf der Einschaltung eines fiktiven Chronisten oder Biographen beruht auch die Erzählstruktur im *Doktor Faustus* (1947). Im Hinblick auf den Anfang ergibt sich dabei die Forderung, die berichtende Person vorzustellen; in beiden Romanen (und auf ähnliche Art in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, 1923/1954) geschieht das in einer weit ausholenden Einleitung, die bereits wesentliche Elemente der späteren Handlung vorwegnimmt. Der zusammenfassende Einsatz, Einleitung und umfassender Überblick zugleich, ist namentlich im *Doktor Faustus* klar ausgeprägt:

»Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers, einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke. Einzig die Annahme bestimmt mich dazu, daß der Leser – ich sage besser: der zukünftige Leser; denn für den Augenblick besteht ja noch nicht die geringste Aussicht, daß meine Schrift das Licht der Öffentlichkeit erblicken könnte, – es sei denn, daß sie durch ein Wunder unsere umdrohte Festung Europa zu verlassen und denen draußen einen Hauch von den Geheimnissen unserer Einsamkeit zu bringen vermöchte; – ich bitte wieder ansetzen zu dürfen: nur weil ich damit rechne, daß man wünschen wird, über das Wer und Was des Schreibenden beiläufig unterrichtet zu sein, schicke ich diesen Eröffnungen einige wenige Notizen über mein eigenes Individuum voraus, – nicht ohne die Gewärtigung freilich, gerade dadurch dem Leser Zweifel zu erwecken, ob er sich auch in den richtigen Händen befindet, will sagen: ob ich meiner ganzen Existenz nach der rechte Mann für eine Aufgabe bin, zu der vielleicht mehr das Herz, als irgendwelche berechnete Wesensverwandtschaft mich zieht.«

Dieser, zwei Sätze umfassende, erste Absatz weist trotz umständlicher syntaktischer Verflechtungen eine klare sachliche Gliederung auf. Der erste Satz entwirft in nuce den gesamten thematischen Kreis des Werkes und bestimmt durch das Verhältnis des berichtenden Biographen zum Gegenstand seiner Aufzeichnungen auch dessen Form und Fiktionscharakter; dazu tritt im anschließenden Satz eine vielsagende Andeutung in bezug auf den historisch-zeitlichen Standort des Ich-Erzählers. Dessen chronologische Einordnung folgt unmittelbar danach, mit der Angabe des 27. Mai 1943 als Datum, an dem mit der Niederschrift der Aufzeichnungen begonnen wurde. Dieser absoluten, auch historisch beziehungsreichen kalendarischen Angabe ordnet sich zugleich die relative Chronologie zu: durch den Bezug auf das zwei Jahre zurückliegende Todesjahr des »Helden« der Biographie. Verifizierbarer Zeitverlauf und fiktionale Erzählebene überschneiden sich somit.

Die Anfänge in den Romanen *Königliche Hoheit*, *Doktor Faustus*, *Der Erwählte*, und auf eine noch breiter ausgeführte Weise im *Joseph-Zyklus*, kennzeichnet ihre Zugehörigkeit zu präluzierenden Kapiteln bzw. Abschnitten von ausgesprochenem Vorspielcharakter. Innerhalb der Erzählungen der späten Schaffensperiode repräsentiert der Beginn des Romans *Lotte in Weimar* (1939) einen davon abweichenden Typus. In diesem Werk tritt der auktoriale Erzähler auf weite Strecken hin in den Hintergrund; unauffällig mengt er sich jedoch bisweilen in die sonst »objektive« Rede ein. So auch in den Anfangssätzen:

»Der Kellner des Gasthofes 'Zum Elephanten' in Weimar, Mager, ein gebildeter Mann, hatte an einem fast noch sommerlichen Tage ziemlich tief im September des Jahres 1816 ein bewegendes, freudig verwirrendes Erlebnis. Nicht, daß etwas Unnatürliches an dem Vorfall gewesen wäre; und doch kann man sagen, daß Mager eine Weile zu träumen glaubte.

Mit der ordinären Post von Gotha trafen an diesem Tage, morgens kurz nach acht Uhr, drei Frauenzimmer vor dem renommierten Hause am Markte ein, denen auf den ersten Blick – und auch auf den zweiten noch – nichts Sonderliches anzumerken gewesen war. Ihr Verhältnis untereinander war leicht zu beurteilen: es waren Mutter, Tochter und Zofe.« usw.

Dieser Anfang enthält in geradezu paradigmatischer Art alle für das Verstehen der Situation erforderlichen Angaben; der Leser wird auf knappste Weise über Zeit und Ort orientiert und so rasch wie möglich mit den entscheidenden Elementen des kommenden Geschehens vertraut gemacht; trotzdem wirkt dieser Einsatz weder hastig noch verworren. Der Erzähler dagegen verzichtet auf eine umschweifige Erläuterung seiner Aufgabe oder des Erzählgegenstandes. Er begnügt sich mit diskret hingetupften Wendungen (»... und doch kann man sagen...«),

die seine Anwesenheit durchblicken lassen.¹² Im Hinblick auf die bewußte stilistische Annäherung an Goethe in diesem Roman fällt auf, daß der Einsatz weniger diesem Muster verpflichtet ist als vielmehr der Praxis des europäischen Romans um die Mitte des 19. Jahrhunderts (bei Dickens, Turgenjew, Dostojewski, vor allem aber bei Balzac). Die an die Spitze gestellten konzentrierten Orientierungsangaben über Zeit und Raum der Handlung, gleichsam die einführenden Regieanmerkungen des Erzählers, gehören einem Typus an, der bei Balzac fast zu formelhafter Ausprägung gelangte; vgl. zum Beispiel die Anfänge in *Le Cousin Pons*, *Gobseck*, *La Rabouilleuse*, *La Femme de Trente Ans*, *Ursule Mirouet* u. a.

Unsere Betrachtung hat gezeigt, daß Th. Mann mit zunehmender Reife es wagte, eine im 20. Jahrhundert verpönte oder zumindest zurückgedrängte erzählerische Tradition zu pflegen. Nun gibt es aber auch in der Gegenwart Literatur, die ohne sonderliche künstlerische Bedenken der Vergangenheit folgt, Zweige einer »zweitrangigen oder unterströmigen Romanliteratur bürgerlich-realistischer Herkunft«.¹³ Bedeutet das etwa, daß Th. Mann in diesen Zusammenhang zu stellen ist? Das wird wohl niemand annehmen, der die Fähigkeit besitzt, künstlerische Werte in ihrer spezifischen Gestalt zu erkennen. Das Problem des Verhältnisses von überlieferten Formelementen und eigener, vollendeter dichterischer Stilwelt bei Th. Mann liegt tiefer. Der Umstand, daß seine Erzählkunst trotz bewahrender Tendenzen nicht das geringste mit Epigonentum zu schaffen hat, ja auf eine ganz besondere Art die Gegenwart anspricht und nur aus ihr zu verstehen ist, kann nur aus dem Begriff seiner Ironie erklärt werden. Wohl am prägnantesten ist diese Haltung des Dichters mit einem anderen Begriff zu erfassen, mit dem Begriff der »Aufhebung« (im Hegelschen Sinne). Th. Manns Verhältnis zur kulturellen Tradition – und nicht nur auf literarischem Gebiet – ist bewahrend und kompromißlos kritisch zugleich; deshalb kann seine Dichtung eigenschöpferisch und parodistisch in einer Gestalt sein. In seinen Essays und Betrachtungen hat er selbst oft Stellung dazu genommen und sich bemüht, diese Fragen durch eigene Erkenntnisse zu erhellen; nicht selten ist dabei der zeitgeschichtlich bedingte und gebundene Standort des Betrachters zur Geltung gekommen. Entscheidend ist indes nur die dichterische Aussage und die innere Bedeutung der Ausdrucksform. In diesem Sinne können formanalytische Untersuchungen wesentlich dazu

¹² Vgl. dazu den Beginn des 6. Kapitels: »Dem Bericht Demoiselle Schopenhauers ist hier ungestörter Zusammenhang gewahrt worden. In Wirklichkeit wurde der sächsisch gefärbte Redefluß ihres breiten, reдеgeübten Mundes zweimal unterbrochen: in der Mitte und gegen das Ende hin, beide Male durch Kellner Mager ...« usw.

¹³ Piwitt, a. a. O., S. 237. Als Beispiel dient ihm der Anfang von Ina Seidels *Wunschkind*. Die ironische Entwertung »realistischer« Konventionen wird an entsprechenden Stellen bei Broch und Musil diagnostiziert; seltsamerweise läßt Piwitt Th. Mann ganz außer acht. Im Goethe-Roman beruht die Notwendigkeit des »realistischen« Eingangstypus auf der historischen Beglaubigung des Geschehens, ist demnach auch stofflich bedingt. Die Geschichtlichkeit des Stoffes erlaubt dem Erzähler ein Verfahren, das an sich schon distanzhaltig, historisierend ist.

beitragen, die kritischen und geschichtlichen Aspekte der Dichtungsstruktur und des Stils sichtbar zu machen. Einzelbeobachtungen, wie die hier vorgelegten, müssen als Vorarbeiten gewertet werden.

R é s u m é

Stilističko-strukturalna kritika tek je posljednjih godina obratila pažnju jednom zanimljivom, mada naoko perifernom problemu pripovjedačke tehnike: stilskom značenju početnog dijela ekspozicije u pripovjedačkoj prozi. Germanist W. Rasch, autor članka koji sadrži načelna razmatranja o tom pitanju, smatra da su bitni stilski elementi nekoga djela određeni već početnim rečenicama, tj. da se već u njima nazire način pišćeva pripovijedanja, a time i stilsko-strukturalni lik cjeline; početak svojim specifičnim tonom anticipira atmosferu romana ili novele, pripovjedačku perspektivu, ritam i tempo djela. Relevantnost toga demonstrirao je Rasch na primjerima iz njemačke pripovjedne književnosti oko 1900 (Schnitzler, Rilke, Thomas Mann), ističući impresionistički postupak pripovijedanja in medias res kao karakteristično obilježje epskog stila u tom razdoblju.

U odnosu na Thomasa Manna Raschove se tvrdnje, međutim, ne mogu primiti bez kritičkih ograda. Pomnija analiza ranih novela (*Enttäuschung*, *Tobias Mindernickel*, *Gladius Dei*, *Das Eisenbahnglück* i dr.) pokazuje da se Mannov postupak u ekspoziciji osniva na tradicionalnim značajkama: pripovjedač se ne odriče fikcije »personalnog« (auktorialnog) medija naracije a ni pripovjedačkog okvira koji sadržava vremensko-prostorne podatke potrebne da se čitalac orijentira. I u tome se očituje otpor naoko konzervativnog autora prema tendencijama naturalizma (A. Holz, J. Schlaf) i impresionizma koje se u daljem razvitku dezintegracije tradicionalnih epskih postupaka najdosljednije ogledaju u romanu »struje svijesti« 20. stoljeća. Elementi tradicionalnog pripovijedanja u Manna u osebujnoj su vezi s kritičkim stavom analitika građanskog društva: služeći se baštinjenim shemama, pisac izražava distanciju prema svojim likovima, ne uranja u njih i ne identificira se s njima, već se ironički ogradauje. Ekspozicije u spomenutom smislu upravo u Mannovoj prozi otkrivaju (u najužem okviru) mnoštvo stilskih aspekata. Pišćeva pripadnost suvremenim strujanjima drnkčije se očituje u romanu *Buddenbrooks* u kojemu se epska perspektiva sužuje na vidokrug likova u djelu; u tom načinu neposrednog pripovijedanja in medias res Mann se priklonio naturalističkoj estetici.

U djelima zreloga stvaralačkog razdoblja Mannov naoko konzervativno obojen stil ipak sve jasnije otkriva svoje osebujne vrednote. Analiza eksponiranih mjesta iz romana *Königliche Hoheit* i *Der Zauberberg* predočuje ulogu »personalnog« pripovjedača u stvaranju ironičke distancije koju pruža pripovijedanje u trećem licu (*Erzählung*); napose je poučan početak romana *Der Zauberberg* gdje već početne rečenice rasporedom glagolskih vremena ostvaruju dvojstvo pripovjednih perspektiva – isprepletanje »objektivne« naracije i ironičkih popratnih komentara pripovjedačevih.

Mannova sklonost za povijesnu i mitsku građu u posljednjem razdoblju stvaranja još je poduprla težnju za kritičkim prožimanjem epskih elemenata. Stilski je odraz toga kritičkog stava tematska i jezična parodija. Sinteza tradicije i ironičkog prerastanja te tradicije ovdje se očituje na novom stupnju. U skladu s predmetom članka nastojao sam tu pojavu osvijetliti sažetim analizama ekspozicija u romanima *Joseph und seine Brüder*, *Doktor Faustus*, *Der Erwählte*. Svijet biblijske priče i pišćev stav prema tom svijetu na jedinstven je način in nuce izrečen u prvim dvjema rečenicama predigre (*Höllenfahrt*) tetralogiji o Josipu. U drugoj, upitnoj rečenici oglašuje se pripovjedač svojim pitanjem te jednim potezom stvara komunikaciju sa čitaocem, relativirajući ujedno vremenske odnose unutar epskog svijeta toga djela. Parodijski stav pripovjedačev u *Josipu* nije, međutim, samo ironička parafraza oriental-

nog fabulista, već i svojevrsna integracija tehnike novovjekovnog romana, 18. i 19. stoljeća. Zaseban oblik ironijom prožete ekspozicije u tradicionalnom ruhu nalazimo u romanima *Doktor Faustus* i *Der Erwählte*. Ekspozicija u njima ima naročito istaknutu funkciju jer ujedno obuhvaća pripovjedni okvir (tip: Rahmenerzählung); uvodne rečenice u *Doktoru Faustusu* iznose stav fiktivnog biografa prema predmetu priča i prema junaku »biografije«, dok u *Izabraniku* čitaoca upoznavaju s načelima parodističke naracije koja vrijede za cijelo djelo. U široj interpretaciji stilskih kategorija ironije i parodije, dominantnih u Mannovu stvaralaštvu, može se nazreti smisao pojedinačnih elemenata i detalja u epskoj cjelini – pa i u okviru pišćeve slike svijeta, njegova kritičkog odnosa prema građanskom društvu i njegovoj ideologiji.