

## Suche den Ernst!

### *Marginalien zum Ende des ironischen Zeitalters*

Von Martin Krumbholz

*Ironie und Moderne gehören zusammen wie ein Zwillingsspaar; es gibt im 20. Jahrhundert kaum einen Schriftsteller von Rang, der sich als «unironisch» bezeichnen liesse. In letzter Zeit ist eine Gegenströmung zu konstatieren, die mit dem Ausklingen der Moderne auch die Ironie als geistige Chefhaltung ausser Gefecht setzen will.*

Das vergangene Jahrhundert der bombastischen, hybriden und im Endeffekt verheerenden Weltveränderungen schlug gleichzeitig, im Geistigen, eine diametral entgegengesetzte Tonart an. Es war das Zeitalter der Verstellung, der Untertreibung, der Verkleinerung: der Ironie. Den programmatischen Auftakt bildete, 1903, die Novelle «Tonio Kröger» von Thomas Mann. Für das Adjektiv «unironisch» findet der junge Autor ein ganzes Arsenal von «Synonymen»: pathetisch, sentimental, schwerfällig, täppisch-ernst, unbeherrscht, ungewürzt, langweilig, banal. Die legt er dem Titelhelden in den Mund, der damit die Malerin Lisaweta Iwanowna beeindrucken will. Neun Ausdrücke für das Unironische, und das Unironische selbst steht gut versteckt in der Mitte der Reihe, zwischen «unbeherrscht» und «ungewürzt»; aufgebaut ist die Kette nach Art einer Antiklimax, vom Pathetischen herabstürzend zum Banalen. Damit, sollte man meinen, hätte das Unironische für den Rest des Jahrhunderts hinreichend diskreditiert sein müssen!

#### ZWILLINGSPAAR

Der Triumph des Ironischen war allerdings auch zu Manns Zeiten schon fast ein alter Hut, gute hundert Jahre alt, und es verblüfft, dass ein sich förmlich aufdrängender Terminus in Tonio Krögers Liste fehlt: *unmodern*. Denn die Moderne und die Ironie gehören zusammen wie ein Zwillingsspaar, und beider Inthronisation lässt sich ziemlich genau in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts datieren, in das Jahrzehnt nach der Französischen Revolution: der Philosoph Fichte und die Frühromantiker, Schlegel, Tieck, Novalis, sind ihre wortmächtigen Kronzeugen. Sicherlich hat die Ironie als methodisches Instrument und als geistige Haltung zum Leben sehr viel frühere Wurzeln, bei Sokrates, bei Cervantes, bei Diderot, bei Sterne und etlichen anderen; aber erst mit der Wende zum 19. Jahrhundert wurde sie zur privilegierten und beliebtesten Aus-

drucksform der Elite. Die Entwicklung setzte sich schlüssig fort, bis es dann im 20. Jahrhundert kaum noch einen Schriftsteller von Rang gab, der sich als «unironisch» titulieren liesse.

Natürlich traten neben den Ironie-Euphorikern wie Friedrich Schlegel und Thomas Mann immer schon auch Ironie-Skeptiker auf den Plan. «Das schöne Haus des Vorbehalts», wie Sebastian Kleinschmidt, der Herausgeber der Zeitschrift «Sinn und Form», die Ironie nennt, mochte mancher Intellektuelle deswegen nur zögernd betreten, weil man sich in seinen prächtigen Fluchten heillos verlaufen kann. Die Ironie, die alles relativiert, in der Schwebel lässt, in Frage stellt, eben mit Vorbehalten belastet, legt sich ihrerseits niemals fest; sie laboriert an chronischer Standpunktlosigkeit. Nietzsche meint, sie verderbe (wie die Politik) den Charakter, sie gleiche einem bissigen Hund, «der noch das Lachen gelernt hat, ausser dem Beissen». Kierkegaard nennt sie «ein Niezuendekommen in negativer Freiheit», ein «Herumirren im Nichts».

Die Verlegenheit, in die Ironie den Romanleser stürzen kann, beschreibt Milan Kundera in seinem Essay «Die Kunst des Romans»:

«Wer hat recht, wer hat unrecht? Ist Emma Bovary unerträglich? Oder mutig und rührend? Und Werther? Empfindsam und edel? Oder ein aggressiver, in sich selbst verliebter Gefühls-mensch? Je aufmerksamer man den Roman liest, desto unmöglicher wird eine Antwort, denn der Roman ist die ironische Kunst *schlechthin* . . .»

Und Kundera zitiert Leonardo Sciascia: «Nichts, was schwieriger zu verstehen wäre, nichts, was weniger zu entziffern ist als Ironie.» Aber der Intellektuelle des 19. und 20. Jahrhunderts fügt sich gewissermassen ins Unvermeidliche, er ignoriert sein Bauchgrimmen und betritt es am Ende doch, jenes schöne Haus, weil es eben zugleich auch ein modernes, ein helles, ein zeitgemässes Haus ist. Jeder (moderne) Roman, folgert Kundera, zeichne sich aus durch seine «ihm wesensgemässe Ironie».

Das ist gewissermassen die offizielle Lesart der klassischen Moderne, von Thomas Mann über Kafka, Musil, Broch usw. bis hin zu Henry Green, Harold Brodkey und und und... Es ist eine Cheflinie, die Geisteshaltung einer bildungsbürgerlichen Elite, die mittlerweile allenthalben in die Defensive geraten ist. Und nun formiert sich eine Gegenströmung, die, mit dem Ausklingen der Moderne, auch die Ironie als geistige Chefhaltung ausser Gefecht setzen will. Eine neueste Stimmung in jungen westlichen Feuilletons spricht geradezu verächtlich vom «Ironiekult», dem endlich ein Ende gemacht werden müsse. Schön und gut, aber was ist eigentlich das Gegenteil von Ironie? Hat sie, diese Ikone einer monotheistischen Religion, überhaupt etwas anderes übriggelassen auf ihrem verzehrenden Weg durch die Geistesgeschichte der letzten 200 Jahre?

György Konrád nennt Ironie und Melancholie ein «Tanzpaar»: das heisst, die beiden sind zwar unterschiedlich strukturiert, aber sie mögen sich. Eine regelrechte Opposition bilden sie keineswegs. In der begrifflichen Not hat man sich vorerst auf das «Pathetische» geeinigt, also auf just jene Grösse, die in Thomas Manns Index auf Platz eins steht. Und in der Tat: das Pathetische, der sogenannte hohe Ton, scheint ja seit Friedrich Schiller so ziemlich ausgestorben zu sein in der modernen Literatur – soweit sie, wie Kundera bemerken würde, diese Bezeichnung verdient. Leicht übersieht man dabei, dass das Pathetische und das Ironische sich vor allem in ihrem Verhältnis zum Schmerz unterscheiden.

Eine der wenigen Ausnahmen, einer der wenigen überzeugenden Anti-Ironiker unter den heutigen Schriftstellern, Peter Handke nämlich, hat in den achtziger Jahren folgendes notiert: «Vermeide das Ironische; es zeigt deine Verletztheit [...]; suche den Ernst.» In der hier ausgelassenen Stelle steht ein Seitenhieb auf «Th. B.», auf Thomas Bernhard also – aber der ist ein Übertreibungsvirtuose und damit eher das Gegenteil eines Ironikers: sozusagen ein witziger Pathetiker. Doch in Handkes Hinweis auf die Verletztheit liegt etwas ganz Wesentliches. Denn die Ironie ist auch ein Mittel, Abstand zu schaffen, sich zu verstecken, Schmerz und Verletztheit zu leugnen. Und gemäss Handkes Dialektik zeigt man eine Wunde gerade dadurch, dass man sie geflissentlich zu verbergen sucht. Insofern steckt in der grossmäuligen Rede vom «Ironiekult» ein erzsunder Affekt: Wer sich nicht verstecken muss, wer mit sich selbst eins ist, wer sich im vollen Brustton des eigenen So-Seins in die Öffentlichkeit begeben kann, der bedarf keiner Ironie, aller-

dings meist auch keines Pathos. Denn das Pathos steht schamlos zum eigenen Schmerz, es stellt ihn unmittelbar zur Schau. (Dazu ist sich der Ironiker viel zu fein.)

Zu Leidenschaften hat der moderne Mensch ein heikles Verhältnis. Er stellt sich gern gönnerhaft neben sie und belächelt sie milde: die klassische Thomas-Mann-Attitüde. Bei dessen Antipoden Franz Kafka liegt der Fall schon ganz anders, so anders, dass der Ironie-Spezialist und Kafka-Exeget Martin Walser bei der Deutung der Texte Kafkas ein klassisches Begriffspaar reaktiviert, das eher in den Pathos-Dunstkreis gehört: «Mitleid und Furcht». Kafka ist der moderne Autor, bei dem sich pathetische und ironische Elemente am brisantesten vermischen; und man darf zum Beispiel an das 23. Kapitel des «Schlosses» denken, wenn man bei György Konrád liest: «Ironie kann ein kalter chirurgischer Schnitt sein, das Einschalten des Lichts in der Dämmerung.» – Eine solche Operation tut weh, allerdings nur dem Leser. K., der Held des Romans, ist ja gerade dabei, einzuschlafen, nachdem er um vier Uhr morgens in die Kammer des Sekretärs Bürgel eingedrungen ist, der ihm nun erklärt, er, Bürgel, sei zwar nicht vollkommen zuständig für K.s scheinbar aussichtslosen Fall, aber immerhin doch zuständig genug, um K. zu retten, was K. tragischerweise nicht mehr hört, da er bereits schläft.

Nein, Sie müssen sich wegen Ihrer Schläfrigkeit nicht entschuldigen, warum denn? Die Leibeskräfte reichen nur bis zu einer gewissen Grenze, wer kann dafür, dass gerade diese Grenze auch sonst bedeutungsvoll ist. Nein, dafür kann niemand. So korrigiert sich selbst die Welt in ihrem Lauf und behält das Gleichgewicht. Das ist ja eine vorzügliche, immer wieder unvorstellbar vorzügliche Einrichtung, wenn auch in anderer Hinsicht trostlos.

Dieses 23. Kapitel ist einer der brillanten Höhepunkte eines sich über 200 Jahre erstreckenden ironischen Diskurses – ironischer und zugleich pathetischer kann man nicht operieren; die beim Leser ausgelösten Affekte sind abwechselnd und gleichzeitig: Lachen, Heulen, Zähneknirschen.

Einen vergleichbar kühnen Drahtseilakt hat es in der Literaturgeschichte später noch einmal gegeben: in Imre Kertész' «Roman eines Schicksallosen», erstmals erschienen im Jahr 1975. In diesem Buch, das die Gattungsbezeichnung «Roman» in den Titel erhebt, geht es nicht mehr um gespenstische Phantasieräume wie bei Kafka, sondern um eine von Grund auf neue Definition des Fiktionalen. Es mag nichts als Zufall sein, dass im selben Jahr 1975 ein anderer, vom Stoff und von der Form her völlig verschiedener Roman er-

schien, der, wie der «Roman eines Schicksallosen», im deutschen Sprachraum mit über zwanzigjähriger Verspätung – dann allerdings höchst nachhaltig – rezipiert wurde: James Salters «Lichtjahre».

Frappierend ist dabei nicht so sehr die verschleppte Rezeption (die indes ebenfalls signifikant ist) als vielmehr eine merkwürdige erzählstrategische Inversion: Der «Roman eines Schicksallosen» erzählt die denkbar grauenvollste Leidensgeschichte des Jahrhunderts, erzählt von Auschwitz-Birkenau und von Buchenwald mit den Mitteln der Ironie, also mit *komischen* Mitteln, denn Ironie ist immer auch eine Spielart des Komischen; «Lichtjahre» dagegen erzählen eine einigermaßen durchschnittliche Ehegeschichte in Amerika, erzählen also vom «Banalen» (Thomas Manns Index, Platz neun) nicht ohne Humor, aber doch mit tiefem Ernst und gänzlich *ohne Ironie*.

Zwei willkürlich herausgegriffene Zitate mögen dies belegen. Im «Roman eines Schicksallosen» (S. 102) heisst es kurz nach der Ankunft des Ich-Erzählers in Auschwitz:

«Im besonderen war ich über einen Fussballplatz sehr erfreut, auf einer gleich rechts vom Weg gelegenen grossen Wiese. Ein grüner Rasen, die zum Spielen nötigen weissen Tore, weiss ausgezogene Linien – es war alles da, verlockend, frisch, in bestem Zustand und grösster Ordnung. Wir Jungen haben dann auch gleich gesagt: na, da spielen wir nach der Arbeit Fussball.»

Beinahe zufällig schlage ich in den «Lichtjahren» ebenfalls die Seite 102 auf und begegne dort einer Nebenfigur, einem Juden namens Robert Chaptelle:

«Er war voller Selbstmitleid, ein Versager. Er wandte sich vom Misserfolg nicht ab; er war seine Adresse, seine Strasse, sein einziger Trost. Sein Leben war von Intimität und Verrat geprägt. Von sich selbst schrieb er: extravagant, falsch. Er war unpraktisch, launisch, ein Sonderling. Er litt und liebte wie eine Frau [...] Die Verzweiflung bestimmter Menschen ist so gross, dass man – selbst wenn sie nichts tun, selbst wenn sie schlafen – spürt, wie ihr Leben zerrinnt. Sie heben sich nichts für später auf. Es gibt keinen Grund dafür. Jede Stunde ist eine Art Erniedrigung, ein Versuch, alles wegzuerwerfen.»

Im ersten Zitat ist vom Vergnügen die Rede, im zweiten vom Schmerz. Im ersten Zitat spricht ein Ich-Erzähler, der sich einer fatalen Illusion hingibt, die der Bescheid wissende Leser als solche durchschaut: der klassische ironische Vorgang. Im zweiten Zitat spricht der Autor in der Rolle des anonymen Erzählers: Er verstellt sich nicht, er versteckt seine Haltung nicht hinter der Figur, sondern er nimmt direkt Stellung, er kommen-

tiert. Da er die eben erst aufgetretene Figur besser kennt als der Leser, ist sein Kommentar ein zuverlässiges Mittel der Charakterisierung dieser Figur. Im zweiten Teil des Zitats spricht der Erzähler sogar im Präsens, als wolle er ausdrücklich hervorheben, dass er das Leiden seiner Figur teilt. Kann man diesen Vorgang eine pathetische Gebärde nennen?

#### GEGENLÄUFIGE TENDENZEN

Ironie ist Verstellung, scheinbare Verkleinerung des Bewusstseins, übertriebene Zustimmung zu dem, was der Fall ist. Imre Kertész bearbeitet sein Trauma, indem er als Romancier dem Grauen von Auschwitz der Form nach zustimmt: darin liegt die ungeheure Provokation seines Romans. James Salter leidet und trauert mit seinen Figuren und ihren «banalen» Konflikten, und zwar ausdrücklich. Insofern sind die «Lichtjahre» ein pathetisches Buch. Laut Thomas Manns Prognose aus dem «Tonio Kröger» hätte dies Gleichgültigkeit, Enttäuschung und Jammer beim Publikum zur Folge haben müssen – was offenbar nicht zutrifft (und übrigens ohne dass man die «Lichtjahre» der Trivialität bezichtigen müsste).

Ohne gleich wieder werten zu wollen: In diesen beiden Romanen, dem «modernen» und dem «antimodernen», überkreuzen sich zwei Tendenzen. Es gibt ein paar Anzeichen dafür, dass die letztere, die antimoderne, derzeit im Aufwind liegt. «Eine unheimliche Begleiterscheinung des ironistischen Zeitalters des menschlichen Selbstverständnisses besteht darin, dass in ihm die Menschen verlernt haben, zu weinen», schreibt Hermann Schmitz in «Sinn und Form». Weinen befreit. Es ist in erster Linie ein physiologischer Affekt, weniger eine geistige Tat.

Lachen ist beides zugleich, aber es befreit auch, sagt man. Einer der Endzwecke der Ironie ist das Lachen. Aber zugleich gilt: «Ironie irritiert.» Gibt es eine grössere Verlegenheit als die angesichts des armen K., nächtens in der Kammer bei Bürgel; eine krassere Beschämung als die des «unschuldigen» Lesers gegenüber der gespielten Unwissenheit des Ich-Erzählers im «Roman eines Schicksallosen»? Gewisse Irritationen könnten demnächst ebenso aus der Mode kommen wie die Moderne selbst. Wenn allerdings das Pathos oder jedenfalls der Ernst – im Sinne Handkes – die Nachfolge anträte (was unwahrscheinlich bleibt), wäre es nicht die schlimmstmögliche Wendung: Denn Pathos und Ernst könnten immerhin auch Gegengifte sein gegen die totale Infantilisierung, die Vollverspattung der Gesellschaft.

|